

2004 - 15 €
ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-722-2
code sodis : F277222

français
español
portugues

9 782858 167227

cinémas

d'amérique latine

n°12

Uruguay
un cinéma
en péril

Méxique
l'ALENA et
le déclin du
cinéma



PRESSES
UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL
TOULOUSE

Brésil 1964-2004
du Cinéma Novo à la présidence de Lula





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

numéro 12

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Felipe Angulo, Bárbara Ávila,
Odile Bouchet, Carla Fernandes,
Manuel Frau, Eva Morsch Kihn,
Claire Pailler, Amanda Rueda,
Esther Saint-Dizier,
Francis Saint-Dizier.

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Eva Morsch Kihn

CONCEPTION ET RÉALISATION

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

IMPRESSION ET FLASHAGE

Imprimerie 34 (Toulouse)

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Francis Saint-Dizier

TRADUCTEURS

Odile Bouchet, Martine Breuer
Marine Callejon, Ana Sofia
Campos, Clémence Duprat,
Cristina Duarte, Carla Fernandes,
Roberto Lorendeau,
Annick Mangin, Michèle
Ortuno, Claire Pailler,
Laurent Rodriguez Antarelli,
Joanna Stansfeld

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

ARCALT, Association pour la
promotion du cinéma,
Jose Carlo Avellar, BIFI,
Julio Bressane, Daniel Hendler,
Jean-Philippe Polo, La Casa de
América, La Cinémathèque
de Toulouse, Pablo Jamaro,
Lilian Morello, Juan Fernando
Ospina, Paulo Paranaagua,
Cuarto Oscuro,
José Guadalupe Pérez,
Jorge Ruffinelli, Orlando Senna,
Olivier Ton That, Teresa Toledo,
Catalina Vilar, Distributeurs et
producteurs des films cités.

VISUEL AFFICHE

Moisés Finalé

RÉDACTION

ARCALT
34, rue de la Fonderie
31000 TOULOUSE
tel : 00 33 (0)5 61 32 98 83
fax : 00 33 (0)5 61 32 68 31
arcalt31@wanadoo.fr

ÉDITION

**PRESSES UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL (PUM)**
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9
FRANCE
tél : 00 33 (0)5 61 50 38 10
fax : 00 33 (0)5 61 50 38 00
pum@univ-tlse2.fr

Abonnement et vente
au numéro PUM, voir page 140

ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-722-2
Code sodis : F277222

PRIX : 15 €



SOMMAIRE / CONTENIDO / SUMÁRIO

Éditorial > ESTHER et FRANCIS SAINT-DIZIER 1



O Brasil e a invenção do futuro / Le Brésil et l'invention du futur

> ORLANDO SENNA (BRÉSIL) 2

Le cinéma brésilien de la "reprise" 1995-2002 / El cine brasileño de la "reactivación"

> SYLVIE DEBS (FRANCE) 10

Eu sou trezentos / Je suis trois cents

> JOSÉ CARLOS AVELLAR (BRÉSIL) 27

Fragments pour un anniversaire / Fragmentos para um aniversário

> JEAN-JACQUES CAMELIN (FRANCE) 52

Mistério quer dizer fechar os olhos / Mystère veut dire fermer les yeux

> JÚLIO BRESSANE (BRÉSIL) 67

Um choque de realidade / Réalité-choc

> PEDRO BUTCHER (BRÉSIL) 72

brésil

Las iniciales de la ciudad... / Les initiales de la ville...

> JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO (CUBA) 75



A 10 años del TLC / 10 ans de TLC

> VÍCTOR UGALDE (MEXIQUE) 92

El año que vivimos en peligro... / L'année que nous avons passée en danger...

> JORGE CARRASCO V. (MEXIQUE) 96

El asedio de la ignorancia / Le siège de l'ignorance

> CARLOS BONFIL (MEXIQUE) 100

Una propuesta indecorosa / Une proposition déplacée

> CARLOS GÓMEZ VALERO (MEXIQUE) 108

Terrorismo del género en la frontera... / Terrorisme de genre à la frontière...

> SERGIO DE LA MORA (MEXIQUE) 116

Gustavo Artigas, el juego aún no ha terminado / Le jeu n'est pas encore terminé

> EDUARDO PÉREZ SOLER (MEXIQUE-ESPAGNE) 133

mexique



Dolor & diversidad... / Douleur & diversité...

> JULIÁN DAVID CORREA (COLOMBIE) 141



El "universo" de Hendler / L' "univers" de Hendler

> JORGE RUFFINELLI (URUGUAY) 149

El cortometraje y la Escuela de Cine de Uruguay / Le court métrage et l'Ecole de Cinéma d'Uruguay

> SERGIO MIRANDA (URUGUAY) 164

Nacer en medio de la tormenta / Naître au milieu de la tempête

> FERNANDO EPSTEIN (URUGUAY) 168



Aprender a mirar / Apprendre à regarder > CATALINA VILLAR (COLOMBIE) 171

El vestido de terciopelo / La robe de velours > LILIAN MORELLO (ARGENTINE) 178

El Encuentro Hispanoamericano de videodocumental independiente... /

La Rencontre Hispano-américaine de documentaire vidéo indépendant...

> MARGARITA SUZÁN (MEXIQUE) 186

1964, 1994, 2004, trois dates qui permettent de décrire un mouvement historique et de voir se dessiner un fort contraste entre deux grands pays du cinéma latino-américain, le Mexique et le Brésil.

En 1964, les festivals de Cannes et de Berlin, présentaient quatre films qui marquaient une rupture dans l'histoire du cinéma brésilien et fondaient les débuts du Cinema Novo, ce grand moment de l'art cinématographique national et mondial. Cette année anniversaire nous permettra de souligner l'invention esthétique, narrative et identitaire née en pleine dictature militaire.

Le premier janvier 1994 le Mexique signait un Accord de Libre Commerce (TLC) avec son dévorant voisin du nord et, dans les montagnes du sud-est, l'armée zapatiste hissait sur le devant de la scène nationale et internationale les revendications pour la dignité et la reconnaissance des indiens, éternels massacrés et méprisés depuis la conquête.

Aujourd'hui, au Brésil, des cinéastes de tous les états du pays continent montrent à leurs spectateurs des films qui ont aussi des carrières internationales remarquables. Mieux, certains de ces films réalisent un nombre d'entrées supérieur au dernier avatar des majors étasuniens. L'audiovisuel occupe une place stratégique dans la politique culturelle de l'équipe du président Lula, et l'une des premières préoccupations concerne les capacités de diffusion des cinémas national et latino-américains. Orlando Senna, Secrétaire à l'Audiovisuel, qui fut le président du jury l'an dernier aux Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, explique cette volonté dans l'article qui suit cet éditorial.

Fin 2003, l'administration du président mexicain prétendait privatiser les emblématiques institutions que sont l'Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), les studios Churrubusco Azteca et le Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

1964, 1994, 2004, tres fechas que permiten mostrar un movimiento histórico y seguir un fuerte contraste entre dos grandes países del cine latinoamericano, México y Brasil.

En 1964 los festivales de Cannes y Berlín presentaban cuatro películas que marcaban una ruptura en la historia del cine brasileño y daban inicio al Cinema Novo, ese gran momento del arte cinematográfico nacional y mundial. Este año conmemorativo nos permite resaltar la invención estética, narrativa y relacionada con la identidad que nace en plena dictadura militar.

El primero de enero de 1994 México firmaba un Acuerdo de Libre Comercio (TLC) con su voraz vecino del norte, mientras que en las montañas del sur-este, el ejército zapatista lanzaba al escenario nacional e internacional las reivindicaciones por la dignidad y el reconocimiento de los indígenas, masacrados y despreciados desde el tiempo de la conquista.

Hoy en Brasil cineastas de todos los estados del país continente muestran a sus espectadores películas que también desempeñan destacadas carreras internacionales. Mejor aún, algunos de estos trabajos realizan una cantidad de entradas superior a la última encarnación de las majors estadounidenses. Los medios audiovisuales ocupan un lugar estratégico en la política cultural del presidente Lula, y una de las principales preocupaciones es la de aumentar las capacidades de difusión del cine nacional y latinoamericano. Orlando Senna, Secretario encargado de los medios audiovisuales y jurado el año pasado en el Encuentro de Cine Latinoamericano de Toulouse, explica este propósito en el artículo que sigue después de este editorial.

Al finalizar 2003, la administración del presidente mexicano aspiraba a privatizar las instituciones emblemáticas que son el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), los estudios Churrubusco Azteca y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Tuvo que retroceder finalmente frente a la vigorosa res-

et devait finalement reculer devant la riposte vigoureuse de toute la profession et l'indignation des Mexicains soucieux de préserver leur patrimoine culturel. Cette tentative avortée traduit l'abandon par l'État de toute volonté de soutenir la création artistique et pointe les ravages causés par le TLC en quelques années. Laisser faire, sans régulation, l'économie de marché dans l'espace culturel est une façon très directe de laisser libre cours à l'avalanche des films sur-médiatisés des majors d'Hollywood. Les cinéastes mexicains ne désarment pas et une production indépendante se développe, grâce au numérique, évitant ainsi au cinéma mexicain l'extrême-onction.

Le cinéma uruguayen, petite cinématographie émergente, dispose d'une des plus importantes et prestigieuses cinémathèques d'Amérique Latine. Cette entité privée créa elle-même l'École de Cinéma d'Uruguay. Un fonds de soutien à la production audiovisuelle (FONA), à dominante municipale, voit le jour en 1994 et c'est plus tard que le gouvernement mettra en place l'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Si les débuts furent prometteurs (plus de films furent produits en moins de dix ans que pendant les cinquante années précédentes), la source s'est bien vite tarie et cette cinématographie est aujourd'hui en péril. La crise économique qui sévit dans la région et l'incapacité du FONA à assurer ses engagements ont d'ores et déjà compromis la plupart des projets en cours.

Dans ce paysage latino-américain très contrasté, entre résistance et renoncement, l'expérience de la jeune génération des cinéastes argentins fait, a posteriori, prophétie : au milieu du marasme économique et de la crise financière, en pleine décomposition sociale, leur production filmique a constitué une culture artistique de résistance à l'implosion. Ce mouvement a précédé dans le champs culturel et politique la renaissance d'une identité citoyenne argentine.

Gageons que cet exemple éclairera le clair-obscur continental !

puesta de toda la profesión, la indignación de mexicanos preocupados por preservar su patrimonio cultural. Esta tentativa abortada traduce el abandono por parte del Estado de toda iniciativa para apoyar la creación artística y pone en evidencia los daños causados por el TLC en pocos años. Permitir el avance, sin ninguna regulación, de la economía de mercado en el espacio cultural, es una forma muy directa de dejar libre el paso a la avalancha de películas sobre-mediatizadas de las majors de Hollywood. Los cineastas mexicanos no abandonan la lucha, y una producción independiente se desarrolla gracias a la tecnología digital, evitando al cine mexicano la extremaunción.

El cine uruguayo, pequeña cinematografía emergente, dispone de una de las más importantes y prestigiosas cinematecas de América Latina, una entidad privada que fundó la Escuela de Cine del Uruguay. Un fondo de apoyo a la producción audiovisual (FONA) apareció en 1994, gracias a la iniciativa de la Intendencia Municipal de Montevideo, y sólo más adelante el gobierno crea el Instituto Nacional Audiovisual (INA). Si el comienzo resultó prometedor (se produjeron más películas en menos de diez años que en los cincuenta años anteriores) el entusiasmo ha decaído y esta joven cinematografía se encuentra hoy en peligro. La crisis económica que perdura en la región y la incapacidad del FONA para cumplir con sus obligaciones comprometen en el presente la mayor parte de los proyectos que se están realizando.

En este paisaje latinoamericano tan contrastado, entre resistencia y abandono, la experiencia de la joven generación de cineastas argentinos sirve, a posteriori, profecía: en medio de la parálisis económica y la crisis financiera, en plena descomposición social, su producción cinematográfica ha construido una cultura artística de resistencia a la implosión. Ese movimiento anticipó en el campo cultural y político el renacimiento de una identidad ciudadana argentina.

¡Apostemos que este ejemplo iluminará el claro oscuro continental!

O Brasil e a invenção do futuro

Le Brésil et l'invention du futur

O ano de 2003 foi excepcional para o cinema brasileiro por dois motivos, por dois impactos: os primeiros movimentos do projeto do presidente Lula de transformar o Brasil em uma potência audiovisual e um êxito comercial e artístico dentro do próprio país que não acontecia há mais de duas décadas. O presidente Lula ascendeu o audiovisual ao status de atividade estratégica do país. Com seu ministro da Cultura Gilberto Gil, a quem foi confiada a coordenação do projeto, criou um conselho de cinema e audiovisual com representantes do setor e da sociedade civil e de nove ministros, os titulares dos ministérios da Cultura, Fazenda, Indústria e Comércio, Relações Exteriores, Comunicações, Educação, Justiça, Comunicação do Governo e Gestão Estratégica e da Casa Civil, ou seja, da instância mais próxima ao presidente. Entendeu-se que o cinema e suas ramificações audiovisuais, sendo arte, cultura, indústria, comércio, tecnologia, educação e tema crucial nas negociações internacionais, na arquitetura de uma nova ordem mundial, só encontrará uma sólida sustentabilidade institucional se estiver relacionado e sob os cuidados de múltiplas áreas governamentais. Essa rede ministerial é encabeçada pelo Ministério da Cultura por se entender, também, que o complexo econômico-tecnológico planetário do audiovisual é gerado por uma expressão artística, pela linguagem cinematográfica e por sua contínua evolução, e portanto o seu princípio, a sua essência, é cultural.

Outras medidas foram tomadas ou encaminhadas no decorrer do ano, no sentido de criar condições para a materialização do projeto (oficialmente Programa Brasileiro do Cinema e do Audiovisual-Brasil de Todas as Telas), tais como a cooperação da poderosa televisão brasileira na visibilidade e divulgação dos filmes nacionais, a transformação da Ancine-Agência Nacional

Deux raisons marquantes ont fait de 2003 une année exceptionnelle pour le cinéma brésilien : les premières mesures du projet du président Lula pour faire du Brésil une puissance audiovisuelle ; un succès commercial et artistique que le pays n'avait pas connu depuis plus de vingt ans. Le président Lula a élevé l'audiovisuel au rang d'activité stratégique du pays. Avec son ministre de la Culture, Gilberto Gil, à qui incombe la coordination du projet, il a créé un conseil du cinéma et de l'audiovisuel composé de représentants du secteur et de la société civile et de neuf ministres, les titulaires des ministères de la Culture, des Finances, de l'Industrie et du Commerce, des Affaires étrangères, des Transports et communications, de l'Education, de la Justice, des Affaires d'Etat et de la coordination politique, autrement dit l'instance la plus proche du président. Il a été admis que le cinéma et ses différentes ramifications audiovisuelles, fait partie de l'art, la culture, l'industrie, le commerce, la technologie, l'éducation et constitue un thème crucial des négociations internationales, dans la construction d'un nouvel ordre mondial, et ne bénéficiera d'un solide soutien institutionnel que sous la tutelle et la responsabilité collective du gouvernement. A la tête de ce réseau de soutien ministériel se trouve le ministère de la Culture, étant entendu qu'à l'échelle mondiale, le complexe économique et technologique de l'audiovisuel est régi par l'expression artistique, le langage cinématographique en perpétuelle évolution : son origine et son essence sont donc culturelles.

Au cours de cette année, d'autres mesures ont été prises ou élaborées afin de matérialiser le projet (officiellement dénommé Programme Brésilien du Cinéma et de l'Audiovisuel de Toutes les Toiles). Parmi celles-ci : la contribution de la puissante télévision brésilienne à la



Lula (2003)

de Cinema (vinculada ao Ministério da Cultura, com a missão de regulamentar e fiscalizar a atividade econômica do setor) na abrangente Ancinav-Agência Nacional de Cinema e Audiovisual, o aumento dos recursos públicos para a atividade, a nacionalização da distribuição desses recursos (antes restritos ao eixo produtivo Rio de Janeiro-São Paulo), a ampliação do parque exibidor, a atualização da legislação concernente à atividade, a meta de produzir e exibir cem filmes brasileiros por ano até 2006 (atualmente são 35), negociações para acordos de co-distribuição e exibição com Índia, China, Rússia, Comunidade dos Países de Língua Portuguesa e comunidade ibero-americana (o primeiro deles, com a Argentina, já em execução).

Em paralelo a essas ações de caráter mercadológico, providências no âmbito da cultura e da educação audiovisuais foram iniciadas, visando a montagem de cinefóruns nas escolas e universidades públicas, adoção do ensino da linguagem audiovisual em todos os níveis de escolaridade, melhorias na capacitação profissional, atenção especial à preservação do patrimônio audio-

visibilité et diffusion des films nationaux, l'extension d'Ancine-Agence Nationale du Cinéma (rattachée au ministère de la Culture et qui avait une mission de réglementation de l'activité économique et de veille) devenue Ancinav-Agence Nationale du Cinéma et de l'Audiovisuel, l'augmentation des fonds publics destinés à ce secteur, la distribution de ces fonds étendue au pays (limitée auparavant à l'axe porteur Rio de Janeiro-São Paulo), l'augmentation du nombre de salles, la mise à jour de la législation en matière d'audiovisuel, l'objectif de produire et sortir 100 films brésiliens d'ici à l'année 2006 (contre 35 actuellement), l'établissement d'accords de co-distribution et de sorties en Inde, Chine, Russie, pays lusophones, pays ibéro-américains (le premier d'entre eux a déjà été passé avec l'Argentine).

Parallèlement à ces actions de nature commerciale, l'audiovisuel a bénéficié d'initiatives culturelles et pédagogiques destinées à organiser des forums dans les écoles et universités publiques, à intégrer aux programmes scolaires l'enseignement du langage audiovisuel, à améliorer la formation des professionnels, à apporter un

visual, exibição gratuita de filmes para a população carente (para o grande contingente de brasileiros que não pode pagar um ingresso de cinema e muito menos um canal a cabo onde esses filmes podem ser vistos, mas tem direito constitucional de acesso aos bens culturais de seu país). Também foram acionadas medidas para o cumprimento interno da diversidade cultural, da diversidade cinematográfica, não apenas no que se refere à difusão nacional de obras regionais mas também à exibição no mercado brasileiro de filmes de diversas origens – medidas às vezes criativas, como o escambo (trueque em espanhol) que está sendo negociado com Cuba, e que pode ser feito com outros países: o Brasil exhibe comercialmente 5 filmes cubanos e Cuba exhibe comercialmente 5 filmes brasileiros, cada país fica com a bilheteria dos filmes que exhibe; cada produtor brasileiro que mandar um filme a Cuba tem direito à bilheteria de um dos filmes cubanos exibidos no Brasil.

Paralelamente a essa ação institucional, o governo injetou recursos para a produção na ordem de 43 milhões de dólares, ainda insuficientes para a dimensão do mercado que se pretende, mas quase o dobro da média anual (22 milhões de dólares) do governo anterior. Essas providências foram ou estão sendo trabalhadas pelo governo Lula em processo participativo, em sintonia com as organizações do setor, com os artistas e com a população, com os consumidores. Como exemplo: a consulta sobre novas diretrizes para aplicação de

soin particulier à la préservation du patrimoine audiovisuel, à effectuer des projections gratuites pour la population défavorisée (soit pour la grande majorité de Brésiliens qui ne peut pas s'offrir un ticket de cinéma et encore moins le câble permettant de voir ces films, mais à qui la constitution donne le droit d'accès à la culture. Des mesures ont également été prises dans le sens du respect de la diversité culturelle, de la diversité cinématographique, pas seulement pour ce qui est de la diffusion nationale d'œuvres régionales mais aussi pour la projection sur le marché brésilien de films d'origines diverses – des mesures parfois propices à la création, comme l'échange (troc en espagnol) en cours de négociation avec Cuba et qui peut s'étendre à d'autres pays : le réseau commercial brésilien diffuse cinq films cubains et Cuba cinq films brésiliens, chaque pays garde pour lui le bénéfice des entrées réalisées par les films en question ; chaque producteur brésilien qui envoie un film a Cuba à droit au montant des entrées d'un des films cubains passés au Brésil.

En parallèle à cette action institutionnelle, le gouvernement a injecté environ 43 millions de dollars à la production, somme encore insuffisante eu égard à la taille du marché à conquérir, mais qui représente presque le double des montants annuels (22 millions de dollars) alloués par le gouvernement précédent. Le gouvernement Lula a travaillé ou travaille encore à ces mises en place en misant sur la participation et la syntonie des organisations du secteur, des artistes, de la population et

Madame Sâata
(2002)
de Karim
Ainouz





Amarelo Manga
(2002)
de Claudio Assis

recursos públicos em projetos culturais foi efetuada em 21 encontros (Seminários Cultura para Todos) realizados em todo o país (17 cidades), durante 3 meses, com a participação de 5 mil associações e representantes da sociedade. Um ano, pois, de agitação política e neurônica no cinema, como em todas as atividades brasileiras, ritmadas pela esperança, pela auto estima e pelo clima de mudanças gerados pela eleição de Lula. No cinema de uma maneira especialmente efervescente, com as entidades do setor em movimento contínuo, muitas audiências públicas sobre o tema no Congresso Nacional, polêmicas retumbantes ocupando as primeiras páginas dos jornais e grandes e inéditos espaços na televisão. Enfim, uma politização do pensamento e do fazer audiovisuais alastrada por todas as áreas e aspectos da atividade, estimulada diretamente pelo ministro Gil, um popstar de primeira grandeza com um histórico de militância política impressionante, e pelo presidente Lula. Estimulada também simbolicamente, valendo lembrar as imagens de Lula com o olho no visor de uma câmara, filmando, exibidas por toda parte e especialmente, massivamente, no Brasil (quando era líder sindical, Lula produziu documentários sobre o movimento operário brasileiro e fundou a produtora TVT-Televisão dos Trabalhadores).

Paralelamente a esses impulsos históricos, 21 milhões de brasileiros viram filmes nacionais, ocupando 22% das salas de cinema. Nas últimas décadas essa

des consommateurs. Par exemple, la consultation sur les nouvelles règles d'attribution des fonds publics aux projets culturels s'est déroulée en 21 rencontres (Séminaires Culture pour Tous) réalisées dans tout le pays (17 villes), pendant 3 mois, auxquelles ont participé 5 000 associations et des représentants de la société civile. L'année qui vient de s'écouler a donc vu se déployer une grande activité politique et intellectuelle, dans le cinéma, comme partout ailleurs au Brésil, rythmée par l'espoir, l'estime de soi et le souffle de changements suscités par l'élection de Lula. Pour le cinéma, l'effervescence a été plus perceptible en raison de l'activité ininterrompue des entités du secteur, des nombreux audits publics présentés au sénat, des violentes polémiques à la une des journaux, de nouveaux temps d'antenne. Dernière chose, il s'est produit une politisation généralisée de la pensée et de l'action audiovisuelle, directement encouragée par le ministre Gil, une pop star de tout premier plan, qui a derrière lui un impressionnant parcours de militant politique, et par le président Lula. Encouragée aussi symboliquement si l'on se souvient des photos de Lula, l'œil derrière l'objectif d'une caméra, en train de filmer ; elles ont fait le tour du monde et plusieurs fois celui du Brésil (du temps où il était leader syndical, Lula a réalisé des documentaires sur le mouvement ouvrier brésilien et fondé la maison de production TVT- Télévision des Travailleurs).

Parallèlement à ces actions historiques, 21 millions de Brésiliens ont vu les films nationaux, projetés dans 22%

ocupação foi de 6% e o salto ocorrido em 2003 representa 220% de crescimento do público, um desempenho assombroso em qualquer atividade econômica. Esses números só foram alcançados (e superados) na década de 50, quando reinaram comédias musicais de grande apelo popular (a Chanchada), e no início dos anos 80, quando o público aco-reu em massa às comédias eróticas (a Pornochanchada). Em 2003 a performance nas bilheterias não se estribou em qualquer gênero ocasionalmente exitoso, já que a oferta de filmes foi temática e esteticamente variada. Estribou-se em três motivações, que podem ser classificadas como artística, mercadológica e psico-social.

A primeira motivação tem a ver com a boa safra da cinematografia brasileira, a qualidade de filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Deus é brasileiro*, *Madame Satã*, *Amarelo manga*, *O homem que copiava*, *Durval Discos*, *Lisbela e o prisioneiro*, *Narradores de Javé*. Tem a ver com a chama da invenção e do experimentalismo reacendida em *Filme do amor*, *O signo do caos*, *Harmada*, *Garotas do ABC*, *Seja o que Deus quiser*. Tem a ver com a densidade e a plasticidade dos docu-



Orlando Senna et Lula.

des salas de cinema. Au cours des dernières décennies, ce pourcentage était de 6% et le saut enregistré en 2003 représente une augmentation des spectateurs de l'ordre de 220%, un résultat étonnant quelle que soit l'activité économique à laquelle il s'applique. Ces chiffres n'ont été enregistrés (et dépassés) que dans les années 50, avec les comédies musicales pour grand public (la "Chanchada"), et au début des années 80, lorsque le public a massivement assisté aux comédies erótiques (la "Pornochanchada"). En 2003, les meilleurs entrées n'ont pas été subordonnées au succès occasionnel d'un genre précis : l'éventail thématique et esthétique des films proposés a été très varié. Elles sont subordonnées à trois facteurs d'ordre artistique, de marché et psycho-social.

Le premier facteur est en rapport avec la bonne moisson de la cinématographie brésilienne, la qualité de films tels que *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Deus é brasileiro*, *Madame Satã*, *Amarelo manga*, *O homem que copiava*, *Durval Discos*, *Lisbela e o prisioneiro*, *Narradores de Javé*. Il est en rapport avec l'étincelle d'inventivité et l'esprit expérimental qui jaillit dans *Filme do amor*, *O signo do caos*, *Harmada*, *Garotas do ABC*, *Seja*



Rocha que voa
(2002)
de Eryk Rocha

mentários, que vivem uma fase de ouro tanto no que se relaciona à linguagem como no que se refere à comunhão com o público, principalmente o documentário longo (das dez maiores bilheterias de filmes brasileiros, três foram de documentários) –estou me referindo aos vãos de criação de *Janela da alma*, *Rocha que voa*, *Ônibus 174*, *Edifício Master*, *Glauber o filme-Labirinto do Brasil*, *O prisioneiro da grade de ferro*, *Nelson Freire*, *Paulinho da Viola*, *O resto é silêncio*. Uma safra que é resultado da afinação e decantação do cinema brasileiro nos últimos nove anos, na fase batizada como Retomada, que sucedeu à grande crise do governo Collor de Mello, e que se fez colher luminosamente no ano da graça de 2003.

A segunda motivação, mercadológica, tem a ver com a extraordinária visibilidade, com a massiva publicidade na tv das produções ou co-produções da Globo Filmes, braço cinematográfico da Rede Globo de Televisão, a quarta maior empresa de comunicação do planeta. A Globo esteve envolvida com filmes de qualidade (*Carandiru*, *O homem que copiava*, *Lisbela e o prisioneiro*), com transposições ao cinema de alguns de seus programas de grande audiência (*Os normais*, *Casseta & Planeta*) e com filmes de Xuxa e de Renato “Didi” Aragão, as maiores estrelas televisivas do público infantil. Ou seja, 2003 foi também o ano em que a poderosa Globo entrou com força no mercado cinematográfico, com a intenção de ganhar espaços significativos no mercado brasileiro, como aconteceu, e no mercado internacional. A linguagem televisiva de alguns filmes com a marca Globo suscitou uma importante polêmica pública sobre as diferenças gramaticais das expressões cinema e televisão, apimentada pela possibilidade ou não do Brasil substituir a hegemonia de Hollywood pela hegemonia da Globo ou da ocupação de todo o mercado consumidor brasileiro apenas

o que Deus quiser. Il est en rapport avec la densité et la plasticité des documentaires, qui vivent leur âge d’or grâce à leur langage, autant qu’à leur communion avec le public, notamment le documentaire long (il y a trois documentaires parmi les dix meilleures entrées de films brésiliens) – je me réfère aux envolées artistiques de *Janela da alma*, *Rocha que voa*, *Onibus 174*, *Edifício Master*, *Glauber o filme-labirinto do Brasil*, *O prisioneiro da grade de ferro*, *Nelson Freire*, *Paulinho da Viola*, *O resto é silêncio*. Une moisson parvenue à maturité au cours des neuf dernières années qui ont vu le cinéma brésilien s’affiner et s’épurer, pendant la phase dite de Reprise, à la suite de la grave crise du gouvernement Collor de Melo ; une moisson d’or qui s’est laissée couper en l’an de grâce 2003.

Le second facteur, de marché, est en rapport avec l’extraordinaire visibilité et la publicité massive qu’offre la télévision aux productions et co-productions de Globo Filmes, branche cinématographique de Rede Globo Télévision, la quatrième entreprise de communication au monde. Globo co-produit des films de qualité (*Carandiru*, *O homem que copiava*, *Lisbela e o prisioneiro*), adapte au cinéma certaines de ses meilleures audiences (*Os normais*, *Casseta & Planeta*) et les téléfilms de Xuxa et de Renato “Didi” Aragão, les stars du petit écran consacrées par le jeune public. Autrement dit, 2003 est aussi celle où la puissante Globo a fait une entrée en force sur le marché cinématographique, avec l’objectif (atteint) de gagner des parts significatives du marché brésilien, et son entrée sur le marché international. Le langage télévisuel de certains films de la marque Globo a suscité une vaste polémique, quant aux différences grammaticales des expressions du cinéma et de la télévision, corsée par l’éventualité (ou non) que l’hégémonie d’Hollywood soit remplacée par l’hégémonie de la Globo, ou par l’éventualité

Carandiru
(2003)
de Héctor Barbenco





Le président Lula, Gilberto Gil et Orlando Senna négocient avec la profession cinématographique, printemps 2003.

pelos produtos dessas duas origens. Outro dado importante, nesse aspecto, foi a atuação das distribuidoras transnacionais, das majors, que comercializaram uma boa parte dos filmes brasileiros, incluindo todos os filmes Globo.

A terceira motivação, psico-social, tem a ver com o momento especial por que passa a sociedade brasileira, e isso tem a ver obviamente com o fenômeno Lula. Um momento em que a confiança dos brasileiros em si mesmos está em alta, em que os brasileiros buscam explicitamente novos caminhos para a resolução dos seus centenários problemas sociais e, portanto, vivenciam um processo de auto conhecimento e de invenção de novas vias de relação com o outro. Um processo que inclui o ver a si mesmo também com novos olhos, com uma nova luz mais condizente com o que desejamos para nós mesmos no século 21, que inclui espelhos prismáticos e filmes nacionais.

A conjugação desses impulsos levou o cinema brasileiro ao desempenho excepcional do ano passado. Tal desempenho talvez não se repita em 2004, mas todas as análises e projeções indicam que tampouco o cinema brasileiro voltará à situação pré-2003, à ocupação de apenas 6% de seu próprio mercado. Calcula-se uma performance menor, refletida na cota de tela decretada pelo governo para este ano, que é de 63 dias de filmes brasileiros em todas as mil e 800 salas do país (a cota de tela do ano passado era de 35 dias). O governo e o setor têm muito a fazer em 2004, incluindo a correção de algumas distorções surgidas no entusiasmo do ano passado, como o baseamento da economia cinematográfica apenas em grandes êxitos de bilheteria, em blockbusters, quando se sabe que a sustentabilidade das cinematografias nacionais está na produção média. O total de lançamentos em 2003 foi de apenas 35 filmes, uma média de 3 por mês, e embora o resultado de todos eles estivesse acima das médias anteriores, a performance espetacular, o maior oxigênio para o crescimento de 220%, deveu-se ao sucesso de oito filmes. Em 2004 o número de filmes será maior e todos os esforços se norteiam para que todos eles tenham espaço e visibilidade adequados.

A meta do governo Lula ao elevar o cinema e o audiovisual à categoria de atividade estratégica, de assunto de estado, é o de corresponder historicamente à importância

qu'Hollywood ou a Globo ocupent à elles seules tout le marché brésilien. Le rôle des distributeurs transnationaux, des majors qui commercialisent une grande partie des films brésiliens, y compris tous les films Globo, mérite précisément d'être souligné.

Le troisième facteur, psycho-social, est en rapport avec le moment particulier que vit la société brésilienne et ramène de façon évidente au phénomène Lula. La confiance des Brésiliens en eux-mêmes s'est accrue, ils cherchent ouvertement de nouveaux chemins pour résoudre leurs problèmes sociaux endémiques et vivent un processus de connaissance de soi et d'invention de nouvelles voies dans le rapport à l'autre. Un processus qui implique de nous voir nous mêmes autrement, éclairés d'une nouvelle lumière, davantage en harmonie avec ce que nous nous souhaitons au 21^e siècle, miroirs prismatiques et films nationaux inclus.

La conjonction de ces facteurs a conduit le cinéma brésilien à son exceptionnel résultat de l'an passé. Il ne se renouvellera peut-être pas en 2004, mais toutes les analyses et projections établissent qu'il ne reviendra pas non plus à son niveau d'avant 2003, équivalent à peine 6% du marché. On estime que ce résultat, fonction de la cote de toile décrétée par le gouvernement pour cette année, soit 63 jours de programmations brésiliennes dans les 1 800 salles du pays (contre 35 jours pour 2003) sera inférieur. Le gouvernement et le secteur cinématographique ont beaucoup à faire en 2004. Y compris à corriger quelques distorsions dues à l'euphorie de l'année passée : par exemple, celle qui a consisté à baser l'économie cinématographique quasiment sur les films à succès, les blockbusters, alors que l'on sait que le maintien des cinématographies nationales dépend des productions moyennes. En 2003, à peine 35 films sont sortis, soit une moyenne de 3 par mois, et bien que leur résultat d'ensemble ait été supérieur aux moyennes enregistrées précédemment, le succès stimulant, l'oxygène donné à la croissance de 220% provient essentiellement du score de huit de ces films. En 2004, le nombre de films sera supérieur et tous les efforts convergent pour que chacun bénéficie de l'espace et de la visibilité qu'il mérite.

Le but du gouvernement Lula, en élevant le cinéma et l'audiovisuel au rang d'activité stratégique et d'affaire d'état, c'est d'être historiquement en phase avec l'importance

vital do audiovisual no desenvolvimento das identifi-
cações culturais e na fixação das soberanias nacionais
na ordem globalizada e ao fato da indústria da comu-
nicação, encabeçada pelo audiovisual, estar destinada
a ser o maior pólo produtivo do século que estamos
começando a viver, e o que isso significa na geração de
renda e empregos. Um movimento para dentro do país
e também para fora –talvez com excesso de ousadia e
otimismo, talvez com uma justa perspectiva das poten-
cialidades criativas do seu povo, o governo também
aspira criar condições para que o audiovisual brasileiro
venha a ter a mesma importância para o mundo, neste
século 21, do cinema de Hollywood no século 20. Os
sonhos têm de estar à frente de suas lógicas de mate-
rialização, para que a possibilidade do que um dia é
improvável se torne realidade no porvir possa se con-
formar. Principalmente se o sonho for sonhado por mil-
hões e se as oportunidades históricas forem identifica-
das e trabalhadas. Como diz um velho provérbio chinês,
quatro coisas na vida não se recuperam: a palavra pro-
ferida, o tempo passado, a ocasião perdida e a pedra
atirada no abismo.

* O cineasta, roteirista e jornalista Orlando Senna ocupa atualmente o cargo de Secretário do Audiovisual do Brasil.

RESUMO: As medidas políticas do governo Lula a favor da arte e indústria cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVES: cinema brasileiro, governo Lula, Gilberto Gil, TV Globo.

vitale que revêt l'audiovisuel, en pleine mondialisation,
dans le développement des spécificités culturelles et la
détermination des souverainetés nationales. En phase
également avec ce que signifie, en termes de revenus et
d'emplois, le fait que l'industrie de la communication, au
premier rang de laquelle se trouve l'audiovisuel, devienne
le pôle de production le plus important du siècle que nous
commençons à vivre. Un mouvement vers l'intérieur du
pays et aussi vers l'extérieur – peut-être avec une audace
et un optimisme excessifs, peut-être avec une juste per-
ception des potentialités créatives de son peuple ; le gou-
vernement aspire aussi à créer les conditions qui permet-
tent à l'audiovisuel brésilien d'avoir la même importance
mondiale, au XXI^e siècle, que le cinéma d'Hollywood au XX^e
siècle. Les rêves doivent accompagner leurs logiques de
matérialisation, pour que ce qui un jour est improbable
puisse devenir réalité dans l'avenir et prendre forme.
Surtout si le rêve est celui de millions de gens et si ces
opportunités historiques sont identifiées et cernées. Un
vieux proverbe chinois dit : il y a dans la vie quatre choses
qu'on ne peut récupérer : la parole proférée, le temps
passé, l'occasion manquée et la pierre jetée dans l'abîme.

TRADUIT DU PORTUGUES (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

* Le cinéaste, scénariste et journaliste Orlando Senna occupe actuelle-
ment le poste de Secrétaire à l'Audiovisuel du Brésil.

RÉSUMÉ : Les mesures politiques du gouvernement Lula en
faveur de l'art et de l'industrie cinématographique.

MOTS-CLÉS : cinéma brésilien, gouvernement Lula, Gilberto Gil,
TV Globo.

Gilberto Gil et
Orlando Senna



2003 a été une année remarquable pour le cinéma brésilien, et ceci au moins pour trois raisons. D’abord, c’est la date du quarantième anniversaire de la sortie de la “triade sacrée” du *cinema novo*, à savoir *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos ; ensuite, c’est le record de billetterie des entrées en salles du cinéma national de cette décennie, soit plus de 22 millions d’entrées ; enfin, c’est un tournant dans la politique audiovisuelle du pays avec l’instauration progressive d’un nouveau programme gouvernemental et l’arrivée au

El año 2003 fue un año destacable para el cine brasileño, esto por lo menos debido a tres razones. Primero se cumplen los 40 años de la “trilogía sagrada” del *cinema novo*, que son *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos; luego es el récord de venta de taquilla en salas del cine nacional de esta década, es decir más de 22 millones de entradas;

por último hubo un cambio de situación en la política audiovisual del país con la instauración progresiva de un nuevo programa gubernamental y con la llegada al poder de Lula. Estas fechas, cifras y hechos nos permiten esbozar un balance de



› Sylvie Debs

Le cinéma brésilien de la “reprise”

El cine brasileño de la “reactivación”

1995-2002

pouvoir de Lula. Ces dates, chiffres et faits nous invitent à dresser un bilan de la situation actuelle du cinéma au Brésil, résultat de la reprise amorcée sous le gouvernement précédent. Pour mieux comprendre le phénomène de 2003, il est nécessaire de faire un rapide retour en arrière sur la politique du gouvernement de Fernando Henrique Cardoso, d’analyser l’évolution du marché, et

la situación actual del cine en Brasil, como resultado de la reactivación iniciada bajo el gobierno anterior. Para entender mejor el fenómeno del 2003, es necesario recordar la política del gobierno de Fernando Henrique Cardoso, analizar la evolución del mercado y evaluar los resultados de la Ley sobre Audiovisual. Antes de augurar las perspectivas evocadas por el



Os fuzis (1964)
Ruy Guerra

d'évaluer les résultats de la Loi sur l'Audiovisuel. A l'heure des bilans, une appréciation qualitative, esthétique et idéologique s'impose également avant d'augurer des perspectives évoquées par le Ministre de la culture Gilberto Gil et son Secrétaire pour le développement des Arts Audiovisuels, Orlando Senna.

LA POLITIQUE AUDIOVISUELLE DE FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

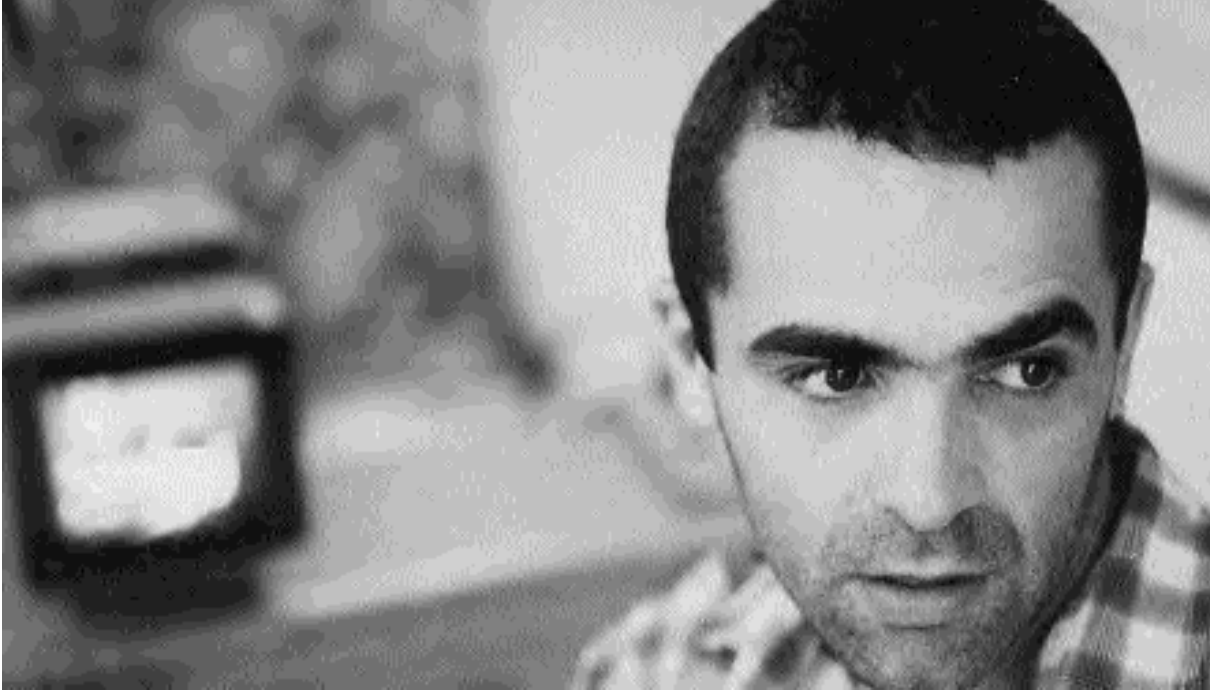
Lorsque Fernando Henrique Cardoso entame son premier mandat présidentiel en 1994, la situation du cinéma brésilien est catastrophique. En effet, le gouvernement de Fernando Collor de Mello avait mis fin à la production cinématographique de son pays au mois de mars 1990, en supprimant les structures de production et de distribution : Embrafilme, le Concine et la Fundação do Cinema Brasileiro. Ce geste, selon certains critiques, ne faisait qu'entériner une situation de crise que venait de traverser le cinéma national. En effet, le nombre de salles avait chuté de 3276 unités en 1975 à moins de 1100 en 1988, tandis que le nombre de spectateurs, pour une population qui était passée de 110 à 140 millions d'habitants, avait chuté de 270 millions en 1978 à moins de 24 millions. Cette situation du cinéma brésilien avait été le résultat de plusieurs phénomènes convergents, comme la crise économique nationale traversée par le pays après la phase du "miracle économique", les conséquences d'un taux d'inflation sans cesse croissant qui a conduit à la "dollarisation" de la production cinématographique, et qui a fait de la fréquentation des salles un loisir de luxe pour la plus grande partie de la population. Par ailleurs, la concurrence de la télévision, qui, contrairement à l'Europe

Ministro de Cultura Gilberto Gil y su Secretario para el Desarrollo de Artes Audiovisuales, Orlando Senna, una apreciación cualitativa, estética e ideológica se impone igualmente en este momento de balances.

LA POLÍTICA AUDIOVISUAL DE FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Cuando Fernando Henrique Cardoso inicia su primer mandato presidencial en 1994, la situación del cine brasileño es catastrófica. En efecto, el gobierno de Fernando Collor de Mello había finiquitado la producción cinematográfica de su país en el mes de marzo de 1990, cuando suprimió las estructuras de producción y distribución: Embrafilme, el Concine y la Fundação do Cinema Brasileiro. Aquel acto, según ciertos críticos, no hacía sino ratificar una situación de crisis que venía atravesando el cine nacional. En efecto, el número de salas había caído de 3276 en 1975 a menos de 1100 en 1988, mientras que la cantidad de espectadores, para una población que había pasado de 110 a 140 millones de habitantes, había caído de 270 millones en 1978 a menos de 24 millones. Esta situación del cine brasileño había resultado de varios fenómenos convergentes, como la crisis económica nacional atravesada por el país después de la fase de "milagro económico", las consecuencias de una tasa de inflación en crecimiento continuo que llevó a la "dolarización" de la producción cinematográfica, y que hizo de la frecuentación de las salas un pasatiempo de lujo para la mayor parte de la población. Por otro lado, la competencia de la televisión, que, a la inversa de lo ocurrido en Europa o

Flavio Frederico,
réalisateur de
Urbania
(2004)



ou aux Etats-Unis à la même période, n'a pas suscité de co-productions, ni réservé un espace de diffusion pour les films nationaux, n'avait guère contribué à développer l'intérêt pour la cinématographie nationale. Dans ce contexte général, le gouvernement Collor, par l'intermédiaire de son porte-parole, le cinéaste Ipojuca Pontes, avait déclaré "Ce n'est pas le rôle de l'Etat de produire des films" pour justifier la suspension des aides à la production et à la distribution du cinéma.

L'arrivée du gouvernement Cardoso a donc suscité une nouvelle dynamique pour le cinéma, appelée dans un premier temps la "reprise du cinéma national" par la critique comme par le Ministère de la Culture. En effet, la situation de tabula rasa a obligé en quelque sorte le nouveau gouvernement à prendre des mesures financières pour relancer l'industrie du cinéma, et deux éléments majeurs ont joué un rôle déterminant dans le processus de la "reprise" : l'application du Plan Real d'une part et la mise en place de la Loi sur l'Audiovisuel d'autre part. Cette Loi, instaurée le 20 juillet 1993 pour une durée de dix ans, permettait à des personnes physiques et morales d'acheter des actions de films sur le marché des capitaux, grâce à des avantages fiscaux liés à la loi des dégrèvements sur les profits. C'est le premier acte concret de remise en route du cinéma national : 10 films seront ainsi produits en 1995, puis 21 en 1996 pour atteindre une vitesse de croisière de 30 à 40 films par an par la suite. Sur le plan de la distribution, l'application du Plan Réal (1^{er} juillet 1994) a eu pour conséquence de mettre fin à l'inflation et de permettre la libération des "capitaux des exploitants de salle, jusque-là immobilisés dans les banques, vers l'extension et la réforme du parc des cinémas" : en 1995, par exemple, 21 nouvelles salles seront ouvertes à Rio de Janeiro. C'est grâce à ces mécanismes que le marché audiovisuel brésilien, le huitième du monde à l'heure actuelle, a connu un réel redémarrage durant la dernière décennie : 190 longs métrages ont été produits entre 1995 et

Estados Unidos en el mismo periodo, ni suscitó coproducciones ni reservó un espacio de difusión para las películas nacionales, apenas contribuyó a desarrollar el interés por la cinematografía nacional. En este contexto general, el gobierno Collor, por intermedio de su portavoz, el cineasta Ipojuca Pontes, había declarado "No le incumbe al Estado la producción de películas" para justificar la suspensión de las ayudas a la producción y distribución del cine.

La llegada del gobierno Cardoso dio lugar entonces a una nueva dinámica para el cine, llamada al principio la "reactivación del cine nacional" tanto por la crítica como por el Ministerio de Cultura. En efecto la situación de tabula rasa obligó de alguna manera al nuevo gobierno a tomar medidas financieras para relanzar la industria del cine, y dos elementos mayores desempeñaron un papel determinante en el proceso de "reactivación": la aplicación del Plan Real por un lado y la instauración de la Ley sobre el Audiovisual por otro lado. Esta ley, instaurada el 20 de julio de 1993 por una duración de 10 años, permitía a personas físicas y morales comprar acciones de películas en el mercado de capitales gracias a ventajas fiscales relacionadas la ley de desgravamiento sobre los beneficios. Es el primer acto concreto de restablecimiento del cine nacional: así 10 películas se producirán en 1995, luego 21 en 1996 para alcanzar una cantidad anual de 30 a 40 películas los años siguientes. La aplicación del Plan Real (1^o de julio de 1994) en la distribución tuvo como consecuencia el fin de la inflación y permitió la liberalización de los "capitales de los empresarios de salas, hasta ahora immobilizados en los bancos, hasta la extensión y la reforma del parque de cines": en 1995, por ejemplo, 21 salas nuevas abrirán en Rio de Janeiro. Gracias a estos mecanismos, el mercado audiovisual brasileño, octavo en el mundo hoy día, realmente arrancó de nuevo en la última década: se produjeron 190 largometrajes entre 1995 y 2002, tres de los cuales fueron nominados al

2002, dont trois indiqués pour l'Oscar du Meilleur film Étranger. L'apparition de quelques 60 nouveaux cinéastes, la conquête de plus de 200 prix dans des festivals nationaux et internationaux, la production de 340 documentaires culturels et de 669 courts métrages constituent un premier bilan quantitatif établi par le MinC.

La production a connu une croissance constante non seulement grâce à la Loi sur l'Audiovisuel, mais aussi grâce à l'action menée parallèlement par le Département Audiovisuel du Ministère de la Culture et les initiatives de certains états ou villes, désireuses de faire de l'aide à la production ou à la distribution du cinéma, un élément de leur politique culturelle et électorale. Le MinC, pour sa part, a pu soutenir les productions avec des fonds provenant de la liquidation d'Embrafilme. Le système de collecte mis en place par la Loi sur l'Audiovisuel a présenté un certain nombre d'inconvénients, dont l'irrégularité des investissements collectés et la trop longue période de collecte pour réunir les fonds nécessaires. Par ailleurs, comme le financement qui avait atteint 215 millions d'euros en 8 ans avait été encore jugé insuffisant, irrégulier et trop aléatoire, le Secrétariat de l'Audiovisuel du MinC a décidé en 2001 la création du Gedic, puis de l'Ancine, rattachés au Ministère de l'Industrie, avec pour mission de reconfigurer la matrice organisationnelle de l'industrie cinématographique, laissant au Secrétariat de l'Audiovisuel le soin de traiter la distribution et le renforcement de l'aspect culturel de l'audiovisuel brésilien.

Ainsi, nous pouvons distinguer deux périodes distinctes dans la politique audiovisuelle du Président Cardoso : 1995-1998 et 1999-2002. Durant la première

Óscar en la categoría Mejor película Extranjera. La aparición de unos 60 nuevos cineastas nacionales, la conquista de más de 200 premios en los festivales nacionales e internacionales, la producción de 340 documentales culturales y de 669 cortometrajes constituyen un primer balance cuantitativo establecido por el MinC.

La producción conoció un crecimiento constante gracias no solamente a la Ley sobre el Audiovisual sino también a la acción llevada paralelamente por el Departamento de Audiovisual del Ministerio de la Cultura y las iniciativas de ciertos Estados o ciudades, deseosos de ayudar la producción o la distribución del cine, un elemento de su política cultural y electoral. El MinC, por su parte, pudo sostener las producciones con los fondos procedentes de la liquidación de Embrafilme. El sistema de recaudación llevado a cabo por la Ley sobre el Audiovisual presentó unos cuantos de inconvenientes, entre los cuales la irregularidad de las inversiones recogidas y el muy largo plazo de colecta para reunir los fondos necesarios. Por otra parte, como el financiamiento, que había alcanzado los 215 millones de euros en 8 años había sido juzgado insuficiente, irregular y demasiado aleatorio, la Secretaría del Audiovisual del MinC decidió en el 2001 crear el Gedic (Grupo Ejecutivo de Desenvolvimento da Industria Cinematografica), y después de la Ancine (Agência Nacional do Cinema), organismos dependientes del Ministerio de Industria, cuya misión era la reconfiguración de la matriz organizacional de la industria cinematográfica, dejando así a la Secretaría del Audiovisivo el cuidado de atender la distribución y el refuerzo del aspecto cultural del audiovisual brasileño.



O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (2001)
Paulo Caldas et
Marcelo Luna

période, l'essentiel des efforts a été consacré à l'incitation à la production cinématographique, relayée par la suite par le Gedic et l'Ancine, ce qui a permis d'atteindre 8,1% de parts de marché du cinéma national en 1999, puis 25% en 2003, contre 0,05% en 1992. En plus de l'aide à la production, stimulée par le Prix Resgate, le SDAV a mis en place un certain nombre d'actions qui avaient un double objectif : la reconquête du marché intérieur et la diffusion du cinéma brésilien à l'étranger. Parmi ces actions, nous pouvons relever la restauration de films anciens, considérés comme des classiques du cinéma national, l'aide à la production d'émissions de télévision sur le cinéma national, l'aide à la publication de revue de critique de cinéma, l'édition de CDRoms, la publication d'un catalogue du cinéma brésilien de films de fiction et de documentaires, le financement de sous-titrages et de copies pour les festivals. En 1997, afin de consolider le pôle cinématographique latino-américain contre l'hégémonie nord américaine, le programme Ibermedia est lancé avec la participation des pays suivants : Argentine, Brésil, Colombie, Cuba, Chili, Espagne, Portugal, Uruguay et Venezuela. La même année, un accord de coproduction entre le Brésil et le Portugal est signé. L'effort de diffusion du cinéma brésilien à l'étranger se concentre sur la participation aux festivals, et se traduit par des actions plus ciblées, comme la présentation d'un panorama du cinéma brésilien contemporain organisé au Musée d'Art Moderne de New York en 1998 et qui sera repris dans diverses universités américaines.

Durant la seconde période, comme l'action de soutien à la production avait été confiée à l'Ancine, le Secrétariat de l'Audiovisuel a renforcé son action

De esta forma, podemos distinguir dos periodos diferentes en la política audiovisual del Presidente Cardoso: 1995-1998 y 1999-2002. Los esfuerzos esenciales durante el primer periodo, fueron dedicados a la incitación a la producción cinematográfica, llevada más tarde por el Gedic y Ancine, lo que permitió alcanzar el 8,1% de partes de mercado del cine nacional en 1999, el 25% después en 2003, frente al 0,05% en 1992. Además de la ayuda a la producción estimulada por el Premio Resgate, el SDAV (Secretaría del Audiovisual) llevó a cabo unas cuantas acciones que tenían doble objetivo: la reconquista del mercado interior y la difusión del cine brasileño en el extranjero. Entre estas acciones, podemos realzar la restauración de películas antiguas, consideradas como clásicos del cine nacional, la ayuda a la producción de emisiones de televisión sobre el cine nacional, la ayuda a la publicación de revistas de crítica de cine, la edición de CDRoms, la publicación de un catálogo del cine brasileño de películas de ficción y documentales, el financiamiento de subtítulos y copias para festivales. En 1997 con el fin de consolidar el polo cinematográfico latinoamericano contra la hegemonía norteamericana, se lanzó el programa Ibermedia con la participación de los siguientes países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, Portugal, Uruguay y Venezuela. El mismo año, se firmó un acuerdo de coproducción entre Brasil y Portugal. El esfuerzo de difusión del cine brasileño en el extranjero se concentra en la participación en los festivales, y se traduce por acciones más precisas como la presentación de un panorama del cine brasileño contemporáneo, organizado en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York en 1998 y que será retomado en varias universidades norteamericanas.

Durante el segundo periodo, como se le encargó la

Carandiru
(2003)
de Héctor Babenco





Bicho de sete cabeças
(2001)
Lais Bozansky

culturelle par le développement des programmes d'aide suivants : appui à la commercialisation des films, mise en place du programme Mais Cinema, lancement du Grand Prix du Cinéma au Brésil, création des programmes Redécouverte du Cinéma National, Cinéma des Brésiliens, Images du Brésil ainsi que l'organisation de concours publics pour les longs et courts métrages de fiction et documentaires. Ainsi le programme Mais cinema, soutenu par la BNDES, la Banque du Brésil et le SEBRAE a bénéficié de 3,1 millions d'euros répartis sur 19 projets de longs métrages. L'aide à la commercialisation des films a permis de soutenir et d'amplifier des actions comme celles engagées par Riofilme. En dehors des prix pour les longs et courts métrages, le gouvernement a créé des prix spéciaux pour des documentaires culturels : le thème choisi en 1999 a été la commémoration des 500 ans de la découverte du Brésil ; l'an 2000 a été consacré à la culture afro-brésilienne ; en 2001, c'est l'abordage multiculturel qui a été retenu. La création du Grand Prix du Cinéma au Brésil en 1999 avait pour objectif essentiel de revaloriser cette profession par une manifestation équivalente à celle des Oscars ou des Césars afin de redonner une image plus "glamour" de la profession. Devant le peu d'enthousiasme du public brésilien à voir des films nationaux, cette cérémonie fait partie de la stratégie globale visant à inciter les spectateurs à se réconcilier avec leur image sur l'écran.

EVOLUTION DU MARCHÉ BRÉSILIEN

Le résultat le plus tangible de la politique mise en place par le gouvernement Cardoso, en termes de nombre de films produits et d'entrées, apparaît clairement sur le tableau de l'évolution de la part de marché du cinéma brésilien entre 1995 et 2002. En 2003, les parts de marché du cinéma national ont atteint 25%. Depuis 1995, en plus du soutien obtenu par les entreprises d'état (215 millions d'euros) grâce à la Loi sur l'Audiovisuel, 129 millions d'euros d'aides publiques ont été investis dans la production cinématographique. Cependant, moins de 8%, soit 10 millions d'euros, avaient été consacrés au lancement, ce qui revient à souligner que la distribution est restée le maillon faible endémique du système brésilien. Les aides mises en place n'ont pas suffisamment pris en compte

acción de ayuda a la producción a Ancine, la Secretaría del Audiovisual reforzó su acción cultural en el desarrollo de los programas de ayuda siguientes: apoyo a la comercialización de películas, creación del programa Mais Cinema, lanzamiento del Gran Premio del Cine en Brasil, creación de programas de redescubrimiento del Cine Nacional, Cine de los Brasileños, Imágenes de Brasil, así como organización de concursos públicos para largo y cortometrajes de ficción y documentales. De esta forma el programa Mais Cinema, apoyado por el BNDES, el Banco de Brasil y el SEBRAE recibió 3,1 millones de euros distribuidos entre 19 proyectos de largometrajes. La ayuda a la comercialización de películas permitió manter y ampliar acciones como aquellas contratadas por Riofilme. Aparte de los premios para largo y cortometrajes, el gobierno creó premios especiales para documentales culturales: el tema escogido en 1999 fue la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de Brasil; el año 2000 fue dedicado a la cultura afrobrasileña; en el 2001 se eligió el aspecto multicultural. La creación del Gran Premio del Cine en Brasil en 1999 tenía por objetivo esencial revalorar esta profesión con una manifestación equivalente a la de los Óscar o de los César con el fin de restaurar una imagen más "glamour" de la profesión. Frente al poco entusiasmo del público brasileño por ver las películas nacionales, esta ceremonia forma parte de la estrategia global que busca incitar a los espectadores a reconciliarse con su imagen en pantalla.

EVOLUCIÓN DEL MERCADO BRASILEÑO

El resultado más tangible de la política llevada a cabo por el gobierno Cardoso, en términos de cantidad de películas producidas y de entradas, aparece claramente en la tabla de evolución de la parte de mercado del cine brasileño entre 1995 y 2002. En 2003 las partes de mercado del cine nacional alcanzaron el 25%. Desde 1995, además de la ayuda obtenida por las empresas públicas del Estado (215 millones de euros) gracias a la Ley sobre el Audiovisual, se invirtieron 129 millones de euros de ayudas públicas en la producción cinematográfica. Sin embargo menos del 8%, o sea 10 millones de euros, se habían dedicado al lanzamiento, lo que significa que la distribución quedó como el eslabón perdido endémico del sistema brasileño. Las ayudas llevadas a cabo no

cet aspect pourtant fondamental d'une bonne gestion de la politique cinématographique, même si en 2002, le nombre de salles était passé de 1335 en 1995 à 1650, pour un investissement de 250 millions d'euros. En effet, malgré cet effort, le pays reste à l'avant-dernier rang mondial pour le ratio population/nombre de salles (un écran pour 125 000 habitants).

Pour mieux comprendre ce phénomène, nous pouvons rappeler qu'au Brésil, le producteur est souvent également le distributeur ; il s'agit généralement de petites entreprises familiales qui ne disposent pas de moyens publicitaires pour appuyer la distribution. Or, pour distribuer un film, il faut compter en moyenne 1,4 millions d'Euros (ce qui équivaut à 800 000 entrées environ) ; le coût de laboratoire pour la réalisation de 500 copies revient à 1,3 million d'euros (ce qui équivaut à 720 000 entrées). Ces budgets sont effectivement ceux

tuvieron bastante en cuenta este aspecto pese a que es fundamental en una buena gestión de la política cinematográfica, aunque la cantidad de salas pasara de 1.335 en 1995 a 1650 en 2002 con una inversión de 250 millones de euros. En efecto, a pesar de este esfuerzo, el país se quedó en el antepenúltimo rango mundial para la proporción de salas/población (una pantalla para 125.000 habitantes).

Para entender mejor este fenómeno cabe recordar que en Brasil el productor es a menudo distribuidor; se trata generalmente de pequeñas empresas familiares que no disponen de medios publicitarios para apoyar la distribución. Sin embargo para distribuir una película hay que contar en promedio con 1,4 millones de euros (lo que equivale a 800.000 entradas más o menos); el costo de laboratorio para la realización de 500 copias es de 1,3 millones de euros (es decir, 720.000 entradas).



O sertão das memórias
(1996)
José Araújo

dont bénéficient les blockbusters. Or comme 90% du marché est occupé par le cinéma étranger, notamment nord-américain, (excepté en 2003), il faudrait pouvoir assurer le cinéma national des mêmes moyens financiers pour avoir un nombre de copies plus important par film et permettre leur diffusion à plus longue échéance, en d'autres termes, leur offrir des chances égales au cinéma étranger. D'ailleurs, cette inégalité de traitement entre cinéma national et cinéma étranger est dénoncée par la critique dans la mesure où elle fausse les classements des films : si le classement est établi en fonction du nombre de spectateurs par copie et non pas par film, la position du cinéma brésilien change. Ainsi, les 20 meilleurs films de 2003 comptent 7 films étrangers et 13 films brésiliens, alors que le classement par film donne le résultat inverse. Enfin, une autre donnée est à prendre en compte pour l'analyse de cette situation : au Brésil, le cinéma est réservé à une infime partie de la population : le prix des places varie de 3 à 6 euros, alors que le salaire moyen n'est que de 80 euros par mois.

Estos presupuestos son efectivamente aquellos poseídos por los blockbusters. Según esto, como el 90% del mercado está ocupado por el cine extranjero, particularmente norteamericano, (menos en el 2003), habría que poder asegurar el cine nacional con los mismos medios financieros para tener un número de copias más importante por película y permitir su difusión a más largo plazo, en otros términos ofrecerles las mismas oportunidades que tiene el cine extranjero. Además la crítica denunció esta desigualdad de trato entre cine nacional y cine extranjero en la medida en que falsea la clasificación de las películas: si la clasificación se establece en función de la cantidad de espectadores por copia y no por película, la posición del cine brasileño cambia. Así, las 20 mejores películas de 2003 cuentan con 7 películas extranjeras y 13 películas brasileñas, mientras que la clasificación por película da el resultado inverso. Por último, otro dato se debe tener en cuenta para analizar esta situación: en Brasil el cine está reservado a una ínfima parte de la población: el precio



L'ouverture de nouvelles salles et la construction de multiplexes a permis néanmoins à une partie des spectateurs brésiliens de renouer avec le cinéma. Depuis 1998, date du premier multiplexe ouvert au Brésil, jusqu'en 2002, le nombre des spectateurs a augmenté de 60%. Cependant il faut souligner que la plupart des salles sont concentrées au sud, sud-ouest et centre-ouest du Brésil, dans les grandes villes, ce qui reflète encore les inégalités socio-économiques du pays. Les salles sont situées dans les shopping centers, alors que les populations des banlieues ou rurales en sont démunies. Malgré cela, la courbe de fréquentation s'est caractérisée par une augmentation notable : de 40 millions de spectateurs en 1994, elle est passée à 68 millions en 2000, puis à 98 millions en 2003. Une analyse plus fine permet de noter la progression du public pour le cinéma national : 292 000 spectateurs en 1994, 3,6 millions en 98, 7,2 millions en 2000 et jusqu'à plus de 22 millions estimés pour 2003.

L'alliance de Globo Filmes et des majors est en grande partie responsable du succès du cinéma brésilien en 2002 et 2003 (11% de la globalité des films lancés entre 1999 et 2002, 25% en 2003). En 2003, et ceci est un phénomène nouveau, amorcé en 2002, TV Globo est responsable de 92% des entrées du cinéma brésilien. Si, dans un premier temps, on peut se réjouir de ces résultats, dans un second temps, sachant que ce phénomène ne concerne que 20% de la production nationale, on peut se montrer inquiet pour l'avenir de films dont les auteurs ne travaillent pas à TVGlobo et qui ne disposent pas du même support publicitaire que ces derniers. En 2003, 198 films ont été distribués, dont seulement 27 films nationaux. Le top annuel des 10 meilleurs films de l'année revient toujours au cinéma américain. En effet, les film américains disposent de budgets publici-

de los boletos varía de 3 a 6 euros mientras que el salario promedio no es sino de 80 euros por mes.

La apertura de nuevas salas y la construcción de multiplex permitió no obstante que parte de los espectadores brasileños volvieron al cine. Desde 1998, año del primer multiplex abierto en Brasil, hasta 2002, la cantidad de espectadores aumentó en un 60%. Sin embargo hay que subrayar que la mayoría de las salas se concentran en el sur, suroeste y centrooeste de Brasil, en las grandes ciudades, lo que refleja todavía las desigualdades socioeconómicas del país. Las salas se sitúan en los centros comerciales mientras que las poblaciones suburbanas o rurales carecen de ellas. A pesar de esto la curva de frecuentación se caracterizó por un aumento notable: de 40 millones de espectadores en 1994 se pasó a 68 millones en 2000, y a 98 millones en 2003. Un análisis más fino permite notar la progresión del público para el cine nacional: 292.000 espectadores en 1994, 3,6 millones en el 98, 7,2 millones en 2000 y hasta más de 22 millones estimados para 2003.

La alianza de Globo Filmes y de los majors es en gran parte responsable del éxito del cine brasileño en 2002 y 2003 (el 11% del total de películas lanzadas entre 1999 y 2002, un 25% en 2003). En 2003, y esto es un fenómeno nuevo iniciado en 2002, TV Globo es responsable del 92% de las entradas del cine brasileño. Si bien uno se puede dar por satisfecho, al principio, con estos resultados, al saber luego que este fenómeno no abarca sino al 20% de la producción nacional, puede nacer cierta inquietud para el futuro de las películas cuyos autores no trabajan para TV Globo y que no disponen del mismo soporte publicitario que estos últimos. En 2003, 198 películas fueron distribuidas de las que sólo 27 eran nacionales. El cine norteamericano sigue ocupando

*Dona Flor e seus
dois maridos*
(1977)
Bruno Barreto



taires conséquents (récemment concurrencés par la politique de TV Globo) et les salles de cinéma sont majoritairement entre les mains de distributeurs étrangers, notamment américains.

ETAT DES LIEUX

Malgré les bons résultats de 2003, il ne faut pas se leurrer : la structure cinématographique brésilienne est toujours fragile. Si la Loi sur l'Audiovisuel a relancé la production de films et modifié les systèmes de distribution, notamment grâce à l'article 3, elle a généré des inconvénients comme l'intervention majoritaire des entreprises d'Etat, à caractère mixte, qui ont été orientées par les ministères pour investir dans le cinéma et qui sont devenues pratiquement le MinC à elles seules, et par voie de conséquence, la suprématie des critères publicitaires sur les critères esthétiques lors des choix de financement. En effet, comme le choix d'investissement d'un film se fait par le biais du service "marketing" ou "communication", les critères cinématographiques sont secondaires. "Cette loi d'incitation a créé une situation tordue où c'est une entreprise, en l'occurrence Petrobras, qui est devenue le MinC au Brésil en raison de son fort pouvoir d'investissement. Sans BR et Petrobras, le cinéma brésilien de ces dernières années

aún el tope anual de las 10 mejores del año. En efecto, las películas norteamericanas disponen de pingües presupuestos publicitarios (últimamente rivalizan con la política de TV Globo), y las salas de cine están en su gran mayoría entre manos de distribuidores extranjeros, especialmente norteamericanos.

BALANCE DE LA SITUACIÓN

A pesar de los buenos resultados de 2003 no conviene cantar victoria tan rápido: la estructura cinematográfica brasileña sigue siendo frágil. La Ley sobre el Audiovisual reactivó la producción de películas y modificó los sistemas de distribución, sobre todo gracias al artículo 3, generó sin embargo inconvenientes como la intervención mayoritaria de empresas de Estado, de carácter mixto, que los Ministerios orientaron hacia la inversión en el cine y acabaron constituyendo el MinC entero, y por consiguiente, la supremacía de criterios publicitarios sobre los criterios estéticos a la hora de elegir financiamiento. En efecto, como la elección de inversión en una película se hace a través del servicio "marketing" o "comunicación", los criterios cinematográficos son secundarios. "Esta ley de incitación creó una situación retorcida en la que una empresa, en este caso Petrobras, llegó a ser el en MinC en Brasil en razón de su fuerte

n'aurait pas existé. Grâce à ses nouvelles lois, 70 cinéastes ont pu réaliser leur premier film. Il y a eu une véritable démocratisation, bien que la majorité des fonds soit allée vers des cinéastes porteurs et déjà connus”.

Par ailleurs, la création d'un département cinéma à TV Globo en 1997 à la suite de l'exemple donné par TV Cultura de São Paulo qui avait produit le film *Veja essa canção* (1994) de Carlos Diegues, constitue une seconde transformation importante du paysage audiovisuel dont hérite l'actuel gouvernement. Le bond des parts de marché du cinéma national lui est imputable à 92% en 2003. Ce changement a commencé avec l'expérience du réalisateur Guel Arraes, qui travaille pour TV Globo depuis 1981. Devant le succès d'un téléfilm qu'il était en train de diriger, il a décidé de proposer un nouveau montage pour une version cinéma. Ainsi en 2000, *O Auto da Compadecida*, adapté de la pièce éponyme d'Ariano Suassuno et interprété par des acteurs de renom (Selton Mello et Matheus Naechtergale) a été un grand succès de billetterie. En 2001, il renouvelle la formule avec *Caramuru, a invenção do Brasil*, toujours avec Selton Mello, réalisé pour la commémoration des 500 ans du Brésil. A l'heure actuelle, il récidive avec *Lisbela e o Prisioneiro*, adaptation du récit d'Osman Lins, qui a déjà conquis 3,1 millions de spectateurs en quelques semaines.

L'effet TV Globo est suffisamment marquant en 2003 pour que le phénomène soit analysé. Lors de la reprise du cinéma en 1995, parmi les nouveaux venus on comptait un certain nombre de réalisateurs issus de la publicité, comme Fernando Meirelles, Ugo Giorgetti ou Beto Brant. Si dans un premier temps, la critique pouvait leur reprocher une esthétique différente, dans un second temps il a bien fallu reconnaître que la situation sinistère du cinéma n'offrait pas d'autre alternative aux jeunes réalisateurs que la publicité. Depuis 2000, parmi les nouveaux réalisateurs, on trouve des cinéastes qui ont travaillé ou qui travaillent à TV Globo où ils ont dirigé des telenovelas. Parmi eux, Luiz Fernando

poder de inversión. Sin BR y Petrobras el cine brasileño de estos últimos años no hubiese existido. Gracias a las nuevas leyes 70 cineastas pudieron realizar su primera película. Hubo una verdadera democratización aunque la mayoría de los fondos ha ido hacia cineastas confirmados y famosos”.

Por otro lado, la creación de un departamento de cine en TV Globo en 1997, luego del ejemplo dado por TV Cultura de São Paulo al producir la película *Veja essa canção* (1994) de Carlos Diegues, constituye una segunda transformación importante del paisaje audiovisual que hereda el gobierno actual. El salto de las partes de mercado del cine nacional le es imputable en un 92% en 2003. Este cambio empezó con la experiencia del director Guel Arraes quien trabaja para TV Globo desde 1981. Ante el éxito de un telefilm que estaba dirigiendo, decidió proponer un nuevo montaje para una versión cine. De esta forma en 2000 *O Auto da Compadecida* adaptado de la obra epónima de Ariano Suassuno e interpretado por actores de renombre (Selton Mello y Matheus Naechtergale) fue un gran éxito de taquilla. En 2001, renueva la fórmula con *Caramuru, a invenção do Brasil* siempre con Selton Mello, realizado para la conmemoración de los 500 años de Brasil. Actualmente repite la hazaña con *Lisbela e o Prisioneiro*, adaptación del relato de Osman Lins, que ya conquistó a 3,1 millones de espectadores en pocas semanas.

El efecto TV Globo es bastante notable en 2003 para analizar el fenómeno. Durante la reactivación del cine en 1995, entre los nuevos adeptos se contaban unos cuantos directores procedentes de la publicidad, como Fernando Meirelles, Ugo Giorgetti y Beto Brant. Si en un primer tiempo la crítica podía reprocharles una estética diferente, luego hubo que reconocer que el estado calamitoso del cine no ofrecía a los jóvenes directores más alternativa que la publicidad. Desde 2000, entre los nuevos directores se encuentran cineastas que trabajaron o trabajan en TV Globo donde dirigieron

Domésticas (2001) Fernando Meirelles et Nando Olival



Carandiru
(2003)
de Héctor Babenco



Carvalho (*Lavoura arcaica*), Jorge Furtado (*Houve uma vez dois verões, O Homem que copiava*), Jorge Fernando (*Sexo, Amor e Traição*), Jayme Monjardim (*Olga*), Moacyr Góes (*Maria, Mãe do Filho de Deus e Dom*), José Alvarenga Jr. (*Os Normais*). Si certains réalisateurs transposent la télévision pour le grand écran, d'autres réalisent des films d'auteurs. En effet, plusieurs cas de figure peuvent se présenter : des cinéastes comme Jorge Furtado ou Luiz Fernando Carvalho produisent des films d'auteurs dont les qualités cinématographiques ne sont pas à mettre en doute. D'autres, et il sont de plus en plus nombreux, comme Renato Aragão, Xuxa, transforment des émissions télévisées en films. Un troisième cas de figure a vu le jour : des films, tels *Carandiru* de Hector Babenco, produits sous le sceau de TV Globo et qui, par ce biais, disposent des mêmes recours publicitaires (dont évocations du film dans les dialogues des telenovelas, diffusion de la bande-annonce lors du journal du soir), permettent de toucher un public qui avait abandonné le cinéma national depuis des années. Si l'on peut s'en réjouir, on peut aussi s'en inquiéter puisque TV Globo est en train de construire un monopole dans le domaine. En effet, aucune autre télévision n'a encore développé de tels projets. Par ailleurs, des cinéastes tels Jorge Fernando ou José Alvarenga, soulignent l'avantage d'être en même temps des réalisateurs de télévision : ceci leur confère une pratique régulière, un grand sens de l'adaptation au goût du public, un recours constant à l'émotion. Or, c'est l'argument fort de leur défense : pour toucher le public brésilien, il faut jouer sur l'émotion. Sur le plan esthétique, on est donc en mesure de s'interroger sur cette rencontre des différents langages qui se sont produits sous l'ère Cardoso : cinéma, publicité, télévision. Cet état de faits se traduit

telenovelas. Entre ellos Luiz Fernando Carvalho (*Lavoura arcaica*), Jorge Furtado (*Houve uma vez dois verões, O Homem que copiava*), Jorge Fernando (*Sexo, Amor e Traição*), Jayme Monjardim (*Olga*), Moacyr Góes (*Maria, Mãe do Filho de Deus e Dom*), José Alvarenga Jr. (*Os Normais*). Si algunos directores adaptan la televisión a la gran pantalla, otros directores realizan películas de autor. En efecto, muchos casos pueden presentarse: cineastas como Jorge Furtado o Luiz Fernando Carvalho producen películas de autor cuyas calidades cinematográficas son indudables. Otros, cada vez más numerosos, como Renato Aragão, Xuxa, transforman los programas televisivos en películas. Un tercer caso está surgiendo: películas como *Carandiru* de Héctor Babenco, producidas bajo el sello de TV Globo, y que por este medio disponen de los mismos recursos publicitarios (como evocación de la película en los diálogos de las telenovelas, difusión del trailer durante el tele-diario de la noche) permiten llegar a un público que había abandonado el cine nacional desde hacía años. Puede ser motivo de satisfacción, pero conviene preocuparse también ya que TV Globo está construyendo un monopolio en el ámbito. En efecto ningún otro canal desarrolló aún semejantes proyectos. Por otro lado cineastas como Jorge Fernando o José Alvarenga destacan la ventaja de ser al mismo tiempo directores de televisión: esto les confiere una práctica regular, un gran sentido de la adaptación al gusto del público, un recurso constante a la emoción. Y éste es el argumento fuerte de su defensa: para llegar al público brasileño hay que jugar con la emoción. En el plano estético uno puede interrogar este encuentro de diferentes lenguajes que se produjeron bajo la era Cardoso: cine, publicidad, televisión. Este estado de cosas se traduce tam-

également par quelques changements institutionnels : à l'Université de São Paulo, le cours de cinéma donné par l'ECA est devenu cours d'Audiovisuel. Au Ministère de la Culture, le Secrétariat pour le développement des Arts Audiovisuels traite la question du cinéma.

Enfin, pour être exhaustif, il faudrait aussi accorder une importance à l'influence du documentaire sur la fiction, bien qu'il s'agisse d'un phénomène récurrent de la cinématographie brésilienne. En effet, parmi les cinéastes de la reprise, nombreux sont ceux qui sont passés par le documentaire : Walter Salles, Toni Venturi, José Araújo, Paulo Caldas, par exemple. Par ailleurs, cette reprise a également produit de remarquables films documentaires, dont certains ont eu une belle carrière en salle, qu'il s'agisse d'anciens réalisateurs comme Edouardo Coutinho (*Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Master*), ou de jeunes comme João Jardim (*Janela da Alma*) et José Padilha (*Ônibus 174*).

LE CINÉMA DE LA REPRISE

Si le bilan quantitatif peut être raisonnablement présenté, il n'en va pas de même du bilan qualitatif, et il faudra encore un peu de recul pour juger l'apport de cette décennie au cinéma brésilien. Néanmoins, un certain nombre d'observations générales peuvent être faites : du point de vue de la production d'abord. Les critiques ont souligné la tentative d'extension des pôles de production en dehors de l'axe Rio-São Paulo, qui reste cependant toujours le plus important pour diverses raisons : l'histoire et la tradition, les infrastructures, les investissements financiers, les professionnels, le public ; d'autres ont souligné le dialogue instauré entre le cinema novo et les nouvelles générations ; d'autres encore le succès des films porteurs du langage de la publicité, et plus récemment, le monopole de TV Globo. Parmi les résultats les plus concrets, il faut noter qu'il y a eu véritablement explosion du nombre de cinéastes, et si dans les années 60, ils constituaient une « grande famille » qui se retrouvait dans les mêmes bars de Rio de Janeiro ou de São Paulo pour discuter et échanger des idées, nous sommes loin de ce cas de figure. Les origines et les formations des cinéastes sont très diverses. De plus, contrairement à leurs aînés qui n'avaient pas eu accès à la cinématographie de leur propre pays, ni à la cinématographie du monde, ni aux ouvrages critiques, les cinéastes contemporains connaissent la cinématographie brésilienne et mondiale grâce aux nouvelles technologies, dont Internet et le DVD. Enfin, en dehors de toute l'évolution déjà mentionnée, deux éléments fondamentaux marquent la cinématographie contemporaine, signes de la maturité du cinéma brésilien tant souhaitée par Paulo Emilio Salles Gomes : d'une part, l'amélioration des conditions matérielles de production, d'autre part, l'inscription des films dans une histoire du

biên por algunos cambios institucionales: en la Universidad de São Paulo el curso de cine dictado por la ECA se volvió un curso de Audiovisual. En el Ministerio de Cultura la Secretaría para el desarrollo de Artes Audiovisuales abarca el tema del cine.

Por último, para ser exhaustivo habría que otorgar además una importancia a la influencia del documental sobre la ficción, aunque se trata de un fenómeno recurrente de la cinematografía brasileña. En efecto, entre los cineastas de la reactivación, muchos son los que pasaron por el documental: Walter Salles, Toni Venturi, José Araújo, Paulo Caldas, por ejemplo. Por otro lado esta reactivación produjo además destacables películas documentales entre las cuales algunas tuvieron un buen recorrido en las salas, así se trate de directores veteranos como Edouardo Coutinho (*Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Master*), o de jóvenes como João Jardim (*Janela da Alma*) y José Padilha (*Ônibus 174*).

EL CINE DE LA REACTIVACIÓN

Si el balance cuantitativo se puede presentar razonablemente no ocurre lo mismo con el balance cualitativo, y hará falta más distancia aún para juzgar el aporte de esta última década al cine brasileño. No obstante, unas cuantas observaciones generales pueden hacerse: primero desde el punto de vista de la producción. Las críticas subrayan la tentativa de extensión de los polos de producción fuera del eje Río-São Paulo que sigue siendo el más importante por varias causas: la historia y la tradición, la infraestructura, las inversiones financieras, los profesionales, el público; otras subrayaron el diálogo establecido entre el cinema novo y las nuevas generaciones; otras más, el éxito de las películas portadoras del lenguaje de la publicidad, y más recientemente el monopolio de TV Globo. Entre los resultados más concretos hay que notar que hubo verdaderamente una explosión de la cantidad de cineastas y, si en los 60 formaban una "gran familia" que se encontraba en los mismos bares de Río de Janeiro o de São Paulo para alternar e intercambiar ideas, todo es muy diferente ahora. Los orígenes y las formaciones de los cineastas son muy diversos. Además, a diferencia de la situación de los veteranos que no habían tenido acceso a la cinematografía de su propio país, ni a la del mundo, ni a las obras críticas, los cineastas contemporáneos conocen la cinematografía brasileña y mundial gracias a las nuevas tecnologías, como Internet y el DVD. Por último, aparte de toda la evolución ya mencionada, dos elementos fundamentales marcan la cinematografía contemporánea, signos de la madurez del cine brasileño tan anhelada por Paulo Emilio Salles Gomes: por una parte el mejoramiento de las condiciones mate-

cinéma brésilien. En effet, la qualité technique a rejoint les normes internationales. Il n'est plus question de faire des “faiblesses techniques” une force esthétique comme dans les années 60. Les techniciens sont de mieux en mieux formés, et l'irruption de nouvelles technologies (haute définition HDTV) permet au cinéma brésilien d'être tout à fait concurrentiel. Du point de vue du contenu, des filiations, des ruptures, des dialogues apparaissent entre les différents films. A l'heure actuelle, plusieurs générations de cinéastes travaillent en même temps : des anciens comme Nelson Pereira dos Santos, Hector Babenco, Ruy Guerra, Walter Lima Jr et Carlos Diegues, une génération intermédiaire comme Walter Salles, Helvécio Raton, Fabio Barreto, Murillo Salles, ou des débutants au cinéma comme Carla Camurati, Beto Brant, Luis Fernando Carvalho, Karim Ainouz, Fernando Meirelles, Tata Amaral et Claudio Assis.

Aussi le cinéma brésilien contemporain offre une vaste palette de thèmes traités qui reflètent la diversité et l'immensité du territoire national, et parfois même la dépassent par leur universalité. Dès les balbutiements de la reprise, nous avons pu observer la décentralisation de la production et la présence importante de films réalisés dans le Nordeste comme *O Sertão das Memórias* de José Araújo, *Baile perfumado* de Paulo Caldas et Lício Ferreira, ou *A ostra e o vento* de Walter Lima Jr. ainsi que dans le Sud du pays, comme *Anahy de las Misiones* de Sérgio Silva. Cette “décentralisation”, même marginale, s'est poursuivie récemment dans le Pernambuco avec *Amarelo Manga* de Claudio Assis. Par ailleurs, fort de sa tradition, l'axe Rio-São Paulo reste toujours très présent, et le premier film de la “reprise”, *Carlota Joaquina* de Carla Camurati est l'expression de cette tradition. Toutes les curiosités et tous les goûts trouveront à être satisfaits, puisqu'aussi bien nous avons pu voir des comédies de mœurs légères comme *Pequeno dicionário amoroso* de Sandra Wernek, *Separações* de Domingos Oliveira, *Sábado* de Ugo Giorgetti, des films plus graves traitant de la colonisation comme *Hans Staden* de Luís Alberto Pereira, *Brava gente brasileira* de Lúcia Murat ou *Desmundo* d'Alain Fresnot, l'histoire passée *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende, de l'histoire plus récente *O que é isso companheiro?* de Bruno Barreto ou encore contemporaine *Terra estrangeira* de Walter Salles sans oublier les films pour enfants comme *Menino Maluquinho* de Helvécio Raton (dont le succès lui a valu un second volet par d'autres réalisateurs, Fernando Meirelles et Fabrícia Alves Pinto sous le titre *Menino Maluquinho 2, a aventura*) ou *Tainá, uma aventura na Amazônia* de Sérgio Bloch et Tânia Lamarca.

La situation socio-économique actuelle du pays constitue aussi un pôle de réflexion cinématographique important, notamment la question de la violence urbaine traitée dans *Os Matadores* et *O Invasor* de Beto Brant ou *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* de

riales de producción, y por otra la inscripción de las películas en una historia del cine brasileño. En efecto, la calidad técnica ha alcanzado las normas internacionales. Ya no se trata de hacer de las “debilidades técnicas” una fuerza estética como en los años 60. Los técnicos están cada vez mejor formados y la irrupción de nuevas tecnologías (alta definición HDTV) permite al cine brasileño ser completamente competitivo. Del punto de vista del contenido, filiaciones, rupturas, diálogos aparecen entre las diferentes películas. Hoy día varias generaciones de cineastas trabajan al mismo tiempo: veteranos como Nelson Pereira dos Santos, Héctor Babenco, Ruy Guerra, Walter Lima Jr et Carlos Diegues, una generación intermedia como Walter Salles, Helvécio Raton, Bruno Barreto, Murillo Salles, o debutantes en el cine como Carla Camurati, Beto Brant, Luis Fernando Carvalho, Karim Ainouz, Fernando Meirelles, Tata Amaral et Claudio Assis.

El cine contemporáneo brasileño ofrece también una amplia gama de temas tratados que reflejan la diversidad y la inmensidad del territorio nacional, incluso a veces la superan por su universalidad. Desde los inicios de la reactivación habíamos podido observar la descentralización de la producción y la presencia importante de películas realizadas en el Nordeste como *O Sertão das Memórias* de José Araújo, *Baile perfumado* de Paulo Caldas y Lício Ferreira, o *A ostra e o vento* de Walter Lima Jr., así como en el sur del país con *Anahy de las Misiones* de Sérgio Silva. Esta “decentralización”, incluso marginal, se llevó a cabo recientemente en el Pernambuco con *Amarelo Manga* de Claudio Assis. Por otro lado el eje Río-São Paulo, fuerte ya por su tradición, permanece siempre presente, y la primera película de la reactivación, *Carlota Joaquina* de Carla Camurati es la expresión de esta tradición. Todas las curiosidades y todos los gustos fueron satisfechos ya que pudimos ver comedias de costumbres ligeras como *Pequeno dicionário amoroso* de Sandra Wernek, *Separações* de Domingos Oliveira, *Sábado* de Ugo Giorgetti, películas más graves que tocan el tema de la colonialización tales como *Hans Staden* de Luís Alberto Pereira, *Brava gente brasileira* de Lúcia Murat o *Desmundo* d'Alain Fresnot, la historia pasada *Guerra de Canudos* de Sérgio Rezende, o la historia más reciente con *O que é isso companheiro?* de Bruno Barreto o aún contemporánea *Terra estrangeira* de Walter Salles sin olvidar las películas para niños como *Menino Maluquinho* de Helvécio Raton (cuyo éxito le valió una segunda parte por otros directores, Fernando Meirelles y Fabrícia Alves Pinto bajo el título de *Menino Maluquinho 2, a aventura*) o *Tainá, uma aventura na Amazônia* de Sérgio Bloch y Tânia Lamarca.

La situación socioeconómica actual del país constituye también un polo de reflexión cinematográfico importante, precisamente con el tema de la violencia urbana abarcado en *Os Matadores* et *O Invasor* de Beto



Felicidade ?????
(200?)
??? ?????

Paulo Caldas et Marcelo Luna, la question des favelas dans *Orfeu* de Carlos Diegues ou *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, la question des rapports sociaux comme *Domésticas*, o filme de Fernando Meirelles et Nando Olival, la question de la violence conjugale dans *Um Ceú de Estrelas* de Tata Amaral, la question des dysfonctionnements du milieu psychiatrique ou des prisons avec *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodanzky et *Carandiru* de Hector Babenco, la question de la mémoire des grandes villes comme *Urbania* de Flavio Frederico pour São Paulo, ou des souvenirs d'une belle époque comme *Copacabana* de Carla Camurati pour Rio de Janeiro.

Il est frappant de noter que le "cinéma de la reprise" propose un ancrage solide dans le Brésil contemporain : on peut noter l'impact des religions avec *Fé* de Ricardo Dias, *Santo Forte* d'Eduardo Coutinho, *Central do Brasil* de Walter Salles, la violence urbaine suscitée par les inégalités sociales avec *Como nascem os anjos* de Murilo Salles, *Quem matou Pixote?* de José Jofily, la vie simple et rude dans le sertão avec *Eu, tu, eles* d'Andrucha Waddington ou *Abril despadaçado* de Walter Salles. Il semblerait que nous puissions y voir de plus en plus, ce que Glauber Rocha appelait "le vrai visage du Brésil sur l'écran".

LES PERSPECTIVES DU GOUVERNEMENT LULA

La première mesure prise par le gouvernement, est la prorogation de 8 ans de la Loi sur l'Audiovisuel afin de ne pas interrompre le soutien à la production. La seconde mesure, est la transformation de l'Ancine en Ancinav et son rattachement au MinC : elle se chargera

Brant o *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebo-sas* de Paulo Caldas y Marcelo Luna, el tema de las favelas en *Orfeu* de Carlos Diegues o *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, el asunto de las relaciones sociales tales como *Domésticas*, o filme de Fernando Meirelles y Nando Olival, el tema de la violencia conyugal en *Um Ceú de Estrelas* de Tata Amaral, el tema de los disfuncionamientos del medio psiquiátrico o de las cárceles con *Bicho de sete cabeças* de Laís Bodanzky y *Carandiru* de Héctor Babenco, el tema de la memoria de las grandes ciudades con *Urbania* de Flavio Frederico para São Paulo, o de los recuerdos de una bella época con *Copacabana* de Carla Camurati para Río de Janeiro.

Es impresionante ver que "el cine de la reactivación" propone una inscripción sólida en el Brasil contemporáneo: se puede señalar el impacto de las religiones con *Fé* de Ricardo Dias, *Santo Forte* de Eduardo Coutinho, *Central do Brasil* de Walter Salles, la violencia urbana suscitada por las desigualdades sociales con *Como nascem os anjos* de Murilo Salles, *Quem matou Pixote?* de José Jofily, la vida simple y ruda en el sertão con *Eu, tu, eles* de Andrucha Waddington o *Abril despadaçado* de Walter Salles. Parecería como si pudiéramos ver mejor lo que Glauber Rocha llamaba "el verdadero rostro de Brasil en pantalla".

LAS PERSPECTIVAS DEL GOBIERNO LULA

La primera medida tomada por el gobierno es la prórroga de ocho años de la Ley sobre el Audiovisual con el fin de no interrumpir el apoyo a la producción. La



Ganga Zumba
(1964)
Carlos Diéguez

davantage de la planification et de la base des données de l'audiovisuel. La troisième mesure consiste en l'élargissement du conseil supérieur du cinéma qui va passer de 12 à 18 membres, dont 9 représentants du secteur professionnel. De plus, le gouvernement a créé une commission mixte groupant tous les ministères afin d'élaborer le projet "Bureau de cinéma et d'audiovisuel". La quatrième mesure concerne la commission des valeurs boursières et la réglementation des Funcines, créée lors de la publication du décret qui a donné naissance à l'Ancine en 2001. L'argent, en provenance du Funcines pourra également servir à construire des salles de cinéma ou à l'achat d'actions de maisons de production. La nouvelle loi gouvernementale concernant les directives budgétaires, approuvée par la chambre des députés, prévoit une augmentation de 150 % des ressources pour des lois de renoncement fiscal qui sont traditionnellement investis dans les secteurs culturels. Enfin, la cinquième mesure, pour tenter de maintenir l'exceptionnel succès de billetterie du cinéma national, un décret du Président Lula double quasiment le nombre de jours d'obligation de projection de films nationaux par salle : il passe de 35 à 63 jours par an.

L'euphorie actuelle concernant les bons résultats de la fréquentation des salles ne cache cependant guère les préoccupations des réalisateurs et des producteurs : si le cinéma national, porté par TV Globo se porte bien, qu'en est-il de ceux qui ne peuvent bénéficier de ce soutien ? Leurs films seront-ils condamnés à rester au fond d'un tiroir ? Une autre inquiétude semble se faire jour parmi les producteurs et les critiques : quel type de cinéma va-t-on offrir au public brésilien ? Le public devra-t-il se contenter d'adaptations de programmes

segunda medida es la transformación de Ancine en Ancinav y su vinculación con el MinC: atenderá sobre todo la planificación y la base de datos del audiovisual. La tercera medida consiste en la extensión del consejo superior del cine que va pasar de 12 a 18 miembros, de los cuales 9 serán representantes del sector profesional. Además, el gobierno creó una comisión mixta que reúne todos los ministerios para elaborar el proyecto "Oficina de cine y de audiovisual". La cuarta medida atañe a la comisión de valores bursátiles y la reglamentación de los Funcines, creada cuando se publicó el decreto que dio vida a la Ancine en 2001. El dinero procedente de Funcines podrá igualmente servir para construir salas de cine o para comprar casas de producción. La nueva ley gubernamental referente a las directivas presupuestarias, aprobada por la Cámara de Diputados, prevé un aumento del 150% de los recursos para leyes de renunciamento fiscal que tradicionalmente se invierten en los sectores culturales. Por último, la quinta medida para tratar de mantener el éxito excepcional de taquilla del cine nacional, un decreto del Presidente Lula duplica el número de días de proyección obligada de películas nacionales por sala: pasa de 35 a 63 días al año.

La euforia actual relacionada con los buenos resultados de la concurrencia a las salas no logra tapar sin embargo las preocupaciones de los directores y de los productores: si al cine nacional, llevado por TV Globo, le va bien, ¿qué pasa con aquellos que no pueden gozar de este apoyo? ¿serán condenadas sus películas a quedarse engavetadas? Otra inquietud parece cobrar vida entre los productores y los críticos: ¿qué clase de cine se va a ofrecer al público brasileño? ¿Tendrá el público

télévisés, comme le film *Os Normais* avec 1,2 millions de billets vendus en 15 jours. Il est certes légitime de se réjouir du retour du public vers les salles, mais ce mouvement n'est pas sans rappeler les années 70-80 caractérisées par une forte fréquentation, mais pour des films d'une qualité moyenne. Lorsque la fréquentation du cinéma national avait atteint 35% en 1982, c'était en réalité la grande vogue des pornochanchadas et des films érotiques. L'aspect répétitif des scénaris a fini par lasser le public et par créer un certain rejet de la production nationale. Si *Os Normais* devenait le modèle du film grand public, tous les efforts de reconquête du public brésilien seraient vains : comment former un public cinéophile en lui proposant des sitcom ? Il faudra que le gouvernement veille à bien tenir ses engagements, notamment en ce qui concerne la régionalisation et la diversification de la production, afin d'éviter l'uniformisation du paysage audiovisuel brésilien.

RÉSUMÉ : Quand Fernando Henrique Cardoso devient président la situation cinématographique du Brésil est catastrophique. La reprise du cinéma national, fondée sur la loi sur l'audiovisuel de 1993, signifie la stimulation et le soutien à la production, et la modification du système de distribution. Mais la structure du cinéma est toujours fragile puisque TVGlobo est en train d'en prendre le monopole. On assiste à une rencontre entre cinéastes jeunes et vieux. De plus, il existe une influence du documentaire sur le cinéma de fiction qui reflète les réalités socio-économiques du pays. Le gouvernement actuel a pour tâche de tenir les résultats positifs antérieurs et de restreindre le monopole de TVGlobo pour éviter l'uniformisation du paysage audiovisuel brésilien.

MOTS-CLÉS : Loi sur l'audiovisuel, reprise du cinéma national, décentralisation croissance de la production, modification de la distribution, cinéma télévision publicité, critères publicitaires, documentaire.

que contentarse con adaptaciones de programas televisivos, como la película *Os Normais* con 1,2 millones de boletos vendidos en 15 días? Es legítimo ciertamente alegrarse del retorno del público hacia las salas, pero este movimiento no deja de recordar los años 70-80 caracterizados por una fuerte concurrencia, pero para películas de mediana calidad. Cuando la concurrencia del cine nacional había alcanzado el 35% en 1982, en realidad estaban muy de moda las pornochanchadas y las películas eróticas. El aspecto repetitivo de los guiones acabó aburriendo al público y creó un cierto rechazo hacia la producción nacional. Si *Os Normais* se volviese el modelo de película para gran público todos los esfuerzos de reconquista del público, brasileño serían vanos: ¿cómo formar a un público cinéfilo proponiéndole sitcoms? El gobierno deberá estar muy atento a cumplir sus compromisos, sobre todo en cuanto atañe a la regionalización y a la diversificación de la producción, con el fin de evitar la uniformización del paisaje audiovisual brasileño.

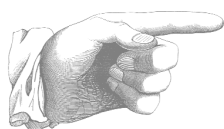
TRADUIT DU FRANÇAIS PAR ANA SOFIA CAMPOS

RESUMEN: Cuando Fernando Henrique Cardoso asume la presidencia la situación cinematográfica de Brasil es catastrófica. La reactivación del cine nacional, basada en la Ley sobre el Audiovisual de 1993, significa el estímulo y apoyo a la producción, y la modificación del sistema de distribución. Pero la estructura del cine sigue siendo frágil ya que se está generando un monopolio de TV Globo. Se asiste a un encuentro entre jóvenes directores y veteranos. Además hay una influencia del documental sobre la ficción que refleja las realidades socioeconómicas del país. El actual gobierno tiene como tarea el mantener los resultados positivos anteriores y restringir el monopolio de TV Globo para evitar una uniformización del paisaje audiovisual brasileño.

PALABRAS CLAVES: Ley sobre el Audiovisual, reactivación del cine, descentralización y alza de producción, modificación de la distribución, cine televisión publicidad, criterios publicitarios, documental.

O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (2001) Paulo Caldas et Marcelo Luna





1995-2002

Evolution des investissements publics dans la production audiovisuelle : 1995-2002

INVESTISSEMENTS	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	TOTAL
LOI SUR L'AUDIOVISUEL	28 347 902	75 550 880	113 615 462	73 181 958	59 400 244	55 831 444	100 649 241	43 055 853	49 677 987
ARTICLE 1	16 260 298	51 233 048	75 607 335	39 093 362	35 931 645	28 312 509	41 487 618	7 926 592	295 853 037
ARTICLE 3	4 030 992	6 819 036	3 848 491	999 707	3 865 016	5 092 993	15 225 127	5 979 529	48 860 891
MÉCÉNAT	8 055 982	17 498 797	34 159 636	30 088 000	19 603 582	2 425 943	43 981 496	2 914 733	204 964 056
CONVERSION DETTE EXTERNE					952 653	5 505 668	540 217	3 191 673	10 190 212
PROGRAMME MAIS CINEMA					701 667	2 125 000			9 166 667
BUDGET DE L'ETAT	1 600 000	3 835 840	9 822 212	5 541 491	11 703 668	13 929 00	15 537 710	15 038 980	77 029 401
TOTAL	29 947 902	79 386 720	123 437 674	78 723 449	79 098 232	77 391 613	116 772 168	61 306 506	646 064 264

Source : Secrétariat de l'Audiovisuel du Ministère de la Culture.

Evolution de la participation du cinéma national sur le marché : 1995-2002

ANNÉE	SALLES	PUBLIC TOTAL	FILMS NATIONAUX	FILMS ÉTRANGERS	% FILMS NATIONAUX	LANCEMENTS NATIONAUX	LANCEMENTS ÉTRANGERS
1995	1335	85 000 000	2 966 239	82 033 761	3,62	12	222
1996	1365	62 000 000	1 227 220	60 772 780	2,02	23	236
1997	1075	52 000 000	2 401 959	49 598 041	4,84	22	184
1998	1300	70 000 000	3 606 279	66 391 721	5,53	26	167
1999	1400	69 954 396	5 187 758	64 766 638	8,01	31	200
2000	1480	68 044 654	7 207 654	60 837 000	11,85	24	127
2001	1620	74 884 491	6 978 717	67 905 774	10,28	30	124
2002	1650	85 000 000	6 500 000	78 500 000	8,28	35	165
2003	1800	100 000 000	22 000 000	78 000 000	25	27	198

Nombre de spectateurs par copie

1 - TODO PODEROSO	20 275
2 - CARANDIRU	19 003
3 - PROCURANDO NEMO	15 754
4 - LISBELA E O PRISIONEIRO	14 433
5 - MATRIX RELOADED	13 141
6 - DIDI, O CUPIDO TRAPALHÃO	13 026
7 - NELSON FREIRE	12 158
8 - OS NORMAIS	11 920
9 - SENHOR DOS ANÉIS 2	10 964
10 - DEUS É BRASILEIRO	10 875
11 - X MEM 2	9 694
12 - O HOMEM QUE COPIAVA	9 495
13 - AMARELO MANGA	9 205
14 - PAULINHO DA VIOLA	9 004
15 - SEPARAÇÕES	8 712
16 - 007 UM NOVO DIA PARA MORRER	8 668
17 - DURVAL DISCOS	8 363
18 - XUXA E OS DUENDES	7 747
19 - O CHAMADO	7 698
20 - MARIA, A MÃE DO FILHO DE DEUS	7 541



Les dix meilleures entrées en 2003

TODO PODEROSO	5,4
MATRIX RELOADED	5,1
PROCURANDO NEMO	4,9
CARANDIRU	4,6
O SENHOR DOS ANÉIS 2	4,1
X-MEN 2	3,5
LISBELA E O PRISIONEIRO	3,1
OS NORMAIS	2,9
MATRIX REVOLUTIONS	2,8
O EXTERMINADOR DO FUTURO 3	2,5

cinemexicano

EL ASEDIO

de la ignorancia

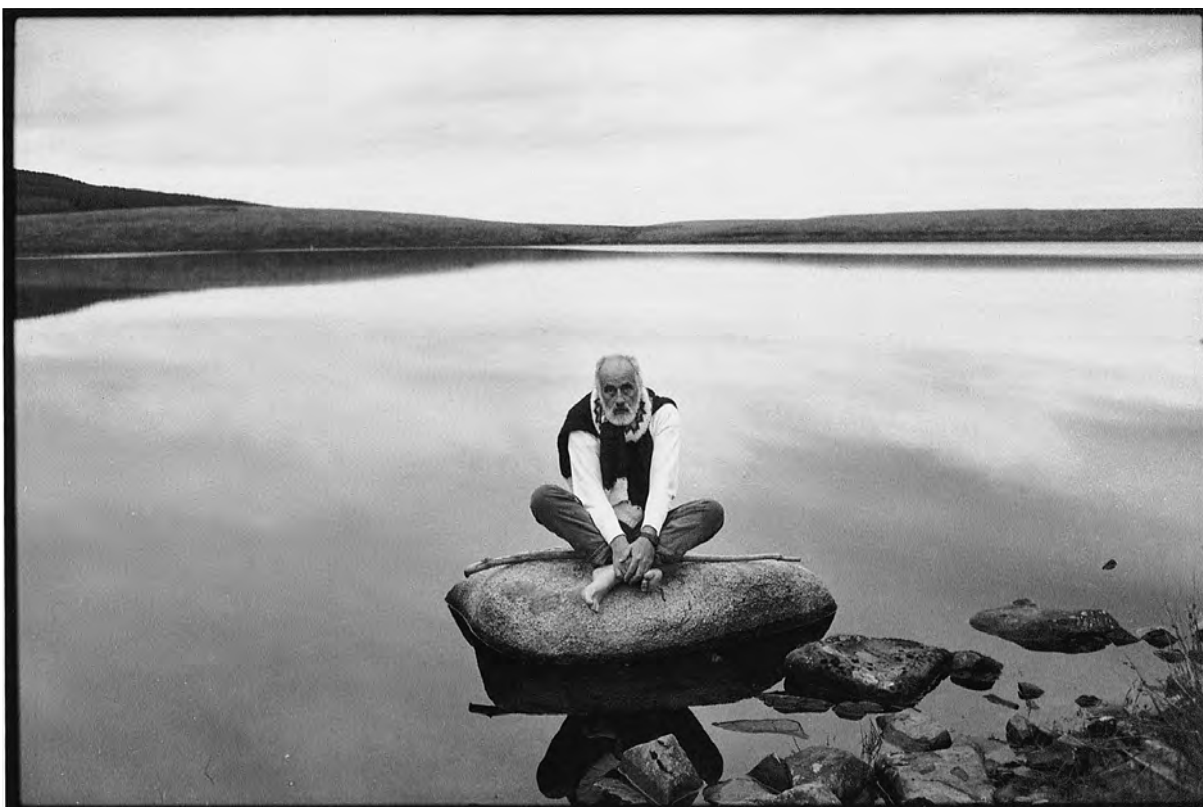
Carlos Bonfil

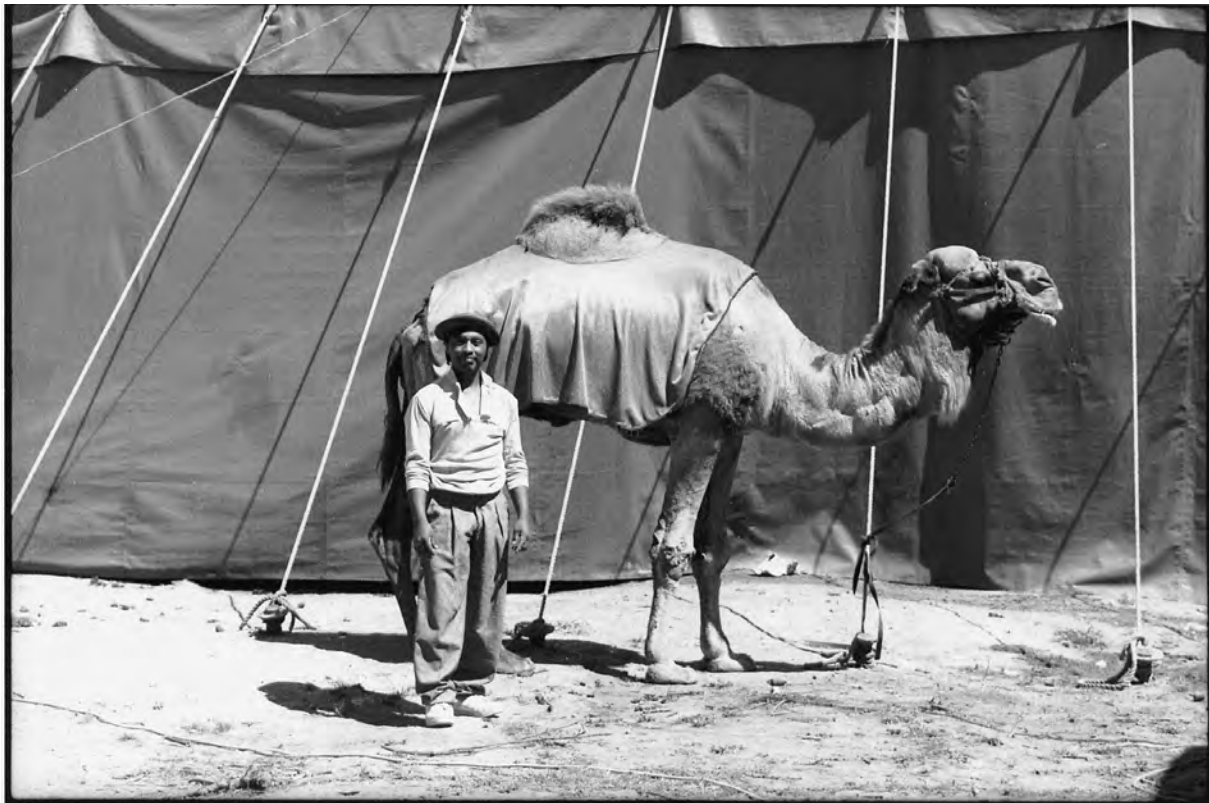
cinémamexicain
LE SIEGE
de l'ignorance

El frustrado intento, promovido desde la Presidencia, de desincorporar, vender o desaparecer tres instituciones culturales relacionadas con el quehacer fílmico nacional: el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), los Estudios Churubusco, y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), con el fin de aportar nuevos fondos al presupuesto del 2004, puso de manifiesto, con elocuencia inusitada, el franco desinterés con que el actual gobierno federal contempla la creación cultural. El episodio sirvió también para reactivar una polémica muy oportuna en torno de la crisis persistente por la que atraviesa el cine mexicano,

La tentative manquée de la part de l'Etat de dissocier, de vendre ou de faire disparaître trois institutions culturelles liées à la production cinématographique – l'Institut Mexicano de Cinematografía (Imcine), les studios Churubusco, et le Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) – et cela afin de trouver des fonds pour le budget de l'année 2004, a mis en évidence de façon éloquent le parfait manque d'intérêt du gouvernement fédéral pour la création culturelle. Cet incident a permis finalement d'engager la polémique nécessaire au sujet de la crise persistante que traverse le cinéma mexicain et de son avenir incertain au sein

Segundo Siglo
(1999)
Carlos Bolado





Segundo Siglo
(1999)
Carlos Bolado

y su porvenir incierto en una política neoliberal que sólo lo concibe como una mercancía más en el Estado empresarial anhelado, sujeto siempre a las variaciones de la oferta y la demanda, sin propósito cultural alguno, y en subasta para la iniciativa privada luego del retiro gradual, a la postre completo, de cualquier tipo de apoyo oficial.

Lo revelador en esta embestida de los poderes públicos contra los organismos mencionados fue que en ningún momento hubo una rectificación oficial convincente, nada que supusiera, ni remotamente, la defensa del cine mexicano en tanto posible transmisor de cultura, ni tampoco la reivindicación de su valor patrimonial, ni siquiera el propósito de sanear aparatos burocráticos. Se le declaró desdeñosamente una industria improductiva, sin posibilidad de regeneración o saneamiento –desechable o subastable según surgiera o no un interés en el sector privado por su recuperación. Ante una amenaza real de cercenar los proyectos y el trabajo de estudiantes de cine, directores, técnicos y actores, la comunidad cinematográfica se movilizó rápidamente, ejerciendo presión sobre los legisladores que debían aprobar el Proyecto de Presupuesto de Egresos del 2004 y las desincorporaciones previstas, y publicando cartas y desplegados de protesta en la radio, la televisión y los diarios de circulación nacional. La polémica expuso a la mirada pública, y ya no sólo al escrutinio de especialistas, la situación lamentable de una cinematografía que ha visto disminuir no sólo el número de películas pro-

d'une politique néo-libérale qui ne le conçoit que comme une marchandise de plus dans un Etat de marché, toujours tributaire des fluctuations de l'offre et de la demande, sans propos culturel aucun, et offert aux enchères de l'initiative privée, après le désengagement graduel – et à terme total – des institutions officielles.

Ce qui est révélateur dans cette attaque des pouvoirs publics contre les organismes en question, c'est que, à aucun moment il n'y a eu de démenti officiel convaincant, rien qui puisse laisser supposer, même vaguement, la volonté de défendre le cinéma mexicain en tant que possible vecteur culturel, ni la revendication de sa valeur comme patrimoine, ni même l'intention d'assainir des appareils bureaucratiques. De façon méprisante on l'a désigné comme une industrie improductive, sans possibilité de rénovation ni de restructuration, un cinéma bon à jeter ou juste bon à vendre aux enchères à un secteur privé si celui-ci y trouvait un quelconque intérêt. Face à cette réelle menace qui pesait sur les projets et le travail d'étudiants en cinéma, de réalisateurs, de techniciens et d'acteurs, la communauté cinématographique s'est rapidement mobilisée et a exercé des pressions sur les élus qui devaient voter la partie dépenses du budget prévisionnel pour l'année 2004 et décider du sort des institutions déjà citées; elle a diffusé également des lettres ouvertes et des annonces de protestation à la radio, à la télévision et dans la presse nationale. Cette polémique a donné à voir publiquement, sans se limiter aux analyses de spécialistes en la matière, la situation lamentable d'un cinéma qui a vu diminuer non seulement le nombre

ducidas al año, sino también la calidad de las mismas. 19 estrenos en el 2001, 17 al año siguiente, y un panorama más desalentador aún en el 2003.

A lo largo de este último año se pugnó en diversos foros por la recuperación de un peso en taquilla, una contribución que garantizaría un fondo mínimo de apoyo para nuevas realizaciones. De inmediato las distribuidoras manifestaron su desacuerdo con una medida que lesionaba sus intereses e interpusieron amparos hasta la fecha no resueltos. El dinero recuperado con la medida no ha podido ejercerse plenamente debido a este impasse jurídico. De igual modo, la Ley General de Cinematografía no representó de modo alguno un mecanismo eficaz de apoyo a una industria filmica cada vez más menesterosa. A esto hay que añadir la distribución muy desigual del ingreso en taquilla, en donde los exhibidores retienen un cincuenta por ciento de las ganancias, las distribuidoras 20 por ciento, 15 por ciento la recaudación fiscal, y menos del 15 restante los productores de las películas. Justamente lo contrario de lo que sucede en países con industrias filmicas más productivas, no sólo en Europa y Estados Unidos, sino en diversos países latinoamericanos.

Los cineastas y productores nacionales acuden incansablemente al obligado referente francés, al sistema de apoyo a nuevas producciones por las vías del incentivo fiscal y un sistema de coproducciones que incluye notablemente a las televisoras. Se señalan también los casos de países como Argentina y Brasil, cuyos gobiernos apoyan por medios similares la producción filmica local, a pesar de las crisis recurrentes, de la inestabilidad política, de la devaluación de la moneda, y de la invasión constante de productos hollywoodenses.

annuel mais aussi la qualité des films produits. 19 sorties en 2001, 17 l'année suivante, et un panorama encore plus affligeant en 2003.

Au cours de cette année, l'idée de récupérer un peso par entrée en salle a été adoptée dans différentes réunions ; cette contribution pourrait garantir un fonds minimum d'aide aux nouveaux projets de réalisation. Immédiatement, les distributeurs ont manifesté leur désaccord avec un principe qui compromet leurs intérêts. Ils ont engagé un recours en justice mais rien n'a encore été résolu. Ainsi, l'argent récupéré n'a pas pu être encore redistribué à cause de cette impasse juridique. De même, la Loi Générale de Cinématographie n'a finalement pas été un mécanisme efficace de soutien à une industrie de plus en plus démunie. De plus, la redistribution des recettes est peu équitable : 50 pour cent revient aux exploitants, 20 pour cent aux distributeurs, 15 pour cent est reversé en taxes et les producteurs des films ne perçoivent que moins des 15 pour cent restants. Tout le contraire de ce qui se passe dans des pays qui possèdent des industries cinématographiques plus productives, pas seulement en Europe ou aux Etats Unis mais également dans différents pays latino-américains.

Nos cinéastes et nos producteurs font constamment référence à l'inévitable modèle français, au système de soutien aux nouveaux projets de réalisation grâce au prélèvement de taxes et à un système de co-productions qui associe de façon remarquable les chaînes de télévision. On peut également signaler le cas de l'Argentine et du Brésil dont les gouvernements soutiennent la production cinématographique nationale grâce à des moyens similaires, malgré les crises récurrentes, malgré l'instabilité politique, la dévaluation de leur monnaie et l'invasion constante de produits hollywoodiens.

Lavoura Arcaica
(2001)
Luis Fernando
Carvalho





Lavoura Arcaica
(2001)
Luis Fernando
Carvalho

BRASIL, ARGENTINA: LA VOLUNTAD POLÍTICA

Sorprende en este panorama la reticencia del Estado mexicano para definir una política coherente de apoyo al cine nacional, aprovechando las lecciones de otros países con industrias fílmicas muy productivas (un promedio de 48 películas producidas al año en Argentina, y un mínimo de 30 cintas anuales en una industria brasileña en franca recuperación). En Brasil, por ejemplo, el organismo Ancine regula los incentivos fiscales y desarrolla una política nacional a favor del cine que garantiza una inversión del 3 por ciento de los ingresos de la televisión por paga (cable) dirigida a la coproducción de programas locales y de nuevas producciones fílmicas. Esta carga fiscal genera alrededor de ocho millones de dólares anuales, cifra que se destina al apoyo de nuevos proyectos. Más importante aún, la nueva ley audiovisual brasileña ofrece deducciones fiscales a las empresas que invierten en el cine. La llegada al poder del presidente Lula en enero del 2003 brinda un impulso adicional al cine por el interés que su administración manifiesta por la promoción de la cultura, y que simboliza en parte el nombramiento de un artista, el cantante Gilberto Gil, al frente del Ministerio de Cultura. Se discuten de inmediato las modalidades de un apoyo oficial en todas las fases del proceso de producción fílmica, y la presencia en los festivales internacionales de éxitos locales como *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, *Carandirú*, de Héctor Babenco, o de la excepcional *Lavoura Arcaica* (*A la izquierda del padre*), de Luiz Fernando Carvalho, señala la coherencia y vigor de la estrategia gubernamental de apoyo a una industria revitalizada.

El caso de Argentina no es menos elocuente. Un éxito de taquilla como *El padre de la novia*, de Juan José Campanella, nominada al Oscar como mejor película extranjera, se coloca muy por encima de los *blockbus-*

LE BRÉSIL ET L'ARGENTINE : LA VOLONTÉ POLITIQUE

Face à ce tour d'horizon, il est surprenant de voir la réticence de l'Etat mexicain à l'heure de définir une politique cohérente de soutien au cinéma national, en tirant profit des leçons d'autres pays qui possèdent des industries cinématographiques très productives (une moyenne de 48 films produits par an en Argentine et un minimum de 30 films annuels par une industrie brésilienne en bonne voie de récupération). Au Brésil par exemple, l'organisme Ancine contrôle le prélèvement des taxes et développe en faveur du cinéma une politique nationale qui garantit un investissement de trois pour cent des recettes de la télévision par abonnement (le câble) pour la co-production de programmes locaux et pour de nouvelles productions. Cette charge fiscale produit un peu plus de huit millions de dollars par an que l'on destine au soutien de nouveaux projets. Encore plus importante, la nouvelle loi de l'audiovisuel au Brésil offre des déductions fiscales aux entreprises qui investissent dans le cinéma. L'arrivée au pouvoir du président Lula en janvier 2003 donne un élan supplémentaire au cinéma par l'intérêt que son administration manifeste pour la promotion culturelle, symboliquement marquée par la nomination d'un artiste, le chanteur Gilberto Gil, à la tête du Ministère de la Culture. On a négocié immédiatement les modalités d'un soutien officiel à tous les niveaux du processus de production de films, et la présence dans les festivals internationaux de succès nationaux tels que *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, de *Carandirú*, de Héctor Babenco, ou du remarquable *Lavoura Arcaica* (*A la izquierda del padre*), de Luiz Fernando Carvalho, montre la cohérence et l'efficacité de la stratégie du gouvernement qui soutient une industrie maintenant revitalisée.

Le cas de l'Argentine n'est pas moins éloquent. Le succès d'un film comme *El padre de la novia* de Juan José Campanella, un million et demi d'entrées, nomination

ters *Parque Jurásico III* y *Harry Potter*, con un millón y medio de entradas. El impulso inusitado permite producir cintas menos comerciales y con mayor reconocimiento crítico: *Historias mínimas*, de Carlos Sorín, *El bonaerense*, de Pablo Trapero, *La libertad*, de Lisandro Alonso, o una sorpresa del cine independiente, *Tan de repente*, de Diego Lerman. Además de una clara política de apoyo estatal, el cine argentino cuenta con festivales locales, Festival del Mar del Plata y Festival de Cine Independiente en Buenos Aires, que promueven eficazmente la producción nacional. Se percibe en Argentina, y también en Brasil, un auge del cine documental y la incursión en nuevas temáticas en el cine de ficción. Desafortunadamente, en muchos casos el apoyo a cineastas ya reconocidos, de mayor visibilidad local y proyección internacional, deja un tanto a la sombra las realizaciones de cineastas jóvenes, estimulados para una primera realización, y dejados un tanto a la deriva en el momento de la distribución de sus obras.

LECCIONES DESDEÑADAS

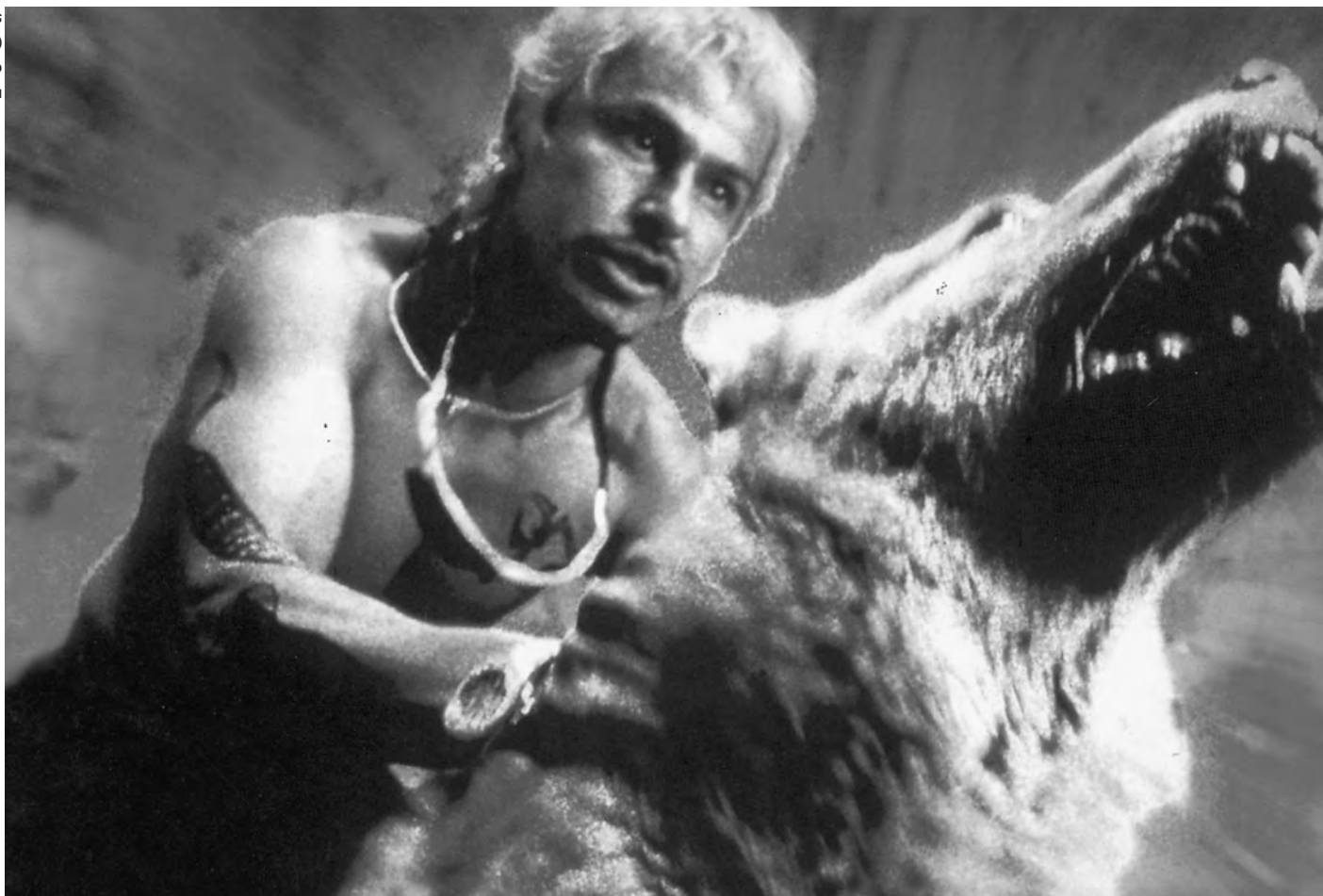
En México –alguna vez la industria fílmica más poderosa de América Latina– la situación es muy diferente. A la ya señalada apatía gubernamental que se desentiende del compromiso elemental de dotarse de una política cultural consecuente, se añade la desazón de realizadores, actores, actrices, y fotógrafos de calidad que deciden probar fortuna en el extranjero, particu-

pour l'Oscar du meilleur film étranger, le place bien au dessus des superproductions *Jurassic Park III* et *Harry Potter*. Cette impulsion extraordinaire permet en retour de produire des films moins commerciaux et qui bénéficient d'une plus grande reconnaissance de la critique : *Historias mínimas*, de Carlos Sorín, *El bonaerense*, de Pablo Trapero, *La libertad*, de Lisandro Alonso ou une surprise du cinéma indépendant, *Tan de repente*, de Diego Lerman. Outre une réelle politique officielle de soutien, le cinéma argentin peut compter sur des festivals – le Festival del Mar del Plata et le Festival de Cine Independiente de Buenos Aires – qui réussissent à promouvoir efficacement la production nationale. On voit apparaître aussi bien en Argentine qu'au Brésil un engouement pour le cinéma documentaire et des thématiques nouvelles émergent dans le cinéma de fiction. Malheureusement, dans de nombreux cas, le soutien à des réalisateurs déjà reconnus, tant au niveau national qu'international, laisse dans l'ombre de jeunes cinéastes que l'on encourage pour la réalisation d'un premier film mais qu'on laisse aller à la dérive dès qu'il s'agit de distribuer leurs œuvres.

DES EXEMPLES MÉSESTIMÉS

Au Mexique – qui posséda un temps l'industrie cinématographique le plus puissante d'Amérique Latine – la situation est très différente. À l'apathie du gouvernement qui se désintéresse de l'engagement élémentaire pour se doter d'une véritable politique culturelle, s'ajoute la difficulté pour des réalisateurs, des acteurs et des photographes de qualité d'aller tenter leur chance à l'étranger,

Amores perros
(2000)
Alejandro
González Iñárritu



La libertad
(2001)
de Lisandro Alonso



larmente en Hollywood, ante la evidente falta de estímulos locales y la incertidumbre de poder financiar su siguiente película en un sistema de reparto de ganancias que privilegia a exhibidores y distribuidoras. Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, *Harry Potter III*) es el caso más notable, pero cabe añadir los nombres del exitoso González Iñárritu (*Amores perros*, *21 gramos*), y de sus precursores Guillermo del Toro y Luis Mandoki. Resulta paradójico y sumamente irónico ver a qué punto se maneja, a nivel local e internacional, la noción falaz de un renacimiento del cine mexicano, justo en el momento de una de sus peores crisis. Dos éxitos de taquilla *La ley de Herodes* y *El crimen del padre Amaro*, deben buena parte de su impacto al escándalo que provocan sus temáticas: en la cinta de Luis Estrada, la hegemonía de un partido que domina la vida nacional durante siete décadas, y cuyo colapso político la cinta ilustra y satiriza; en la de Carlos Carrera, la crítica inusitada a la corrupción clerical un tema durante largo tiempo tabú intocable. Los éxitos de mayor impacto en el extranjero son las mencionadas *Y tu mamá también*

en particular à Hollywood ; tout cela à cause du manque évident d'encouragements locaux et de l'incertitude à de pouvoir financer leur prochain film, dans un système de redistribution des recettes qui favorise les exploitants et les distributeurs. Alfonso Cuarón (*Y tu mamá también*, *Harry Potter III*) est le cas le plus marquant mais n'oublions pas le nom de González Iñárritu (*Amores perros*, *21 gramos*) et celui de ses précurseurs Guillermo del Toro et Luis Mandoki. Voir à quel point on manie – tant au Mexique qu'au niveau international – la notion fallacieuse de renouveau du cinéma mexicain devient paradoxal et particulièrement ironique, quand on considère qu'il traverse justement l'une de ses crises les plus importantes. Deux films, *La ley de Herodes* et *El crimen del padre Amaro*, doivent en partie leur succès au scandale que provoquent leurs thématiques. Le film de Luis Estrada illustre et satirise la chute d'un parti hégémonique qui a dominé la vie politique nationale durant sept décennies ; celui de Carlos Carrera est une critique osée de la corruption du clergé, un thème resté tabou pendant très longtemps. Les plus grands succès à l'étranger sont les

Exxxorcismos
(2003)
Jaime Humberto
Heramosillos



y *Amores perros*, y este puñado de cintas, de calidad desigual e impacto desmedido, ofrece la ilusión, y para muchos la certeza, de asistir a un verdadero boom del cine nacional. La realidad, sin embargo, es muy distinta. Lo que predomina es el gusto popular por el reciclaje rutinario de comedias domésticas, llamadas comedias light, que intentan reproducir el enorme éxito de *Sexo, pudor y lágrimas*, con un creciente desgaste de la fórmula inicial y una caída inocultable en la ramplonería: *Corazón de melón*, *Vivir mata*, *Dame tu cuerpo*, *Ladies night*, *La hija del caníbal*, y un largo etcétera. La calidad de estas cintas es por lo general nula, pero algunas alcanzan el éxito en la medida en que reproducen con fidelidad los contenidos y propósitos de programas televisivos de gran audiencia. Televisa y TV Azteca, las principales cadenas televisivas en México, se han convertido en proveedoras de modelos pretendidamente eficaces tanto en actuación como en producción de guiones. Este cine de consumo masivo y de talento nulo representa poco más del ochenta por ciento de lo que se produce en México. El resto lo constituyen películas con un paso azaroso por la cartelera (*Japón*, de Carlos Reygadas, *Un mundo raro*, de Armando Casas, *Segundo siglo*, de Carlos Bolado), o de distribución siempre postergable (*Mil nubes de paz cercan el cielo*, *amor, jamás dejarás de ser amor*, de Julián Hernández; *Exxxorcismos*, de Jaime Humberto Heramosillos), o rescatadas del olvido por algún distribuidor perspicaz, como la estupenda *Perfume de violetas*, de Marisa Systach. Lo que pretende el abandono estatal es librar el cine nacional al capricho y cálculo mercantil de los fabricantes de éxitos comerciales en cadena, fomentar de paso en el público masivo la desconfianza ante la opción cultural, y frenar el mejor impulso que tiene el cine mexicano en estos momentos: la producción de documentales, como *Gabriel*

films déjà cités *Y tu mamá también* et *Amores perros*. Ces quelques films de qualité inégale et dont l'accueil favorable semble démesuré, nous donne l'illusion – mais certains en sont convaincus – d'assister à un véritable boom du cinéma mexicain. Cependant la réalité est très différente. Le goût pour le recyclage routinier de comédies de mœurs (ou comédies légères) est prédominant. Elles essaient de reproduire l'énorme succès de *Sexo, pudor y lágrimas* en usant jusqu'à la corde la formule initiale et en tombant de façon évidente dans la vulgarité : *Corazón de melón*, *Vivir mata*, *Dame tu cuerpo*, *Ladies night*, *La hija del caníbal*, etc, etc. La qualité de ces films est nulle en général mais certains ont du succès dans la mesure où ils reproduisent fidèlement les contenus et les propos de programmes de télévision grand public. Televisa et TV Azteca, les deux principales chaînes de télévision au Mexique, sont devenues une source de modèles prétendument efficaces pour les acteurs ainsi que pour les scénaristes. Ce cinéma de grande consommation, fait sans aucun talent, représente un peu plus de 80 pour cent de la production mexicaine. Le reste est constitué par des films qui ne tiennent pas l'affiche (*Japón*, de Carlos Reygadas, *Un mundo raro*, de Armando Casas, *Segundo siglo*, de Carlos Bolado), ou qui tardent à être distribués (*Mil nubes de paz cercan el cielo*, *amor, jamás dejarás de ser amor*, de Julián Hernández, *Exxxorcismos*, de Jaime Humberto Heramosillos) ou qui sortent de l'oubli grâce à quelque distributeur perspicace, comme le remarquable *Perfume de violetas*, de Marisa Systach. Ce que prétend faire l'Etat en lâchant le cinéma national c'est de le livrer aux caprices et aux calculs marchands des fabricants de succès commerciaux à la chaîne, de susciter au passage la méfiance du grand public face à l'option culturelle, et de freiner le meilleur élan du cinéma mexicain actuellement : la production de documentaires comme *Gabriel Orozco*, de Juan Carlos Martín, *La canción del*

Orozco, de Juan Carlos Martín, *La canción del pulque*, de Everardo González, o *La pasión de María Elena*, de Mercedes Moncada, películas que no habrían podido ser producidas sin la participación de los organismos que recientemente se intentó desaparecer, y sobre cuya suerte inmediata pende ahora la espada de Damocles de la veleidad gubernamental. En palabras del realizador Carlos Carrera (*Letras libres*, enero 2004): “Es verdad que, como dice Cuarón, el país está secuestrado por la ignorancia, pero una ignorancia doble: primero, la de no ver el negocio que representa el cine, y luego la de querer convertir a México en una empresa al servicio de las grandes corporaciones transnacionales”.

pulque, de Everardo González, ou encore *La pasión de María Elena* de Mercedes Moncada. Ces films d'ailleurs n'auraient pas pu être produits sans la participation des organismes que l'on a essayé de faire disparaître récemment et dont le sort dépend maintenant de l'épée de Damoclès que représentent les velléités du gouvernement. Comme l'exprime le réalisateur Carlos Carrera (*Letras libres*, janvier 2004) : “ Il est vrai que, comme le dit Cuarón, le pays est l'otage de l'ignorance, mais une double ignorance : d'abord, celle de qui ne voit pas le marché que représente le cinéma, et ensuite celle de vouloir convertir le Mexique en une entreprise au service des grandes corporations transnationales ”.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MÉXIQUE) PAR MICHÈLE ORTUNO

RESUMEN: El cine mexicano está pasando por una crisis fuerte desde el intento del gobierno de privatizar las instituciones culturales relacionadas con la producción cinematográfica. La reacción de los profesionales ha sido particularmente fuerte. Carlos Bonfil cita los ejemplos de Brasil y Argentina, dos países que han sabido dar un nuevo impulso a su industria gracias a una política oficial de apoyo a nuevos proyectos.

PALABRAS CLAVES: Cine mexicano, crisis, privatización, Brasil, Argentina, industria cinematográfica.

RÉSUMÉ : Le cinéma mexicain traverse une grave crise depuis l'annonce d'une volonté de la part du gouvernement de privatiser les institutions culturelles liées à la production cinématographique. La réaction des professionnels a été particulièrement vigoureuse. Carlos Bonfil cite les exemples brésilien et argentin, deux pays qui ont su redynamiser leur industrie grâce à une politique officielle de soutien aux nouveaux projets.

MOTS-CLÉS : Cinéma mexicain, crise, privatisation, Brésil, Argentine, industrie cinématographique.

Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás dejarás de ser amor (2002) de Julián Hernández



una propuesta indecorosa

Los renglones torcidos del gobierno buscan diluir IMCINE



El crimen del padre Amaro (1999) Carlos Carrera

une
proposition
déplacée

Les lignes
de travers du
gouvernement
cherchent à
dissoudre
l'IMCINE

(INSTITUT MEXICAIN
DE CINÉMATOGRAPHIE)

Carlos Gómez Valero

La propuesta gubernamental de desincorporar el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Centro de Capacitación Cinematográfica y los Estudios Churubusco Azteca recibió un rotundo rechazo de la comunidad cinematográfica, de intelectuales, legisladores e incluso de los propios miembros de su partido.

Con el argumento del ahorro y la austeridad presupuestaria, el gobierno pretende deshacerse de estas tres instituciones que han jugado un papel clave para fomentar el cine y la cultura nacional, y cuyos presupuestos tienen un mínimo impacto en el gasto anual.

El Ejecutivo federal iniciará “el proceso de desincorporación que se determine entre las modalidades de disolución, liquidación, extinción, fusión o enajenación, según corresponda”, de, entre otras entidades, las arriba señaladas. Para tal efecto, elaborará un diagnóstico por cada entidad, con el análisis de los aspectos jurídicos para determinar el procedimiento legal a seguir y la identificación de la opción menos costosa. Los diagnósticos serán remitidos a la Cámara baja, a más tardar el último día hábil de febrero. Los procesos de desincorporación iniciarían a partir de marzo.

La proposition gouvernementale de démanteler l'Institut mexicain de cinématographie (Imcine), le Centre de formation cinématographique (CCC) et les Studios Churubusco Azteca a essuyé un refus catégorique de la communauté cinématographique, d'intellectuels et même des membres du parti au gouvernement.

Brandissant l'argument des restrictions et de l'austérité budgétaire, le gouvernement cherche à se défaire de ces trois institutions dont les budgets ont un impact réduit sur les dépenses annuelles, et qui ont joué un rôle-clé dans le développement du cinéma et de la culture nationale.

Le gouvernement fédéral débutera “le processus de démantèlement fixé parmi les modalités correspondant selon les cas à la dissolution, la liquidation, l'extinction, la fusion ou le transfert” des institutions mentionnées ci-dessus, entre autres. A cet effet, il élaborera un diagnostic pour chacune d'entre elles, complété par l'analyse des aspects juridiques fixant la procédure légale à suivre et la désignation de l'option la moins coûteuse. Les diagnostics seront remis au Congrès des députés, au plus tard le dernier vendredi de février. Les opérations de démantèlement commenceraient à partir de mars.

La discusión pública del PPEF 2004 se había centrado en las últimas semanas en torno al IVA; por ello, la propuesta del gobierno de desincorporar a estas tres entidades sorprendió incluso a la Secretaría de Gobernación, que semanas antes había convocado a los diferentes actores involucrados en la industria con el fin de fortalecer el cine nacional. También generó indignación entre la comunidad cinematográfica, que percibe esta decisión como una contradicción del gobierno que, por un lado, alaba a la industria, convoca a mesas de trabajo para su fortalecimiento y, por otro, pretende liquidar a las tres instancias que en las últimas décadas han sido las principales impulsoras del cine mexicano.

El proyecto de presupuesto se presentó el 6 de noviembre y al día siguiente la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) publicó un desplegado donde “repudia terminantemente las intenciones del Ejecutivo federal (...) Alertamos a todas las instituciones y asociaciones artísticas y culturales del país, sobre las verdaderas intenciones del régimen por aniquilar el arte y la cultura de México”.

Y TU MAMÁ TAMBIÉN

En otro desplegado, nueve organizaciones relacionadas con el cine señalan que “los trabajadores, artistas, creadores, cineastas y productores que integran al sector de la producción de la comunidad cinematográfica, rechazamos con indignación la nueva embestida del Ejecutivo federal y la Secretaría de Hacienda, que propone la ‘desincorporación, liquidación o extinción’ del Instituto Mexicano de Cinematografía, los Estudios Churubusco Azteca y el Centro de Capacitación Cinematográfica (...) La cinematografía mexicana es una industria prioritaria, de orden público e interés social como lo consigna la Ley Federal de Cinematografía, por lo que desaparecer sus instituciones es atentar contra los necesarios espacios de expresión democrática”.

Por su parte, la Comisión Nacional de Filmaciones emitió un comunicado donde señala que “tal propuesta manifiesta una vez más la incongruencia, las promesas incumplidas y la ignorancia de las autoridades ante las instituciones culturales de este país. Incongruencia, porque cuando Fox era gobernador de Guanajuato fue el principal impulsor de la Comisión de Filmaciones de su estado, del Festival Internacional de Expresión de Corto y también el primero en atraer filmaciones y proyectos audiovisuales a realizarse en territorio guanajuatense. Las promesas incumplidas, porque ahora a tres años de su gobierno, no sólo no ha apoyado la industria cinematográfica nacional, sino que pretende acabar de un tajo con todo lo que huele al quehacer fílmico nacional. Ignorancia, porque con la desaparición

La discussion publique sur le budget 2004 était centrée, au cours des dernières semaines, sur la TVA ; c’est pourquoi, la proposition du gouvernement de démanteler ces trois institutions a surpris y compris le ministère de l’Intérieur, qui quelques semaines auparavant avait convoqué les différents partenaires impliqués dans cette industrie afin de consolider le cinéma national. Elle a aussi suscité l’indignation parmi la communauté cinématographique, qui interprète cette décision comme une contradiction du gouvernement qui, d’un côté, flatte l’industrie, convoque des réunions de travail en vue de sa consolidation, et qui, d’un autre côté, cherche à liquider les trois instances qui au cours des dernières décennies ont été les principales instigatrices du cinéma mexicain.

La proposition de budget a été présentée le 6 novembre et le lendemain l’Académie mexicaine des arts et des sciences cinématographiques (AMACC) a diffusé un texte indiquant qu’elle “désapprouve entièrement les intentions du gouvernement fédéral (...) Nous attirons l’attention de toutes les institutions et associations artistiques et culturelles du pays, sur les véritables intentions du régime en matière de destruction de l’art et de la culture au Mexique”.

ET TA MAMAN AUSSI

Neuf organisations, en rapport avec le cinéma, indiquent dans un autre texte “nous les travailleurs, artistes, créateurs, cinéastes et producteurs qui faisons partie du secteur de la production de la communauté cinématographique, rejetons avec indignation la nouvelle attaque du gouvernement fédéral et du ministère des Finances, qui propose le ‘démantèlement, la liquidation ou l’extinction’ de l’Institut mexicain de la cinématographie, des Studios Churubusco Azteca et du Centre de formation cinématographique (...) La cinématographie mexicaine est une industrie prioritaire, d’ordre public et d’intérêt social comme l’indique la Loi fédérale de la cinématographie, c’est pourquoi, faire disparaître ces institutions revient à porter atteinte aux espaces nécessaires à l’expression démocratique”.

La Commission nationale des films a, quant à elle, publié un communiqué signalant que “cette proposition révèle une fois de plus l’incohérence, les promesses non tenues et l’ignorance des autorités face aux institutions culturelles du pays. Incohérence car lorsque Fox était gouverneur de Guanajuato, il a été le principal initiateur de la Commission des films de cet état, du Festival international d’expression du court et aussi le premier à attirer sur le territoire de Guanajuato des tournages et d’autres projets audiovisuels. Les promesses non tenues, parce que maintenant après trois ans de gouvernement, non seulement il n’a pas soutenu l’industrie cinématographique du pays, mais en plus il cherche à en finir d’un coup avec tout ce qui sent l’activité filmique nationale. Ignorance, parce que la disparition programmée de

del Instituto Mexicano de Cinematografía, da la impresión que Fox piensa que este instituto es un 'micro changarro', que al no cumplir con sus expectativas económicas es mejor venderlo o desaparecerlo".

En respuesta, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), del que dependen el Imcine y el CCC, publicó durante varios días un desplegado donde hace una tibia defensa de estas entidades, pero justifica el argumento de austeridad con el que pretende desincorporarlas el gobierno.

Luego, la AMACC exigió un inequívoco pronunciamiento, por parte de la presidenta del Conaculta, Sari Bermúdez, en el cual se solidarice con la comunidad cinematográfica y rechace con firmeza, y sin dilación, esas pretensiones que tienen como meta última la extinción del cine mexicano. Sari Bermúdez respondió a todos esos señalamientos y expresó públicamente su desacuerdo con las pretensiones de la Secretaría de Hacienda.

DURMIENDO CON EL ENEMIGO

Los enredos del gobierno federal fueron aún más evidentes en el caso que nos ocupa, porque la Secretaría de Hacienda era la única que sabía (y había impulsado) esta propuesta.

La Secretaría de Gobernación, la dependencia facultada por ley para fomentar el cine, y los titulares de las entidades afectadas fueron los últimos en enterarse, a pesar de que su titular, Santiago Creel, convocó en junio de este año a la Mesa de trabajo para el Fortalecimiento de la Industria Cinematográfica Nacional, a la que asisten la propia Secretaría de Hacienda, la de Economía, cineastas, actores, guionistas, exhibidores y productores. La última reunión se llevó a cabo a principios de noviembre y ya había avances, sobre todo en lo relacionado a estímulos fiscales.

Héctor Villarreal, director de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, dijo que "la dependencia no comparte el criterio de fusionar o desaparecer al Imcine, porque es una herramienta fundamental para el impulso y el fortalecimiento del cine, que para nosotros es una de las mejores formas para favorecer la cultura del país. Gobernación está de acuerdo en buscar esquemas que permitan hacer más eficiente el uso de los recursos que se asignan como respaldo al cine, pero en este caso creemos que no es buena idea que el Estado se deshaga de estos instrumentos que tiene para apoyar la producción del cine mexicano." (*La Jornada*, 12 de noviembre).

LA MANO QUE MECE LA CUNA

Diputados y senadores consideran que Hacienda blande la amenaza de desincorporar estas entidades más como un elemento de negociación que como una posibilidad factible de concretarse, pues la oposición ha sido tajante.

l'Institut mexicain de cinématographie donne l'impression que Fox pense que cet institut est 'un petit commerce minable' qu'il vaut mieux vendre ou faire disparaître parce qu'il n'est pas économiquement rentable".

En guise de réponse, le Conseil national pour la culture et les arts (Conaculta), duquel dépendent l'Imcine et le CCC, a publié plusieurs jours durant un texte dans lequel il défend mollement ces institutions mais justifie le critère d'austérité selon lequel le gouvernement cherche à les démanteler.

Ensuite, l'AMACC a exigé de Sari Bermúdez, présidente du Conaculta, une déclaration sans équivoques quant à sa solidarité avec la communauté cinématographique et son rejet ferme et immédiat de ces tentatives dont la fin ultime est l'extinction du cinéma mexicain. Sari Bermúdez a répondu à toutes ces remarques et a exprimé publiquement son désaccord avec les positions du ministère des Finances.

S'ENDORMIR AVEC L'ENNEMI

Les tromperies du gouvernement fédéral ont été encore plus évidentes dans le cas qui nous occupe, car le ministère des Finances était le seul à connaître (et à avoir émis) cette proposition.

Le ministère de l'Intérieur, le bureau légalement constitué pour le développement du cinéma et les membres des institutions touchées ont été les derniers mis au courant, bien que son titulaire, Santiago Creel, ait convoqué en juin dernier la Réunion de travail pour la Consolidation de l'industrie cinématographique nationale, à laquelle assistent des membres du ministère des Finances lui-même, de l'Économie, les cinéastes, les acteurs, les scénaristes, les programmeurs et les producteurs. La dernière réunion s'est déroulée début novembre et des avancées étaient alors enregistrées, notamment en matière d'incitations fiscales.

Héctor Villarreal, le directeur de la radio, la télévision et la cinématographie du ministère de l'Intérieur, a précisé que "le bureau ne partage pas l'opinion qui consiste à vouloir faire fusionner ou disparaître l'Imcine, parce qu'il s'agit d'un outil fondamental pour la consolidation du cinéma, ce qui pour nous est un des meilleurs moyens de favoriser la culture du pays. L'État est d'accord pour chercher des systèmes qui rendent plus efficace l'utilisation des fonds attribués au soutien du cinéma, mais dans ce cas, nous pensons que ce n'est pas une bonne idée que l'État se débarrasse des instruments dont il dispose pour soutenir la production du cinéma mexicain". (*La Jornada*, 12 novembre).

LA MAIN POSÉE SUR LE BERCEAU

Les députés et les sénateurs considèrent que le ministère des Finances brandit la menace de démantèlement de ces institutions davantage comme un élément de négociation que comme une possibilité réalisable, car



Frida (2002) de Julie Taymor

Sin embargo, de empeñarse Hacienda, los legisladores afirman que no la dejarán pasar, por el contrario, coinciden en la necesidad de canalizar mayores recursos para fortalecer la industria cinematográfica.

El 11 de noviembre, el senador perredista Armando Cavaría Barrera presentó un punto de acuerdo en el cual pide que el Senado exhorte a la Cámara de Diputados para que valore los efectos negativos de la desincorporación de esos organismos públicos. Los senadores priistas Carlos Rojas Gutiérrez y José Carlos Cota fueron más allá y solicitaron a la Cámara de Diputados –la facultada constitucionalmente para aprobar los egresos del gobierno federal– que le otorgue al Imcine, y a otras cinco entidades, los mayores recursos posibles.

El 12 de noviembre, la Comisión de RTC de la Cámara de Diputados convocó a Alfredo Joskowicz, Mario Aguiñaga y a María de los Ángeles Castro Gurría, responsables del Imcine, de los Estudios Churubusco y del CCC, respectivamente, para que expusieran su posición respecto de la propuesta de desincorporación.

PARQUE JURÁSICO

El Imcine se creó por decreto presidencial el 25 de marzo de 1983, como un organismo público descentralizado cuyas funciones son promover y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales

l'opposition exprimée à cet égard a été très nette. Cependant, si ce ministère s'obstine, les législateurs affirment qu'ils ne le laisseront pas faire, bien au contraire, ils sont d'accord sur la nécessité de canaliser un plus grand nombre de ressources destinées à consolider l'industrie cinématographique.

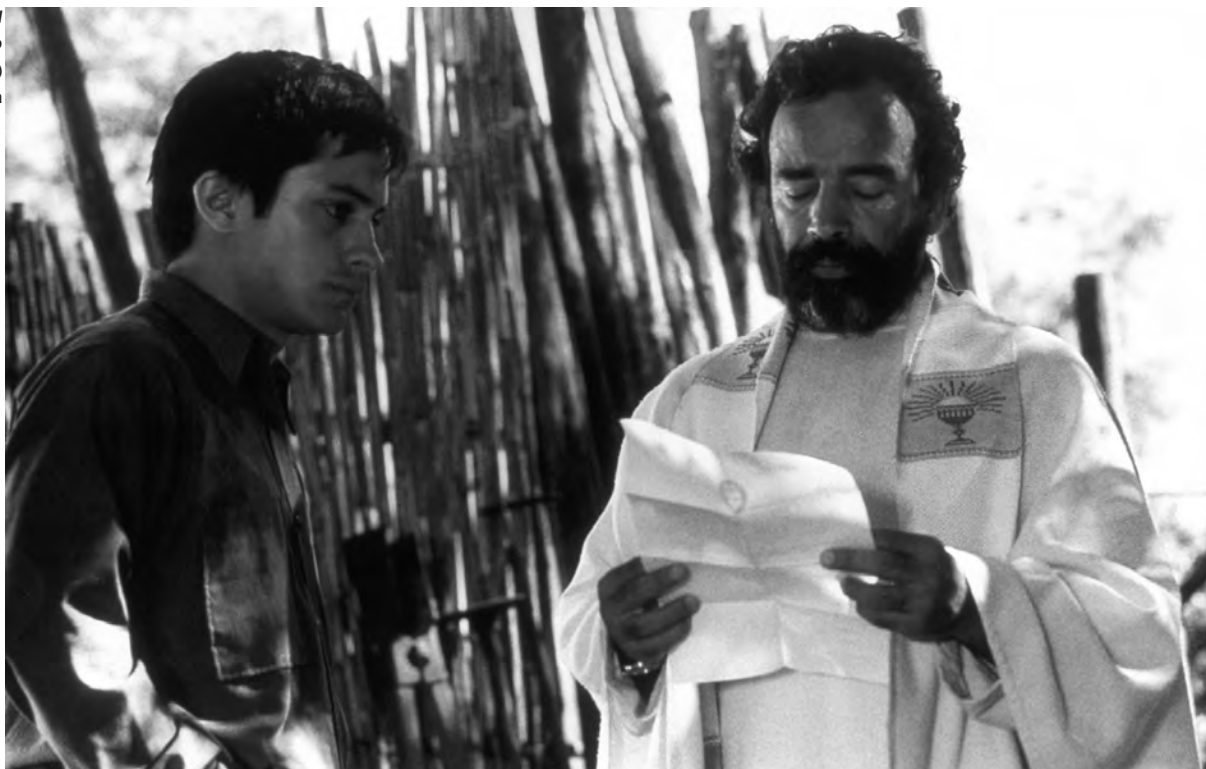
Le 11 novembre dernier, le sénateur PRD Armando Cavaría Barrera a présenté un point d'accord dans lequel il demande que le Sénat exhorte la Chambre des députés à évaluer les effets négatifs du démantèlement de ces organismes publics. Les sénateurs PRI, Carlos Rojas Gutiérrez et José Carlos Cota sont allés plus loin et ont demandé à la Chambre des députés –constitutionnellement habilitée à approuver les dépenses du gouvernement fédéral– qu'elle octroie à l'Imcine, et aux autres cinq institutions, le plus de moyens possibles.

Le 12 novembre, la Commission de RTC de la Chambre des députés a convoqué Alfredo Joskowicz, Mario Aguiñaga et María de los Angeles Castro Gurría, responsables respectifs d'Imcine, des Studios Churubusco et du CCC, afin qu'ils exposent leur opinion quant à la proposition de démantèlement.

JURASSIC PARK

L'Imcine a été créée par décret présidentiel le 25 mars 1983, en tant qu'organisme public décentralisé qui a pour fonctions de promouvoir et coordonner la production, la distribution et la programmation des

El crimen del padre Amaro
(1999)
Carlos Carrera



cinematográficos, a través de las entidades que opere y los demás instrumentos para el cumplimiento de sus programas. En febrero de 1989, el Imcine pasó de Gobernación a Conaculta.

El instituto coordina las actividades de la Cineteca Nacional, Estudios Churubusco Azteca y el CCC, y de él dependen el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine).

La situación económica del cine mexicano se agravó por los efectos de la crisis de 1995 y llegó casi a su extinción, al producirse en 1997 nueve largometrajes, la cifra más baja desde 1932. A fin de buscar una salida a esta situación, el Ejecutivo creó, en diciembre de 1997, al Foprocine que tiene por objeto apoyar óperas primas y un cine más autoral y experimental.

Con la aportación inicial y única del Estado al Foprocine, de 135 millones de pesos, más los intereses generados entre 1998 y 2003, este fondo ha apoyado la producción de 47 películas. El financiamiento para estos proyectos ha sido de alrededor de 200 millones de pesos, de una inversión total de 530. A decir del maestro Alfredo Joskowicz, el Foprocine sirvió para incrementar la producción a partir de 1998. De las 93 películas producidas en el periodo 1998-2002, 41 recibieron apoyo estatal por medio de este fondo, es decir, 45%. El otro 55% fue producido íntegramente por empresas privadas.

Entre las películas apoyadas por el Foprocine están los dos largometrajes más exitosos en la historia del

produits cinématographiques, au moyen des organismes compétents et des autres moyens nécessaires à la réalisation de ses programmes. En février 1989, l'Imcine a été transféré de l'Etat vers le Conaculta.

L'institut coordonne les activités de la Cinémathèque nationale, des Studios Churubusco Azteca et du CCC et de lui dépendent le Fonds pour la production cinématographique de qualité (Foprocine) et le Fonds d'investissement et de soutien au cinéma (Fidecine).

La situation économique du cinéma mexicain a empiré en raison des effets de la crise de 1995 et il s'est presque éteint en 1997 avec une production de neuf longs-métrages, le chiffre le plus bas depuis 1932. Afin de chercher une issue à cette situation, le gouvernement a créé, en décembre 1997, le Foprocine dont le but est le soutien aux premières œuvres et à un cinéma d'auteur plus expérimental.

Grâce au premier et unique apport de l'Etat au Foprocine, d'un montant de 135 millions de pesos, plus les intérêts rapportés entre 1998 et 2003, ce fonds a soutenu la production de 47 films. Le financement pour ces projets a été d'environ 200 millions de pesos sur un investissement global s'élevant à 530. Selon le maître Alfredo Joskowicz, Foprocine a servi à augmenter la production, à partir de 1998. Sur les 93 films produits durant la période 1998-2002, 41 ont reçu un soutien officiel grâce à ce fonds, soit 45% des films. Les autres 55% ont été intégralement produits par des entreprises privées.

Parmi les films qui ont bénéficié du soutien de Foprocine, on compte les deux longs métrages qui ont eu

cine mexicano: *Sexo, pudor y lágrimas*, de Antonio Serrano, con más de 5.3 millones de asistentes, y *El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera, con 5.2. Las películas han obtenido 86 premios o reconocimientos en los festivales de cine del mundo. Actualmente, el Foprocine se encuentra descapitalizado y tiene un saldo disponible de 9.4 millones de pesos.

El otro de los fondos de apoyo, el Fidecine se creó en 1999 con la Ley Federal de Cinematografía. Este fideicomiso no comenzó a operar hasta la publicación del reglamento correspondiente, el 28 de marzo de 2001. La tardanza generó las primeras críticas de la comunidad cinematográfica al gobierno de Fox. El 22 de agosto de 2001, el Ejecutivo anunció una aportación inicial al Fidecine de 70 millones de pesos. Adicionalmente, en el presupuesto de egresos de 2003, se le asignaron otros 70 millones.

A la fecha, el Fidecine ha destinado 129 millones de pesos para apoyar 20 películas, que impulsan una derrama económica por cerca de 266.6 millones de pesos. El saldo actual del fondo es de 20 millones de pesos. De las películas apoyadas por el Fidecine, durante el año en curso se han estrenado cuatro. Con corte al 31 de octubre, 2.6 millones de espectadores han pagado boleto para ver las películas apoyadas por este fondo.

EL GRAN GOLPE

Los Estudios Azteca, S.A., tienen 58 años. Nacen en 1945, como una empresa privada propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta en sociedad con la compañía productora estadounidense RKO Radio Pictures. En ese tiempo se gestó la llamada “época de oro” del cine nacional. Se producían en promedio 100 películas al año que daban trabajo a seis estudios cinematográficos.

En 1950 los Estudios Azteca se fusionan con los Churubusco, dando lugar a los Estudios Churubusco Azteca, S.A. Es cuando el gobierno adquiere sus acciones y se convierten en una empresa del Estado.

Más de tres mil películas tienen el sello Churubusco Azteca, donde han trabajado prácticamente todos los directores, actores y técnicos del cine nacional, reconocidos como los mejores del mundo. Actualmente, el presupuesto anual de los Churubusco Azteca es de 65 millones, de los cuales 60% los obtiene por recursos propios a través de la venta de sus servicios y el 40% restante, 26 millones, son recursos fiscales. De ellos, siete millones se destinan a gasto de inversión (mobiliario, equipo y obra pública), cantidad que se capitaliza transformándose en acciones nominativas de la empresa, a través de la Asamblea de Accionistas, por lo que este importe pasa a formar parte integrante del capital social de la entidad en favor del gobierno federal. Finalmente, los Estudios Churubusco le cuestan al gobierno 19 millones de pesos al año.

le plus de succès dans l'histoire du cinéma mexicain : *Sexo, pudor y lágrimas* d'Antonio Serrano, avec plus de 5,3 millions d'entrées, et *El crimen del padre Amaro* de Carlos Carrera, avec 5,2 millions d'entrées. Ces deux films ont obtenu 86 prix ou mentions dans les festivals de cinéma du monde entier. Actuellement, Foprocine est décapitalisé et son solde disponible s'élève à 9,4 millions de pesos.

L'autre fonds de soutien, le Fidecine, a été créé en 1999 par la Loi fédérale de la cinématographie. Ce fideicomiso n'a commencé à fonctionner que le 28 mars 2001 avec la publication du règlement correspondant. Ce retard a entraîné les premières critiques adressées par la communauté cinématographique au président Fox. Le 22 août 2001, le gouvernement a annoncé que l'apport initial pour le Fidecine serait de 70 millions de pesos. Dans le budget des dépenses de 2003, 70 millions supplémentaires lui ont été assignés.

Actuellement, le Fidecine a attribué 129 millions de pesos au soutien de 20 films, qui à leur tour sont à l'origine d'un revenu économique d'environ 266,6 millions de pesos. Le solde actuel du fonds est de 20 millions de pesos. Quatre des films ayant bénéficié du soutien de Fidecine, durant l'année en cours, sont sortis en salle. Jusqu'au 31 octobre, le chiffre des spectateurs ayant payé leur entrée pour aller voir les films soutenus par ce fond, s'élève à 2,6 millions.

LE COUP FATAL

Les Studios Azteca, S.A., ont 58 ans. Ils naissent en 1945, en tant qu'entreprise privée appartenant à Emilio Azcárraga Vidaurreta associé à la compagnie nord-américaine de production RKO Radio Pictures. Cette époque a vu la gestation de ce qu'on a appelé “l'âge d'or” du cinéma national. Cent films en moyenne étaient produits à l'année et ils procuraient du travail à six studios cinématographiques.

En 1950, les Studios Azteca fusionnent avec les Churubusco et font place aux Studios Churubusco Azteca, S.A. C'est alors que le gouvernement achète leurs actions et qu'ils deviennent une entreprise d'état.

Plus de trois mille films portent le cachet Churubusco Azteca ; pratiquement tous les réalisateurs, les acteurs et les techniciens du cinéma national, reconnus comme les meilleurs au monde, y ont travaillé. Actuellement, le budget annuel des Churubusco Azteca est de 65 millions : 60% proviennent de ressources propres grâce à la vente de leurs services et les 40% restants, soit 26 millions, de ressources fiscales. Parmi eux, 7 millions sont destinés aux frais d'investissements (mobilière, équipement et travaux publics) somme qui est capitalisée et se transforme, au sein de l'Assemblée d'actionnaires, en actions nominatives de l'entreprise, grâce à quoi cette somme est intégralement incluse dans le capital social de l'entreprise et bénéficie au gouvernement fédéral. Finalement, les Studios Churubusco

El crimen del padre Amaro
(1999)
Carlos Carrera



En su encuentro con los integrantes de la Comisión de RTC de la Cámara de Diputados, Mario Aguiñaga, director de los Churubusco Azteca, les dijo que esta última cantidad es nada significativa para resolver los problemas del país, pero enormemente importante para mantener la infraestructura de nuestro cine. La desincorporación de los Estudios Churubusco Azteca sería un golpe mortal para el cine mexicano, advirtió Aguiñaga. “Es acabar con una infraestructura que ha costado 58 años y muchos millones de pesos. Es destruir la imagen de México que por décadas ha conocido el mundo. Es romper el espejo en que nos hemos visto a nosotros mismos; preservarlos es darle vida al cine mexicano, por lo tanto mantener nuestra identidad cultural”.

CUNA DE CINEASTAS

El CCC se fundó en 1975 a iniciativa del gobierno federal; forma a directores, guionistas, cine fotógrafos, productores, editores y técnicos en sonido. Es un organismo público descentralizado de participación estatal mayoritaria con formato de asociación civil sin fines de lucro, sectorizado en el Conaculta y por lo tanto en la SEP. En el presente ejercicio presupuestal el CCC ha contado aproximadamente con 24 millones de pesos de recursos fiscales federales y un millón de pesos de recursos propios, producto de colegiaturas y derechos por exhibición de películas producidas. El presupuesto de la escuela representaría 0.0014% del gasto neto total para el presupuesto

coûtent à l'état, chaque année, 19 millions de pesos.

Lors de son entrevue avec les membres de la Commission de RTC de la Chambre des députés, Mario Aguiñaga, directeur des studios Churubusco Azteca, leur a dit que cette somme est insignifiante lorsqu'il s'agit de résoudre les problèmes du pays, mais extrêmement importante pour le maintien de l'infrastructure de notre cinéma. Le démantèlement des Studios Churubusco Azteca serait un coup fatal pour le cinéma mexicain, a souligné Aguiñaga. “C'est en finir avec une infrastructure qui a coûté 58 années et beaucoup de millions de pesos. C'est détruire l'image du Mexique que le monde a connue pendant des décennies. C'est briser le miroir dans lequel nous nous sommes vus nous-mêmes ; les préserver, c'est faire vivre le cinéma mexicain et donc maintenir notre identité culturelle”.

BERCEAU DE CINÉASTES

Le CCC a été fondé en 1975 à l'initiative du gouvernement fédéral ; il forme des réalisateurs, des scénaristes, des photographes, des producteurs, des monteurs-éditeurs, des techniciens du son. C'est un organisme public décentralisé, avec une participation majoritaire de l'état, avec un statut d'association civile à but non lucratif, intégré au Conaculta et donc au SEP. Dans l'actuel exercice budgétaire, le CCC dispose d'environ 24 millions de pesos en revenus fiscaux fédéraux et d'un million de pesos de ressources propres, provenant des frais de pension et des droits perçus pour la programmation des films produits. Le budget de l'école repré-

de 2004 y 0.02% del presupuesto que se propone asignar a la SEP.

En su intervención ante la Comisión de RTC de la Cámara de Diputados, la directora del CCC, María de los Ángeles Castro, les dijo que de esta escuela “han egresado más de 20 generaciones de cineastas que han ocupado los principales puestos en la producción nacional del cine y en algunas ocasiones con destacadas participaciones en producciones de otros países, cumpliendo así con los objetivos diseñados en su creación”.

“El país necesita de creadores de películas que nos hablen de nosotros mismos, que nos entretengan, que nos hagan reflexionar, que nos conmuevan, que nos digan quiénes somos, que nos permitan dialogar sobre nuestra historia. Si esto no lo entienden quienes promueven la desincorporación, estamos ante un gobierno no sólo incapaz de generar una política económica responsable y equitativa, sino también absolutamente insensible a nuestra identidad nacional y a nuestra cultura. Para bien de todos, en efecto, esta propuesta no debe pasar.”

De 1987 a 2003 en la AMACC, el CCC ha obtenido 16 Ariels, ha sido nominado en 35 ocasiones, sus egresados han recibido 56 Ariels y han estado nominados en 80 ocasiones. Dentro de sus egresados más destacados se encuentra, entre otros: Rodrigo Prieto, cine fotógrafo de *Amores perros*; Felipe Fernández, diseñador de arte, ganador del Oscar por *Frida*, y Carlos Carrera, nominado al Oscar y ganador de la Palma de Oro en Cannes.

RESUMEN: El incumplimiento del gobierno Fox respecto a las instituciones y comunidad cinematográfica de su país.

PALABRAS CLAVES: Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro de Capacitación cinematográfica, Estudios Churubusco Azteca.

senterait 0, 0014% du total des dépenses nettes pour l'exercice 2004 et 0,02 % du budget que la SEP se propose de lui attribuer.

Lors de son intervention à la Commission de RTC de la Chambre des députés, la directrice du CCC, María de los Angeles Castro, a dit que de cette école “sont sorties plus de 20 générations de cinéastes qui ont occupé les postes les plus importants dans la production cinématographique nationale et parfois, leur participation aux productions d'autres pays a été remarquée, remplissant ainsi les objectifs fixés lors de sa création”.

“Le pays a besoin de créateurs de films qui nous parlent de nous-mêmes, qui nous amusent, qui nous fassent réfléchir, qui nous émeuvent, qui nous disent qui nous sommes, qui nous permettent de dialoguer sur notre histoire. Si ceux qui sont en faveur du démantèlement ne comprennent pas cela, nous sommes face à un gouvernement non seulement incapable de proposer une politique économique responsable et équitable, mais aussi absolument insensible à notre identité nationale et à notre culture. En effet, pour le bien de tous, cette proposition ne doit pas passer”.

De 1987 à 2003 à l'AMACC, le CCC a obtenu 16 Ariels, il a été nominé à 35 reprises, ses diplômés ont reçu 56 Ariels et ont été nominés à 80 reprises. Parmi ses diplômés les plus célèbres, on trouve, entre autres : Rodrigo Prieto, photographe de *Amores perros* ; Felipe Fernández, dessinateur d'art qui a remporté l'Oscar pour *Frida*, et Carlos Carrera, nominé pour l'Oscar et qui a remporté la Palme d'Or à Cannes.

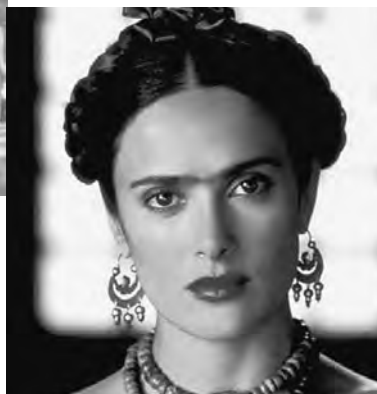
TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MÉXIQUE) PAR CARLA FERNANDES

RÉSUMÉ : Le désengagement du gouvernement Fox vis-à-vis des institutions et des professionnels du cinéma mexicain.

MOTS-CLÉS : Institut Mexicain de Cinématographie, Centre de formation cinématographique, Studios Churubusco Azteca.



Frida (2002) de Julie Taymor



TERRORISMO DEL GÉNERO EN LA FRONTERA DE EUA-MÉXICO

Asesinato, mujeres, y justicia en *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo

Ninguna pasión roba a la mente tan eficazmente todos sus poderes de acción y razonamiento como el miedo. Para hacer cualquier cosa terrible, la oscuridad parece ser en general necesaria. EDMUND BURKE

La pregunta obligada de cualquier persona que va a Ciudad Juárez se refiere a las muertes violentas de las mujeres. A las mujeres visitantes, la ciudad las atemoriza; cuando salen se les advierte sobre el riesgo que corren. Aunque, les dicen (los hombres), 'no te preocupes, no eres el prototipo, ya no eres joven, no tienes diecisiete años, no eres morena'.

JULIA MONARREZ FRAGOSO

Hay psicosis en Ciudad Juárez: media hora de retraso de una mujer a su hogar es suficiente para que los familiares estén pidiendo ayuda para localizarla. SULY PONCE

TERRORISME DE GENRE À LA FRONTIÈRE MEXIQUE-USA

Assassinat de femmes et justice dans
Señorita extraviada (Démouillelle perdue)
de Lourdes Portillo

Aucune passion ne dérobe aussi efficacement à l'esprit toutes ses facultés d'actions et de raisonnement que la peur. Pour faire n'importe quoi de terrible, l'obscurité semble être en général nécessaire.

EDMUND BURKE

La question obligée à quiconque allant à Ciudad Juárez porte sur les morts violentes des femmes. Les femmes qui sont de passage ont peur de cette ville ; quand elles sortent on les avertit du risque qu'elles courent. Cependant on leur dit (les hommes), 'T'en fais pas, tu n'as pas le type, tu n'es plus assez jeune, tu n'as plus dix-sept ans, tu n'es pas brune'.

JULIA MONARREZ FRAGOSO

Il y a une psychose à Ciudad Juárez : qu'une femme arrive en retard d'une demi-heure chez elle, et c'est assez pour que la famille demande de l'aide pour la retrouver. SULY PONCE



photo : José Guadalupe Pérez

INTRODUCCIÓN

Este ensayo examina las políticas de representación en el documental *Señorita extraviada* de la cineasta chicana Lourdes Portillo (2001). Me enfoco en las estrategias de narrativa e imagen usadas para tratar las experiencias de violencia sexual y de género sufridas por centenares de mujeres que han desaparecido, sido torturadas, violadas y asesinadas por casi una década en la ciudad fronteriza de Juárez, Chihuahua, frente a El Paso, Texas. Hablo de cómo Portillo toma el problema de la resistencia en una sociedad donde las instituciones y agentes del estado apoyan prácticas de terror contra sus ciudadanos; entiendo la función del terror como una herramienta para la dominación sociopolítica. Argumento que las estrategias que Portillo emplea funcionan para más allá del miedo tallando un nicho para expresar y reconocer el dolor y el sufrimiento con la meta de ayudar en el proceso de curación y en la lucha por la justicia para las víctimas y sus parientes.

La película de Portillo deja muy clara la complicidad del estado en estas atrocidades, particularmente las oficinas de procuración de justicia, confirma la ausencia de los derechos civiles y humanos para las mujeres en México y la urgencia de organizarse para exigir estos derechos. Su película presenta una crítica de la globalización que comienza con las secuencias de la apertura. La narración fuera de cuadro acompañada por fotografía hiperacelerada con tomas largas de la bulliciosa ciudad fronteriza, la directora declara, "Ciudad Juárez es la ciudad del futuro. Como modelo de globalización es una ciudad girando fuera de control". Demostraré que la película de Portillo no se suscribe a la teoría popular que fatalísticamente cree que el aumento de los crímenes contra mujeres, o feminicidio (homicidios femeninos permitidos por el estado), son simplemente un subproducto de la industrialización, modernización, y globalización rápidas que Juárez está experimentando, transformaciones que exigen cambios en las relaciones sociales y redes sociales. Como una crítica de la globalización, la película trabaja como vehículo para estimular el movimiento fronterizo de la solidaridad ya en curso. Vista desde esta perspectiva, la película trata sobre la "hermandad global" Además, desde que los asesinatos, desapariciones, y torturas comenzaron con la entrada oficial de México a la economía global, neoliberal decretada por el Tratado de Libre Comercio, el problema de estas atrocidades no es simplemente de México, es también un problema internacional y particularmente debería de preocupar a los Estados Unidos. Desde luego estos casos altamente publicitados de violencia contra las mujeres son una expresión de un continuo odio patriarcal hacia las mujeres, y en particular de la independencia económica y sexual que las mujeres en la zona de la frontera han alcanzado en la última década. Estos cambios plantean una amenaza para

INTRODUCTION

Cet essai examine les politiques de représentation dans le documentaire *Señorita extraviada* de la cinéaste chicana Lourdes Portillo (2001). Je me situe dans les stratégies narratives et d'image utilisées pour traiter la violence sexuelle et de genre subies par des centaines de femmes qui ont disparu, ont été torturées, violées et assassinées durant presque dix ans dans la ville frontalière de Juárez, Chihuahua, en face d'El Paso, Texas. Je parle de la façon dont Portillo prend le problème de la résistance d'une société où les institutions et les agents d'État appuient des pratiques de terreur contre leurs citoyens ; je comprends la terreur comme un outil de domination socio-politique. J'argumente que les stratégies qu'emploie Portillo portent au-delà de la peur, ouvrant ainsi un espace d'expression et de reconnaissance de la douleur et de la souffrance dans le but d'aider le processus de guérison et la lutte pour la justice à rendre aux victimes et à leurs familles.

Le film de Portillo montre bien clairement la complicité de l'État dans ces atrocités, en particulier des bureaux de surveillance, elle confirme l'absence de droits civils et humains pour les femmes au Mexique, et l'urgence de s'organiser pour les exiger. Son film présente une critique anti-globalisation qui commence avec les séquences initiales. La narration hors champ est accompagnée d'une photographie hyper-accelerée en plan éloigné de la bouillonnante ville frontalière, la cinéaste déclare : "Ciudad Juárez est la ville de l'avenir. En tant que modèle de globalisation, c'est une ville qui tourne de façon incontrôlée". Je démontrerai que le film de Portillo ne souscrit pas à la théorie populaire qui croit avec fatalisme que l'augmentation des crimes contre des femmes ou homicides féminins permis par l'État, ne sont qu'un sous-produit de l'industrialisation, de la modernisation et de la globalisation rapides que subit Juárez, toutes transformations qui exigent que les relations et les réseaux sociaux changent. En tant que critique de la globalisation, le film agit comme véhicule stimulateur du mouvement frontalier de solidarité en cours. Vu dans cette perspective, le film traite de « fraternité globale ». De plus, si l'on considère que les assassinats, disparitions et tortures ont commencé avec l'entrée officielle du Mexique dans l'économie globale et néo-libérale décrétée par le Traité de Libre Échange, le problème de ces atrocités n'est pas que mexicain, mais bien un problème international qui devrait préoccuper en particulier les USA. Bien sûr, ces cas très médiatisés de violence contre les femmes sont l'expression d'une haine patriarcale continue envers les femmes, et en particulier envers l'indépendance économique et sexuelle que les femmes de la zone frontalière ont atteinte ces dix dernières années. Ces changements présentent une menace pour certains hommes qui tentent de

algunos hombres que procuran revertir los cambios dentro de las relaciones de poder de género a través de actos de aniquilación que desfiguran literalmente cuerpos de mujeres y aterrorizan a la población entera. El hecho de que a los culpables no hayan sido llevados a la justicia habla de la normalización e institucionalización sistemática de la misoginia.

MUJERES, ASESINATO, JUSTICIA

*Se puede medir el progreso del país
por el progreso de las maquiladoras.*

CARLOS FUENTES

*Los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez son los
más crueles de México, pues en esta ciudad fronteriza
a las mujeres se les considera peor que basura.
La violencia y la impunidad de las autoridades las
convierte en objetos de tiro al blanco.*

ELENA PONIATOWSKA

*La desesperación y miedo de las familias de vivir en
tal inseguridad al ver a las hijas salir del hogar sin
saber si van a regresar, y los casi 300 asesinatos y más
de 450 desapariciones no son motivo que afecte la
voluntad de nadie de poner un freno a estos hechos.*

Dejemos de ser cómplices de esta situación.

*Hacemos un llamado desesperado a todo aquel que
su conciencia le exija hacer un mínimo esfuerzo
por apoyar esta lucha en contra del
feminicidio que parece no tener fin.*

*Cada uno de nosotros, en nuestro ámbito
de desempeño puede participar.*

COMITÉ PROMOTOR DE LA CAMPAÑA

¡ALTO A LA IMPUNIDAD: NI UNA MUERTA MÁS!

Si el progreso económico y social de México fuera medido por el progreso de las maquiladoras como afirma un personaje en una reciente historia corta de Carlos Fuentes, entonces los costos sociales y ambientales del progreso serían en el mejor de los casos ambiguos sino completamente deprimentes. Viendo el panorama general en Juárez, uno no necesita ser sociólogo o un experto en relaciones internacionales o terrorismo para sugerir que hay una guerra en contra de las mujeres mexicanas jóvenes, pobres y morenas. Ésta es una guerra de proporciones genocidas que está siendo emprendida contra uno de los sectores más olvidados de México, las mujeres jóvenes que emigran de diferentes partes del país a Juárez atraídas por la perspectiva de empleo en uno de los centenares de maquiladoras que funcionan a lo largo de la frontera de México y Estados Unidos. Esta guerra no involucra armas de fuego convencionales. La guerra tiene tres ramificaciones: una guerra física pele-

reinvertir los cambios en relaciones de poder de género, a través de actos de anéantissement que défigurent littéralement les corps des femmes et terrorisent la population tout entière. Le fait que les coupables n'ont pas été portés en justice révèle la normalisation et l'institutionnalisation systématique de la misogynie.

FEMMES, ASSASSINAT, JUSTICE

*On peut mesurer les progrès du pays
par ceux des usines de montage.*

CARLOS FUENTES

*Les assassinats de femmes à Ciudad Juárez sont les
plus cruels du Mexique, car dans cette ville frontalière
on considère les femmes plus bas que terre.
Elles deviennent des cibles à cause de la violence et
de l'impunité des autorités.*

ELENA PONIATOWSKA

*Le désespoir et la peur des familles de vivre dans une
telle insécurité, en voyant que leurs filles sortent de
chez elles sans savoir si elles vont rentrer, les presque
300 assassinats et plus de 450 disparitions ne suffisent
pas à faire naître chez quiconque la volonté que cela
cesse. Cessons d'être complices de cette situation.*

*Nous lançons un appel désespéré à tous ceux dont la
conscience exige qu'ils fassent un effort minimal pour
soutenir cette lutte contre les meurtres de femmes qui
semblent ne jamais finir.*

Chacun d'entre nous, où qu'il vive, peut participer.

COMITÉ PROMOTEUR DE LA CAMPAÑA

HALTE À L'IMPUNITÉ : PAS UNE MORTE DE PLUS !

Si le progrès économique et social du Mexique se mesurait à celui des usines de montage, comme l'affirme un personnage d'une récente nouvelle de Fuentes, les coûts sociaux et environnementaux seraient alors dans le meilleur des cas ambigus, ou bien totalement déprimants. Si l'on voit le panorama général à Juárez, il ne faut pas être sociologue ni expert en relations internationales ou en terrorisme pour penser qu'il s'y livre une guerre contre les femmes mexicaines, jeunes, pauvres et brunes. C'est une guerre aux proportions de génocide, livrée contre un des secteurs les plus oubliés du Mexique, les jeunes femmes qui émigrent de diverses parties du pays vers Juárez, attirées par les emplois possibles dans l'une des centaines d'usines de montage qui tournent le long de la frontière entre le Mexique et les USA. Cette guerre n'utilise pas les armes à feu conventionnelles. Elle a trois ramifications: la guerre physique, subie par le corps des femmes, la guerre psychologique

ada en los cuerpos de las mujeres; una guerra psicológica que propaga miedo entre las mujeres y los hombres que viven en Juárez que sienten que ellos, su familia o amigos podrían ser las siguientes víctimas; y una guerra de la retórica que es librada por las instituciones del estado, los medios, las industrias corporativas, los intelectuales, los artistas, y las organizaciones no gubernamentales todos luchando para conseguir una ventaja en cómo interpretar estos crímenes inductores de traumas contra las mujeres. Cómo el feminicidio consigue ser clasificado determina las políticas sociales a ser implementadas para poder frenar la violencia y la impunidad.

qui propage la peur parmi les habitants de Juárez qui voient en leur famille, leurs amis ou eux-mêmes peut-être les prochaines victimes, et une guerre rhétorique livrée par les institutions de l'État, les médias, les industries corporatives, les intellectuels, les artistes et les ONG, tous en lutte pour obtenir un avantage dans l'interprétation de ces crimes traumatisants contre les femmes. La façon de classer les meurtres de femmes détermine les politiques sociales à appliquer pour freiner la violence et l'impunité.



photo : José Guadalupe Pérez

Desde mediados de los años sesenta, las corporaciones de manufactura se han trasladado a México atraídas por incentivos fiscales y por la disponibilidad de una abundante mano de obra barata. Estas fábricas son sobre todo plantas de montaje de propietarios extranjeros para mercancías a ser exportadas al mercado de Estados Unidos. Ochenta por ciento de todas las maquiladoras son de corporaciones estadounidenses. Antes de que la recesión global se agudizara desde principios del nuevo milenio, más de 3.000 compañías se trasladaron a México, empleando más de un millón de trabajadores. En Juárez la industria de la maquila emplea cerca de 185.000 trabajadores. A escala nacional, la industria de la maquila produce alrededor de 16 mil millones de dólares de impuestos por año, siendo una de las inversiones más grandes y lucrativas del gobierno mexicano. En este contexto aparente de prosperidad económica para muchos y poco después de la ratificación del TLC a principios de los noventa, las mujeres comenzaron a desaparecer, algunas han sido encontradas brutalmente violadas y asesinadas, sus cuerpos

Depuis le milieu des années 60, les corporations de manufactures se sont installées au Mexique, attirées par les encouragements fiscaux et par l'abondance de la main d'oeuvre à bon marché. Ces usines sont surtout des propriétés étrangères de montage de produits exportés aux USA. 80% de toutes les usines de montage appartiennent à des corporations étatsuniennes. Avant la récession globale qui s'est accentuée depuis le début du siècle, plus de 3 000 compagnies se sont installées au Mexique, employant plus d'un million de travailleurs. A Juárez, l'industrie de montage emploie près de 185 000 travailleurs. A échelle nationale, cette industrie produit environ 16 milliards de dollars d'impôts par an, ce qui en fait l'un des investissements les plus élevés et les plus lucratifs du gouvernement mexicain. Dans ce contexte d'apparente prospérité économique pour beaucoup, et peu après la ratification du Traité de Libre Échange au début des années 90, les femmes ont commencé à disparaître, certaines ont été trouvées brutalement violées et tuées, leurs corps mutilés jetés dans des rigoles, comme des ordures. Jusqu'à présent, plus

mutilados tirados en zanjias como tantos empleos desechables. Hasta la fecha más de 300 mujeres han sido asesinadas y alrededor de 400 han desaparecido.

Al hablar de las experiencias de violencia sexual contra mujeres, la construcción de género en el estado, y su relación con la ley nacional e internacional, el activista y académico Heaven Crawley argumenta que “la disciplina social y política de las mujeres está efectuada a través de su sexualidad, y con el uso de la violencia sexual como arma de la represión política. Esta violencia está dirigida no sólo a los cuerpos atacados, sino a través de ellos al cuerpo político, de modo que ambas, persona y sociedad quedan tan desintegradas que se paralizan. La violencia afecta no solamente a los individuos que experimentan el dolor y el trauma internamente; también se extiende a través de sectores enteros de la población. El documental de Portillo deja en claro que hay una intensa carencia de protección de parte de la ley local para las mujeres en Juárez. La impunidad con la cual los asesinos funcionan junto con la flagrante complicidad de los funcionarios locales, envía un mensaje claro a las mujeres: las instituciones del estado no ofrecerán ninguna protección o seguridad porque no las consideran suficientemente importantes. Esto acentúa la misoginia desenfrenada (quizás no significativamente peor que en otras naciones) en la sociedad mexicana y las raíces históricas del gobierno autoritario de México que ha producido una cultura política violenta. También confirma el valor tan bajo que el estado mexicano y el capital transnacional le otorga al trabajo y a los cuerpos de mujeres pobres y morenas.

A pesar de la presión hecha por las familias de las víctimas, las organizaciones no gubernamentales, nacionales e internacionales, incluyendo la Organización de Estados Americanos a través de la Comisión Interamericana en Derechos Humanos, al gobierno federal y del estado de Chihuahua para que sea aplicada la ley no ha sido suficiente para llevar a los culpables a la justicia y parar los asesinatos. Han arrestado a



El diablo nunca duerme (1993)

de 300 femmes ont été assassinées et environ 400 ont disparu.

Parlant des expériences de violences sexuelles contre des femmes, de la construction de genre dans l'État, et de ses rapports avec la loi nationale et internationale, l'activiste et académicien Heaven Crawley argumente que “la discipline sociale et politique des femmes est effectuée à travers sa sexualité, et avec l'utilisation de la violence sexuelle comme arme de la répression politique. Cette violence ne s'adresse pas qu'aux corps agressés, mais à travers eux, au corps politique, de sorte que la personne et la société se retrouvent toutes deux si désintégrées qu'elles sont

paralysées”. La violence n'affecte pas que les individus qui ressentent la douleur et le traumatisme en interne, elle s'étend à l'intérieur de secteurs entiers de la population. Le documentaire de Portillo montre clairement qu'il y a un manque absolu de protection envers les femmes de Juárez par la loi locale. L'impunité dans laquelle fonctionnent les assassinats, ainsi que la flagrante complicité des fonctionnaires locaux, disent en clair aux femmes : les institutions de l'État n'offriront ni protection ni sécurité, car elles ne sont pas assez importantes. Ceci accentue la misogynie effrénée (peut-être pas vraiment pire qu'ailleurs) de la société mexicaine et les racines historiques du gouvernement autoritaire du Mexique qui a produit une culture politique violente. Cela confirme aussi la valeur si faible accordée par l'État mexicain et le capital transnational au travail et au corps des femmes pauvres et brunes.

La pression des familles des victimes, des ONG nationales et internationales, y compris l'OEA à travers la Commission Interaméricaine des Droits Humains sur le gouvernement fédéral et dans l'État de Chihuahua, pour faire appliquer la loi, n'a pas suffi à traduire les coupables en justice et faire cesser les assassinats. Quelques hommes ont été arrêtés, mais aucun a été condamné. Les questions de savoir pourquoi et qui est derrière ces meurtres que le journal le plus important du Mexique, *La Reforma*, appelle “le crime du siècle”,

algunos hombres pero no se ha condenado a ninguno. Especulaciones del porqué y quiénes están detrás de los asesinatos que el periódico más importante de México *La Reforma* llama “el crimen del siglo” han acumulado insinuaciones cada vez más maquiavélicas: contragolpe masculino contra la independencia creciente de la mujer; violencia doméstica; víctimas del capitalismo global que extrañamente apunta a su fuerza de trabajo; complicidad de la policía; individuos poderosos ligados de cerca a los oficiales del gobierno; el narcotráfico; asesinatos en serie de la frontera estadounidense que buscan emociones sexuales; orgías que implican la producción de películas “snuff” para la industria subterránea del porno; rituales para cultos satánicos; el tráfico de órganos humanos –la mismísima materia del melodrama, del horror, y del escándalo internacional. La “verdadera” razón detrás del feminicidio en Juárez es probablemente una mezcla de todo el anterior.

La cultura popular de Estados Unidos está obsesionada con la violencia y el asesinato, especialmente en las formas sexualizadas. El periodismo y los medios de comunicación se complacen con historias e imágenes de violencia y muerte donde los asesinos en serie alcanzan notoriedad con status de estrella. Ahora comparten la atención general con los delincuentes sexuales (los pedérrastas y violadores condenados) y “terroristas” raciales. Somos una sociedad que prospera con narrativas e imágenes de crimen, consumiéndolo en todas las formas mediáticas disponibles desde las historias verdaderas del crimen a las novelas de detectives, de las películas de acción a las noticias de la tarde. En el caso de la televisión, la audiencia se ha acostumbrado y saturado con las historias de las noticias que inspiran miedo y desconfianza hemos normalizado la experiencia de vivir en un estado constante de la ansiedad. Quizás racionalizamos la vida en miedo y estrés como subproducto normal de la modernidad o como efecto de la decadencia de los “valores familiares” o como resultado de la presencia de extranjeros alrededor de nosotros. Narraciones de violencia y crimen nos permiten refugiarnos en la seguridad relativa de nuestro hogar, de nuestra familia, y en la comodidad del consumo materialista; todo esto son utilizados para mitigar el peligro y la amenaza representado por las cosas que consideramos ajenas a nosotros, de lo que está al acecho en las calles urbanas y el espacio público.

México tiene su propia ración en cuanto a asesinatos en serie y su historial de violencia incluye figuras notorias que abarcan desde el asesinato en serie Gregorio Cárdenas de los años cuarenta a la policía y los judiciales, una fuerza de alto mando policial. México también tiene un largo historial de vender violencia como entretenimiento en medios impresos que data desde principios del siglo veinte hasta el trabajo de arte gráfico de José Guadalupe Posada y la revista fuertemente

ont accumulé des insinuations de plus en plus machiavéliques : contre-coup masculin de l’indépendance croissante de la femme, violence domestique, victimes du capitalisme global qui vise étrangement sa force de travail, complicité de la police, puissants très liés au gouvernement, trafic de drogue, assassins en série étatsuniens frontaliers à la recherche d’émotions sexuelles, orgies nécessaires à la production de films “snuff” pour l’industrie illégale du porno, rites pour cultes sataniques, trafic d’organes – la matière même du mélodrame, de l’horreur et du scandale international. La “vraie” raison derrière ces meurtres de Juárez est probablement un combiné de tout ce qui précède.

La culture populaire aux USA est obsédée par la violence et le meurtre, en particulier dans ses formes sexuelles. Le journalisme et les médias se repaissent d’histoires et d’images de violence et de mort où les assassins en série acquièrent une notoriété de vedette. Ils partagent à présent l’attention générale avec les délinquants sexuels (pédérrastes et violeurs condamnés) et les “terroristes” raciaux. Notre société prospère dans la narration et les images de crime, en les consommant sous toutes les formes médiatiques possibles, des histoires vraies de crimes aux polars et des films d’action jusqu’au journal du soir. Dans le cas de la télévision, les auditeurs se sont habitués jusqu’à la saturation aux histoires des infos qui font peur et rendent méfiant, nous avons normalisé l’expérience de vivre dans un état d’anxiété constant. Peut-être pensons-nous la vie dans la peur et le stress comme un sous-produit normal de la modernité, ou comme un effet de la décadence des “valeurs familiales”, ou comme le résultat de la présence d’étrangers autour de nous. Les récits de violence et de crime nous permettent de nous réfugier dans la sécurité relative de notre foyer, de notre famille, et dans la commodité de la consommation matérialiste ; tout ceci est utilisé pour apprivoiser le danger et la menace que représente ce que nous considérons comme étranger à nous, ce qui nous guette dans les rues des villes et l’espace public.

Le Mexique a sa propre ration d’assassins en série et son palmarès de la violence recueille des figures notorias qui vont de l’assassin en série Gregorio Cárdenas, des années 40, à la police et aux *judiciales*, force de haut commandement policier. Le Mexique a également une longue histoire dans la vente de violence distrayante dans les médias imprimés, du début du XX^e siècle, aux travaux graphiques de José Guadalupe Posada, et la revue saturée d’illustrations *¡Alarma!* qui se consacre uniquement à illustrer des histoires de crimes. Mais ce n’est qu’à partir des meurtres sexuels de Juárez que le Mexique a pu rivaliser en criminologie avec le voisin du nord. Le fait est que la quantité des meurtres de femmes de Juárez est monstrueuse, et dépasse dans une large



photo : José Guadalupe Pérez

ilustrada *¡Alarma!* que se dedica únicamente a documentar historias de crímenes.

Pero no fue hasta los asesinatos sexuales en Juárez que México pudo criminológicamente rivalizar con su vecino norteamericano. De hecho, el número de crímenes contra las mujeres en Juárez es devastador, sobrepasando en gran medida los casos de asesinato masivo en los Estados Unidos. *Señorita extraviada* de Portillo desafía la manera espeluznante y sensacionalista con que los medios de comunicación, particularmente los medios de Estados Unidos, han cubierto las atrocidades y sufrimiento humano en Juárez.

Las sensaciones de miedo, ansiedad, desconfianza, e inseguridad son expresadas en repetidas ocasiones en la pantalla por las mujeres entrevistadas en el documental de Portillo. Pero el miedo también se representa en las secuencias donde las mujeres se organizan y pintan cruces negras contra un fondo rosado en los espacios públicos, el símbolo elegido que hace visible la ausencia de las desaparecidas y asesinadas. Al rehusarse a hacer un espectáculo de la violencia sexual de género, el documental de Portillo ayuda a la creación de una contra memoria y contra narrativa de las tragedias experimentadas recientemente en esa ciudad.

El antropólogo Michael Taussig, teórico renombrado en la cultura del terror y su relación con la forma y la práctica narrativa, argumenta que la elaboración de una cultura del terror, como él se refiere a la violencia institucionalizada, las historias que esparcen miedo son tan importantes si no más que los actos reales de la tortura y de la violencia realizadas por los agentes que actúan a nombre del estado o con su ayuda tácita. “Las culturas del terror se basan y son alimentadas por el silencio y el mito en donde la tensión fanática en el lado misterioso de lo misterioso prospera por medio del rumor y la fantasía tejidas en una tela densa del realismo mágico”. Es

measure les cas d’assassinats massifs aux USA. Mais ce n’est que depuis les meurtres à caractère sexuel de Juárez que le Mexique peut rivaliser en matière de crime avec le voisin du nord. De fait, le nombre de crimes commis à l’encontre des femmes à Juárez est énorme, surpassant largement les cas d’assassinats massifs aux USA. *Señorita extraviada* de Portillo défie la manière horripilante et sensationnaliste avec laquelle les médias, particulièrement ceux des USA, ont couvert les atrocités et la souffrance humaine à Juárez.

Les sensations de peur, d’anxiété, de méfiance et d’insécurité sont exprimées à maintes reprises à l’écran par les femmes interviewées dans le documentaire de Portillo. Mais la peur se manifeste aussi dans les séquences où les femmes s’organisent et peignent les espaces publics de croix noires sur fond rose, symbole choisi pour rendre visible l’absence des femmes disparues ou assassinées. En refusant de faire de la violence sexuelle de genre un spectacle, le documentaire de Portillo aide à créer une contre-mémoire et un contre-récit des tragédies vécues récemment dans cette ville.

L’anthropologue Michael Taussig, théoricien renommé de la culture de la terreur et de sa relation avec la forme et la pratique narrative, affirme que dans l’élaboration d’une culture de la terreur, ainsi qu’il se réfère à la violence institutionnalisée, les histoires qui répandent la peur sont aussi importantes, sinon plus, que les actes réels de torture et de violence commis par les agents qui agissent au nom de l’État ou avec son aide tacite. “Les cultures de la terreur sont basées et alimentées par le silence et le mythe, où la tension fanatique sur l’aspect mystérieux du mystère prospère grâce à la rumeur et l’imagination qui tissent la trame dense du réalisme magique”. C’est-à-dire que la terreur dépend précisément de l’incertitude, de l’impossibilité d’y voir clair, du fait d’être incapable de fournir une

decir, el terror depende precisamente de la incertidumbre, de la inhabilidad de ver claramente, de ser incapaz de proporcionar una explicación coherente, de no poder acomodar el quién y porqué, y en aceptar acontecimientos y experiencias fuera de lo común como parte de la vida diaria. Además Taussig observa “que el significado del terror y de la violencia yace no en explicaciones racionales sino en la esfera simbólica” (2001). En sus palabras, el problema “en evaluar e interpretar ‘los hechos’... es precisamente lo central a la cultura de terror. No sólo haciendo el hablar y escribir eficazmente contra el terror extremadamente difícil, sino, aún más al punto, haciendo la terrible realidad de las escuadrillas de muerte, desapariciones y tortura, socavar más efectivamente la capacidad de resistencia de la gente”.

La aceptación pasiva del acostumbramiento del terror como algo común, el vivir en un estado de la emergencia constante como si fuese normal (el des)orden de la vida es, en efecto, la base crucial fenomenológica y epistemológica, para legitimizar el orden social y político extremadamente conservador, patriarcal y misógino en Juárez.

REALIZACIÓN FÍLMICA Y RESISTENCIA

A través de los años me he preguntado en varias ocasiones cuál podría ser el común denominador para el Nuevo Cine Latinoamericano. Si tuviera que dar una breve definición, yo diría que es un cine que corresponde a lo que yo llamé y continúo llamando la poética de la transformación de la realidad. Es decir, que genera una energía creativa que a través del cine aspira a modificar la realidad que está siendo proyectada.

FERNANDO BIRRI

Todos somos conscientes que somos chicanos y raza viviendo en una sociedad anglosajona, constantemente nos recuerdan este hecho. Algunos realizadores han intentado utilizar la propuesta didáctica y el documental. Estamos listos para intentar nuevas propuestas, drama, animación y películas experimentales. Nuestras películas deben de decir: ¡Escucha cuando hablamos!

FRANCISCO X. CAMPLIS

En la presencia del peligro extraordinario, Portillo nunca se ha preocupado si pone su vida en peligro por la justicia. Muchas de sus películas hablan sobre lo indecible y se oponen activamente al silencio impuesto. A través de muchas de sus películas ha ayudado a publicitar abusos a los derechos humanos en América Latina y ha

explicación coherente, de no pas poder situar le qui ni le pourquoi, et d'accepter que les événements et expériences hors du commun fassent partie de la vie quotidienne. Taussig observe, de plus, “que la signification de la terreur et de la violence se trouve non pas dans les explications rationnelles mais dans la sphère du symbolique” (2001). Selon lui, “l'évaluation et l'interprétation des 'faits' sont précisément les questions centrales de la culture de la terreur, car elles rendent, certes, extrêmement difficile de parler et d'écrire efficacement contre la terreur, mais plus encore, la terrible réalité des escadrons de la mort, des disparitions et tortures, mine efficacement la capacité de résistance des gens”.

L'acceptation passive de l'accoutumance à la terreur comme un fait ordinaire, le fait de vivre dans un état d'urgence constant comme si c'était un (dés)ordre normal de vie est, en effet, la base cruciale phénoménologique et épistémologique, pour légitimer l'ordre social et politique extrêmement conservateur, patriarcal et misogyne à Juárez.

RÉALISATION FILMIQUE ET RÉSISTANCE

Au fil des ans, je me suis demandé en diverses occasions quel pourrait être le dénominateur commun du Nouveau Cinéma Latino-américain. Si je devais donner une brève définition, je dirais que c'est un cinéma qui correspond à ce que j'ai appelé et appelle encore la poétique de la transformation de la réalité. C'est à dire qu'elle génère une énergie créative qui à travers le cinéma aspire à modifier la réalité qui est projetée.

FERNANDO BIRRI

Nous sommes tous conscients d'être chicanos, "raza" vivant au sein d'une société anglo-saxonne; on nous le rappelle sans cesse. Quelques réalisateurs ont essayé d'utiliser la proposition didactique et le documentaire. Nous sommes prêts à tenter de nouvelles propositions: drama, animation et films expérimentaux. Nos films doivent dire: Écoute quand nous parlons!

FRANCISCO X. CAMPLIS

En présence d'un danger extraordinaire, Portillo ne s'est jamais souciée de savoir si elle mettait sa vie en danger au nom de la justice. Beaucoup de ses films parlent de l'indicible et s'opposent activement au silence imposé. Par beaucoup de ses films, elle a aidé à faire connaître les abus contre les droits de l'homme en Amérique

facilitado la expresión de vivir con enfermedades relacionadas con el VIH. Sus películas han sido de incalculable valor al construir la solidaridad internacional. *Señorita extraviada* es un testimonio de su valor y su compromiso político. Es un requiem y un homenaje a las mujeres de Juárez. Como herramienta para evocar la conciencia, la película funciona como un poderoso detonador para ejercer presión sobre el gobierno mexicano y las corporaciones transnacionales que funcionan en México para que provean a los trabajadores seguridad y protección. Su película ayuda a detener crímenes contra las mujeres y a poner fin a la impunidad que reina en Juárez.

Portillo, residente por mucho tiempo en el área de la bahía de San Francisco, es uno de mis héroes por muchas razones: como una artista y una activista, madre que crió a sus tres hijos con éxito, y como modelo para desafiar la heteronormatividad. La conocí por primera vez en 1995 en Guadalajara en la Muestra de Cine Mexicano después de la proyección de *El diablo nunca duerme* (1993), un documental experimental situado en su nativa Chihuahua, que ella describe como “melodocumisterio” un término que ella acuñó. Lo que primero me impactó en ese primer encuentro fue su sentido del humor, la picardía que vi en sus ojos y en su sonrisa, y su actitud sencilla, sin pretensiones, directa. También detecté dada su filmografía y su aura poderosa que ella era una fuerza con la que se puede contactar, una pionera, y una guerrera feroz. Y ha demostrado ser todo esto y más. Desde que codirigió con Nina Serrano su película de debut *Después del terremoto* (1979), un trabajo narrativo sobre sus experiencias de la diáspora de Nicaragua en San Francisco que combina realismo social con la estética de la telenovela, sus proyectos subsecuentes han abordado temas que solamente los artistas en verdad valientes y compasivos tomarían. Éstos incluyen su documental *Las Madres de Plaza de Mayo* nominado al Oscar (1986), dirigido en colaboración con Susana Muñoz, el movimiento social construido por las madres de los desaparecidos en la “guerra sucia” de la Argentina. Sus películas tratan las políticas de la memoria y de su representación, migraciones y dislocaciones, la organización social de las mujeres, de la violencia patrocinada por el estado, y de las varias formas y prácticas del colonialismo y de la descolonización. Recuerdo haber temido por su vida mientras ella trabajaba en un proyecto de película sobre la corrupción y los escándalos políticos que plagaron el régimen presidencial de Carlos Salinas de Gortari. También recuerdo cuando respiré aliviado cuando me dijo que los productores del proyecto habían decidido suspenderlo haciendo alusión a que era porque ella estaba pisando tierra muy peligrosa.

En su carrera de casi veinticinco años, Portillo ha adoptado causas sociales usando películas para

Latine et a donné la parole à ceux qui vivent avec le HIV. Ses films ont été d'une valeur incalculable dans la construction de la solidarité internationale. *Señorita extraviada* est un témoignage de son courage et de son engagement politique. C'est un requiem et un hommage aux femmes de Juárez. Véritable outil pour évoquer la conscience, le film fonctionne comme un puissant détonateur pour faire pression sur le gouvernement mexicain et les corporations transnationales qui prospèrent au Mexique afin qu'ils procurent aux travailleurs sécurité et protection. Son film aide à mettre fin aux crimes contre les femmes et à l'impunité qui règne à Juárez.

Portillo, depuis longtemps habitante de la baie de San Francisco, est un de mes héros pour différentes raisons: en tant qu'artiste et activiste, que mère seule qui a élevé avec succès ses trois enfants et que modèle défiant les lois hétéro-normatives. Je l'ai rencontrée pour la première fois en 1995 à Guadalajara lors du festival du Cinéma mexicain après la projection de *El diablo nunca duerme* (1993); un documentaire expérimental, situé dans sa région natale de Chihuahua, qu'elle décrit comme “mélodocumystère”, terme qu'elle a inventé. Ce qui m'a d'abord marqué, lors de cette première rencontre, fut son sens de l'humour, l'espièglerie que j'ai vue dans ses yeux et son sourire, et son attitude simple, sans prétention, directe. J'ai également détecté, d'après sa filmographie et son aura puissante, qu'elle était d'une force contagieuse, une pionnière, et une guerrière féroce. Et elle a démontré être tout cela et bien plus. Depuis qu'elle co-réalisé avec Nina Serrano son premier film *Después del terremoto* (1979), un travail narratif sur ses expériences de la diaspora nicaraguayenne à San Francisco qui combine réalisme social et esthétique de feuilleton télévisé, ses projets suivants ont abordé des thèmes que seuls les artistes véritablement courageux et compatissants osent traiter. On y trouve son documentaire *Las Madres de Plaza de Mayo* nominé aux Oscars (1986) et co-réalisé avec Susana Muñoz, sur le mouvement social construit par les mères des disparus dans la “guerre sale” argentine. Ses films abordent les politiques de la mémoire et de sa représentation, les migrations et les dislocations, l'organisation sociale des femmes, la violence favorisée par l'État et les diverses formes et pratiques du colonialisme et de la décolonisation. Je me souviens avoir craint pour sa vie alors qu'elle travaillait sur un projet de film sur la corruption et les scandales politiques qui ont entaché le régime présidentiel de Carlos Salinas de Gortari. Je me souviens aussi avoir poussé un soupir de soulagement quand elle m'a dit que les producteurs du projet avaient décidé de le suspendre faisant allusion au fait qu'elle s'aventurait en zone très dangereuse.

Dans sa carrière de presque 25 ans, Portillo a embrassé des causes sociales utilisant les films pour

documentar, dar testimonio, y denunciar injusticias para promover la transformación. Como las películas de muchos directores asociados con los primeros años del políticamente militante Nuevo Cine Latinoamericano, Portillo mezcla géneros, empuja las convenciones del documental realista político, y prueba los límites de la razón y del análisis racional como modos privilegiados para articular el deseo de justicia y cambio social. A diferencia de la retórica revolucionaria a menudo fría, analítica y racional practicada por algunos directores y teóricos del Nuevo Cine Latinoamericano durante su primer etapa, Portillo se volcó hacia el melodrama, las emociones, y las sensaciones como las fuerzas impulsoras de su trabajo. Portillo manifiesta en una conversación con Rosa Linda Fregoso, la principal académica especializada en el trabajo de Portillo, que “la política trata de corazón. Es sobre caridad –es amor, eso es lo que la política debería ser”. Fregoso argumenta sobre la obra de Portillo que “su leit motif es el amor y la compasión”.

En la declaración de directora que hizo para *Señorita extraviada*, Portillo declara que: “El trabajo de hacer esta película es mi ofrenda a los centenares de mujeres jóvenes que se han sacrificado a lo largo de la frontera de México-Estados Unidos. Cuenta una historia del terror impuesto y del silencio mortal mientras que prospera el nuevo mundo de la globalización. Mi sincera esperanza es que la película y su poder puedan de hecho efectuar un cierto cambio en la conciencia de los espectadores”. A su crédito, Portillo tiene un expediente impresionante en publicitar y construir solidaridad con un número de causas sociales. Un ejemplo es su película *Las Madres de Plaza de Mayo* que atrajo la atención internacional a la causa de las madres activistas de Argentina.

documenter, témoigner et dénoncer les injustices et pour promouvoir la transformation. Comme les films de la plupart des réalisateurs des premières années du Nouveau Cinéma Latino-américain politiquement militant, Portillo mélange les genres, bouscule les conventions du documentaire réaliste politique et use des limites de la raison et de l’analyse rationnelle comme moyens privilégiés pour articular le désir de justice et de changement social. A la différence de la rhétorique révolutionnaire souvent froide, analytique et rationnelle pratiquée par certains réalisateurs et théoriciens du Nouveau Cinéma Latino-américain durant sa première étape, Portillo s’est tournée vers le mélodrame, les émotions et les sensations comme forces stimulantes de son travail. Elle affirme lors d’une conversation avec Rosa Linda Fregoso, l’universitaire qui a le plus étudié son travail, qu’“en politique il est question de cœur, c’est sur la charité ; l’amour, voilà ce que devrait être la politique”. Fregoso soutient que dans l’œuvre de Portillo le “leitmotiv est l’amour et la compassion”.

Dans sa déclaration de réalisatrice pour *Señorita extraviada*, Portillo déclare: «le travail réalisé avec ce film est mon offrande aux centaines de femmes jeunes sacrifiées le long de la frontière entre le Mexique et les USA. Il raconte l’histoire de la terreur imposée et du silence mortel alors que prospère le nouveau monde de la globalisation. Mon sincère espoir est que le film et son pouvoir puissent vraiment opérer un certain changement dans la conscience des spectateurs». Portillo possède à son actif un passé impressionnant dans la publication et la création de réseaux de solidarité avec nombre de causes sociales. Un exemple en est son film *Las madres de Plaza de Mayo* qui attira l’attention internationale sur la cause des mères activistes d’Argentine.



photo : José Guadalupe Pérez

LA ESCENA DEL CRIMEN

Sistemas de terror transforman los cuerpos humanos en superficies, disponibles para cualquier inscripción política.

DIANA TAYLOR

Es importante hacer notar que la conducta de algunas de las víctimas no concuerda con los lineamientos del orden moral toda vez que se ha desbordado una frecuencia de asistir a altas horas de la noche a centros de diversión no aptos para su edad en algunos casos, así como la falta de atención y descuido por el núcleo familiar en que han convivido.

SUBPROCURADURÍA DE JUSTICIA DEL ESTADO
[DE CHIHUAHUA] ZONA NORTE
(citado en Monarrez y Frago)

Todos aman un buen misterio; forman buenas historias con su estructura narrativa clásica que implica la verdad, justicia, y superación de los obstáculos y del mal. Pero en la vida real las cosas no son tan tersas como en una novela o película de misterio o detectives. Los hechos de la vida real no siempre terminan felizmente, la bondad no siempre prevalece sobre la injusticia, y la verdad es algo raramente algo simple a la que se llega a través del pensamiento racional directo y a través de las epistemologías de lo visible.

LA SCÈNE DU CRIME

Les systèmes de terreur transforment les corps humains en superficies, disponibles pour n'importe quelle inscription politique.

DIANA TAYLOR

Il est important de faire remarquer que la conduite de certaines des victimes n'est pas d'une morale irréprochable, certains dossiers ont révélé une propension à se rendre tard dans la nuit dans des centres de diversion dans certains cas impropres à leur âge, tout comme le manque d'attention et la négligence du noyau familial dans lequel elles ont vécu.

SOUS-PROCURÉUR DE JUSTICE DE L'ÉTAT
[DE CHIHUAHUA], ZONE NORD
(cité par Monarrez et Frago)

Un bon mystère plaît à tous, on élabore de bonnes histoires à structure narrative classique qui implique vérité, justice et victoire sur les obstacles et le mal. Mais dans la vie réelle, les choses ne sont pas aussi lisses que dans un roman ou un film de suspense. Les faits de la vie réelle ne se terminent pas toujours bien, la bonté ne gagne pas toujours sur l'injustice, et la vérité est rarement une chose simple à laquelle on arrive grâce à une pensée rationnelle directe et les épistémologies du visible.



photo : José Guadalupe Pérez

Portillo ha cuestionado en sus documentales más recientes los regímenes occidentales del conocimiento, particularmente con tecnologías fotográficas. Su trabajo documental ha ampliado perceptiblemente las asunciones subyacentes de realismo sin filtros, autenticidad, y verdad asociada a este género. Ella alcanzó esta etapa mezclando géneros y tomando de las múltiples tradiciones culturales que disputan nociones monolíticas de la verdad y del lugar privilegiado dado a la razón en la tradición occidental. Portillo complica la noción que iguala la fotografía y el género documental con objetividad, autenticidad, y verdad. A través de *Señorita extraviada*, Portillo utiliza un diseño visual auto reflexivo que subraya que los documentales no reproducen la realidad neutralmente. Ella hace esto con una variedad de técnicas incluyendo grabar mujeres a través de un cristal (y no estoy hablando del lente de cámara fotográfica) que distorsiona levemente el original; acercamientos insertos del lente de una cámara fotográfica apuntada hacia el público incluyendo la presencia de reporteros y de equipo fotográfico durante una secuencia de la rueda de prensa; el uso de cámara en mano; y la técnica de Portillo al filmar objetos en acercamientos extremos (como es el caso de flor artificial roja en un cementerio); travellings sobre la cabeza que le quitan lo familiar; edición rápida y entrecortada de algunas secuencias de testimonio (la más notable es la de María). Todas estas técnicas muestran al auditorio que la realidad no está capturada simplemente en la película sino que es un proceso mediado con inversiones altamente políticas y subjetivas.

Muchas estrategias visuales y narrativas usadas en *El diablo nunca duerme* están otra vez presentes en esta película. En *Señorita extraviada*, como en el *El diablo nunca duerme*, Portillo vuelve una vez más a su natal Chihuahua para resolver el misterio. Su película más reciente es en las propias palabras de Portillo “una investigación dentro de la naturaleza de la verdad, una verdad que siempre he encontrado evasiva en mi trabajo especialmente en este documental” *Señorita extraviada* comienza con la voz incorpórea fuera de cuadro de Portillo, “vine a Juárez a perseguir fantasmas y a escuchar el misterio que los rodea”. La directora, actuando también como investigadora, deja a los parientes de las víctimas contar la historia del secuestro, de la desaparición, y del asesinato de sus hijas puesto que ellos son las fuentes más confiables. La hibridación del género es una marca de las películas de Portillo. En este documental toma de varios géneros de no ficción tales como el testimonio literario, narrativas de viaje, documentales políticos de denuncia. Ella también se vincula con géneros asociados a la ficción como son las historias de fantasmas y narraciones de misterio así como a la película experimental, incluyendo la película-poema. A

Dans ses documentaires les plus récents, Portillo a mis en question les modes occidentaux de connaissance, en particulier les technologies photographiques. Son travail documentaire a notoirement élargi les possibilités sous-jacentes de réalisme sans filtre, d'authenticité et de vérité associées à ce genre. Elle a atteint cette étape en mélangeant les genres et en puisant dans de multiples traditions culturelles qui réfutent les notions monolithiques de vérité et de lieu privilégié donné à la raison dans la tradition occidentale. Portillo complique la notion qui met en équivalence photographie et genre documentaire avec objectivité, authenticité et vérité. Dans *Señorita extraviada*, elle utilise un schéma visuel auto-réflexif qui souligne que les documentaires ne reproduisent pas de façon neutre la réalité. Elle le fait avec une variété de techniques qui va jusqu'à filmer les femmes à travers une vitre (je ne parle pas de la lentille de l'appareil photographique) qui déforme légèrement l'original, les plans insérés d'un objectif d'appareil photo pointé vers le public avec la présence de reporters et d'une équipe de photo durant une séquence de conférence de presse, l'utilisation de la caméra à l'épaule, et sa façon de filmer des objets en plans très serrés (comme pour la fleur artificielle rouge dans le cimetière), en travellings au-dessus de la tête qui les rendent étranges, son édition rapide entrecoupée de quelques séquences de témoignage (la plus remarquable est celle de María). Toutes ces techniques montrent au spectateur que la réalité n'est pas capturée simplement dans le film mais au contraire que c'est un processus médiatisé avec des interventions hautement politiques et subjectives.

Bien des stratégies visuelles et narratives utilisées dans *El diablo nunca duerme* le sont une fois encore dans ce film. Dans *Señorita extraviada*, comme dans *El diablo nunca duerme*, Portillo retourne une fois de plus dans son Chihuahua natal pour résoudre le mystère. Son film le plus récent est, selon ses propres mots, “une recherche à l'intérieur de la nature de la vérité, une vérité que j'ai toujours trouvée évasive dans mon travail spécialement dans le documentaire”. *Señorita extraviada* commence avec la voix incorporelle hors champ de Portillo “je suis venue à Juárez à la poursuite de fantômes et pour écouter le mystère qui les entoure». La réalisatrice, agissant aussi en enquêteuse, laisse les proches des victimes raconter l'histoire de l'enlèvement, de la disparition et de l'assassinat de leurs filles étant donné qu'ils sont les sources les plus fiables. L'hybridation du genre est une marque des films de Portillo. Dans ce documentaire, elle se sert de divers genres de non-fiction tels que le témoignage littéraire, les récits de voyage, les documentaires politiques de dénonciation. Elle utilise aussi des genres associés à la fiction comme les histoires de fantômes et les récits de

diferencia de *El diablo nunca duerme*, Portillo no aparece en la pantalla, sólo los acercamientos extremos de la mano de una mujer que toma notas son los únicos marcadores visibles de quién yo tomo como el investigador-director. Ambas películas carecen de cierre de tal modo que subraya el hecho de que el misterio sigue sin resolver. Lo que queda son un puñado de teorías, las medias verdades que explican sólo en parte el problema que la película toma.

Señorita extraviada trabaja como correctivo contra la invisibilidad, la desaparición y el olvido. Responde a las narraciones populares que hablan de las víctimas como que no tienen historia detrás de la foto que las marca simplemente como víctimas de la violencia. Trabaja para preservar la memoria de las muertas y de las desaparecidas con el nivel de la dignidad y respeto deseado por sus familias. Disputa las declaraciones hechas por la ley en Juárez y los informes periodísticos, notablemente de los reporteros de Estados Unidos tales como Charles Bowden y Sam Quiñónez que alegan que muchas de las mujeres asesinadas eran prostitutas y/o “muchachas malas” que se pusieron en riesgo por cruzar los límites de los modelos aceptados de feminidad “apropiada” mexicana. Los efectos de estos énfasis de funcionarios y periodistas en la hipersexualidad y moralejas tradicionales caen en una retórica que culpa a la víctima. Además, para parafrasear el argumento de Fregoso (2000), esta retórica de la sexualidad femenina fuera de control enmarca sus narrativas con el lente exotizante orientalista, apropiado para la mentalidad colonialista usada por los reporteros de los medios de Estados Unidos cuando cubren tópicos sociales o políticos en el tercer mundo. También recircula los recalci-trantes discursos populares de las ciudades mexicanas de la frontera como lugares de desorden, de anarquía, de violencia y sexualidad excesivos.

Portillo incluye material televisivo de las acusaciones moralistas espetadas por el ex procurador general de Chihuahua Jorge López Molinar así como las insinuaciones moralistas hechas por ex gobernador Francisco Barrio en el sentido que muchas de las mujeres desaparecidas o asesinadas tenían una doble vida; que vestían provocativamente y salían de noche, sugiriendo así que eran malas e inmorales. Estas acusaciones también culpan a la víctima e intentan cercenar los comportamientos sexuales y sociales de las mujeres así como su auto expresión. Son marcadores claros de un contragolpe misógino contra los beneficios alcanzados por las mujeres con su integración al empleo remunerado. Mientras que estos rumores e insinuaciones sobre la prostitución se dirigen al crecimiento de la economía informal de Juárez dentro de los servicios sexuales, en última instancia son justificaciones misóginas para las atrocidades en curso. También funcionan para absolver al estado de su complicidad.

mystère, ainsi que le film expérimental, jusqu'au film-poème. Contrairement au cas de *El diablo nunca duerme*, Portillo n'apparaît pas à l'écran, les plans serrés d'une main de femme qui prend des notes sont les uniques marqueurs visibles de celle que je considère comme le chercheur-réalisateur. Aucun des deux films n'a de fin, ce qui souligne le fait que le mystère reste irrésolu. Il reste alors une poignée de théories, les demi-vérités qui n'expliquent qu'en partie le problème posé par le film.

Señorita extraviada agit comme correcteur de l'invisibilité, la disparition et l'oubli. Il répond aux récits populaires qui parlent des victimes comme si elles n'avaient pas d'histoire derrière la photo qui ne les retient que comme victimes de la violence. Elle travaille pour préserver la mémoire des femmes mortes et disparues avec la dignité et le respect désirés par les familles. Elle réfute les déclarations faites par les autorités à Juárez et les rapports des journalistes, notamment ceux des reporters des USA tels que Charles Bowden et Sam Quiñónez, qui soutiennent que la plupart des femmes assassinées étaient des prostituées et/ou de “mauvaises filles” qui se sont mises en danger en dépassant les limites des modèles acceptés de féminité mexicaine “appropriée”. Les effets de ces exagérations par des fonctionnaires et journalistes sur l'hyper-sexualité et la morale traditionnelle tombent dans une rhétorique qui culpabilise la victime. De plus, pour paraphraser l'argument de Fregoso (2000), cette rhétorique d'une sexualité féminine incontrôlée limite leurs récits au point de vue exotique orientaliste, adapté à la mentalité colonialiste utilisée par les reporters des médias des USA quand ils couvrent les lieux communs sociaux ou politiques dans le tiers-monde. Il ressert les discours populaires qui présentent les villes mexicaines de la frontière comme des lieux de désordre, d'anarchie, de violence et de sexualité excessives.

Portillo intègre des archives télévisuelles: les accusations moralistes assénées par l'ex-procureur général de Chihuahua Jorge López Molinar ou les insinuations moralisantes faites par l'ex-gouverneur Francisco Barrio selon lesquelles bien des femmes disparues ou assassinées menaient une double vie, qu'elles s'habillaient de façon provocante et sortaient la nuit, suggérant ainsi qu'elles étaient mauvaises et immorales. Ces accusations rejettent aussi la faute sur la victime et essaient de réduire les comportements sexuels et sociaux des femmes tout comme leur auto-expression. Ce sont les marqueurs clairs d'un contrecoup misogyne aux avantages gagnés par les femmes avec leur intégration à l'emploi rémunéré. Alors que ces rumeurs et insinuations sur la prostitution font allusion à la croissance de l'économie informelle de Juárez pour les services sexuels, elles servent en dernier ressort de justifications misogynes pour les atrocités en cours. Elles servent aussi à absoudre l'État de sa complicité.

Como la teórica del funcionamiento Laura Gutiérrez Spencer observa, los vestidos y los zapatos de las mujeres están altamente cargados, a menudo vueltos fetiches, son los significantes de la feminidad que llevan valores culturales e inversiones simbólicas. Esta utilidad del orden hegemónico del género puede reconfirmar, interrumpir, y trastornar la manera en que las identidades sociales y los papeles están inscritos en el cuerpo (véase Pérez). En *Señorita extraviada* las imágenes más prominentes de los remanentes físicos de las asesinadas y desaparecidas son artículos de ropa y los ornamentos que significan feminidad. Portillo utiliza un número de leit motifs para representar el cuerpo ausente de las mujeres desaparecidas y asesinadas de Juárez. Éstos incluyen la recurrente imagen fantasmal y lírica de un vestido que es tendido cuidadosamente, filmado en primer plano y cámara lenta; tomas múltiples en primer plano recorriendo en cámara lenta un par de zapatos de mujer blancos con correa en la vitrina de una zapatería; imágenes granuladas de zapatillas negras en la tierra del desierto; las caras pesadamente maquilladas de Sagrario González, una de las víctimas, y Suly Ponce, la exinvestigadora especial para los crímenes contra mujeres del Estado de Chihuahua; una toma sobre el hombro de María, una de las pocas sobrevivientes, con su pelo negro largo, brillante flotando en el viento mientras mira el paisaje del valle como una diosa o una centinela; y finalmente la secuencias de principio y fin que presentan el reflejo del perfil de una mujer joven hermosa que mira hacia afuera por la

Comme le remarque la théoricienne du fonctionnement Laura Gutiérrez Spencer, les vêtements et les chaussures des femmes sont chargés de sens : souvent transformés en fétiches, ils sont les signifiants de la féminité qui portent des valeurs culturelles et inversions symboliques. Ces outils de l'ordre hégémonique du genre peuvent re-confirmer, interrompre et bouleverser la façon dont les identités sociales et les rôles sont inscrits dans le corps (voir Pérez). Dans *Señorita extraviada* les images les plus marquantes des rémanences physiques des femmes assassinées et disparues sont des vêtements et ornements qui symbolisent la féminité. Portillo utilise une quantité de leitmotifs pour représenter le corps absent des femmes disparues et assassinées de Juárez. L'un d'eux est l'image récurrente, fantomatique et lyrique, d'une robe étendue soigneusement, filmée en premier plan et au ralenti ; de multiples premiers plans parcourant au ralenti une paire de chaussures de femme à bride blanche dans la vitrine d'un magasin de chaussures ; des images granuleuses d'espadrilles noires sur la terre du désert ; les visages lourdement maquillés de Sagrario González, une des victimes, et de Suly Ponce, l'ex-chercheuse spéciale pour les crimes contre les femmes de l'État de Chihuahua ; un plan par-dessus l'épaule de María, une des rares survivantes, avec ses longs cheveux noirs brillants flottant au vent alors qu'elle regarde la vallée telle une déesse ou une sentinelle ; et finalement les séquences de début et de fin qui montrent le reflet de profil d'une belle jeune femme qui regarde dehors par

El diablo nunca duerme (1993)



ventana del autobús, un icono para los millares de mujeres jóvenes que han emigrado a Juárez, su calidad etérea le da el papel de ángel del guarda, pareciendo como si ella atestiguara los acontecimientos que están sucediendo en Juárez. Todas estas imágenes comparten un borde consciente y a menudo crítico de los significantes de la feminidad. En lugar de reutilizar imágenes de la ropa y de las piezas corporales (caras, pelo) de las mujeres, como objetos para ser mirados, o como un índice de la debilidad y de la vulnerabilidad, de la frivolidad y de la superficialidad, de la inferioridad de las mujeres en lo referente a los hombres, estas imágenes disputan discursos y representaciones populares de las mujeres como víctimas pasivas de la violencia institucionalizada y la misoginia. Portillo recodifica los cuerpos de las mujeres y la ornamentación femenina con una aureola de energía que destaca la organización y fuerza femeninas.

En una discusión sobre la política de cosméticos, Gutiérrez Spencer observa que “para muchas mujeres de la clase obrera, las mujeres del color, y las mujeres de las clases medias y altas, la aplicación diaria del maquillaje sirve como ritual diario en donde la mujer, consciente o no, tiene una mano en la autoría o definición de la imagen que ella presenta al mundo. Los cosméticos y los vestidos permanecen para algunas mujeres, como su único vehículo de auto expresión y auto definición. Para las mujeres de color, los factores que limitan su potencial individual se inscriben en el color, las características étnicas, y el género de sus propias caras y cuerpos. El maquillaje y otras formas de enmascarar se utilizan a veces como protección contra los juicios ásperos de una sociedad que las considera como invisibles o inaceptables” (citado en Pérez). Los juicios de Gutiérrez Spencer resuenan con el maquillaje pesado usado por Suly Ponce en las secuencias que la muestran siendo entrevistada detrás de su escritorio de burócrata. También resuenan con las muchas fotografías donde Sagrario posa para la cámara fotográfica, igual que una modelo.

Pensé, mientras las miraba fascinado por su maquillaje, cómo los cosméticos hacían que sus caras se asemejan a una máscara y me preguntaba si utilizaron tal maquillaje pesado para cubrir su piel marrón y estaba desconcertado sobre lo que significa la blancura en el Norte de México que se enorgullece de su numerosa población de piel blanca.

Muchas secuencias también muestran a mujeres que miran al mundo como los sujetos y no los objetos de la mirada. Estas secuencias son filmadas a menudo como acercamiento incluso extremo y en cámara lenta de tal modo que acentúa el ojo, haciendo la presencia de las mujeres visible, contrariando la ausencia de la invisibilidad –la ausencia del estatus social y la devaluación según las agencias del estado sobre las asesinadas y desaparecidas.

la fenêtre de l'autobus, icône pour les milliers de jeunes femmes qui ont immigré à Juárez ; sa qualité éthérée lui donne le rôle d'ange gardien, comme si elle témoignait des événements qui se déroulent à Juárez. Toutes ces images ont une même limite consciente et souvent critique des signifiants de la féminité. Au lieu de réutiliser les images de la robe et des parties du corps (visages, cheveux) des femmes comme des objets à regarder, ou comme un indice de faiblesse et de vulnérabilité, de frivolité et de superficialité, d'infériorité les femmes par rapport aux hommes, ces images réfutent des discours et représentations populaires qui présentent les femmes comme des victimes passives de la violence institutionnelle et de la misogynie. Portillo re-codifie le corps des femmes et l'ornementation féminine avec une auréole d'énergie qui souligne l'organisation et la force féminines.

Lors d'une discussion sur la politique des cosmétiques, Gutiérrez Spencer observe que “pour beaucoup de femmes de la classe ouvrière, les femmes de couleur et les femmes des classes moyennes et hautes, l'application journalière du maquillage sert de rituel quotidien dans lequel la femme, consciente ou non, prend en main le contrôle ou la définition de l'image qu'elle présente au monde. Les cosmétiques et les vêtements restent pour certaines femmes leur unique lien d'auto expression et d'auto définition. Pour les femmes de couleur, les facteurs qui limitent le potentiel individuel s'inscrivent dans la couleur, les caractéristiques ethniques et le genre de leurs propres visages et corps. Le maquillage et les autres façons de se masquer servent parfois de protection contre les jugements acerbes d'une société qui les considère comme invisibles ou inacceptables” (cité par Pérez). Les opinions de Gutiérrez Spencer font écho au maquillage lourd utilisé par Suly Ponce dans les séquences qui la montrent en interview derrière son bureau de bureaucrate. Ils font aussi écho aux nombreuses photographies où Sagrario pose devant l'appareil photo comme un mannequin. Je pensai, en les regardant, fasciné par leur maquillage, à quel point les cosmétiques rendaient leur visage semblable à un masque et je me demandai si elles utilisaient un maquillage si lourd pour couvrir leur peau marron, et j'étais déconcerté sur la signification de la blancheur au nord du Mexique, région qui s'enorgueillit de sa nombreuse population à la peau blanche.

De nombreuses séquences montrent aussi des femmes qui regardent le monde en tant que sujets et non objets du regard. Ces séquences sont souvent filmées en plan très serré et au ralenti de sorte que l'œil ressorte, rendant visible la présence des femmes, s'opposant à l'absence pour invisibilité – l'absence du statut social et de la dévaluation – selon les agents de l'État sur les assassinées et disparues. L'utilisation fréquente de plans

El uso frecuente de acercamientos funciona para suprimir la distancia cómoda del voyeur que podría estar buscando sólo la excitación potencial disponible en historias de violencia sexual. Pero Portillo rechaza hacer un espectáculo público de la tragedia. Los acercamientos permiten la identificación con las familias de las víctimas. Las imágenes en nuestra cara subrayan el acto de mirar responsablemente y animan a espectadores a que hagan algo sobre lo que están atestiguando.

CONCLUSION

Juárez no debió de morir, ay, de morir.

CANCIÓN POPULAR

Señorita extraviada ilustra dos preocupaciones centrales examinadas en el estudio literario de la erudita Elaine Scarry “la dificultad de expresar dolor físico” y “las complicaciones políticas y perceptivas que se presenten como resultado de esa dificultad”. A diferencia de las espantosas fotografías de cadáveres mutilados, incluidas en el libro de Charles Bowden sobre Juárez y acompañadas por la narración erotizada y las fantasías sexuales colonialistas, las estrategias de la proyección de imagen de Portillo evitan que el terror, sufrimiento, dolor, y la violencia contra las mujeres se vuelva cómoda, lo que es práctica común en los informes periodísticos sobre los asesinatos sexuales de Juárez.

A través de mi ensayo he observado la cargada naturaleza política de la representación destacando las declaraciones que estaban en conflicto sobre cómo los asesinatos sexuales y las desapariciones pueden ser “leídas”. La epidemia de la violencia en Juárez sufre de un exceso de representaciones. Discrepo parcialmente con la teoría de Scarry que declara que “el dolor físico no simple-

rapprochés sert à supprimer la distance commode du voyeur qui pourrait ne rechercher que l’excitation potentielle disponible dans les histoires de violence sexuelle. Mais Portillo refuse de faire de la tragédie un spectacle public. Les plans rapprochés permettent l’identification avec les familles des victimes. Les images qui passent devant nos visages soulignent l’acte de regarder de façon responsable et incitent les spectateurs à faire quelque chose au sujet de ce dont ils sont désormais témoins.

CONCLUSION

Juárez n’aurait pas dû mourir, ay, mourir.

CHANSON POPULAIRE

Señorita extraviada illustre deux préoccupations centrales examinées dans l’étude littéraire de l’érudite Elaine Scarry “la difficulté d’exprimer une douleur physique” et “les complications politiques et perceptives qui seraient la résultante de cette difficulté”. Contrairement aux effroyables photographies de cadavres mutilés du livre de Charles Bowden sur Juárez, accompagnées de récit érotisé et de fantasmes sexuels colonialistes, les stratégies de la projection d’image de Portillo évitent que la terreur, la souffrance, la douleur et la violence contre les femmes ne deviennent confortables, ce qui est la pratique commune dans les rapports journalistiques sur les crimes sexuels de Juárez.

A travers mon essai, j’ai observé la nature politique chargée de la représentation, mettant en relief les déclarations conflictuelles sur la manière dont les meurtres sexuels et les disparitions peuvent être “lus”. L’épidémie de violence à Juarez souffre d’un excès de représentations. Je suis partiellement en désaccord avec la théorie de Scarry qui déclare que “la douleur physique ne fait



Lourdes Portillo

mente resiste el lenguaje sino que lo destruye activamente, causando una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, a los sonidos y los gritos que un humano hace antes de que la lengua se aprenda”.

La batalla retórica que es emprendida sobre los atrocidades en Juárez subraya la dificultad en la representación de las consecuencias sociales de una cultura sistematizada del terror sin sensacionalizar los acontecimientos y sin enlistar los elementos de fantasía que faltan al respeto a las víctimas y sus familias. La película de Portillo utiliza un lenguaje que dignifica y respeta el sufrimiento de las víctimas y de sus parientes. Los parientes y los sobrevivientes de la violencia articulan su dolor de maneras poderosas y elocuentes. Asimismo ella no romantiza el terror y la victimización ni representa las experiencias del trauma de alguna manera seductivas ni condenadas al silencio y al olvido. En lugar de eso se centra en la energía espiritual, resistencia, y voluntad de las mujeres para luchar contra la injusticia. Los articulados y claramente dolorosos testimonios dados por las sobrevivientes de la violencia y por los parientes de las víctimas muestran que el proceso de trabajar a través de experiencias traumáticas hablando sobre ellas –y los sentimientos que los acompañan– pueden ayudar a curar.

Revelan que hablar sobre violencia, crimen, e injusticia social puede funcionar como las armas imprescindibles para otorgarse poder. La película de Portillo hace mucho por desmitificar a los agentes criminales que perpetúan el terror en Juárez. Su película deja claro que el terror es utilizado para asegurar el poder y para silenciar la oposición. Francine Masiello, otra notable académica literaria declara que (...) la memoria “funciona como ímpetu para la justicia social futura”. De hecho, buena parte de la película de Portillo se dedica a representar como las familias y las comunidades se organizan para obtener justicia. Como su documental de las madres de la plaza de Mayo, *Señorita extraviada* se cierra con la secuencia de una manifestación de protesta encabezada por mujeres, poniendo así al frente la determinación y la esperanza.

RESUMEN: Las violencias contra mujeres en Juárez se producen con complicidades de alto nivel. La película de Lourdes Portillo se alza contra el amarillismo y la impunidad, y les devuelve a los familiares y sobrevivientes la dignidad que les niegan los medios de comunicación y la justicia oficial, y denuncia las políticas del terror.
PALABRAS CLAVES: Violencia, mujeres asesinadas y desaparecidas, dignidad, cultura del terror, silencio, resistencia.

pas que résister au langage, elle le détruit activement, causant une régression immédiate à un état antérieur au langage, aux sons et aux cris qu’un humain pousse avant d’apprendre la langue”.

La bataille rhétorique qui se livre sur les atrocités à Juárez, souligne la difficulté à représenter les conséquences sociales d’une culture systématisée de la terreur sans tomber dans le sensationnalisme ni tomber dans le fantasme sans respect des victimes ni de leurs familles. Le film de Portillo utilise un langage qui rend digne et respecte la souffrance des victimes et de leurs proches. Les familles et les survivants de la violence construisent leur douleur avec puissance et éloquence. De la même façon, elle-même ne romance pas la terreur et la victimisation pas plus qu’elle ne représente les expériences du traumatisme sous un jour séduisant ni ne les condamne au silence et à l’oubli. Bien au contraire, elle se centre sur l’énergie spirituelle, la résistance et la volonté des femmes de lutter contre l’injustice. Les témoignages, organisés et clairement douloureux, donnés par les survivantes de la violence et les proches des victimes, montrent que le processus de travail de parole au sujet des expériences traumatisantes et des sentiments qui les accompagnent peuvent aider à s’en relever.

Elles révèlent que mettre la violence, le crime et l’injustice sociale en paroles peut fonctionner comme arme indispensable pour se donner du pouvoir. Le film de Portillo fait beaucoup pour démythifier les agents criminels qui perpétuent la terreur à Juárez. Son film énonce clairement que la terreur est utilisée pour asseoir le pouvoir et faire taire l’opposition. Francine Masiello, autre remarquable universitaire spécialisée en littérature, déclare que (...) la mémoire “fonctionne comme un élan pour la justice sociale future”. De fait, une bonne partie du film de Portillo se consacre à représenter la manière dont les familles et les communautés s’organisent pour obtenir justice. Comme son documentaire sur les mères de la Place de Mai, *Señorita extraviada* se referme sur la séquence d’une manifestation de protestation dirigée par des femmes, mettant ainsi en avant la détermination et l’espoir.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (MÉXIQUE) PAR
MARINE CALLEJÓN ET ODILE BOUCHET

RÉSUMÉ : Les violences contre les femmes à Juárez sont perpétrées avec des complicités en haut lieu. Le film de Lourdes Portillo s’élève contre le sensationnalisme et l’impunité, et rend aux familles et survivantes la dignité qui leur est refusée par les médias et la justice officielle, et dénonce les politiques de terreur.
MOTS CLÉS: Violence, femmes assassinées y disparues, dignité, culture de la terreur, silence, résistance.

Las fotografías de “Las Muertas de Ciudad Juárez” son cortesía del fotógrafo independiente mexicano José Guadalupe Pérez. Agradecemos su amable colaboración con la revista *Cinemas d’Amérique Latine* n° 12.
Contacto : 00 52 (0)1 656 144 4061
celular: 00 52 (0)44 656 1 44 40 61
jguadalupep@yahoo.com.mx

Les photos des “Mort des de Ciudad Juárez” nous sont gracieusement fournies par le photographe indépendant mexicain José Guadalupe Pérez. Nous le remercions vivement pour son aimable participation à la revue *Cinemas d’Amérique Latine* n° 12
Contact: 00 52 (0) 1 656 144 4061
portable : 00 52 (0)44 656 1 44 40 61 - jguadalupep@yahoo.com.mx



Eduardo Pérez Soler

VIVE LA RÉSISTANCE !

No deja de resultar llamativa la presencia, en algunas cantinas mexicanas, de unos singulares personajes que ofrecen, a cambio de unos cuantos pesos, la posibilidad de que la clientela juegue a probar su resistencia a las descargas eléctricas con la “máquina de toques”, un aparato sui géneris muy conocido en el país. Dicha máquina consiste en una batería eléctrica oculta dentro de una caja de la que salen dos cables terminados en sendas barras metálicas con los polos positivo y negativo del sistema. El aparato cuenta además con un dispositivo giratorio que permite regular la intensidad de la descarga. Para “jugar” con tan peculiar aparato es necesario tomar con las manos cada una de las barras, para recibir la descarga mientras el operario aumenta la potencia de la corriente eléctrica. La finalidad del juego consiste en soportar una descarga lo más intensa posible antes de soltar una de las barras metálicas e interrumpir, así, el flujo eléctrico.

Existe también una modalidad “en equipo” de tan curioso pasatiempo. Para practicarla es necesario que dos o más personas tomadas de las manos formen una cadena humana cuyos extremos deberán sujetar cada una de las barras metálicas, para formar de esta manera,

VIVE LA RÉSISTANCE !*

Il est toujours étonnant de voir, dans certains restaurants au Mexique, de singuliers personnages proposer à la clientèle, en échange de quelques pesos, de jouer à la “machine à chocs” afin de montrer sa résistance aux décharges électriques. La “máquina de toques”, un appareil sui generis, est très connu dans le pays. Cette machine comprend une batterie électrique dissimulée dans une boîte d’où sortent deux câbles qui se terminent par des électrodes avec les pôles positif et négatif du système. L’appareil a également un dispositif qui permet de régler l’intensité de la décharge. Pour “jouer” avec cet étrange appareil, il faut prendre dans les mains chacune des deux électrodes pour recevoir la décharge tandis que l’opérateur augmente la puissance du courant électrique. Le but du jeu est de supporter une décharge de plus en plus intense jusqu’à lâcher l’une des deux électrodes et interrompre ainsi le conducteur de courant.

Il existe aussi la possibilité de jouer “en équipe” à ce si curieux passe-temps. En pratique, deux personnes au moins forment une chaîne humaine dont les extrémités devront tenir chacune des deux électrodes, de façon à faire un circuit. Dans cette version du jeu, l’opérateur augmentera l’intensité de la décharge jusqu’à ce que l’un des participants,

* NDT : titre en français

GUSTAVO ARTIGAS

El juego aún
no ha terminado

Le jeu n’est pas
encore terminé

un circuito. En esta versión del juego, el operario aumentará la intensidad de la descarga hasta que uno de los participantes, incapaz de aguantar el dolor que provoca la corriente, suelte la mano de su compañero y detenga el flujo. La persona que suelta la mano es eliminada y el juego se reanuda sin ella. El ritual se va repitiendo sucesivamente hasta que sólo



Rules of the game,
2003 Toronto,
Canada



queda un contendiente, quien, huelga decirlo, se convierte en el ganador de este pasatiempo tan extraño como popular entre los mexicanos.

Precisamente, *Vive la Résistance!*, una de las obras más recientes de Gustavo Artigas, está centrada en el peculiar juego de la máquina de toques. Se trata de un vídeo que documenta una acción en la que diversas personas se ven sometidas a las descargas de un aparato accionado por el propio artista. Es éste un trabajo de factura directa (como suelen serlo las obras de Artigas) que, sin embargo, nos enfrenta a una realidad ambigua, que puede tener una faceta amable, pero que no carece de aspectos perturbadores. En primera instancia, el espectador se siente atraído por el tono lúdico y algo cómico de las acciones que tiene ante sí; siente curiosidad por la extrañas situaciones que se muestran ante sus ojos. Puede sentir cierta tranquilidad ante las escenas que se le ofrecen; después de todo, lo que contempla es un simple juego. Sin embargo, el espectador que tiene ante sí *Vive la Résistance!* no puede dejar de sentir angustia ante el padecimiento de los contendientes; es incapaz de mantenerse indiferente ante el riesgo físico que supone participar en tan extraño juego y no puede dejar de sentir turbación ante las expresiones de tensión y padecimiento de los sujetos que reciben las descargas eléctricas. Como en muchas otras de sus propuestas, Gustavo Artigas reviste *Vive la Résistance!* con el carácter aparentemente distendido y anodino de los juegos, para aproximarnos a una realidad que no deja de ser inquietante y turbadora. El artista elabora un trabajo que, pese a su tono aparentemente lúdico, posee aspectos aterradores.

incapable de supporter la douleur que provoque le courant, lâche la main de son voisin et arrête le courant. La personne qui lâche la main est éliminée et le jeu reprend sans elle. Le rituel recommence ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'un seul joueur, qui inutile de le dire, est le gagnant de ce jeu aussi étrange que populaire au Mexique.

Vive la Résistance!, l'une des œuvres les plus récentes de Gustavo Artigas, s'intéresse précisément à ce jeu très spécial de la "máquina de toques". Il s'agit d'une vidéo où l'on voit plusieurs personnes en train de recevoir des décharges d'un appareil manipulé par l'artiste lui-même. Ce sont des images du réel – c'est le cas de la plupart des œuvres d'Artigas – qui nous mettent en présence d'une réalité ambiguë, qui peut sembler attrayante tout autant que déconcertante. Le spectateur est attiré par l'aspect ludique et comique des scènes; ces étranges situations éveillent sa curiosité. Il peut se sentir tranquille devant ces scènes, après tout, ce qu'il regarde n'est qu'un simple jeu. Pourtant, le spectateur de *Vive la Résistance!* ne peut s'empêcher de ressentir une certaine angoisse face à la souffrance des adversaires; il ne peut rester indifférent devant le risque physique que suppose le fait de participer à un tel jeu et il lui est impossible de ne pas ressentir un certain trouble face aux expressions de crispation et de souffrance des sujets qui reçoivent les décharges électriques. Comme dans de nombreux autres travaux, Gustavo Artigas, avec *Vive la Résistance!*, montre de manière apparemment détachée et anodine des jeux, pour nous faire saisir une réalité qui n'en finit pas d'être inquiétante et troublante. Bien que ce soit sur un mode ludique, l'artiste élabore un travail aux aspects terrifiants.

JUEGOS DE RIESGO

Pese a ser una actividad que, bajo una forma u otra, posee una dimensión cotidiana, el juego ha sido objeto de muchas interpretaciones. Considerado como un puro divertimento sin finalidad por algunos, ha sido visto por otros como un ritual indispensable de sociabilidad y no han faltado tampoco quienes lo han considerado el motor esencial de la creatividad humana. En cualquier caso, es posible afirmar que el juego es una práctica orientada a representar una realidad al margen de nuestro universo cotidiano, pero, que nunca deja de tomarlo como modelo de referencia. El juego permite actuar a los sujetos en una realidad elaborada de acuerdo con reglas propias, pero que, en cierta manera, recrea el mundo real. Es una actividad ritualizada que nos sitúa en un mundo distinto del ordinario, aunque no deja de inspirarse en él. En este sentido afirma Juan Nuño: “Los juegos [...] requieren satisfacer la condición de ser una ‘representación’, una ‘imitación’ de algo. Piénsese en el ajedrez, que imita el mundo de la guerra, y en el que cada pieza posee una referencia militar directa. Cada tipo de juego colectivo puede traducirse a un lenguaje social más complejo. En el fútbol, se habla de retaguardia, ataque y defensa; en el béisbol, los jugadores se dedican a robar o a comprar [...]; así como en el fútbol existe un reducto sagrado que se defiende a ultranza para que no resulte violado por la penetración del adversario, en el béisbol se arranca de un hogar o casa, a la que hay que regresar, tras una carrera por el mundo exterior, recorriendo etapas obligadas, como quien recorre países extraños o sortea dificultades sin cuento”¹. Los juegos poseen unas reglas autónomas y son capaces de generar una realidad aparte, pero nunca dejan de tomar prestados elementos del mundo ordinario. En el fondo, son un espejo de lo real.

Consciente de su carácter mimético, Gustavo Artigas se ha valido a menudo del juego para elaborar metáforas sobre nuestra realidad. En la línea de otros artistas de su generación, como el escocés Roderick Buchanan o el israelí Uri Tzaig, el creador mexicano se ha interesado en la capacidad del juego para poner de relieve ciertas experiencias y elementos distintivos de nuestra cultura. Partiendo de unas premisas claramente posperformativas,² Artigas ha venido organizando, en los últimos años, diversos juegos de características peculiares, que posteriormente son presentados al público bajo la forma de vídeos y documentación fotográfica. Se trata de unas acciones lúdicas que presentan ciertos elementos anómalos o desconcertantes, y que sirven al artista para aludir a una realidad opresiva e inquietante. Bajo el aspecto aparentemente anodino del juego, Gustavo Artigas elabora unas propuestas que nos presentan un mundo en el que el sujeto aparece sometido al conflicto moral, el riesgo físico e, incluso, el

JEUX À RISQUES

Bien que ce soit une activité, sous une forme ou sous une autre, de l'ordre du quotidien, ce jeu a été l'objet de nombreuses interprétations. Considéré comme un pur divertissement sans finalité pour certains, il a été vu par d'autres comme un rite indispensable de sociabilité, sans compter ceux qui l'ont considéré comme le moteur essentiel de la créativité humaine. Quoiqu'il en soit, on peut affirmer que le jeu est une pratique qui représente une réalité en marge de notre univers quotidien, tout en le prenant comme modèle de référence. Le jeu permet aux sujets d'agir dans une réalité élaborée selon ses propres règles, mais qui recrée, d'une certaine manière, le monde réel. C'est une activité ritualisée qui nous situe dans un monde différent du monde ordinaire, tout en s'en inspirant. Juan Nuño affirme à ce sujet : “Les jeux [...] sont nécessairement une ‘représentation’, une ‘imitation’ de quelque chose. Pensons aux échecs, qui imitent le monde de la guerre, où chaque pièce est une référence militaire directe. Tout jeu collectif peut être traduit dans un langage social plus complexe. Au football, on parle d'arrière, d'attaque et de défense ; au baseball, les joueurs essaient de voler ou d'acheter [...]; de même qu'au football, il existe un lieu sacré défendu avec force contre la pénétration de l'adversaire, au baseball on part d'une maison à laquelle il faut retourner, après une course dans le monde extérieur passant par des étapes obligatoires, comme quelqu'un qui parcourt des pays étrangers ou qui évite d'innombrables difficultés”¹. Les jeux possèdent des règles autonomes capables de créer une réalité qui leur est propre, tout en

Gustavo Artigas





Duplex, 2001,
ARCO, Madrid,
Espagne

desequilibrio psíquico y emocional. Son unos trabajos que trazan una mirada pesimista y angustiante de la condición del individuo contemporáneo.

Así, por ejemplo, la idea de crisis moral se aprecia con claridad en *Efecto dominó*, una propuesta de 2000 en la que Gustavo Artigas invitó a cuatro jineteras cubanas y a cuatro artistas visuales a jugar al dominó en una plaza de La Habana. Hay que decir que este juego presentaba diversas particularidades: así, por ejemplo, cada vez que un contendiente perdía la partida era obligado a beber un vaso de ron de un solo trago. Además, cuando un participante era incapaz de continuar jugando, debido a su estado físico, era eliminado del juego, aunque, paradójicamente, el ganador del juego era premiado con una botella de ron. Es posible detectar en el vídeo de Artigas una inversión irónica de los valores que han animado el arte de inspiración revolucionaria en la época contemporánea. En contraste con toda la tradición del realismo socialista, que tendió a ensalzar las virtudes revolucionarias del trabajo, *Efecto dominó*, documenta unas acciones que se encuentran en los antípodas del ascetismo y la productividad de la clase obrera. De hecho, Artigas, lejos de fijar su atención en los trabajadores comprometidos con el régimen cubano, centra su interés en las jineteras, quienes, al hacer de la prostitución encubierta su modus vivendi, se sitúan al margen de la cultura oficial. Pese a documentar unas acciones de tono lúdico y festivo, el vídeo no deja de ofrecer un aire desesperanzador, pues pone de relieve las profundas contradicciones que afectan a la sociedad cubana actual. Con su variante perversa del juego del dominó, Artigas se vale de las jóvenes cubanas para elaborar una metáfora de la erosión de los valores que afecta al último reducto del socialismo real en América Latina.



empruntando des éléments au monde ordinaire. Ils sont au fond le miroir de la réalité.

Conscient de son caractère mimétique, Gustavo Artigas recourt souvent au jeu pour développer des métaphores de notre réalité. Dans la lignée d'artistes de sa génération, tels l'écossais Roderick Buchanan ou l'israélien Uri Tzaig, l'artiste mexicain exploite le jeu pour mettre en évidence des expériences et des éléments spécifiques à notre culture. S'appuyant clairement sur les recherches de la post-performance² Artigas a organisé, ces dernières années, des jeux singuliers, montrés ensuite au public sous forme de vidéo et de photographie. Il s'agit de scènes ludiques comportant certaines anomalies et des éléments déconcertants qui permettent à l'artiste d'évoquer une réalité oppressante et inquiétante. Sous l'aspect apparemment anodin du jeu, Gustavo Artigas produit des travaux montrant un monde où le sujet apparaît soumis au conflit moral, au risque physique, voire au déséquilibre psychique et émotionnel. Ce sont des travaux qui dépeignent avec pessimisme et une certaine angoisse la condition de l'individu contemporain.

Ainsi, l'idée d'une crise morale apparaît clairement dans *Efecto dominó*, un travail de 2000 où Gustavo Artigas a invité quatre prostituées cubaines et quatre artistes visuels à jouer au domino sur une place de La Havane. Il faut dire que ce jeu présentait certaines particularités : en effet, chaque fois qu'un adversaire perdait la partie il était obligé de boire un verre de rhum d'un seul trait. Et si un participant ne pouvait plus poursuivre à cause de son état physique, il était éliminé du jeu, bien que, paradoxalement, le gagnant soit récompensé par une bouteille de rhum. On peut voir dans la vidéo d'Artigas une inversion ironique des valeurs qui ont animé l'art d'inspiration révolutionnaire de l'époque contemporaine. Contrastant avec la tradition du réalisme socialiste qui

En otras obras, Gustavo Artigas somete a los protagonistas de sus obras a situaciones de riesgo físico aparentemente absurdo y carente de sentido. Es lo que sucede, por ejemplo, en *Emergency Exit*, de 2002, un trabajo en el que el artista convirtió la rampa de acceso del Museo de Arte Carrillo Gil, un edificio de formas racionalistas situado en la ciudad de México, en una pista para saltos de motocicleta. En el vídeo que documenta la acción se ve a un motociclista ascendiendo con su vehículo a toda velocidad por la rampa, para terminar saltando a los terrenos aledaños. En esta obra, que recuerda de lejos el célebre *Salto al vacío* de Yves Klein, Artigas convierte el espacio institucional del museo en un recinto para espectáculos deportivos y hace del arte una actividad de riesgo. Con esta operación, el artista subvierte por completo los rituales de aproximación al arte asociados al museo –basados en la contemplación atenta y reposada– para privilegiar una recepción perturbadora, basada en el efecto de shock.

La voluntad de aludir a la posibilidad del daño físico se repite en trabajos posteriores. Así, en *Merde d'artiste* (una propuesta de 2002, cuyo título alude a los excrementos enlatados de Piero Manzoni), Artigas obligó a un grupo de jóvenes alumnos suyos a golpearse con fuerza el dedo índice de sus manos con una lata llena de salsa de tomate. Se trata de una obra, todo sea dicho, en la que el peligro de daño físico era más aparente que real. De hecho, el juego estaba inspirado en el texto de un manual de supervivencia adquirido por el artista en Sudáfrica, en el que se afirma que si una persona apoya sus dedos sobre una mesa y los golpea con fuerza con una lata, no sufrirá daño alguno, aunque la lata termine abollada. En cualquier caso, las secuencias del vídeo permiten observar a los jóvenes golpeándose con las latas en una actitud festiva, aunque sin dejar de mostrar temor ante la posibilidad de lastimarse mientras juegan.

Merde d'artiste es, en cierta manera, un antecedente de *Vive la Résistance !*, pues, en ella, Gustavo Artigas reúne a diversos individuos para que exploren su capacidad de resistir el padecimiento. Ahora bien, mientras que *Merde d'artiste* sólo representa una prueba de firmeza individual –cada uno de los participantes prueba su propia capacidad para superar el temor al daño físico–, *Vive la Résistance !* adquiere la forma de una verdadera competencia, pues su objetivo consiste en determinar qué participante tiene una mayor capacidad para soportar el dolor provocado por la corriente eléctrica. De hecho, *Vive la Résistance !* es una lúcida imagen del despiadado individualismo propio de nuestra época –provocado por una organización de la vida y el trabajo cada vez más opaca y fragmentaria–, que ha llevado a minar los lazos de solidaridad entre los individuos y que provoca, incluso, que los sujetos sean capaces de poner

tendait à louer les vertus révolutionnaires du travail, *Efecto dominó* montre quelques scènes aux antipodes de l'ascétisme et de la productivité de la classe ouvrière. De fait Artigas, loin de s'intéresser aux travailleurs engagés avec le régime cubain, il s'arrête sur les *jineteras*, qui, en faisant de la prostitution cachée leur modus vivendi, se situent en marge de la culture officielle. Bien que le ton de ce documentaire soit ludique et festif, il n'en est pas moins désespérant, car il met en évidence les profondes contradictions qui touchent la société cubaine actuelle. Avec cette variante pervertie du jeu du domino, Artigas a utilisé ces jeunes cubaines pour élaborer une métaphore de l'érosion des valeurs qui affecte l'ultime refuge du socialisme en Amérique latine.

Dans d'autres œuvres, Gustavo Artigas met les protagonistes dans des situations à risque apparemment absurde et vide de sens. C'est le cas de *Emergency Exit*, de 2002, où l'artiste a transformé la rampe d'accès au Musée d'Art Carrillo Gil, un édifice à l'architecture rationaliste situé à Mexico, en une piste de sauts à moto. Dans la vidéo, on voit un motocycliste monter avec son engin à toute vitesse sur la rampe, pour en fin sauter sur les terrains alentour. Dans cette œuvre, qui n'est pas sans rappeler le célèbre *Saut dans le vide* d'Yves Klein, Artigas transforme l'espace institutionnel du musée en un lieu de spectacles sportifs et fait de l'art une activité à risque. Avec cette opération, l'artiste subvertit complètement les modes d'approche du musée – basés sur la contemplation attentive et posée – pour privilégier une réception déconcertante, fondée sur l'effet de choc.

L'allusion à un risque physique éventuel se retrouve dans des travaux postérieurs. Dans *Merde d'artiste* – un travail de 2002, dont le titre fait référence aux excréments mis en boîte de Piero Manzoni – Artigas a obligé un groupe de jeunes élèves à lui à se frapper fortement l'index avec une boîte de sauce tomate. Il s'agit d'une œuvre, pour tout dire, où le risque d'un péril physique était plus apparent que réel. En fait, le jeu s'inspirait d'un texte d'un manuel de survie acquis par l'artiste en Afrique du sud, où il est dit que si une personne pose ses doigts sur une table et qu'elle les frappe fortement avec une boîte de conserve, elle ne souffrira d'aucun mal, même si la boîte est là à la fin complètement cabossée. Dans tous les cas, les séquences de la vidéo permettent d'observer les jeunes en train de s'amuser à se frapper avec les boîtes, tout en exprimant leur crainte face au risque de se blesser à ce jeu.

Merde d'artiste est en quelque sorte un antécédent à *Vive la Résistance !*, car Gustavo Artigas y réunit également des individus qui doivent démontrer leur résistance à la souffrance. Cela dit, alors que *Merde d'artiste* n'est qu'une démonstration de la force de chacun – les participants prouvent leur capacité à surmonter leur peur de la souffrance –, *Vive la Résistance !* prend la forme d'une véritable compétition, puisque son objectif est de

en peligro su integridad, en aras de la preservación de los privilegios personales y el ascenso social³.

EL ESPECTÁCULO DEL DESASTRE

No todas las obras de Gustavo Artigas tienen que ver con el juego, aunque sí que todas revelan una voluntad por aludir a una realidad temible y desconcertante. En el último apartado del nuestro texto nos referiremos a dos propuestas del artista que, mediante la parodia del formato de la conferencia, buscan incitar una reflexión sobre aspectos problemáticos de nuestra realidad.

La primera es *Duplex*, una acción realizada en 2001. La obra (presentada en el marco de *El final del eclipse*, una exposición dedicada al arte contemporáneo de América Latina, celebrada en Madrid) consistía en una conferencia escrita por Artigas, pero que, en realidad, fue impartida por diversos individuos que guardaban un enorme parecido físico con él. La conferencia tuvo su inicio cuando el primer doble de Artigas, presentado por el propio artista, comenzó a leer la ponencia. Tras leer unas cuantas líneas de su charla, fue sustituido por un nuevo doble, quien, al poco rato, fue reemplazado por otro ponente y así sucesivamente hasta completar cinco dobles. Una vez terminada la conferencia, que se prolongó durante unos ocho minutos, hicieron su aparición diez dobles más, quienes, se sumaron a los cinco ponentes, para departir amigablemente con los asistentes y tomar fotografías del acto con cámaras desechables.

En primera instancia, *Duplex* puede interpretarse como una reflexión acerca de la imposibilidad de definir con precisión en qué consiste la identidad latinoamericana, un concepto vago que alude a una realidad compleja y diversa. De hecho, todos los dobles de Gustavo Artigas eran de nacionalidad española e impartieron su conferencia con un marcado acento ibérico, lo que puede entenderse como una alusión irónica al carácter convencional de las representaciones identitarias.

determinar quel est le participant qui a la plus grande capacité à supporter la douleur provoquée par le courant électrique. En fait, *Vive la Résistance!* est une image lucide de l'impitoyable individualisme caractéristique de notre époque – dû à une organisation de la vie et du travail de plus en plus opaque et fragmentaire – qui a réussi à miner les liens de solidarité entre les individus et où les sujets sont, de surcroît, prêts à mettre en danger leur intégrité, au nom de la préservation des privilèges personnels et de l'ascension sociale³.

LE SPECTACLE DU DÉSASTRE

Toutes les œuvres de Gustavo Artigas ne sont pas liées au jeu, même si toutes affichent la volonté d'évoquer une réalité effrayante et déconcertante. Dans cette dernière partie, il sera fait référence à deux travaux de l'artiste qui, à travers la parodie de la conférence, incitent à réfléchir sur des aspects problématiques de notre réalité.

Le premier est *Duplex* réalisé en 2001. L'œuvre – présentée dans le cadre de *El final del eclipse*, une exposition consacrée à l'art contemporain d'Amérique latine, à Madrid – montrait une conférence écrite par Artigas et qui fut donnée, en réalité, par différents individus de même apparence physique que lui. La conférence commençait lorsque le premier double d'Artigas se mit à lire l'exposé. Après avoir lu quelques lignes de son discours, il fut remplacé par un autre double qui, à son tour, au bout de quelques instants, fut remplacé et ainsi cinq fois de suite. Une fois la conférence terminée, qui dura environ huit minutes, dix autres doubles firent leur apparition ; s'ajoutant aux cinq conférenciers, ils bavardèrent amicalement avec l'assistance prenant des photos de l'événement avec des appareils jetables.

Au prime abord, *Duplex* peut être interprété comme une réflexion sur l'impossibilité de définir avec précision en quoi consiste l'identité latino-américaine, un concept vague qui fait référence à une réalité complexe et diverse. En effet, tous les doubles de Gustavo Artigas

Spontaneous Combustion (2002)





Sin embargo, en esta obra se encuentran también numerosas referencias al padecimiento psíquico y el desorden mental. La multiplicidad de protagonistas que pretendían encarnarse en una única personas podría entenderse como una manera de hacer referencia al trastorno psíquico y, específicamente, a la disociación de la personalidad. De hecho, el texto de la conferencia de *Duplex*, escrito de un modo fragmentario y, con un tono, en ocasiones delirante hace referencia explícita a los desórdenes de personalidad múltiple. De esta manera, puede afirmarse que *Duplex* alude a un escenario en el que el sujeto ha perdido su unidad; es un escenario en el que el desorden psíquico acarrea la disolución del yo en diversos individuos.

La segunda de las propuestas es *Spontaneous Combustion*, de 2002. Es un vídeo que registra una charla en la que, de forma repentina y sin motivo aparente, el ponente se ve envuelto en llamas, como un sujeto que se quema a lo bonzo. En la línea de los vídeos de juegos, esta propuesta lleva al espectador a presenciar una situación de riesgo extremo. Ahora bien, el rasgo más destacable de *Spontaneous Combustion* es su capacidad para aludir a la tendencia a la espectacularización del desastre tan propia de nuestra época. Podemos detectar en este trabajo referencias a la fascinación mostrada por los medios de comunicación contemporáneos a mostrar con pornográfico descaro los aspectos más violentos, escandalosos y desagradables de nuestra realidad. Como en muchos programas de televisión, Gustavo Artigas convierte un acto aterrador en un objeto de contemplación morbosa y de deleite; hace del desastre un espectáculo en el que recrearse. En el fondo, es bien consciente de la fascinación que las representaciones del accidente, el peligro y el desastre ejercen sobre el imaginario contemporáneo, porque sabe que son el reflejo de una realidad en la que los sujetos viven sometidos a un perpetuo estado de incertidumbre y de riesgo.



étaient de nationalité espagnole et donnèrent leur conférence avec un accent ibérique marqué, ce qui peut être compris comme une allusion ironique au caractère conventionnel des représentations identitaires.

Efecto dominó
(2000)
La Habana, Cuba

Mais, il y a également, dans cette œuvre, de nombreuses références à la souffrance psychique et au désordre mental. La multiplication des protagonistes censés incarner une seule et unique personne peut se comprendre comme une référence au trouble mental, et plus particulièrement, au dédoublement de la personnalité. En effet, le texte de la conférence, écrit de façon fragmentée et lu avec un ton parfois délirant, fait référence de *Duplex* de façon explicite aux troubles de la personnalité multiple. De sorte qu'on peut affirmer que *Duplex* fait allusion à un contexte où le sujet a perdu son unité ; il s'agit d'un contexte où le désordre psychique entraîne la dissolution du moi en plusieurs individus.

La deuxième œuvre est *Spontaneous Combustion* de 2002. C'est une vidéo qui filme un discours, quand soudain et sans raison apparente, l'intervenant s'enflamme, comme un bonze qu'on brûle. Dans la veine des jeux vidéos, ce travail met le spectateur en présence d'une situation de risque extrême. Maintenant, ce qu'il y a de plus remarquable dans *Spontaneous Combustion*, c'est son pouvoir d'évocation de l'aspect spectaculaire du désastre, caractéristique de notre époque. Ce travail renvoie à la fascination des médias de communication contemporains qui montrent avec une insolence pornographique les aspects les plus violents, scandaleux et désagréables de notre réalité. Comme dans de nombreux programmes de télévision, Gustavo Artigas transforme un acte terrifiant en un objet de contemplation morbide et de délectation ; il fait d'un désastre un spectacle récréatif. Dans le fond, il est bien conscient de la fascination que les représentations de l'accident, du danger et du désastre exercent sur l'imaginaire contemporain, parce qu'il sait qu'elles sont le reflet d'une réalité où les sujets vivent soumis à un état perpétuel d'incertitude et de risque.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ESPAGNE) PAR EMMANUELLE HAMON

NOTAS

1. Juan Nuño: "Razón y pasión del fútbol", *Letra Internacional*, Madrid, núm. 44, mayo-junio de 1996, p. 36.
2. *Postperformativa* es toda aquella acción artística que se genera específicamente para ser documentada. El término sirve para calificar a las performances que se desarrollan ante el aparato de vídeo o la cámara fotográfica, o en el espacio electrónico de Internet, lo que suprime su carácter efímero y posibilita su reproducibilidad y museificación. Sobre la *postperformance*, véase el texto de Fernando Castro Flórez: "Cosas que pasan (lapsus y gérmenes del arte contemporáneo)", en el catálogo de la exposición *(Post)performança i altres esdeveniments paradoxals*, Girona, Fundació Espais, 2002.
3. De hecho, el propio título de la obra ironiza sobre la corrosión de los valores colectivos y su sustitución por un individualismo exacerbado. *Vive la Résistance!* ya no hace referencia, en la obra de Artigas, al grito de apoyo a los combatientes contra el fascismo, sino que se erige como un eslogan de triunfo personal. Por supuesto, el título también alude con humor a las resistencias eléctricas, los elementos que, en un circuito, dificultan el paso de la corriente eléctrica.

RESUMEN: La mayoría de las obras de Artigas son imágenes de la realidad. Por su carácter distendido y anadino de los juegos, nos muestra una realidad inquietante y turbadora, las contradicciones que afectan a la sociedad cubana actual y el individualismo de nuestra época. Consciente de su carácter mimético, Gustavo Artigas se ha valido a menudo del juego para elaborar metáforas sobre nuestra realidad.

PALABRAS CLAVES: Realidad, juegos, individualismo, sociedad, sufrimiento, individuo.

NOTES

1. Juan Nuño: "Razón y pasión del fútbol", *Letra Internacional*, Madrid, n° 44, mai-juin 1996, p. 36.
2. *Post-performance* se dit de tout acte artistique qui est produit pour être consigné. Le terme qualifie les spectacles réalisés devant une caméra vidéo ou un appareil photo, ou dans l'espace électronique d'Internet, ce qui supprime leur caractère éphémère et rend possible leur reproductibilité. Sur la *post-performance*, lire le texte de Fernando Castro Flórez : "Cosas que pasan (lapsus et germes de l'art contemporain)", dans le catalogue de l'exposition *(Post)performança i altres esdeveniments paradoxals*, Gérone, Fundació Espais, 2002.
3. En effet, le titre même de l'œuvre ironise sur la corrosion des valeurs collectives et leur substitution par un individualisme exacerbé. *Vive la Résistance!* ne fait plus référence, dans l'œuvre d'Artigas, au cri de soutien des combattants contre le fascisme, mais il est érigé en slogan de triomphe personnel. Le titre renvoie, bien évidemment, avec humour aux résistances électriques, les éléments qui, dans un circuit, empêchent le flux du courant électrique.

RÉSUMÉ : La plupart des œuvres d'Artigas sont des images du réel. Par la manière détachée et anodine des jeux, il nous montre une réalité inquiétante et troublante, les contradictions qui touchent la société cubaine actuelle et l'individualisme de notre temps. Conscient de son caractère mimétique, Gustavo Artigas recourt souvent au jeu pour développer des métaphores de notre réalité.

MOTS-CLÉS : Réalité, jeux, individualisme, société, souffrance, individu.



BULLETIN D'ABONNEMENT À LA REVUE / SUSCRIPCIÓN A LA REVISTA

> Abonnements et ventes de collection ou de numéro à l'unité, adresser votre correspondance à :

> Suscripciones y venta de colecciones o números sueltos, dirigir toda la correspondencia a :

Presses Universitaires du Mirail - 5 allées Antonio Machado - 31058 Toulouse cedex 9

prix du numéro 12 de 2004 : 15 € [+ frais de port : 3,35 €]

precio del número 12 de 2004 : 15 € [+ gastos de envío: 3,35 €]

Chèques au nom de Régisseur des PUM

Virement bancaire : Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00002001543 38

Carte de crédit : Visa, Eurocard et Mastercard (indiquer le numéro de la carte et sa date de validité)

Cheques extendidos a nombre de Régisseur des PUM

Transferencia bancaria : Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00002001543 38

Tarjeta de crédito Visa, Eurocard o Mastercard (indicar el número de tarjeta y la fecha de caducidad)

> je désire acheter un ou des numéros de la revue

[pour les numéros 0, 1 et 2 s'adresser à l'Arcalt]

> deseo recibir uno o varios de los números de la revista

[para los números 0, 1 y 2 dirigirse al Arcalt]

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> numéro 0 > 4,50 € | <input type="checkbox"/> numéro 6 > 15,24 € |
| <input type="checkbox"/> numéro 1 > 6,00 € | <input type="checkbox"/> numéro 7 > 15,24 € |
| <input type="checkbox"/> numéro 2 > 7,50 € | <input type="checkbox"/> numéro 8 > 15,24 € |
| <input type="checkbox"/> numéro 3 > 12,20 € | <input type="checkbox"/> numéro 9 > 18,29 € |
| <input type="checkbox"/> numéro 4 > 13,72 € | <input type="checkbox"/> numéro 10 > 19,00 € |
| <input type="checkbox"/> numéro 5 > 15,24 € | <input type="checkbox"/> numéro 11 > 15,00 € |



NOM & PRÉNOM

ADRESSE

CODE POSTAL VILLE PAYS

E-MAIL TÉLÉPHONE

dolor & diversidad:



EL CINE Y LA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA

douleur & diversité :

LE CINÉMA ET LA VIOLENCE CONTEMPORAINE EN COLOMBIE

En noviembre de 2003 el periodista británico John Carlin, realizó una entrevista con Leidy Tabares, la protagonista de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), en el artículo publicado por *The Observer* se afirmó:

“Leidy está de acuerdo conmigo en que es una cultura de la venganza la que está en el corazón de la violencia en Colombia, entre vecinos, bandas y grupos guerrilleros. Ellos tienen un nombre para estos feudos: ‘culebras’, que significa serpiente, porque están siempre presentes en uno y otro lado. Las deudas están siempre pendientes y si una generación no las paga, la siguiente lo hará. Pero yo le diré dónde se origina todo”, dice ella. “Se origina en la pobreza. Se origina en el hogar. Mientras usted ve a otra gente que tiene buena suerte en Colombia, se da cuenta que en su hogar no hay lo suficiente para sobrevivir. Usted se desespera y se emberraca, y pelea. No hay afecto en su casa, solo rabia. Y las mamás golpean a sus hijos, quienes huyen tratando de encontrar alguna paz afuera, en las calles – sí, en las calles ¿puede creer eso? Pero es cierto -. Pero estos hijos encuentran en las calles más violencia y furia. Y así continúa. Están atrapados. No hay nada que usted pueda hacer al respecto, excepto escaparse, dejar el barrio, y si es posible, el país.”¹

Esta entrevista se realizó en la ciudad de Medellín, y su motivo no fue el éxito la película *La vendedora de rosas*, sino la condena a 26 años de cárcel que Leidy Tabares recibió por homicidio. Un juez de Medellín la encontró culpable de haber instigado el asesinato a

En noviembre 2003 le journaliste britannique John Carlin a interviewé Leidy Tabares, la protagoniste de *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), et l'article publié par *The Observer* affirme :

“Leidy est d'accord avec moi qu'il y a au cœur de la violence en Colombie une culture de la vengeance entre voisins, bandes et groupes de guérilla. Ils ont un nom pour ces fiefs : ‘culebras’ qui veut dire serpents, car ils sont toujours là, de tous côtés. Les dettes courent toujours, et si une génération ne paie pas, la suivante le fera. Mais je vais vous dire où tout démarre”, dit-elle, “ça part de la pauvreté. Tout vient du foyer. Alors que vous voyez que des gens ont de la chance en Colombie, vous voyez que chez vous il n'y a pas de quoi survivre. Vous vous désespérez et vous enragez, et vous vous battez. Il n'y a pas d'amour, chez vous, il n'y a que de la rage. Et les mères frappent leurs enfants, qui fuient pour trouver la paix au dehors, dans les rues – oui, dans les rues, peut-on le croire ? Mais c'est vrai. Mais ces enfants trouvent dans la rue plus de violence et de furie. Et ça continue comme ça. Ils sont pris au piège. On n'y peut absolument rien, que s'échapper, quitter le quartier, et si on peut, le pays.”¹

Cette interview a eu lieu dans la ville de Medellín, et n'a pas eu pour motif le succès du film *La vendedora de rosas*, mais la condamnation à 26 ans de prison de Leidy Tabares pour homicide. Un juge de Medellín l'a jugée coupable d'avoir machiné le meurtre à coups de couteau d'un chauffeur de taxi. C'est une sentence discutée et elle a fait appel. Pour Gonzalo Parrado, avocat de

cuchilladas de un conductor de taxi. La de Leidy es una sentencia discutida y aún en apelación. Para Gonzalo Parrado, abogado defensor de Leidy, el proceso del que se derivó la sentencia es el más inconsistente de cuantos ha observado en los últimos 11 años. Para este abogado la sentencia recibida por Leidy es excesiva e injusta y se dio sólo como un escarmiento de parte del juez, como un ejemplo para todos los jóvenes que Leidy Tabares representó en la *Vendedora*².

La situación de Leidy Tabares es muestra de una generación destruida por la miseria y por una forma de vida de la que es imposible escapar, de la que ni siquiera el cine y todos sus sueños son un refugio. Así como los niños de Gaviria, el cine colombiano tiene la imagen de estar atrapado en las sucesivas violencias nacionales. Quienes se han acercado de manera superficial al audiovisual colombiano y el promedio de los espectadores de este país, tienen la impresión que el cine de Colombia se ocupa sólo de la guerra y la injusticia. Aunque en la historia colombiana y en su cine la violencia ha sido un tema recurrente, lo cierto es que en la actualidad las imágenes que representan a esta nación son diversas, son películas en donde las contradicciones sociales se presentan junto a comedias y a las historias de amor.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y CINEMATOGRAFÍCOS

Los más duros críticos de la historia colombiana dicen que este país ha estado en guerra desde 1492. Aunque se trata de una afirmación que es más una broma oscura de los colombianos que un hecho histórico, la verdad es que el desarrollo del siglo XX en Colombia, salvo breves períodos de paz, ha estado marcado por la muerte: la centuria se inaugura con la guerra civil de los mil días, que enfrentó a los dos partidos políticos que a la larga asumirían por turnos y de manera excluyente la administración del país. Durante este siglo, Colombia se gobernó desde Bogotá, una capital de espaldas al mar y a las necesidades nacionales, viviendo un sueño de supuesto cosmopolitismo, fortuna y aristocracia. La aparente paz de algunas ciudades colombianas no fue nunca la de la totalidad de este conjunto de naciones que son Colombia: el campo, con contadas excepciones regionales, estaba gobernado por latifundistas, la expropiación legalizada e ilegal de tierras a los indígenas se dio en todo el país y las caucheras esclavizaron a varias etnias en el Amazonas, el abuso de las compañías (multinacionales y nacionales) sobre sus empleados fue frecuente. Desde la década del 40, en los Llanos Orientales nacieron varios grupos guerrilleros, originalmente liberales, uno de los cuales terminaría por convertirse en las FARC, tal vez el más fuerte de los contrincantes del gobierno colombiano en la actualidad. En 1948, con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, esta tensa situación se hizo evidente con una explosión de peque-

Leidy, le procès qui a donné lieu à la sentence est le plus inconsistant de ceux qu'il a vus depuis 11 ans. Pour cet avocat, la sentence rendue contre Leidy est excessive et injuste, et a servi au juge à faire un exemple pour tous les jeunes que Leidy Tabares a représentés dans la *Vendedora*².

La situation de Leidy Tabares est l'exemple d'une génération détruite par la misère et par une façon de vivre à laquelle il est impossible d'échapper, où même le cinéma et tous ses rêves ne sont pas un refuge. De même que les enfants de Gaviria, le cinéma colombien porte la marque de l'enfermement dans les violences nationales successives. Ceux qui ont approché de façon superficielle l'audiovisuel colombien et la moyenne des spectateurs dans ce pays ont l'impression que le cinéma colombien ne s'occupe que de la guerre et de l'injustice. Quoique la violence ait été un thème récurrent dans l'histoire et le cinéma colombiens, la vérité c'est qu'actuellement les images qui représentent cette nation sont diverses, ce sont des films où les contradictions sociales sont présentées en même temps que des comédies et des histoires d'amour.

ANTÉCÉDENTS HISTORIQUES ET CINÉMATOGRAPHIQUES

Les critiques les plus dures de l'histoire colombiennes disent que ce pays a été en guerre depuis 1492. Bien qu'il s'agisse plus d'un trait d'humour noir des colombiens que d'un fait historique, il faut dire que le développement du XX^e siècle en Colombie, à part quelques brèves périodes de paix, a été marqué par la mort : le siècle commence par la guerre civile de mille jours, qui a opposé les deux partis politiques qui finiront par assumer à tour de rôle et en s'excluant mutuellement l'administration du pays. Pendant ce siècle, la Colombie a été gouvernée depuis Bogotá, une capitale qui tourne le dos à la mer et aux besoins nationaux, qui se rêve cosmopolite, riche et aristocratique. La paix apparente de certaines villes colombiennes n'a jamais été le lot de la totalité de cet ensemble de nations qu'est la Colombie : les régions rurales, à de rares exceptions près, étaient gouvernées par les grands propriétaires, l'expropriation légalisée et illégale de terres indigènes a été pratiquée dans tout le pays, et les entreprises de caoutchouc ont réduit en esclavage plusieurs ethnies amazoniennes, les abus des compagnies (multinationales et nationales) sur leurs employés étaient fréquente. Depuis les années 40, dans les Llanos Orientales, sont nés plusieurs groupes de guérilla, libéraux à l'origine, dont l'un allait devenir le FARC, peut-être le plus fort actuellement des partis en lutte contre le gouvernement. En 1948, avec l'assassinat du leader



Un des acteurs amateur
du film de Víctor Gabiria
La vendedora de rosas (1998)

ñas guerras civiles que durarían 10 años, en lo que se conoció como el período de la Violencia. Tras esta época, el conflicto entre los gobiernos liberales y conservadores y los grupos de izquierda fue el protagonista del desangre nacional, hasta los años ochenta, en que este papel se lo llevó la guerra contra el narcotráfico. En los noventa el conflicto continuó enfrentando narcotraficantes, guerrilla y grupos de extrema derecha, además de la existencia de una violencia económica, de la cual son protagonistas personajes como la vendedora de rosas que representó Leidy Tabares.

El primer largometraje colombiano de que se tenga noticia fue rodado en 1915 por los hermanos Vicente y Francisco Di Domenico: *El drama del 15 de octubre*. Este filme recrea un magnicidio, el asesinato con arma blanca del General Rafael Uribe Uribe. Tras semejante origen parecería que el tema de la violencia resulta inevitable a la cinematografía colombiana pero tienen que pasar cuarenta años para que la violencia vuelva a ser un tema en el cine nacional con *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo. Las imágenes que ocuparon esos años intermedios fueron melodramas adaptados de exitosas novelas como *La María* (de Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, 1922), *Aura y las violetas* (de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico 1924), dramas de inspiración en hechos históricos como *Bajo el cielo antioqueño* (de Arturo Acevedo Vallarino, 1924-1925) o el también político *Garras de oro* (de P. P. Jambrina 1926) y películas musicales entre las que se cuentan *Allá en el trapiche* (de Roberto Saa Silva, 1943) y *Bambucos y corazones* (de Gabriel Martínez, 1944).

El río de las tumbas inaugura una nueva etapa del cine colombiano. Esta película es heredera de la tradición neorrealista y se construye de una manera polifónica: un grupo de personajes vive en un pueblo a orillas del

liberal Eliécer Gaitán, cette situation tendue est devenue évidente du fait d'une série de petites guerres civiles étalées sur 10 ans connue sous le nom de période de la Violence. Ensuite, le conflit entre les gouvernements libéraux et conservateurs et les groupes de gauche a été au premier rang de la saignée nationale, jusqu'aux années 80, où ce rôle a été conquis par le trafic de drogue. Dans les années 90 le conflit s'est poursuivi, avec l'affrontement des narcotrafiquants, de la guérilla et des groupes d'extrême droite, qui s'ajoutaient à la violence économique subie par les personnages tels que la vendeuse de roses jouée par Leidy Tabares.

Le premier long métrage colombien connu a été tourné en 1915 par les frères Vicente et Francisco Di Domenico : *El drama del 15 de octubre*. Ce film recrée un meurtre, l'assassinat à l'arme blanche du Général Rafael Uribe Uribe. Avec de telles origines il semblerait que le thème de la violence soit inévitable pour la cinématographie colombienne, mais il faut laisser passer 40 ans pour que la violence reparaisse comme thème du cinéma national, avec *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo. Les images qui ont occupé les années intermédiaires étaient des mélodrames adaptés de romans à succès comme *La María* (de Máximo Calvo Olmedo et Alfredo del Diestro, 1922), *Aura y las violetas* (de Pedro Moreno Garzón et Vincenzo Di Domenico, 1924), des drames historiques tels que *Bajo el cielo antioqueño* (d'Arturo Acevedo Vallarino, 1924-25), ou le film politique *Garras de oro* (de P. P. Jambrina, 1926), et des films musicaux, dont *Allá en el trapiche* (de Roberto Saa Silva, 1943) et *Bambucos y corazones* (de Gabriel Martínez, 1944).

El río de las tumbas ouvre une nouvelle étape du cinéma colombien. Ce film, héritier de la tradition néoréaliste se construit de façon polyphonique : un groupe

río Magdalena por el que bajan flotando los muertos de la violencia. Tanto realizadores como Carlos Álvarez, y críticos e historiadores como Hernando Martínez Pardo cifran en 1967 el comienzo del cine político en Colombia: “Ahora en este año el hecho más importante es haber re-unido por primera vez un programa de cine político de una hora que esta formado por *Carvalho* de Alberto Mejía, *Camilo Torres* de Diego León Giraldo y *Asalto*, mío. Es el cine que creemos debe hacerse y no porque sí, sino porque es el único que da una imagen veraz de la realidad colombiana”³.

En cuanto al cine documental que se ocupó de la violencia en Colombia, sin duda la obra más importante es la realizada por Jorge Rodríguez y Marta Silva (y tras la muerte de Silva, la obra que continuó Marta Rodríguez). Memorables son trabajos como *Planas* (1970) sobre el genocidio contra la etnia Guahibo, *Campesinos* (1974), que narra los desplazamientos por el conflicto armado de un grupo de campesinos del Tolima, quienes en su marcha tienen que empezar a deshacerse de los hijos que detienen su paso. De ambos autores, el documental emblemático es *Chircales* (1967-1972), una mirada a la violencia económica y a la niñez trabajadora. Junto con estos artistas que dedicaron su vida entera a reflejar las contradicciones nacionales está los trabajos de realizadores como Francisco Norden (*Camilo, el cura guerrillero*, 1974), Diego León Giraldo (*Camilo Torres*, 1967) y Carlos Álvarez (*Asalto*, 1967), entre muchos otros.

En 1978 los esfuerzos aislados de los realizadores encuentran impulso gracias a la fundación de una institución estatal. Aunque parezca paradójico, la aparición de este organismo no detuvo la exposición de las situaciones de desigualdad en el país, sino que la potenció y le dio diversidad, tanto en cuanto a los temas y como a su tratamiento. De estos años y de esta productora son muchos de los mejores filmes sobre las violencias nacionales, con lo cual no se quiere decir que las relaciones entre el estado y los autores fueran fáciles o transparentes, de hecho la censura y la desidia se hicieron presentes en el destino de cintas tan importantes como las realizadas por Kusmanich o Carlos Santa, para poner sólo dos ejemplos muy bien documentados por los historiadores. Con la creación de FOCINE⁴ se inicia un período del cine colombiano en donde las cintas que recreaban, entre otros temas, las desventuras de las violencias nacionales eran frecuentes. Argumental emblemático de esta época es *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), la historia de un líder de asesinos del partido Conservador. Sobre este filme escribió Antonio Montaña: “ ‘El Cóndor’ Lozano mata por fervor ético. Le ayuda a Dios y al gobierno a prescindir de los liberales. Pero los otros, los que no menciona Álvarez Gardeazábal, mataban porque la violencia es un buen negocio. La patología se traslada e invade los terre-

de personaje vit dans un village au bord du fleuve Magdalena qui charrie les morts de la violence. Des réalisateurs comme Carlos Álvarez, aussi bien que les critiques et historiens comme Hernando Martínez Pardo datent de 1967 le début du cinéma politique en Colombie : “Cette année le fait le plus important est d’avoir réuni pour la première fois un programme de cinéma politique d’une heure, formé par *Carvalho* d’Alberto Majía, *Camilo Torres* de Diego León Giraldo et *Asalto*, de moi. C’est le cinéma que nous croyons devoir faire, non par goût, mais parce que c’est le seul qui donne une image vraie de la réalité colombienne”³.

Quant au cinéma documentaire qui s’est occupé de violence en Colombie, l’œuvre la plus importante est sans doute celle de Jorge Rodríguez et Marta Silva (poursuivie par Marta Rodríguez après la mort de Silva). *Planas* (1970), sur le génocide de l’ethnie Guahibo, *Campesinos* (1974), qui raconte les déplacements dus au conflit armé d’un groupe de paysans de Tolima, qui au long de leur route doivent se défaire de leurs enfants qui ralentissent la marche, sont des films mémorables. Leur documentaire emblématique est *Chircales* (1967-1972), un regard sur la violence économique et l’enfance au travail. A côté de ces artistes qui ont consacré toute leur vie à refléter les contradictions nationales, il y a des travaux de réalisateurs tels que Francisco Norden (*Camilo, el cura guerrillero*, 1974), Diego León Giraldo (*Camilo Torres*, 1967) et Carlos Álvarez (*Asalto*, 1967), parmi tant d’autres.

En 1978 les efforts isolés des réalisateurs trouvent un élan dans la fondation d’une institution d’État. Même si ça semble paradoxal, l’apparition de cet organisme n’a pas fait cesser la mise en lumière des inégalités du pays, mais l’a renforcée et lui a donné une diversité, tant dans ses thèmes que dans leur traitement. C’est dans la production de ces années-là que se trouvent beaucoup des meilleurs films sur les violences nationales, ce qui ne veut pas dire que les relations entre l’État et les auteurs aient été faciles et transparentes, en fait, la censure et la négligence ont présidé au destin de films aussi importants que ceux de Kusmanich ou Carlos Santa, pour ne donner que deux exemples bien documentés par les historiens. A la création de FOCINE⁴ commence une période du cinéma colombien pendant laquelle un thème fréquent, parmi d’autres, est la récréation des mésaventures des violences nationales. L’argument emblématique de cette époque est *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), l’histoire d’un leader de tueurs du parti Conservateur. Antonio Montaña a écrit à son propos : “ ‘Le Cóndor’ Lozano tue par ferveur éthique. Il aide Dieu et le gouvernement à éliminer les Libéraux. Mais les autres, ceux que ne mentionne pas Álvarez



Kalibre 35
(1999)
Raúl García

nos de la economía. Al 'Cóndor' Lozano se le escapa la violencia de las manos. Eso es historia. Y la violencia que manejó termina por aniquilarlo" ⁵.

Otras producciones de FOCINE representan distintas facetas de la violencia colombiana: la censurada *Canaguaro* (Dunav Kusmanish, 1981), *Rodrigo D, No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990), *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985) y *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), para mencionar sólo cuatro. Sobre ese tema y de esa misma época es una larga lista de cortometrajes, algunos de ellos excelentes como *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986), *Reputado* (Sylvia Amaya, 1986), *La baja* (Gonzalo Mejía, 1987) y *Los habitantes de la noche* (Victor Gaviria, 1983), entre otros. Por fuera de la producción de FOCINE pero también representativo de esta época es el trabajo del escritor Fernando Vallejo, quien realizó en México tres largometrajes, dos de ellos sobre conflictos colombianos: *En la tormenta* (1979) y *Crónica roja* (1977).

CINE CONTEMPORÁNEO

El final de FOCINE en 1993 fue seguido por la reducción en la producción del cine en Colombia, a pesar de lo cual el audiovisual siguió vivo y los realizadores encontraron la manera de producir sin apoyos estatales, de este período es *La vendedora de rosas*, película que se llevó a cabo gracias al trabajo y los recursos del realizador Erwin Gögel. El apoyo estatal retornaría en 1997, con la creación de la Dirección de Cine del nuevo Ministerio de Cultura.

En los noventa y en el comienzo del siglo XXI la violencia colombiana ha seguido siendo un tema, pero contrario al prejuicio nacional, tanto los documentales como los argumentales muestran una diversidad mayor

Gardeazábal, tuaiant parce que la violence est une bonne affaire. La pathologie se déplace et envahit le terrain de l'économie. La violence échappe aux mains du «Cóndor» Lozano. C'est historique. Et la violence qu'il a menée finit par le détruire" ⁵.

D'autres productions de FOCINE représentent diverses facettes de la violence colombienne : *Canaguaro*, censurée (Dunav Kusmanich, 1981), *Rodrigo D, No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990), *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985) et *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), pour n'en citer que quatre. Sur ce thème et de cette même époque il y a une longue liste de courts métrages, dont certains excellents, tels que *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986), *Reputado* (Sylvia Amaya, 1986), *La baja* (Gonzalo Mejía, 1987) et *Los habitantes de la noche* (Víctor Gaviria, 1983). Hormis la production de FOCINE, le travail de l'écrivain Fernando Vallejo est aussi représentatif de l'époque, avec la réalisation au Mexique de trois longs métrages, dont deux sur les conflits colombiens : *En la tormenta* (1979) et *Crónica roja* (1977).

CINÉMA CONTEMPORAIN

La fin de FOCINE en 1993 a été suivie de la réduction de la production de cinéma en Colombie ; l'audiovisuel y a cependant survécu et les réalisateurs ont trouvé le moyen de produire sans aide de l'État. *La vendedora de rosas*, de cette époque-là, a été réalisée grâce au travail et aux ressources du réalisateur Erwin Gögel. L'aide d'État sera restaurée en 1997, avec la création de la Direction du Cinéma du nouveau Ministère de la Culture.

Dans les années 90 et au début du XXI^e siècle la violence colombienne a continué à constituer un thème, mais contrairement au préjugé national, les documentaires

de la esperada. De 1997 a 2003 se estrenaron 28 largometrajes argumentales colombianos, de los cuales, sólo 12 abordan situaciones de violencia política o económica: *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *Kalibre 35* (Raúl García, 1999), *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), *Es mejor ser rico que pobre* (2000), *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *Bogotá 2016* (Guerra, Mora, Sánchez y Basile, 2001), *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002), *Juegos bajo la luna* (Mauricio Walerstein, 2002), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003) y *Hábitos sucios* (Carlos Palau, 2003). En términos estadísticos, es evidente que la violencia no es el tema exclusivo del cine colombiano, sin embargo, la variedad e intensidad con que este tema se aborda y existe en esta nación, hacen de la muerte una constante presencia.

Por la sorprendente variedad y por el volumen de producción, resulta más difícil de abordar la pregunta por la presencia de la violencia en el documental y el video colombianos, a pesar de lo cual algunas referencias nos hacen pensar que la situación es comparable con la del largometraje argumental. En su investigación sobre el documental colombiano en los noventa, Andrés Gutiérrez y Camilo Aguilera⁶ definieron 15 comportamientos temáticos en las obras de la década: culturas urbanas, culturas rurales, lo rural y lo urbano, temas históricos, lo indígena, lo ecológico y lo ambiental, arte y artistas, biografías, juventud e infancia, reflexiones “filosóficas” sobre temas varios, problemáticas nacionales contemporáneas, instituciones, religiosidades, viajes: trayectos y búsquedas, medios y tecnología de comunicación. La “violencia” esa entidad vaga y extensa, no aparece como un tema en la clasificación de estos investigadores. Lo más cercano a ella es “proble-

comme les fictions offrent une diversité plus grande que prévu. De 1997 à 2003, 28 fictions colombienne sont sorties, dont 12 seulement abordent des situations de violence politique et économique : *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *Kalibre 35* (Raúl García, 1999), *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), *Es mejor ser rico que pobre* (2000), *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *Bogotá 2016* (Guerra, Mora, Sánchez et Basile, 2001), *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2003), *Juegos bajo la luna* (Mauricio Walerstein, 2002), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003) et *Hábitos sucios* (Carlos Palau, 2003). En termes statistiques, il est évident que la violence n'est pas un thème exclusif du cinéma colombien ; cependant, la variété et l'intensité avec lesquelles on aborde ce thème dans ce pays font de la mort une présence constante.

A cause de la surprenante variété et du volume de production, il est difficile d'aborder la question par la présence de la violence dans le documentaire et la vidéo colombiens ; cependant, certaines références nous font penser que la situation est comparable à celle du long métrage de fiction. Dans leur recherche sur le documentaire colombien des années 90, Andrés Gutiérrez et Camilo Aguilera⁶ ont défini 15 lignes thématiques dans les œuvres de la décennie : cultures urbaines, cultures rurales, milieux rural et urbain, thèmes historiques, indigènes, écologie et environnement, art et artistes, biographies, jeunesse et enfance, réflexions “philosophiques” sur divers sujets, problématiques nationales contemporaines, institutions, religiosités, voyages : trajets et recherches, médias et technologies de la communication. La “violence”, cette entité vague et vaste, n'apparaît pas en tant que thème dans la

La vendedora de rosas (1998) de Victor Gaviria





Leidy Tabares, à droite,
comédienne du film
de Víctor Gaviria
La vendedora de rosas (1998)

máticas nacionales contemporáneas”, campo que no reúne ni el 7% parte del trabajo de la década, a pesar de lo cual la injusticia y el conflicto armado aparece en varios de los otros temas definidos.

En su celda de Bello, Leidy Tabares espera el resultado de la apelación, mientras Víctor Gaviria y otros amigos de la joven buscan en Internet, entre abogados y los medios de comunicación alguna herramienta que puedan servir para liberarla de su condena. Otros colaboradores de los filmes de Gaviria han encontrado en la muerte una forma distinta de libertad. ¿Podría el cine cambiar el destino de estos y otros colombianos? Si la historia de la humanidad fuera sólo cosa de estadísticas no habría suficientes bases para pensar que el cine puede cambiar el mundo, y sin embargo está el caso de uno de los intérpretes naturales de Rodrigo D, Ramiro Meneses, quien ahora es actor de televisión, músico y realizador, o el caso del apoyo que para la labor de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos significa la existencia del documental de Yesid Campos, *Memoria de los silenciados: el baile rojo* (2003), un trabajo que recupera la memoria de un partido político de izquierda que fue completamente exterminado por agentes del gobierno y de la extrema derecha. En el desenlace de las historias de esta persona y de este holocausto, el cine nacional cumplió un papel fundamental. Lo que podemos y queremos pedirle al cine colombiano es que siga tan vital como Colombia: que siga reflejando nuestra necesidad de amar y reírnos, pero que no nos deje olvidar ni deje de contribuir a la reflexión de una realidad que merece ser cambiada.

RESUMEN : Los actores naturales de películas recientes sobre violencia en Colombia casi todos murieron o están presos. Sin

clasificación de ces chercheurs. Ce qui s'en approche le plus est “problématiques nationales contemporaines”, aspect qui ne couvre même pas 7% du travail de la décennie, quoique l'injustice et le conflit armé apparaissent dans plusieurs des autres sujets définis.

Dans sa cellule de la prison de Bello, Leidy Tabares attend le résultat de l'appel, pendant que Víctor Gaviria et d'autres amis de la jeune fille cherchent sur Internet, parmi les avocats et les médias tout ce qui pourrait servir à suspendre de sa condamnation. D'autres collaborateurs de Gaviria ont trouvé dans la mort une forme différente de liberté. Le cinéma pourrait-il changer le destin de ces colombiens et d'autres ? Si l'histoire de l'humanité n'était que statistiques, il n'y aurait pas assez d'éléments pour penser que le cinéma puisse changer le monde, pourtant il y a le cas d'un des interprètes non professionnels de Rodrigo D, Ramiro Meneses, qui est à présent acteur de télévision, musicien et réalisateur, ou celui de l'aide que représente, pour la Commission Inter-américaine des Droits Humains, l'existence du documentaire de Yesid Campos, *Memoria de los silenciados : el baile rojo* (2003), une œuvre qui récupère la mémoire d'un parti politique de gauche qui a été exterminé entièrement par des agents du gouvernement et de l'extrême droite. Dans le dénouement de l'histoire de cette personne et de cet holocauste, le cinéma national a joué un rôle fondamental. Ce que nous pouvons et voulons demander au cinéma colombien, c'est qu'il soit toujours aussi vivant que la Colombie : qu'il continue à refléter notre besoin d'aimer et de rire, mais qu'il ne nous laisse pas oublier ni ne cesse de contribuer à la réflexion sur une réalité qu'il vaut la peine de changer.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR ODILE BOUCHET

embargo, la violencia no es la única preocupación del cine colombiano desde su creación. ¿Acaso el cine puede cambiar el curso de la cosas?

PALABRAS CLAVES: violencia, documental, argumental, tema, Leidy Tabares.

NOTAS

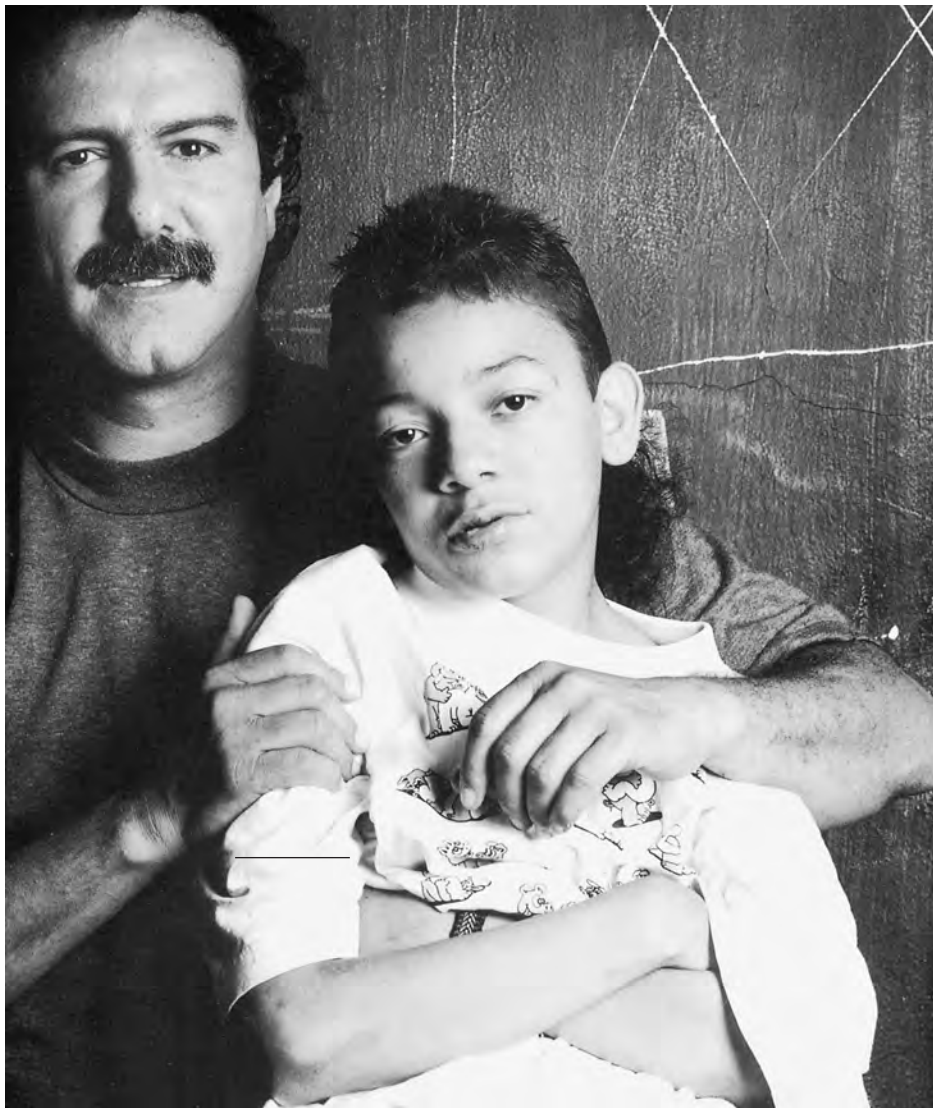
1. Carlin, John. "From the Toast of Cannes to Murder in Colombia". In *The Observer Review*. <http://observer.guardian.co.uk/review/story.html>. Noviembre, 2003.
2. *La vendedora de rosas* está construida sobre la estructura del cuento de Andersen *La pequeña vendedora de cerillas* y con base en el conjunto de anécdotas y desventuras de un grupo de niños y niñas de la calle. Los personajes de este largometraje son actores naturales que escenifican sus propias vidas, en las que lo común es el huir de casa, el robo, el homicidio y la prostitución. Desde el estreno de esta película, siete niños y jóvenes actores de esta cinta han muerto asesinados (y uno quedó paralítico después que lo balearon). Del anterior largometraje de Gaviria, *Rodrigo D, No futuro*, todos los protagonistas jóvenes fueron asesinados en un período de diez años, a excepción de Ramiro Meneses, quien es actor de cine y televisión, músico, pintor y acaba de concluir su primer cortometraje como realizador.
3. León, Isaac. Entrevista con Carlos Álvarez, en *Hablemos de Cine*, n° 53, p. 22.
4. FOCINE: Compañía de Fomento Cinematográfico. Institución estatal dependencia del Ministerio de Comunicaciones. Creada en 1978 y liquidada en 1993.
5. Citado por Enrique Pulecio en: *Cine y Violencia en Colombia*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá.
6. Gutiérrez Cortes, Andrés F. y Camilo Aguilera Toro. *Documental colombiano: Temáticas y discursos*. Ed. Universidad del Valle. Cali, 2002.

RÉSUMÉ : Les acteurs non professionnels de films récents portant sur la violence en Colombie sont presque tous morts ou prisonniers. Cependant, la violence n'est pas le seul souci du cinéma colombien depuis sa création. Le cinéma peut-il changer le cours des choses ?

MOTS CLÉS : violence, documentaire, fiction, thème, Leidy Tabares.

NOTES

1. Carlin, John : "From the Toast of Cannes to Murder in Colombia". In *The Observer Review*. <http://observer.guardian.co.uk/review/story.html>. Noviembre, 2003.
2. *La vendedora de rosas* est construite sur la structure d'un conte d'Andersen *La petite vendeuse d'allumettes*, et sur la base d'un ensemble d'anecdotes et de mésaventures d'un groupe d'enfants de la rue. Les personnages de ce long métrage sont des acteurs non professionnels qui mettent en scène leurs propres vies, dont l'ordinaire est la fugue, le vol, l'homicide et la prostitution. Sept enfants et jeunes acteurs du film sont morts assassinés depuis sa sortie (et un s'est retrouvé paralysé par balle). Du précédent film de Gaviria, *Rodrigo D, no futuro*, tous les protagonistes jeunes ont été assassinés en dix ans, sauf Ramiro Meneses, qui est acteur de cinéma et de télévision, musicien, peintre, et vient de terminer son premier court métrage comme réalisateur.
3. León, Isaac. Entrevista con Carlos Álvarez, in *Hablemos de cine* n° 53, p. 22.
4. FOCINE : Compañía de Fomento Cinematográfico. Institution d'État dépendant du Ministère de la Communication, créée en 1978 et liquidée en 1993.
5. Cité par Enrique Pulecio dans : *Cinéma et violence en Colombie*, Musée d'Art Moderne de Bogotá.
6. Gutiérrez Cortes, Andrés F. et Camilo Aguilera Toro, *Documentaire colombien : Thématiques et discours*. Ed Universidad del Valle, Cali 2002.



Víctor Gaviria avec l'un de "gamins de la calle", acteur amateur du film *La vendedora de rosas* (1998)

el “universo” de Hendler

L' “UNIVERS” HENDLER

Cada actor es un universo. Pequeño o grande, apasionado o tímido, vociferante o calmo. Desde el apasionado “universo” Brando al paródico “universo” Allen, del camaleónico “universo” De Niro al espectacular “universo” Depardieu, el cine está lleno de estos actores que, por personajes más diversos que encarnen, transparentan un modo de ser, una idiosincrasia, un deseo de seguir siendo iguales o de “saltar al vacío” en arriesgadas piruetas de trapecio. Aunque Uruguay carece de una tradición de actores de cine, el teatro ha dado figuras extraor-

dinarias (algunas de las cuales saltaron después a la pantalla) como Alberto Candeau, Enrique Guarnero, China Zorrilla, Antonio Larreta, Walter Reyno,

Cada acteur est un univers. Petit ou grand, passionné ou timide, vociférant ou calme. De l' “univers” passionné Brando à l' “univers” parodique Allen en passant par l' “univers” caméléon De Niro et le spectaculaire “univers” Depardieu, le cinéma est rempli de ces acteurs qui, quels que soient les personnages qu'ils incarnent et aussi divers soient-ils, laissent apparaître une façon d'être particulière, un désir de continuer d'être égaux à eux-mêmes ou de “sauter dans le vide” dans des pirouettes de trapèze risquées. Bien que l'Uruguay ne puisse se targuer d'une tra-



Walter Vidarte. Incluso se “exportaron” actores al cine italiano (Jorge Hilton /George Hilton) y al francés (Martín Lasalle, *Un condenado a muerte escapa*, de Bresson).

En los años recientes, un joven actor conquistó ambas orillas del Río de la Plata –Buenos Aires y Montevideo–, en películas atractivas, de un cine independiente como desde hace tiempo no se ha visto en ambos países. Su nombre es Daniel Hendler, y las películas: *Esperando al*

dition d'acteurs de cinéma, le théâtre a donné des figures extraordinaires (dont quelques-unes sont passées ensuite à l'écran) comme Alberto Candeau, Enrique Guarnero, China Zorrilla, Antonio Larreta, Walter Reyno et Walter Vidarte. Certains acteurs furent même “exportés” vers le cinéma italien (Jorge Hilton/ George Hilton) et français (Martín Lasalle, *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson).

Ces dernières années, un jeune acteur a conquis les deux rives du Río de la Plata – Buenos Aires et Montevideo –, en jouant dans des films séduisants, issus d'un cinéma indépendant de qualité comme on ne

Mesías de Daniel Burman y *El ojo en la nuca* de Rodrigo Plá (cortometraje, México) en 2000; *25 watts* de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, y *Sábado* de Juan Villegas en 2001; *Todas las azafatas van al cielo* de Burman y *No sabe no contesta* de Fernando Musa en 2002; *El fondo del mar* de Damián Szifrón, *Whisky* de Stoll-Rebella y *El abrazo partido* de Burman en 2003, además de haber realizado él mismo un cortometraje: *Cuarto de hora*.

Si Burman (tres veces) y Stoll-Rebella (dos) lo han convocado a protagonizar o a co-actuar en sus películas, es porque Hendler se adecuaba a ese "nuevo" personaje correspondiente al "nuevo cine": minimalista, de actitudes inseguras y cotidianas, poco más que adolescente en sus neurosis, discutiendo siempre por cosas nimias con sus parejas o sus amigos, y en busca del amor en chicas de su edad sin saber cómo acercarse a ellas ni cómo retenerlas más tarde. Hasta cierto punto, y con diferencias entre cada uno de sus personajes, el "universo" Hendler se aproxima al relato fílmico de modo tentativo: es brillante y torpe, adulto e infantil, sensible y decidido, hablador elocuente a veces y otras con problemas de dicción (que el personaje trata en terapia).

Hendler pertenece a esa generación de jóvenes actores que, como los mexicanos Gael García Bernal (con quien compartió créditos en *El ojo en la nuca*) y Diego Luna, se desplazan entre varias cinematografías. Lo que distingue a Hendler es algo peculiar, fresco y original: su habilidad interpretativa para lograr introducir una veta de humor por encima o por debajo de los temas dramáticos. Claro, a sus 27 años de edad, el "universo" Hendler aún está formándose a partir de su propio magma. No lo podemos imaginar participando en el cine "épico" del cine anterior, ni es tampoco el "anti-héroe" con que en algún momento se quiso suplantar al héroe tradicional. Es una clase diferente de personaje cinematográfico.

Probablemente le gustaría suscribir lo que su admirado Marcello Mastroianni dijo una vez de sí mismo: "Yo nunca podría haber interpretado papeles como John Wayne o Gary Cooper o Clark Gable... ¡Estaría ridículo montado a un caballo! Al final descubrí que yo le gustaba a la gente no porque fuera este o aquel personaje, sino porque el personaje tenía algo de mí (...). No he interpretado nunca a un héroe en el sentido tradicional, sino más bien papeles en los que las complicaciones de la vida, sus penalidades, sus escollos, son aceptados con compasión y sencillez. No quiero parecer pretencioso, pero pero lo cierto es que prefiero los personajes con ciertas limitaciones, con debilidades, no los ganadores. Eso está más en consonancia con mi carácter..."

l'avait pas vu depuis longtemps dans les deux pays. Il s'appelle Daniel Hendler, et on l'a vu dans les films : *Esperando al Mesías* de Daniel Burman et *El ojo en la nuca* de Rodrigo Plá (court-métrage, Mexique) en 2002, *25 watts* de Pablo Stoll et Juan Pablo Rebella et *Sábado* de Juan Villegas en 2001, *Todas las azafatas van al cielo* de Burman et *No sabe no contesta* de Fernando Musa en 2002, *El fondo del mar* de Damián Szifrón, *Whisky* de Stoll/Rebella et *El abrazo partido* de Burman en 2003, sans compter le court-métrage qu'il a lui-même réalisé, *Cuarto de hora*.

Si Burman (à trois reprises) et Stoll-Rebella (deux fois) lui ont proposé des rôles principaux ou secondaires dans leurs films, c'est parce qu'Hendler correspond à ce "nouveau" personnage caractéristique du "nouveau cinéma" : minimaliste, manquant d'assurance, confronté à des situations banales, presque adolescent dans ses névroses, se querellant toujours pour des détails insignifiants avec ses partenaires ou amis, et à la recherche de l'amour avec des filles de son âge, sans savoir comment s'adresser à elles ni comment les retenir plus tard. Jusqu'à un certain point, et avec des différences entre ses différents personnages, l'"univers" Hendler aborde l'histoire racontée dans le film en tâtonnant : il est à la fois brillant et maladroit, adulte et infantile, sensible et décidé, parfois orateur éloquent et d'autres fois affligé de problèmes de diction (que le personnage soigne en thérapie).

Hendler appartient à cette génération de jeunes acteurs qui, comme les Mexicains Gael García Bernal (avec qui il a été à l'affiche de *El ojo en la nuca*) et Diego Luna, participent à différents productions cinématographiques. Ce qui distingue Hendler est quelque chose de particulier, de frais et d'original : son habileté pour arriver à introduire, grâce à son interprétation, une part d'humour au-delà ou en deçà des thèmes dramatiques. Bien sûr, à vingt-sept ans, l'"univers" Hendler est encore en cours de formation à partir de son propre magma. Impossible de l'imaginer participant au courant "épique" du cinéma antérieur, de même qu'il n'est pas l'"anti-héros" que l'on a voulu, à moment donné, substituer au héros traditionnel. Il incarne un autre genre de personnage cinématographique.

Il aimerait probablement souscrire à ce que Marcello Mastroianni, qu'il admire tant, avait dit de lui-même : "Je n'aurais jamais pu interpréter des rôles comme ceux de John Wayne, Gary Cooper ou Clark Gable... Je serais ridicule monté sur un cheval ! J'ai fini par m'apercevoir que, si je plaisais aux gens, ce n'était pas parce que j'étais tel ou tel personnage, mais parce que le personnage avait quelque chose de moi (...). Je n'ai jamais interprété un héros au sens traditionnel, mais plutôt des rôles dans lesquels les complications de la vie, ses souffrances, ses difficultés, sont acceptées avec compassion et simplicité. Je ne veux pas paraître prétentieux, mais il est vrai que je préfère les personnages qui ont des limites et des faiblesses aux vainqueurs. C'est davantage en rapport avec mon caractère..."



25 watts
(2001)
de Pablo Stoll et
Juan Pablo Rebella

JORGE RUFFINELLI ¿De qué trata *El abrazo partido*, tu tercera película con Burman?

DANIEL HENDLER De una familia judía, en particular de un personaje, cuyo padre se ha ido a Israel cuando este personaje nació, y después de la circuncisión se quedó con la madre y el hermano mayor en el barrio de Once. En un momento él se quiere ir a Europa, quiere irse de la Argentina rápidamente, saca el pasaporte polaco, y entonces llega el padre después de tanto tiempo, y se descubre una serie de asuntos familiares. Como en *Esperando al Mesías*, vendría a ser la historia de la familia judía, y es su continuación en algunos aspectos... No en todos.

JR Aunque los personajes tengan nombres diferentes, ¿sería la segunda parte de *Esperando al Mesías*?

DH En realidad los personajes tienen los mismos nombres, al menos el mío: "Ariel", aunque con otro apellido: Macaró. Lo que los vincula es lo autobiográfico de ambos papeles, que responde a diferentes etapas de Burman, pero no se ajusta necesariamente a él y a su historia, aparte de que los cuadros familiares son bien diferentes. Siempre hay una idiosincrasia del personaje, una forma de ver los asuntos judaicos y familiares que tienen mucho en común, pero ésta es mucho mejor película, me parece.

JR En el "nuevo-nuevo" cine rioplatense –digo pensando en Burman, Rotter, Villegas, Szifrón, Loza, Acuña y otros– hay un aire de familia que por el momento podríamos denominar "minimalismo" para mejor (o peor) entender-

JORGE RUFFINELLI De quoi parle *El abrazo partido*, ton troisième film avec Burman ?

DANIEL HENDLER D'une famille juive et en particulier d'un personnage dont le père est parti en Israël à sa naissance et qui, après la circoncision, est resté avec sa mère et son frère aîné dans le quartier de Once. A un certain moment, il décide de partir en Europe, il veut quitter sans plus tarder l'Argentine et il obtient un passeport polonais, et c'est alors que, après toutes ces années d'absence, son père réapparaît, et toute une série d'antécédents familiaux sont dévoilés. Comme dans *Esperando al Mesías*, c'est l'histoire de cette famille juive, et, sous certains aspects, mais pas tous, c'est une suite de ce film...

JR Même si les personnages ont des noms différents, ce serait donc en quelque sorte la seconde partie de *Esperando al Mesías* ?

DH En fait, les personnages ont les mêmes prénoms, du moins le mien, Ariel, mais avec un autre nom de famille: Macaró. Ce qui relie les deux films, c'est le côté autobiographique des deux rôles, qui évoque différentes étapes de la vie de Burman mais ne reprend pas nécessairement sa propre histoire. De plus, les milieux familiaux sont très différents. Il y a toujours des traits du personnage, une façon de voir les thèmes judaïques et familiaux qui ont beaucoup en commun, mais ce film est, à mon avis, bien meilleur.

JR Dans le "nouveau-nouveau" cinéma du Rio de la Plata – je pense à Burman, Rotter, Villegas, Szifrón, Loza, Acuña et d'autres –, il y a un air de famille que nous pourrions



Photo prise par Jorge Ruffinelli en automne 2003 à Montevideo

nos, que contrasta con el cine programático y épico, dedicado a interpretar lo social, como era el cine de los sesenta. En la actuación hay también minimalismo, sobriedad, cautela... Al contrario de los personajes de Luppi, Alterio, Solá, incluso Grandinetti en la reciente película de Lecchi, *El juego de Arcibel*, quienes buscan una respiración grande y por momentos grandilocuente, porque esos personajes son "larger than life"...

DH Me ofrecieron hacer en *El juego de Arcibel* el personaje que después hizo Diego Torres... No vi la película, no sé si hice bien en no hacerlo.

JR Hiciste bien. Habrías incurrido en una curiosa épica: la Revolución se programa desde la cárcel, como si fuera un juego de ajedrez, y luego Arcibel acepta que otro asuma su identidad. A lo que voy es que los personajes parecen pertenecer a dos categorías: héroes (*Arcibel*, *Corazón de fuego/El último tren*, *Rosarigasinós*) o jóvenes de identidades cotidianas, chicas, a veces confusas (*Sólo por hoy*, *Sábado*, *Extraño*, *El fondo del mar*, *Hoy y mañana*, *Nadar solo*, etc.). Es decir: cine heredero de los 60 y por otro lado cine "posmoderno", sin grandes meta-relatos, atenido a la cotidianidad y a los sueños individuales.

DH No había pensado en esa forma de verlo. Sí se me había ocurrido pensar qué haría yo si me ofrecieran hacer esos personajes y no sé, depende, pero la opción tiene como un peso, y yo prefiero hacer tipos normales... Tipos "normales", en todo caso, en los que mis anormalidades puedan entrar como si fueran del personaje y, luego darle un toque al personaje.

JR Tú has hecho papeles diferentes que tienen un aire de familia entre sí.

DH Esa forma de verlo podría ser bastante generosa conmigo. Otra es, creo, que los personajes tienen en común varias cosas, algunas contra las que he intentado luchar un poco, y que he descubierto durante el proceso mismo. Hay como un lado torpe que se repite en algunos personajes, sobre todo en *El fondo del mar*, *Sábado* y *Esperando al Mesías*, no sé si en *25 watts*... Eso tiene que ver con que los directores vieron algo en mí que les interesó explotar, o bien que me meto en el humor por una zona precisa. Por otro lado pienso que hay variantes de esa torpeza, y hasta una cierta conciencia. Y después, también, algo que de repente en la última película de Burman, *El abrazo partido*, estuve intentando más: sacar la actuación de encima, como buscando desenmascarme, lo que puede hacer que surja un personaje más parecido a mí, a diferencia de otros que parecen parecidos a mí pero no lo son tanto. Desenmascarme de ciertas zonas donde yo me sentía cómodo.

appeler, pour le moment et pour être plus – ou moins – explicite, "minimalisme", qui contraste avec le cinéma programatique et épique, centré sur la réalité sociale, qu'était le cinéma des années soixante. Dans l'interprétation aussi, on retrouve minimalisme, sobriété et prudence... Au contraire des personnages de Luppi, Alterio, Solá et même Grandinetti, dans le film récent de Lecchi, *El juego de Arcibel*, qui, eux, recherchent une respiration ample et par moments grandiloquente, parce que ces personnages sont "larger than life"...

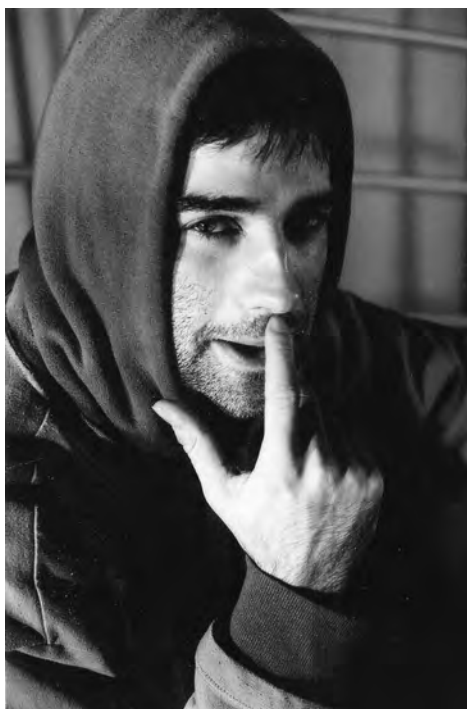
DH On m'avait offert le rôle du personnage qu'a finalement joué Diego Torres dans *El juego de Arcibel*... Je n'ai pas vu le film, je ne sais pas si j'ai bien fait de le refuser.

JR Tu as bien fait. Tu te serais retrouvé dans une curieuse épopée : la Révolution est programmée depuis la prison, comme s'il s'agissait d'un jeu d'échecs, et ensuite Arcibel accepte qu'un autre adopte son identité. Ce que je veux dire est que les personnages semblent appartenir à deux catégories : les héros (*Arcibel*, *Corazón de fuego/El último tren*, *Rosarigasinós*) ou des jeunes à l'identité banale, étroite, parfois confuse (*Sólo por hoy*, *Sábado*, *Extraño*, *El fondo del mar*, *Hoy y mañana*, *Nadar solo*, etc.) C'est-à-dire d'un côté un cinéma hérité des années soixante et de l'autre un cinéma "postmoderne", sans grands métarécits, qui s'entient à la quotidienneté et aux rêves individuels.

DH Je n'avais pas pensé à cette façon de voir. Il m'était bien arrivé de me demander ce que je ferais si on me proposait de jouer ces personnages, mais je ne sais pas trop, ce choix implique quelque chose de pesant et moi, je préfère jouer des types normaux... Des types "normaux", en tout cas, chez qui mes anormalités puissent se glisser comme si elles appartenaient au personnage et, ensuite, donner une touche particulière au personnage.

JR Tu as joué des rôles différents qui ont entre eux un air de famille.

DH Cette façon de voir les choses m'accorde peut-être trop d'importance. Une autre façon de les voir est, je crois, de dire que les personnages ont en commun plusieurs choses, dont certaines contre lesquelles j'ai essayé de lutter un peu et que j'ai découvertes à cette occasion. Il y a comme un côté maladroit qui revient chez certains personnages, surtout dans *El fondo del mar*, *Sábado* et *Esperando al Mesías*, et peut-être aussi dans *25 watts*... Cela tient à ce que les réalisateurs ont vu en moi quelque chose qu'ils ont eu envie d'explorer, ou bien au fait que j'entre dans l'humour par une brèche précise. D'un autre côté, je pense qu'il y a des variantes dans cette maladresse, et même une certaine conscience. Et dans le dernier film de Burman, *El abrazo partido*, j'ai poussé quelque chose plus loin : j'ai essayé de me débarrasser de l'interprétation, comme si j'essayais de jeter le masque afin de faire surgir un personnage plus semblable à moi, à la différence d'autres personnages qui paraissent être semblables à moi mais ne le sont pas tant que ça. Jeter le masque de certains registres où je me sentais à l'aise.



© Jean-Philippe Polo

JR En tus personajes, y claramente en *El fondo del mar*, hay una oscilación entre dos extremos que yo llamaría James Dean y Monsieur Hulot (Tati), es decir, la vulnerabilidad y la torpeza funcional.

DH Me gustaría mostrarte una hojita donde tengo anotadas las películas que quiero ver. Entre ellas, las de James Dean. Conozco imágenes, pero no vi ninguna de sus películas entera.

JR No quise aludir a que tus personajes se basaran en los de James Dean.

DH No, no. Me avergüenza no haberlas visto.

JR El “personaje” Dean está disuelto en la cultura norteamericana de las últimas décadas, cambió la sensibilidad de la actuación, como, antes que él, Marlon Brando, quien a su vez influyó sobre Dean. Con estos actores se modificó el paradigma de qué era ser “hombre”. Antes existían los tipos viriles como Gary Cooper, John Wayne, Kirk Douglas, Burt Lancaster, funcionando con el estereotipo de que “los hombres no lloran”. Hoy el modelo masculino incluye al individuo vulnerable emocionalmente. Me parece un hallazgo cuando, en *El fondo del mar*, tu personaje se describe ante sus amigos como “la mujer de la pareja” –en su relación con su novia– porque cumple las tareas del hogar y es el celoso, todo lo cual les correspondía antes a las mujeres. Además, en esa misma película, tu contrincante es más maduro, más fuerte y con mayores armas, porque es el psicoanalista que abusa de tu novia por el fenómeno de la “transferencia”.

DH Creo que sí, que en *El fondo del mar*, si vos decís James Dean y Tati como dos extremos, hay algo de eso y a la vez

JR Chez tes personnages, et de façon évidente dans *El fondo del mar*, il y a une oscillation entre deux extrêmes, que j’appellerais James Dean et Monsieur Hulot (Tati), c’est-à-dire la vulnérabilité et la maladresse fonctionnelle.

DH J’aimerais te montrer une petite feuille de papier sur laquelle j’ai noté les films que je veux voir. Parmi eux, il y a ceux de James Dean. Je connais certaines images, mais je n’ai vu aucun de ses films en entier.

JR Je n’ai pas voulu dire que tes personnages étaient basés sur ceux de James Dean.

DH Non, non. Mais j’ai honte de ne pas avoir vu ses films.

JR Le “personnage” Dean a été assimilé par la culture nord-américaine des dernières décennies, il a changé la sensibilité de l’interprétation, comme l’avait fait, avant lui, Marlon Brando, qui avait lui-même eu une influence sur Dean. Avec ces acteurs, c’est toute l’idée qu’on se faisait de “l’homme” qui a évolué. Jusque là, il y avait les types virils comme Gary Cooper, John Wayne, Kirk Douglas ou Burt Lancaster, qui fonctionnaient sur le stéréotype “les hommes ne pleurent pas”. Aujourd’hui, le modèle masculin inclut aussi l’individu émotionnellement vulnérable. Je trouve que c’est une bonne trouvaille que, dans *El fondo del mar*, ton personnage, en évoquant devant ses amis sa relation avec sa compagne, se décrive comme “la femme du couple”, parce qu’il accomplit les tâches ménagères et qu’il est jaloux, tout ce qui, avant, était considéré comme le propre des femmes. De plus, dans ce même film, ton rival est plus mûr, plus fort et doté de meilleures armes que toi, parce que c’est le psychanalyste qui abuse de ta compagne grâce au phénomène de “transfert”.

DH Je crois qu’en effet, dans *El fondo del mar*, si tu considères James Dean et Tati comme deux extrêmes, il y a quelque chose de cela et, en même temps, ce personnage évolue dans un film qui se réfère à certains genres et flirte avec eux. Parfois, d’un point de vue formel, il a l’attitude d’un personnage de film de genre, mais en réalité il lui arrive tout un tas de choses qui font obstacle à son action et, pour ainsi dire, à sa possibilité de servir au public les sensations typiques d’un film de suspense. Et c’est parce qu’il se retrouve toujours renvoyé ou confronté à ses propres faiblesses qu’il ne peut pas se comporter de la façon qu’on attendrait de lui dans un film à suspense.

JR C’est bien ça. Si *El fondo del mar* était vraiment un film à suspense, le personnage serait le Gary Grant de

este personaje entra en una película que se guía por algunos géneros y coquetea con ellos. A veces formalmente tiene la actitud de un personaje de película de género pero en realidad le están pasando un montón de cosas que entorpecen su accionar y su –digamos– servir al público de las sensaciones típicas de una película de suspenso. Y es que está siempre encontrándose o chocándose con sus propias debilidades como para poder comportarse de la manera que le exigiría una película de suspenso.

JR Ahí está. Si *El fondo del mar* fuera de lleno una película de suspenso, el personaje sería el Cary Grant de Hitchcock, si fuera un western, sería el John Wayne de Ford, si de piratas, sería el “hidalgo” Burt Lancaster de Siodmak. Personajes redondos, sin fisuras, genéricos.

DH Lo vulnerable está en el personaje y a la vez responde a la opción personal del director Sziffrón, que impide que la película sea una película de género. En el ejemplo del personaje de Garzón (el psicoanalista), hay una idiosincrasia y una personalidad muy jodida, y en el mío también. Ciertos rasgos particulares que hacen que todo eso se vuelva algo que no sé si llamarle localista o autobiográfico y a la vez inmerso en una película de género. Me parece que estuvo bien el tratar de estar a la vez en contacto con una parte íntima y psicológica del personaje, y con una parte formal que respondería a una película de género.

JR Sigamos con los actores para actores. Supongo que todo actor, por profesionalidad, admira a otros actores. ¿Cuáles serían los tuyos?

DH De vez en cuando pienso, pero nunca llego a confeccionar una lista. Jean Paul Belmondo me gusta mucho; Mastroianni me encanta. Y después, por ejemplo, también muchos yanquis jóvenes, cuyos nombres no recuerdo ahora, y por eso no me animo a elegir ninguno. Son muchos y bastante buenos.

JR Tomando al cine norteamericano en general, ¿podrías admitir que, si existe un rasgo destacable, es la actuación? Una tradición formidable de actores: Pacino, Hofman, De Niro, Voigt. Como decís, son muchos.

DH De cada uno me gusta algo, pero no me gusta completo como modelo, no. De repente veo a Al Pacino hablando y hay algo impresionante en él. Son como marcas registradas, fuertes, de una cosa específica, y no necesariamente se han arriesgado tanto como otros. Por ejemplo John Casavettes, que si bien no es muy actor ni se fascinaba tanto con la actuación, tiene algo que me parece de una austeridad admirable, y que de repente no encuentro en muchos otros norteamericanos. John Malkovich tiene algo impresionante, a la vez que una presencia muy fuerte.

JR Hay una pregunta que tendría que hacerte dentro de diez o quince años, cuando hayas trabajado con muchos

Hitchcock, si c’*était* un western, le John Wayne de Ford, un film de pirates, l’“hidalgo” Burt Lancaster de Siodmak. Des personnages ronds, sans fissures, génériques.

DH Il y a un aspect vulnérable dans le personnage et, en même temps, cela répond au choix personnel du metteur en scène, Sziffrón, qui ne veut pas que le film soit un film de genre. Le personnage qu’interprète Garzón (le psychanalyste) est un type bizarre, et le mien aussi. Il y a chez eux des traits particuliers qui laissent apparaître quelque chose que je ne sais pas si appeler particularisme local ou référence autobiographique, et qui se trouve en même temps immergé dans un film de genre. Il me semble que c’*était* une bonne chose d’essayer d’être à la fois en contact avec une partie intime et psychologique du personnage, et avec une partie formelle qui pourrait correspondre à un film de genre.

JR Parlons des acteurs pour acteurs. Je suppose que tout acteur, par professionnalisme, admire d’autres acteurs. Peux-tu en citer quelques-uns ?

DH Même si de temps en temps j’y pense, je n’arrive jamais à faire une liste. J’aime beaucoup Jean-Paul Belmondo, j’adore Mastroianni. Et puis il y a aussi, par exemple, beaucoup de jeunes nord-américains, dont je ne me rappelle pas les noms maintenant, c’est pourquoi je préfère ne citer personne. Il y en a beaucoup et ils sont assez bons.

JR En parlant du cinéma nord-américain en général, tu serais d’accord pour dire que, s’il existe un trait qui le distingue, c’est l’interprétation ? Avec une tradition formidable d’acteurs : Pacino, Hofman, De Niro, Voigt. Comme tu dis, il y en a beaucoup.

DH Chez chacun, il y a quelque chose qui me plaît, mais aucun ne me plaît entièrement comme modèle. Quand je vois Al Pacino parler, je me dis que c’est vrai qu’il y a quelque chose d’impressionnant en lui. Ils sont tous comme les marques déposées, solides, d’une chose spécifique, mais ils n’ont pas forcément pris autant de risques que d’autres. Par exemple John Cassavettes, qui, pourtant n’était pas un grand acteur et n’était pas spécialement attiré par ce métier, a quelque chose qui me semble relever d’une austérité admirable et que je ne retrouve pas chez beaucoup d’autres nord-américains. John Malkovich a quelque chose d’impressionnant en même temps qu’une présence très forte.

JR Il y a une question qu’il vaudrait mieux que je te pose dans dix ou quinze ans, quand tu auras travaillé avec beaucoup de réalisateurs. Je crois qu’un certain nombre d’entre eux « utilisent » l’acteur pour son image et ne font pas tellement confiance à sa créativité. Pour eux, un acteur est une pièce qu’ils déplacent sur un échiquier. Pour quelques-uns seulement, l’acteur est un artiste que l’on écoute et dont on accepte les suggestions. En général, les réalisateurs latino-américains ne sont pas de bons “directeurs d’acteurs”. Tu as travaillé avec de jeunes metteurs en scène, peut-être les choses sont-elles en train de changer.

directores. Yo creo que un número de ellos "usan" al actor por su imagen y no confían tanto en su creatividad. Para ellos un actor es una pieza que mueven en el tablero. Para unos pocos, el actor es un artista a quien se escucha y de quien se aceptan sugerencias. En general los directores latinoamericanos no son buenos "directores de actores". Tú has trabajado con directores jóvenes, y tal vez ahí cambie la cosa.

DH Yo creo que que sí, es diferente. No conozco cómo trabajan los viejos directores del cine argentino pero, al menos cuando vos decís eso de que "buscan del actor una imagen", de repente pienso que los nuevos comparten un poquito con el actor la búsqueda. Lo que no quiere decir que el actor deje de someterse a una serie de premisas que a veces pueden ser engañosas, o que pueden provocar algo. El director siempre está del lado del que va a robar una imagen resultante aunque el actor crea que está participando activamente como una fuente creativa. De hecho, a mí me gusta cuando descubro que estaban tratando de captar algo en mí. Yo estaba enroscado en algo, y después resulta que no, que se estaba pidiendo de mí algo específico. Me encanta cuando lo descubro y cuando queda bien. En cambio cuando el director no es muy idóneo, estás pensando que la película es una y es otra, y tu trabajo resulta pésimo.

En el caso de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll (*25 Watts*) creo que una de sus grandes virtudes fue la paciencia y la apertura. No llegaban al set y a los ensayos con un megáfono y una silla de director sino que había un constante replanteo y escuchar y tratar de entender y equivocarse y volver atrás. Eso daba mucha seguridad y generaba un aprendizaje de todas las partes. Entonces me parece que son buenos directores de actores, por la actitud de búsqueda honesta que tienen. Y es también el caso de Burman y de Villegas. Burman sabe explotar muy bien lo que cada actor tiene –o sea, capitalizar– y si de repente algún actor tiene habilidad para improvisar el texto, lo deja improvisar; a otro que tiene presencia fuerte, lo marca mucho. Y el caso de Szifrón es el de un tipo que está más al modo norteamericano, que sabe muy precisamente qué quiere como resultado y no importa el medio de conseguirlo, él va a insistir hasta conseguirlo. Ahí el casting es muy importante porque de repente una actriz no funciona y él la cambia, y aparece otra que funcionó. Es un buen director de actores porque encuentra al actor con quien puede lograr lo que busca.

JR ¿Sentís que tu actuación depende de la presencia de otros actores? ¿Apreciás el desafío que suponen otros buenos actores, o podés abstraerte?

DH Me parece que, a veces en el cine, el tema de la escucha con el otro actor es fundamental. Cuando es un plano en el que están los dos, es fundamental una verdadera escucha, un verdadero contacto con la situación concreta que se ve en el plano: piso, persona, distancia... Tiene que haber una escucha real que a veces en el plano-contraplano está dado por tener que imaginar el alcance que tiene el plano y escuchar qué hizo el

DH Je crois qu'en effet, c'est différent. Je ne sais pas comment travaillent les réalisateurs argentins plus âgés mais, mais quand tu dis qu'ils "cherchent chez l'acteur une image", je pense que les nouveaux réalisateurs partagent un peu cette recherche avec l'acteur. Ce qui ne veut pas dire que l'acteur cesse de se soumettre à une série de prémisses qui peuvent parfois être trompeuses, ou bien qui peuvent provoquer quelque chose en lui. Le réalisateur est toujours du côté de celui qui va voler une image résultante, même si l'acteur croit qu'il a une participation active et créatrice. En fait, personnellement, ça me plaît de découvrir qu'on a essayé de capter quelque chose en moi. J'étais fixé sur quelque chose et puis finalement non, on me demandait quelque chose de bien précis. J'adore trouver ce que c'est et parvenir à un bon résultat. En revanche, lorsque le réalisateur n'est pas très compétent, tu penses que le film est comme ça alors qu'il est différent, et ton interprétation est très mauvaise.

Dans le cas de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll (*25 watts*), je pense qu'un de leurs grands mérites a été la patience, l'ouverture d'esprit. Ils n'arrivaient pas sur le plateau et aux répétitions avec un mégaphone et un fauteuil de réalisateur, c'était une remise en question permanente, ils écoutaient, essayaient de comprendre, se trompaient, recommençaient. Cela mettait en confiance et favorisait l'apprentissage de tout le monde. C'est pour cette démarche de recherche honnête que je trouve que ce sont de bons directeurs d'acteurs. C'est également le cas de Burman et de Villegas. Burman sait très bien tirer profit des ressources de chaque acteur, et s'il se rend compte qu'un acteur a du talent pour improviser le texte, il le laisse improviser, si un autre a une présence très forte, il va donner plus d'importance à son personnage. En revanche, Szifrón est quelqu'un qui travaille davantage à la façon nord-américaine, qui sait très précisément ce qu'il veut obtenir et qui se soucie peu de la façon d'y parvenir, il va insister jusqu'à ce qu'il atteigne son but. Avec lui, le casting est très important parce que si une actrice ne convient pas pour le rôle, il en prend une autre qui finalement va mieux. C'est un bon directeur d'acteurs parce qu'il trouve l'acteur avec qui il va pouvoir obtenir ce qu'il veut.

JR As-tu l'impression que ta façon de jouer dépend de la présence d'autres acteurs ? Ressens-tu comme un défi la participation d'autres bons acteurs, ou peux-tu en faire abstraction ?

DH Il me semble que parfois, au cinéma, être à l'écoute de l'autre acteur est essentiel. Lorsqu'il y a un plan où on est à deux, il faut être particulièrement attentif, appréhender la situation concrète qu'on voit dans le plan : la pièce, la personne, la distance... Dans un plan/contre-plan, cette attention soutenue consiste parfois à imaginer la portée du plan et à être attentif à ce que l'autre a dit dans le plan antérieur, parce que quand soudain c'est ton plan et que l'autre, qui



Photo prise par Jorge Ruffinelli en automne 2003 à Montevideo

otro en el plano anterior, porque de repente cuando es tu plano y el otro que te está pasando la letra no está en la actitud viva en que estaba cuando lo filmaban, entonces es necesario recordar su plano anterior para reaccionar... Cuando hay un buen actor ese encuentro es más provocativo. A uno le llegan muchos más estímulos para reaccionar. Creo que ahí está, en la reacción espontánea o diseñada previamente, la parte más difícil de los personajes. Cuando tienen que reaccionar aparece todo junto: aparece uno, aparece lo que pensó el personaje, si quedó verosímil o no. En el choque con estos actores, es cuando todo esto de reaccionar se vuelve más estimulante y uno no tiene que estar pensando cómo se va a ver en la pantalla. Uno

te cède la parole, n'est plus dans l'attitude dans laquelle il était lorsqu'on le filmait, alors il faut se rappeler le plan antérieur pour réagir... Lorsqu'il y a un bon acteur, la rencontre est plus motivante. Tu te sens beaucoup plus stimulé. Je crois que c'est cette réaction, spontanée ou préalablement étudiée, qui est la plus difficile à jouer. C'est à ce moment-là que tout est perceptible à la fois : le personnage, ce qu'il pense, s'il est vraisemblable ou pas. C'est dans le choc avec ces bons acteurs que la façon de réagir devient plus stimulante, et on n'a pas besoin de se demander comment on va être à l'écran. On se laisse aller plus librement parce qu'il se passe plus de choses. Je me rends



© Jean-Philippe Polo

se entrega más libremente porque suceden más cosas. Quienes me parecen los mejores actores, descubro que son los que efectivamente en el set también escuchan más y te provocan más. No son los que se cuidan y después aparecen mágicamente como buenos actores. No conocí ningún buen actor que no escuchara y provocara.

JR Tú te formaste en teatro, no en cine. ¿Cómo ves la diferencia entre los dos estilos? Pienso, por ejemplo, en la "gestualidad teatral", que se elimina en cine... A menos que hagas teatro minimalista...

DH Paralelamente a formarme en teatro, empezamos a hacer algunos cortos y videos con Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Federico Beiroj. Nos íbamos un fin de semana para afuera y ellos hacían un corto donde actuábamos Beiroj y yo, después Beiroj y yo hacíamos un corto y ellos actuaban. Después, en la Universidad Católica Rebella y Stoll hacían alguna cosa y yo participé. Entonces empecé a estar en contacto paralelo teatro-cine. Si bien no me formé en cine, ya desde el principio tuve un acercamiento. Y también puedo decir que aprendí mucho con Juan y Pablo. Y aprendí hasta una cosa bien básica: la diferencia entre cine y teatro. Me parece que eso me ayudó para acercarme al teatro de otra manera, donde es importante des-formarse (no se me ocurre otro término y digo "des-formarse" para que no se confunda con deformarse), es decir, dar un paso atrás. En teatro, cuanto más herramientas uno consigue y más se fortalece, pierde capacidad de

compte que ceux qui me semblent être les meilleurs acteurs sont aussi ceux qui, sur le plateau, t'écoutent le plus et te stimulent le plus. Ce ne sont pas ceux qui sont concentrés sur eux-mêmes et apparaissent ensuite magiquement comme de bons acteurs. Je n'ai connu aucun bon acteur qui ne s'efforce d'écouter et de stimuler son partenaire.

JR Tu as reçu une formation théâtrale, pas cinématographique. Comment vois-tu la différence entre les deux styles ? Je pense, par exemple, à la "gestualité théâtrale", qui est éliminée au cinéma... A moins qu'on ne fasse du théâtre minimaliste...

DH Parallèlement à ma formation théâtrale, j'ai commencé à faire des courts-métrages et des vidéos avec Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll et Federico Beiroj. Nous partions pour le week-end à l'extérieur et Rebella et Stoll faisaient un court-métrage où Beiroj et moi jouions, ensuite c'était nous qui tournions et eux qui jouaient. Puis Rebella et Stoll ont fait des petits trucs à l'Université catholique et j'y ai participé. C'est alors que j'ai commencé à avoir des contacts en parallèle avec le théâtre et le cinéma. S'il est vrai que je n'ai pas été formé au cinéma, je l'ai abordé dès le début. Et je peux aussi dire que j'ai beaucoup appris avec Juan et Pablo. J'ai même appris une chose vraiment essentielle : la différence entre le cinéma et le théâtre. Je pense que cela m'a aidé à aborder le théâtre d'une autre façon, j'ai

escucha, de absorción, de meterse en universos diferentes sin llevar siempre ese universo bajo el brazo. Lo que me pasó de repente en un cortometraje, era eso: dame cuenta de que hay que dar un paso atrás. De la experiencia de actor no hay que seguir hacia adelante, siempre hay que volver al lugar inicial, des-aprender y estar pronto para dar un paso en la dirección adecuada, o meterse en un camino adecuado donde las experiencias que hayas tenido anteriormente te van a servir como referentes, técnicamente, pero siempre con esa idea de volver un paso atrás y no montarte arriba de la experiencia con tus herramientas que ya sabés cómo usar. Es lo que muchos llaman el salto al vacío. Ese salto al vacío indispensable para la actuación, que cuando no está uno aún puede decir “es eficaz”, “está bueno”, pero probablemente no se genere ahí un universo único, que responda a la mirada del director con contundencia. Puede haber un actor luciendo sus dotes y sus técnicas, pero en el fondo no sé si es buen actor.

JR Tú eres actor, has realizado cortometrajes, has dirigido teatro, tienes una inmersión más integral en lo que es hacer cine y teatro. Esta pregunta pretende ir más atrás, al origen: ¿por qué? ¿por qué cine y teatro? ¿por qué actuar? ¿de dónde viene el deseo de ser otro, de frustraciones de la infancia...? Disculpá los lugares comunes de este sicoanálisis improvisado...

DH Todavía no llegué a respuestas tan cabales, pero puedo decir cosas para que otros se encarguen de interpretarlas sicoanalíticamente. Yo era bastante mentiroso de chico, mis papás me llevaron al psicólogo por eso. Inventaba historias, sobre todo, pero también tenía mucha conciencia sobre el tema de la mentira. No me gustaba mucho, y existía una división entre lo que mostraba y lo que yo sentía que era. No es que fuera una mentira inevitable o que me metiera en mentiras, sino que había ya una conciencia preocupante, porque ya detectaba –por lo que me decía mi madre–, que ahí había algo éticamente raro. No sé si el actuar es una forma de legalizar o de darle un buen uso –saludable– a eso que se venía gestando desde hace mucho tiempo. En un momento me vino un rechazo a mentir. Me sensibilicé ante la mentira, y hubo cosas que no me gustaron, cuando me daba cuenta de lo que podía provocar la mentira. Me prohibí mentir y de repente me encontraba mintiendo –que ya entonces encontraba la mentira en pequeñísimas cosas como exagerar o embellecer una anécdota– y se me aparecía el detector y yo aclaraba que: “en realidad esto no es tan así, lo exageré un poquito”...

Yo sé que en general son cosas normales pero sí tuve una cuestión con eso de la mentira. De hecho, cuando fui a terapia por primera vez, a los tres años y ocho meses –yo me hacía pis en la cama y mis padres se divorciaron– al final me sometí al diván, y el primer día el sicoanalista me abrió una canilla de agua y me preguntó qué me hacía pensar eso... No quiero decir que fue lo único que hizo, pero yo noté en ese momento que él tenía cierta información sobre el asunto del pis, y que no me la estaba dando directa-

compris l'importance de se dé-former (je ne sais pas comment l'exprimer autrement et je dis bien dé-former, à ne pas confondre avec déformer), c'est-à-dire faire un pas en arrière. Au théâtre, plus on a d'outils qui aident à se sentir à l'aise, plus on perd la capacité d'écouter, d'absorber, de se plonger dans des univers différents sans les avoir déjà tout prêts dans sa poche. Et un jour, dans un court-métrage, je me suis rendu compte de cela :qu'il fallait faire un pas en arrière. Il ne faut pas continuer à avancer à partir de ton expérience d'acteur, il faut toujours revenir au point de départ, désapprendre et être prêt à faire un pas dans la bonne direction, ou prendre un chemin approprié où les expériences que tu as pu avoir avant te servent de référents, techniquement parlant, mais toujours avec cette idée de reculer d'un pas et ne pas te placer au-dessus de l'expérience en te servant des outils que tu sais déjà utiliser. C'est ce que beaucoup appellent le saut dans le vide. Ce saut dans le vide est indispensable à l'interprétation, et lorsqu'il n'existe pas, on peut toujours dire de l'acteur qu'il est “efficace”, qu'il est “bon”, mais il est probable qu'il n'aura pas réussi à créer un univers unique, qui corresponde de façon saisissante au regard du réalisateur. Ce peut être un acteur qui fait étalage de son talent et de sa technique, mais, au fond, je ne sais pas si c'est un bon acteur.

JR Tu es acteur, tu as réalisé des courts-métrages, tu as aussi dirigé des acteurs de théâtre... Tu as donc une expérience très complète de ce qu'est faire du cinéma et du théâtre. Ma question a pour objectif de revenir à l'origine de tout cela : Pourquoi ? Pourquoi du cinéma et du théâtre ? Pourquoi jouer ? D'où vient ce désir d'être un autre ? De frustrations qui datent de l'enfance ?... Pardon pour les lieux communs de cette psychanalyse improvisée...

DH Je n'ai toujours pas de réponse parfaite à ces questions, mais je peux dire certaines choses, que d'autres se chargeront d'interpréter d'un point de vue psychanalytique. Quand j'étais petit, j'étais assez menteur et mes parents m'ont même emmené chez un psychologue. J'inventais surtout des histoires, mais en même temps j'étais très préoccupé par le fait de mentir. Ça ne me plaisait pas beaucoup, et il y avait un écart entre ce que je montrais et ce que je sentais que j'étais. Ce n'était pas que ce soit un mensonge inévitable ou que je m'enfoncerais dans les mensonges mais j'avais déjà une conscience préoccupante du mensonge, parce que je détectais déjà – à cause de ce que me disait ma mère –, qu'il y avait là quelque chose de moralement bizarre. J'ignore si le fait de jouer est une façon de légaliser ou de conférer un bon usage – un usage sain – à ce qui était en germe chez moi depuis longtemps. Il y a eu un moment où j'ai rejeté le mensonge. J'ai pris conscience de ce qu'était mentir, et il y a eu des choses qui ne m'ont pas plu quand je me suis rendu compte des conséquences que cela pouvait avoir. Je me suis interdit de mentir et parfois, lorsque je me surprénais quand même à le faire – j'en était venu à considérer comme mensonges des choses insignifiantes, comme

mente sino que quería ver cómo yo reaccionaba... Entonces lo engañé, le dije que me hacía pensar en... (otras cosas). Y tuve con él una relación de mentiras, tratando de manipular mi imagen ante él, hasta un momento en que el tipo –que era muy grandote y serio y distante– se ofreció a hacer lo que yo quisiera. Me dijo que yo pensara y le pidiera cualquier cosa y que él lo iba a hacer, que confiara en él. Creo que ahí pasé de la actuación a la dirección, fue como que se ponía en mis manos, porque de ahí indudablemente iba a salir también mucho más de mí. Entonces le pedí que se subiera a su biblioteca y fue como dirigir una escena que quería ver, provocar una escena extraña, algo que me parecía imposible.

En realidad no es que ahí está la respuesta, por eso aclaro que son cosas que pienso, y digo "Sí, por ahí había cosas que tienen que ver con la actuación, con la dirección, con la mentira, inventar historias, tratar de hacer algo bueno con eso, con el tema del invento, y no una cosa que genere algo malo."

JR Y cuando se separaron tus padres te sentiste culpable... Y para conjurar la culpa, te escondés en diferentes personajes... Ya ves, estamos en sesión de terapia completa...

DH ¡En vivo y pasando por alto muchas reglas del psicoanálisis! No, no me sentí culpable, no lo recuerdo así. Quizás haya algo de eso, pero no recuerdo una sensación de culpa.

JR ¿Cómo te sentís como actor? Por un lado has tenido la fortuna de actuar en películas buenas, de acompañarlas en festivales, de hacer circo y mercado. ¿Cómo sentís este momento?

DH Yo estoy contento, como vos decís, porque estoy actuando en películas que tienen valor –pueden ser mejores o peores pero salvo alguna, te diría que estoy muy contento con ellas, y eso le da un sentido mayor a la cuestión... Porque eso que también mencionaste, del circo y de los mercados, es algo con lo que, no diría que me llevo mal pero que al menos me cuestiono. A veces me pregunto para qué sirve meterse en esto, ¿vale la pena que se invierta dinero y que uno viva de esto? Uno se fortalece un poco en la medida en que encuentra que se convirtió en un actor... De repente empecé a vivir de ser actor y en los aeropuertos, cuando preguntan por la ocupación, empecé a poner: actor. De esto no hace mucho tiempo, porque me costaba decirlo. ¿Qué quiere decir ser actor? El hecho de hacer cosas que valen la pena, películas que está bien que se hagan, y que alguien pague la entrada y le provoque algo, todo eso me fortalece un poco, y me hace pensar que sí, que estoy muy contento, muy agradecido. Creo que tuve suerte, y que supe también tener paciencia para no embarcarme y perderme en la necesidad de actuar. Trato de mantener un equilibrio entre las ganas fuertes de actuar –a veces disminuyen–, y las ganas de participar en buenos proyectos, y también de vivir de esto. Y con cierta estrategia

exagerar o embellir una anécdota – el detector se metía en marcha y me me lanzaba en explicaciones: "En realidad, ce n'était pas vraiment comme ça, j'ai exagéré un peu..."

Je sais qu'en général ce sont des choses normales, mais c'est vrai que j'ai eu un problème avec le mensonge. En fait, lorsque je suis allé pour la première fois en thérapie, à trois ans et huit mois – je faisais pipi au lit, mes parents étaient en train de divorcer – et que j'ai accepté de me soumettre au divan, le premier jour, le psychanalyste a ouvert un robinet d'eau et m'a demandé à quoi ça me faisait penser... Je ne veux pas dire que c'est la seule chose qu'il ait faite, mais j'ai compris à ce moment-là qu'il possédait des informations au sujet du pipi au lit et qu'au lieu de me les donner directement, il voulait voir ma réaction... Alors je l'ai trompé, je lui ai dit que ça me faisait penser à... d'autres choses. Et j'ai eu avec lui une relation de mensonge, j'ai essayé de manipuler mon image devant lui jusqu'au moment où ce type - qui était très grand, sérieux et distant – s'est proposé de faire ce que je voudrais. Il m'a dit de bien réfléchir et de lui demander n'importe quoi et qu'il le ferait, que je pouvais avoir confiance en lui. Je crois qu'à ce moment-là, je suis passé de l'interprétation à la mise en scène, c'était comme s'il se mettait entre mes mains, sûrement parce qu'il pensait faire sortir quelque chose de plus de moi. Alors je lui ai demandé de grimper à sa bibliothèque et ça a été comme diriger une scène que je voulais voir, provoquer une scène étrange, quelque chose qui me semblait impossible.

En réalité, ce n'est pas que la réponse à ta question se trouve là, c'est pourquoi je précise bien que ce sont des choses qui me passent par la tête, et je te réponds: "Oui, dans le fait de mentir, d'inventer des histoires, il y avait quelque chose qui avait à voir avec l'interprétation, la mise en scène, et je voulais essayer de faire quelque chose de bien avec ça, avec le thème de l'invention, et pas quelque chose de mal".

JR Et quand tes parents se sont séparés, tu t'es senti culpable... Et pour conjurer cette culpabilité, tu t'es caché derrière différents personnages... Tu vois, on est en pleine séance de thérapie complète...

DH A chaud et en sautant beaucoup de règles de la psychanalyse ! Non, je ne me suis pas senti coupable, je ne me le appelle pas comme ça. Il y a peut-être quelque chose de ça, mais je ne me souviens pas d'un sentiment de culpabilité.

JR Comment te sens-tu, en tant qu'acteur ? Tu as eu la chance de jouer dans de bons films et de les accompagner dans des festivals, de participer au cirque et au marché. Comment ressens-tu cela ?

DH Je suis content parce que, comme tu le dis, je joue dans des films de qualité. Certains peuvent être meilleurs ou moins bons que d'autres, mais, à part un ou deux, je dois dire que je suis très content d'eux, et cela donne un sens plus valorisant à la question... Parce que ton allusion au cirque et aux marchés me renvoie à quelque chose, je ne peux pas dire qui, me rebute, mais qui du moins me pose problème. Parfois je me demande

para poder seguir viviendo de esto sin que provoque un desbarrancamiento de las ideas. Yo estoy contento con ese equilibrio. Que no es fácil viviendo acá.

A veces pienso con qué directores me gustaría trabajar, pero no sé si me van a llamar porque sus universos y los personajes no están muy asociados a cosas que yo he hecho. Ni qué hablar con los que trabajé: me gustaría seguir trabajando con ellos. Para volver a tus términos de “circo” y “mercado”, como que uno tiene que contemplarlos también porque hay en los diferentes mercados y circos una mayor oportunidad de encontrar, de repente, más variedad, como para que uno tenga expectativas de seguir creciendo y enriqueciéndose actoralmente.

Por otro lado, el mercado a veces opaca algunas cosas genuinas, una búsqueda más libre de estrategias. Este es un camino en el que recién arranco, y me siento contento porque, hasta ahora, veo que, con mayor o menor conciencia, estoy cerca de algunos proyectos que me interesan, y todavía contando con cierto crédito ante mis amigos...

JR ¿Eso es lo que te impide entrar de lleno en la televisión argentina? ¿El mantener el crédito entre los amigos?

DH A veces uno le pone a esto más peso del que tiene, y uno cuida una cuestión de prestigio inútil porque ni tiene tanto prestigio actuar en buenas películas, ni tanto desprestigio actuar en televisión. Tiene más que ver con el ego de uno, pensar cuánto se puede dañar, o no, ese ego. Eso importa mucho más que la ideología. Si uno encuentra placer en un proyecto de televisión tonto, y se puede divertir y a la vez ganar dinero que le permita después estar más tranquilo y elegir más libremente otros proyectos, por qué no. Es un problema de algunos actores, o mío, el cuidarse demasiado y decirse: “Si por ahora con esto no estoy mal, y me cuidé, capaz que es mejor seguir cuidándose”. Sin embargo, ahora estoy evaluando si aceptar o no una propuesta para televisión.

JR Como buen psicoanalista, no te doy ningún consejo.

DH No, claro que podés dárme los.

JR Poniendo juntas 25 watts, que es uruguaya, y Sábado, que es argentina, y sabiendo que de uno al otro lado del Río de la Plata te manejas como pez en el agua, quiero preguntarte qué conciencia tenías de sus nacionalidades respectivas. ¿Podía haberse hecho 25 watts en un barrio de Buenos Aires, y Sábado en Montevideo?

A mí me parece que 25 watts es uruguaya y difícilmente pudiera hacerse en Buenos Aires, salvo si Rebella y Stoll hubieran vivido su adolescencia en Buenos Aires. En ese caso habrían hecho una 25 watts argentina, que sería totalmente diferente. No sólo los personajes y los diálogos habrían sido diferentes, sino también la forma de filmarla. La película habla de Montevideo y de ellos, desde la toma, el montaje, el rodaje, el clima, hasta cómo pensar y llegar a una locación, a mirar, a buscar un fondo, todo eso es

à quoi sert de faire tout ça, cela vaut-il la peine qu'on y investisse de l'argent, qu'on en vive ? On reprend un peu confiance dans la mesure où on trouve qu'on est vraiment devenu un acteur... Il y a eu un moment où j'ai commencé à vivre de ça et, dans les aéroports, quand il fallait remplir un formulaire où on demandait la profession, j'ai commencé à mettre “acteur”. Il n'y a pas très longtemps de ça, parce que j'avais du mal à le dire. Que signifie être acteur ? Faire des choses qui en valent la peine, des films qu'il est bien qu'on fasse, savoir qu'ensuite quelqu'un paie sa place et que le film provoque une réaction chez cette personne, oui, tout cela me donne un peu confiance et me fait penser que je suis très content, très reconnaissant. Je crois que j'ai eu de la chance et que j'ai su aussi avoir de la patience pour ne pas m'embarquer dans n'importe quoi et jouer à tout prix. J'essaie de maintenir un équilibre entre la très forte envie de jouer - qui diminue parfois - et l'envie de participer à de bons projets, et j'essaie aussi de vivre de ce métier. En maintenant une certaine stratégie pour pouvoir continuer à en vivre sans renoncer à mes idées. Je suis satisfait de cet équilibre, qui n'est pourtant pas facile à vivre ici.

Parfois, je pense aux réalisateurs avec qui j'aimerais travailler, mais j'ignore s'ils vont faire appel à moi, parce que leurs univers et leurs personnages sont assez éloignés de ce que j'ai fait jusqu'à présent. Et puis j'aimerais continuer à travailler avec ceux avec qui j'ai déjà travaillé. Pour en revenir à tes expressions de « cirque » et de « marché », il faut aussi les prendre en compte parce que ces différents marchés et cirques permettent de découvrir, tout à coup, plus de variété, et offrent la possibilité de continuer à s'améliorer et à s'enrichir en tant qu'acteur.

Et puis le marché cache parfois des choses authentiques, une recherche plus libre de stratégies. C'est une voie que je viens de commencer à suivre et qui me satisfait car, jusqu'à présent, je m'aperçois que, plus ou moins consciemment, je me rapproche de certains projets qui m'intéressent, tout en ayant gardé du crédit auprès de mes amis...

JR C'est ce qui t'empêche de t'engager à fond dans la télévision argentina ? Garder du crédit auprès de tes amis ?

DH Parfois on donne à ce détail plus d'importance qu'il n'en a, et on cultive une question de prestige inutile parce que ça n'a pas plus de prestige de jouer dans de bons films que ça n'en manque de jouer à la télévision. Cela a plus à voir avec l'ego, on pense à l'image de soi qu'on peut abîmer ou pas, ce genre d'ego. Qui importe beaucoup plus que l'idéologie. Si on trouve du plaisir à participer à un projet de télévision stupide et qu'on puisse s'amuser et en même temps gagner de l'argent, qui permettra ensuite d'être plus tranquille et de choisir plus librement d'autres projets, pourquoi pas. C'est le problème de quelques acteurs, en tout cas le mien, de trop faire attention à ce qu'ils font et de se dire : “Si pour le moment ça ne marche pas mal pour moi en prenant des précautions, peut-être qu'il vaut mieux que je continue à prendre des précautions”. Pourtant, actuellement, je suis en train d'examiner une proposition de télévision et de me demander si je l'accepte ou pas.



© Jean-Philippe Polo

idiosincrasia montevidéana. Yo no la sé diferenciar en este momento, ni ponerla en palabras, pero me parece que es profundamente montevidéana.

DH ¿Así como *Sábado* es argentina?

DH *Sábado* me parece un poquito más universal, si bien es localista y habla de personajes argentinos. Tal vez Villegas se moleste si escucha esto, pero creo que hay como una cuestión de ver a Buenos Aires bajo una mirada extraña, como queriendo "desolar" Buenos Aires y mostrar a personajes en una Buenos Aires desolada y ver qué pasa con ellos... Como si hiciera el experimento de poner una serie de ingredientes y cambiar el contexto de Buenos Aires aunque también en un sentido muy bonaerense. El sistema, la constrictión y la premisa de la película son un poco abstractas. Así como *25 watts* también de repente hace homenaje a algunas cosas de las que sus directores se sintieron muy cerca, como alguna película de Jim Jarmush o incluso de Raúl Perrone. Cuenta cómo unos montevidéanos que no sabían bien qué hacer, veían una película de éstas, y entonces hay un homenaje y un acercamiento... No puedo decir tajantemente que una es montevidéana y la otra es universal, pero creo que *25 watts* difícilmente haya podido hacerse en otro lugar que en Montevideo. ¿Vos qué pensás?

JR Sí, los espacios, los tiempos, los diálogos entre los personajes, todo tiene una cosa barrial hoy perdida en gran medida (pese al esfuerzo de Perrone) en la idea metro-

JR En bon psychanalyste, je ne te donne aucun conseil.

DH Bien sûr que tu peux m'en donner.

JR Si on compare *25 watts*, qui est un film uruguayen, à *Sábado*, qui est argentin, comment ressens-tu, toi qui te sens comme un poisson dans l'eau des deux côtés du Río de la Plata, leurs nationalités respectives ? Aurait-on pu tourner *25 watts* dans un quartier de Buenos Aires et *Sábado* à Montevideo ?

DH Il me semble que *25 watts* est un film uruguayen et qu'il pourrait difficilement avoir été fait à Buenos Aires, sauf si Rebella et Stoll avaient vécu leur adolescence à Buenos Aires. Dans ce cas, ils auraient fait un *25 watts* argentin, qui serait complètement différent. Non seulement les personnages et les dialogues auraient été différents, mais aussi la façon de filmer. Le film parle de Montevideo et d'eux, et ce depuis les prises de vue, le montage, le tournage et l'ambiance, jusqu'à la façon de penser et de trouver un lieu de tournage, de regarder, de chercher un fond, tout cela est typiquement montevidéen. Sur le moment, je n'arrive pas à faire la différence et à la mettre en mots, mais il me semble que le film est profondément montevidéen.

JR De la même façon que *Sábado* est argentin ?

DH *Sábado* me semble être un petit peu plus universel, même si le film est ancré dans le contexte local et parle de personnages argentins. Villegas n'aimera peut-être pas ce que je vais dire, mais je crois que dans ce film Buenos Aires est vu, d'une certaine façon, avec un regard "étranger", comme si Villegas avait voulu "désoler" Buenos Aires, montrer des personnages dans un Buenos Aires désolé et voir ce qui leur arrive... Comme s'il faisait l'expérience de mettre dans le film une série d'ingrédients qui changent le contexte de Buenos Aires, tout en gardant son esprit. Le système, la constrictión et le point de départ du film sont un peu abstraits. De même que *25 watts* rend également hommage de façon inattendue à des choses dont les réalisateurs se sentent très proches, comme un film de Jim Jarmush ou même de Raúl Perrone. Le film raconte comment des Montevidéens qui ne savent pas trop quoi faire, regardent un de ces films, ce qui permet un hommage et un rapprochement... Je ne peux pas dire de façon catégorique que l'un soit montevidéen et l'autre universel, mais je crois que *25 watts* aurait difficilement pu être fait ailleurs qu'à Montevideo. Qu'en penses-tu ?

JR Oui, l'espace, le temps, les dialogues entre les personnages, tout évoque une ambiance de quartier, ambiance aujourd'hui en grande partie perdue (malgré les efforts de Perrone) dans la métropole qu'est Buenos Aires.

DH De plus, à Buenos Aires, même s'il y a des quartiers, je ne sais pas si on peut trouver une seule façade dénuée d'un minimum de recherche esthétique. Ici, à Montevideo, si tu cherches une façade, un petit mur, de petites choses comme suspendues dans l'espace, elles sont là, et le résul-

politana de Buenos Aires.

DH Además, en Buenos Aires, por más que haya barrios, no sé si podés encontrar una fachada que no contenga cierto esteticismo. Acá en Montevideo, si vos buscás una fachada, un murito, pequeñas cositas, como suspendidas en el espacio, están ahí, y el resultado no es un plano bello, es nada. Porque no se necesita sacar o añadir nada, para que aparezca esa pureza o esa mirada. Como que es así. Ni siquiera tenés que cortar las calles e interrumpir el tránsito para filmar, es como encontrar y meterse en el lugar adecuado.

RESUMEN: El actor uruguayo Daniel Hendler habla de los personajes que le tocó interpretar en las películas del "nuevo cine" rioplatense y de su concepción de la actuación.

PALABRAS CLAVES: "nuevo cine", directores jóvenes, personajes vulnerables, torpes, humor, cine y teatro.

tat n'est pas un beau plan, c'est... rien. Parce qu'on n'a besoin de rien ôter ou ajouter pour qu'apparaisse une certaine pureté, un certain regard. Comme si c'était comme ça, c'est tout. On n'a même pas besoin de barrer les rues et d'interrrompre la circulation pour filmer, c'est comme si on se trouvait tout de suite dans le lieu adéquat.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (URUGUAY) PAR MARTINE BREUER

RÉSUMÉ : L'acteur uruguayen Daniel Hendler parle des personnages qu'il a interprétés dans les films du "nouveau cinéma" argentin et uruguayen et de sa conception du métier d'acteur.

MOTS-CLEFS : "nouveau cinéma", jeunes réalisateurs, personnages vulnérables, maladroits, humour, cinéma et théâtre.



ÚLTIMA HORA DERNIÈRE MINUTE

Daniel Hendler distinguido en el Festival Internacional de Berlín

Nous venons d'apprendre que Daniel Hendler, acteur transfrontalier (Argentine / Uruguay) a reçu l'Ours d'Argent du meilleur acteur lors de la Berlinade 2004, pour son interprétation du rôle principal dans le film de Daniel Burman (Argentine) *El abrazo partido* qui a aussi été distingué par le Prix Spécial du Jury.

Daniel Hendler premiado en el Festival Internacional de Berlín

Daniel Hendler, actor transfronterizo (Argentina / Uruguay), a recibido el Oso de Plata del mejor actor a raíz de la "Berlinade" 2004 por a su interpretación en el papel principal de la película de Daniel Burman (Argentina) *El abrazo partido* a su vez distinguida por el Premio Especial del Jurado.

ERRATUM

Nous sommes désolés des erreurs de légendes relatives à trois photos illustrant l'article de Jorge Ruffinelli "Un certain regard sur le documentaire" publié dans la revue n°11 (mars 2003). Elles ont été malencontreusement attribuées au documentaire d'Eryk Rocha, "Rocha que voa", alors qu'il s'agit du documentaire de Mario Handler, "Aparte". Toutes nos excuses aux deux intéressés.

Pedimos disculpas por los equivocaciones relativas a tres fotos que ilustran el artículo de Jorge Ruffinelli "Una cierta mirada sobre el documental" publicado en el número 11 de la revista (marzo del 2003) y atribuidas por error al documental de Eryk Rocha "Rocha que voa", mientras que pertenecen del documental de Mario Handler "Aparte". Les rogamos a ambos nos disculpen.



8 historias de amor (1999).

Huit courts métrages réalisés par J. Álvarez, M. Barboza, G. Pérez, G. Bossico, D. Medina et L. G. Zaffaroni

el cortometraje y la Escuela de Cine de Uruguay (ECU)

le court métrage et l'Ecole de Cinéma d'Uruguay (ECU)

La Escuela de Cine del Uruguay, departamento de la Cinemateca Uruguaya, fue inaugurada en 1995 con la dirección pedagógica de Beatriz Flores Silva. La iniciativa de abrir una Escuela de Cine en Uruguay proponía instaurar un antes y después: la formación profesional de realizadores, técnicos y especialistas en cinematografía. Para llevar a cabo este plan, se elaboró un programa de estudios práctico, inspirado en varias escuelas referentes tanto europeas como latinoamericanas. El alumno toma rápidamente contacto con la dinámica de la realización audiovisual y va ejerciendo todos los roles desde que inicia su formación. Luego de

L'École de Cinéma d'Uruguay, département de la Cinémathèque Uruguayenne, fut inaugurée en 1995 sous la direction pédagogique de Beatriz Flores Silva. L'initiative d'ouvrir une École de Cinéma en Uruguay proposait d'instaurer un avant et un après à la formation professionnelle de réalisateurs, techniciens et spécialistes en cinématographie. Pour mener à bien ce plan, un programme d'études pratiques fut élaboré, inspiré de diverses écoles de référence tant européennes que latino-américaines. L'élève prend vite contact avec la dynamique de réalisation audiovisuelle et exerce tous les rôles dès le début de sa formation. Après s'être

transitar dos años por la ficción, el documental, el clip y conocer las diferencias que existen entre la dinámica del cine y la de la televisión, se especializan en Dirección, Fotografía, Sonido, Montaje y Producción.

Durante la formación, la Escuela promueve la inserción del alumno en el medio profesional, ya sea a través de pasantías, visitas con expertos profesionales del medio y extranjeros y participación en todo lo relacionado con el medio audiovisual. La producción de trabajos de la Escuela de Cine es, sin dudas, la más alta del país (40 ficciones, 20 clips y 10 documentales por año) lo que permite que el estudiante tenga una alta experiencia en rodajes, en video y en filmico. Esto logra un estudiante inquieto y estimulado, al que se le fomenta que abra su propio camino en el área que haya elegido para desarrollarse. La Escuela de Cine apoya además proyectos de egresados y se han coproducido varios cortos de estas características, que se han presentado en numerosos festivales internacionales y se han obtenido premios en varios de ellos.

Por supuesto, esto no es todo lo que sucede en Uruguay respecto al cortometraje: los estudiantes de comunicación audiovisual, de la Universidad de la República y de las universidades privadas más los independientes que no necesariamente tienen formación y la interacción entre todos ellos, han resultado en un interesante crecimiento de la producción de cortos en Uruguay.

Concursos como la Movidia Joven que organiza la Intendencia Municipal de Montevideo, los festivales internacionales de escuelas de cine y de cortos independientes que organiza la Escuela de Cine del Uruguay, el Espacio Uruguay dentro del Festival Internacional Cinematográfico que organiza la Cinemateca Uruguaya, son espacios de exhibición que estimulan la producción.

En el caso de los festivales internacionales, la posibilidad de poder ver y confrontar con trabajos realizados en otros lados, con mayores, iguales y menores recursos.

Sin embargo, ni para el Estado ni para los privados, la producción de cortometrajes, su exhibición y su distribución es tema de interés. El único fondo que existía –suspendido por el momento– no contemplaba el cortometraje y no ha habido ninguna iniciativa para que eso cambie. Casi ajenos a esa falta de interés y en condiciones muchas veces increíbles, y con la ayuda que supone el acceso que permite la tecnología, los realizadores hacen sus cortos, los muestran y muchas veces logran resultados importantes.

El puntapié inicial fueron las *8 historias de amor* Sólo por citar un par de ejemplos, *Nico & Parker*, de Diego Fernández y Manolo Nieto ganó premios en festivales internacionales, se exhibió en cines en Uruguay y España y en TVE 2, *Perro perdido*, de Arauco Hernández ganó un premio en Clermont-Ferrand, el festival de

essayé à la fiction, au documentaire, au clip et avoir connu les différences existantes entre la dynamique du cinéma et de la télévision, il se spécialise en Réalisation, Photographie, Son, Montage et Production.

Durant la formation, l'École favorise l'insertion de l'élève dans le milieu professionnel, par des stages, ou des rencontres avec des experts de la profession, des étrangers, et la participation à tout ce touche le milieu audiovisuel. La production de travaux de l'École de Cinéma est, sans doute, la plus importante du pays (40 fictions, 20 clips et 10 documentaires par an) permettant à l'étudiant d'avoir une solide expérience en tournages, en vidéo et en filmique. Ceci forme un étudiant curieux et stimulé, poussé à trouver sa propre voie dans le domaine vers lequel il choisit de s'orienter. De plus l'École de Cinéma appuie des projets de diplômés et plusieurs courts-métrages ont été co-produits et présentés dans de nombreux festivals internationaux, ils ont obtenu des prix dans plusieurs d'entre eux.

Bien sûr, ceci ne représente pas tout ce qui se passe en Uruguay autour du court-métrage : les étudiants en communication audiovisuelle de l'Université de la République, des universités privées, et les indépendants, qui n'ont pas nécessairement de formation, et l'interaction entre eux, ont participé à une croissance intéressante de la production de courts en Uruguay.

Des concours comme la Movidia Joven qu'organise la Mairie de Montevideo, les festivals internationaux d'écoles de cinéma et de courts indépendants qu'organise l'École de Cinéma d'Uruguay, l'Espace Uruguay à l'intérieur du Festival International Cinématographique qu'organise la Cinémathèque Uruguayenne, sont des espaces de projection qui stimulent la production.

Les festivals internationaux sont l'occasion de voir des travaux réalisés dans d'autres endroits avec des moyens plus importants, égaux ou moins importants et de s'y confronter.

Cependant, ni l'État ni les privés ne s'intéressent à la production, la projection et la distribution de courts métrages. Le seul fonds qui existait -suspendu pour le moment- ne concernait pas le court métrage et il n'y a eu aucune initiative pour que cela change. Faisant peu de cas de ce manque d'intérêt, dans des conditions souvent incroyables, et avec l'aide que suppose l'accès à la technologie, les réalisateurs font leurs courts métrages, les montrent et obtiennent souvent des résultats probants.

Le coup d'envoi fut *8 historias de amor*. Pour ne citer que quelques exemples : *Nico & Parker*, de Diego Fernández y Manolo Nieto a gagné des prix dans des festivals internationaux et a été projeté dans des cinémas en Uruguay et en Espagne sur TVE 2, *Perro perdido*, de Arauco Hernández a gagné un prix à Clermont-Ferrand, le festival de courts le plus important du monde. *La carta*, de Gustavo Hernández a été sélec-

cortos más importante del mundo. *La carta*, de Gustavo Hernández fue seleccionado por Kodak para representar a Uruguay en el Students Filmmaker Competition, Chinadown, de Gabriel Bossio además de ganar varios premios internacionales, fue adquirido por HBO/Cinemax y exhibido en toda Latinoamérica. Caso más reciente, *Miedo* de Maximiliano Contenti, obtuvo un premio en el International Filmstudents Festival de Hollywood. Desde hace dos años, un canal privado (Canal 4 Montecarlo TV) tiene un programa dedicado a divulgar la producción de cortos en Uruguay (*La lata*). La última noticia es el estreno de *Nuevas miradas*, el trabajo de egreso de la generación 99 de la Escuela de Cine que se estrenó en una sala de circuito comercial, perteneciente al Complejo Hoyts General Cinema, siendo la primera vez que esto sucede en Uruguay.

Que la ausencia de apoyos y fondos no impidan la evolución del cortometraje en Uruguay debe utilizarse como argumento a favor para que se concreten y que sí existan. El cortometraje como plataforma de lanzamiento de un realizador es un elemento muy importante y en algunos casos, indispensable (la mayoría de los fondos internacionales piden trabajos anteriores del realizador para evaluar los proyectos). La TV es todavía una puerta difícil de abrir de forma sostenida e Internet ofrece un mercado amplio para la exhibición de cortos.

tionné par Kodak pour représenter l'Uruguay à la Students Filmmaker Competition, Chinadown, de Gabriel Bossio, en plus de plusieurs prix internationaux gagnés, a été acheté par HBO/Cinemax et présenté dans toute l'Amérique Latine. Dernièrement, *Miedo* de Maximiliano Contenti a obtenu un prix à l'International Filmstudents Festival de Hollywood. Depuis deux ans, une chaîne privée (Canal 4 Montecarlo TV) propose une émission consacrée aux courts produits en Uruguay (*La lata*). La dernière nouvelle est la sortie de *Nuevas Miradas*, le travail de fin d'étude de la promotion 99 de l'École de Cinéma, dans une salle du circuit commercial, du complexe Hoyts General Cinema, événement jusqu'alors inédit en Uruguay.

Le fait que l'absence d'appuis et de fonds n'empêche pas l'évolution du court métrage en Uruguay doit être un argument en faveur de leur concrétisation et prouve leur existence.

Le court métrage comme plate forme de lancement d'un réalisateur est un élément très important et dans certains cas, indispensable (la majorité des fonds internationaux demandent des travaux antérieurs du réalisateur pour évaluer les projets) la télévision reste encore une porte difficile à ouvrir de façon suivie et Internet offre un large marché pour la présentation de courts.



8 historias de amor (1999).

Huit courts métrages réalisés par
J. Álvarez, M. Barboza, G. Pérez,
G. Bossico, D. Medina et L. G. Zaffaroni



8 historias de amor (1999). Huit courts métrages réalisés par J. Álvarez, M. Barboza, G. Pérez, G. Bossico, D. Medina et L. G. Zaffaroni.

Como vehículo cultural, como experiencia fundamental para el estudiante y egresado, para el realizador antes o luego de un largometraje, el corto es una experiencia enriquecedora y desafiante. Resulta imperioso que exista un fondo nacional para cortometrajes que puedan terminarse en 35 mm y lograr con esto poder llegar al circuito profesional internacional y con esto seguir desarrollando el cine nacional al mundo.

En varios países latinoamericanos existen estos fondos (Argentina, Brasil, México, Chile) y Uruguay (conformada ya la Oficina de Audiovisual del Mercosur) no podrá quedar fuera de estas iniciativas.

Mientras tanto, estudiantes, egresados e independientes seguirán realizando con sus recursos, propios o prestados, pidiendo favores, y logrando resultados que en muchos casos serán gratificantes. Para ellos y para todos.

La Escuela de Cine del Uruguay tiene un rol fundamental en el desarrollo y la proyección del corto y el largometraje en Uruguay y también en la producción de contenidos televisivos de calidad. A eso apuesta y para eso trabaja: formando profesionales que puedan trabajar ejerciendo sus especializaciones en su país y que puedan hacerlo dignamente. Ya hay resultados y objetivos logrados. Se trata de seguir creciendo, trabajar duro y mirar sólo para adelante.

RESUMEN: La Escuela de Cine de Uruguay (ECU) fue inaugurada en 1995 para formar a realizadores y técnicos promoviendo su inserción profesional. Unos cortometrajes apoyados por la escuela fueron presentados y premiados en diferentes festivales. Ese papel es fundamental en Uruguay porque no existe fondo nacional para cortometrajes.

PALABRAS CLAVES: Escuela de Cine, fondos, cortometrajes, profesionales.

En tant que véhicule culturel et expérience fondamentale pour l'étudiant et le diplômé, pour le réalisateur avant ou après un long-métrage, le court est un enrichissement et un défi. Il est primordial qu'il existe un fonds national pour les courts métrages tournés en 35 mm afin de parvenir au circuit professionnel international et donc de continuer le développement du cinéma national dans le monde.

Dans différents pays latino-américains, ces fonds existent (Argentine, Brésil, Mexique, Chili) et l'Uruguay (conformément

au Bureau Audiovisuel du Mercosur) ne pourra rester étranger à ces initiatives.

En attendant, étudiants, diplômés et indépendants continueront à réaliser avec leurs ressources, propres ou prêtées, demandant service, et réussissant souvent à ce que cela soit gratifiant. Pour eux et pour tous.

L'École de Cinéma de l'Uruguay a un rôle fondamental dans le développement et la protection du court et long métrage en Uruguay et aussi dans la production de contenus télévisuels de qualité. Elle a fait ce pari et y travaille: en formant des professionnels qui puissent travailler en exerçant leur spécialité dans leur pays et le faire dignement. On voit déjà des résultats et des objectifs atteints. Il faut continuer à grandir, travailler dur et ne regarder que vers l'avant.

TRADUIT DE L'ESPAGNO (URUGUAY) PAR MARINE CALLEJÓN

RÉSUMÉ : L'École de Cinéma d'Uruguay (ECU) fut inaugurée en 1995 afin de former des réalisateurs et des techniciens tout en favorisant leur insertion professionnelle. Certains courts métrages soutenus par l'école ont été présentés et primés dans différents festivals. Ce rôle est fondamental en Uruguay car il n'existe pas de fonds national pour les courts métrages.

MOTS-CLÉS : École de Cinéma, fonds, courts métrages, professionnels.

Article publié avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éditeur / Artículo publicado con la amable autorización del autor y el editor:

Uruguay, país mirado, mars 2004, édition de Casa de América (Espagne).





Uruguay atraviesa hace años una crisis económica que rápidamente se traslada a la sociedad y deja a la vista las contradicciones enormes de las políticas económicas que se niegan a reconocer su falta de realismo ante la situación y necesidades de la gente para la cual supuestamente se implementan. Si Argentina vive una eterna “montaña rusa” con picos muy altos y también muy bajos, el tipo de crisis en Uruguay tiene que ver más con una vieja “calecita” cuyo eje va erosionándose cada vez más con el paso del tiempo.

La producción de cine y video en Uruguay ha tenido un re-surgimiento en medio de esta tormenta que este año revela sus más crudas facetas arrastrados por la etapa de crisis profunda que vive Argentina. Estas líneas intentarán explicar desde mi punto de vista la razón de este fenómeno a la luz de mi corta y limitada pero excitante experiencia como productor cinematográfico en Uruguay.

PRODUCIR SIN DINERO

Para filmar y terminar *25 Watts* en 35mm se gastaron casi 66.000 dólares. Decir que ese es el costo de la película sería perpetrar una injusticia contra todos los técnicos, actores y empresas que aportaron tanto tiempo como equipos para la realización del film. El presupuesto total fue casi cuatro veces esa cantidad. La película fue financiada mediante los aportes mencionados y el motor fue el espíritu y las ganas de aprender y las

Depuis des années, l'Uruguay traverse une crise économique qui a vite atteint la société et laisse voir les contradictions énormes des politiques économiques qui refusent de reconnaître leur manque de réalisme face à la situation et les besoins des gens pour qui elles sont supposées exister. Si l'Argentine vit une éternelle “montagne russe” avec des hauts et des bas très prononcés, le type de crise en Uruguay ressemble plus à un vieux manège dont l'axe subit une érosion de plus en plus forte au fil du temps.

La production de cinéma et vidéo en Uruguay a resurgi au milieu d'une tempête qui révèle cette année ses facettes les plus cruelles provoquées par la profonde crise que vit l'Argentine. J'essaierai ici d'expliquer mon point de vue sur la raison de ce phénomène à travers mon expérience courte et limitée mais excitante comme producteur cinématographique en Uruguay.

PRODUIRE SANS ARGENT

Pour filmer et finir *25 watts* en 35mm, il a fallu dépenser presque 66 000 dollars. Dire que c'est le budget du film serait perpétrer une injustice contre tous les techniciens, acteurs et entreprises qui ont investi temps et équipements pour la réalisation du film. Le budget total a presque été quatre fois plus élevé. Le film a été financé par les apports cités et le moteur en a été l'esprit et l'envie d'apprendre et de s'impliquer dans le projet. Pour

ganas de involucrarse en un proyecto. Para casi todos los involucrados este fue el primer trabajo en soporte fílmico. La mayoría de los técnicos provenían de escuelas de cine o comunicación: para una creciente cantidad de egresados de estos institutos las oportunidades son pocas. Algo similar sucedía con los actores que aceptaron trabajar al igual que los primeros en calidad de “productores asociados” a las futuras ganancias o recuperos que por suerte aparecieron luego del estreno.

De alguna forma, la falta de una “industria”, de oportunidades, de sindicatos de técnicos terminó constituyendo una ventaja a la hora de hacer las cosas de forma “alternativa”. No creo que sea este un esquema sustentable a largo plazo pero sí válido para la primera experiencia. El objetivo que nos propusimos junto a los directores era el de lograr llevar a buen término un trabajo que nos sirviera de carpeta. Una forma de demostrar que podíamos. A esta altura de las cosas, puedo asegurar que fuimos mucho más allá ya que la película se estrenó en varios países y participó en muchos más festivales de los que teníamos idea de su existencia. Ahora el compromiso es el de subir un escalón y lograr que nuestro segundo proyecto Whisky sea “profesional” en términos de financiamiento y comercialización.

CINE INDUSTRIAL-CINE ARTESANAL

¿Qué cine tenemos que hacer en Uruguay? Esta pregunta se formula constantemente y no tiene una única respuesta posible. En realidad creo que la pregunta está mal formulada: habría que pensar en qué cine “podemos” hacer en Uruguay. La producción puede surgir por ambiciones empresariales o artísticas. Si podemos hablar de un cine industrial en estas latitudes y lo definimos sintéticamente como aquel que pretende que la producción sea un negocio redituable, creo que Uruguay está aun lejos de lograr cerrar esa ecuación. Carentes de una ley de cine que fomente y subvencione la producción, el único recuperable posible en Uruguay es a través de la taquilla en el circuito comercial ya que la venta de videos o dvd y televisión no constituyen una cifra relevante. El tamaño del mercado le pone un “techo” a la recuperación por taquilla y el mercado internacional se convierte la única posibilidad real de concretar proyectos relativamente profesionales. Los números –a pesar de los fondos nacionales e internacionales y del apoyo de los medios en la etapa del lanzamiento– siguen sin cerrar.

La cuestión técnica no es parte del problema. La producción publicitaria y la proliferación de centros de estudios cinematográficos (tanto académicos como no académicos) generó y sigue generando –aun en medio de la peor crisis de la historia del país– técnicos idóneos y competitivos. Yo siento que seguimos aún arrasando una asignatura pendiente que es aprender a

presque tous les gens impliqués, c’était le premier travail en support filmique. La plupart des techniciens sortaient d’écoles de cinéma ou de communication : pour de plus en plus de ces diplômés, les opportunités sont rares. Il en était de même pour les acteurs qui ont accepté de travailler, comme les techniciens, en tant que “producteurs associés” aux futurs bénéfices ou compensations qui par chance sont apparus dès la sortie du film.

En quelque sorte, le manque “d’industrie”, d’opportunités, de syndicats de techniciens a fini par constituer un avantage pour agir de façon “alternative”. Je ne crois pas que ce soit un schéma viable à long terme mais il l’est pour la première expérience. L’objectif que nous nous étions fixé avec les réalisateurs était de mener à bien un travail utilisable comme échantillon. Une façon de prouver que nous pouvions. A présent, je peux assurer que nous sommes allés bien plus loin puisque le film est sorti dans plusieurs pays et a participé à bien plus de festivals que ceux dont nous connaissions l’existence. Maintenant le défi est de gravir un échelon de plus et de faire que notre second projet Whisky soit «professionnel» en termes de financement et de commercialisation.

CINÉMA INDUSTRIEL-CINÉMA ARTISANAL

Quel cinéma devons-nous faire en Uruguay ? Cette question est constamment formulée et n’a pas qu’une seule réponse possible. En fait, je crois que la question est mal formulée; on pourrait penser à: quel cinéma “pourrions-nous” faire en Uruguay ? La production peut naître d’ambitions d’entreprises ou d’artistes. Si on peut parler d’un cinéma industriel sous nos latitudes et qu’on le définit synthétiquement comme qui veut faire de la production une affaire rentable, je crois que l’Uruguay est encore loin de résoudre cette équation. Sans loi sur le cinéma qui encourage et subventionne la production, la seule compensation possible en Uruguay se fait par le biais des entrées du circuit commercial puisque la vente de VHS et de DVD et la télévision ne constituent pas un chiffre significatif. La taille du marché est le plafond des entrées et le marché international devient la seule vraie possibilité de concrétiser des projets relativement professionnels. On ne rentre pas dans ses frais, malgré les fonds nationaux et internationaux et le soutien des médias pour le lancement.

La question technique ne fait pas partie du problème. La production publicitaire et la prolifération des centres d’études cinématographiques (académiques ou non) a donné et donne toujours – même au coeur de la pire crise de l’histoire du pays – des techniciens compétents et compétitifs. Je sens que nous avons toujours un petit retard : nous devons apprendre à vendre les films que nous produisons, réussir à trouver le vendeur adéquat, des

vender las películas que hacemos. Lograr conseguir el agente de ventas indicado, co-productores idóneos y armar co-producciones coherentes artística y financieramente hablando. Más que nada creo que nos falta conocimiento del mercado internacional y sus posibilidades reales.

Desde nuestro lugar, de mientras, el desafío es aprender a hacer películas viables. Guiones baratos pero buenos. Historias locales auténticas. Presupuestos financieros con lo poco hay o se puede conseguir hoy desde este lugar. De lo poco que aprendí en mi corto tiempo en el ruedo es que no existen –al menos en estas latitudes- fórmulas ganadoras. Por lo tanto ya que vamos a invertir y arriesgar tanto tiempo y esfuerzo en una empresa de futuro dudoso más nos vale ser creativos y asegurarnos por lo menos disfrute durante el proceso. Y que de a poco esa frescura nos permita entrar a jugar en la cancha grande.

RESUMEN: ¿Qué tipo de cine se debe o se puede hacer en Uruguay? El país atraviesa una crisis económica que se trasladó hacia la sociedad, durante la cual la producción de cine y de vídeo resurge, a pesar de la falta de oportunidades, de medios y de ley para fomentarlo.

PALABRAS CLAVES: Crisis económica, producción cine y vídeo, industria, ley, pocas oportunidades, subsidios, cine industrial-artesanal, circuito comercial.

co-productores competentes y montar des co-producciones coherentes artísticamente y financieramente hablando. Je crois surtout qu'il nous manque la connaissance du marché international et de ses possibilités réelles.

De notre place, pendant ce temps, le défi est d'apprendre à faire des films viables. De bons scénarios pas chers. Des histoires locales authentiques. Des budgets qu'on peut financer avec les faibles ressources disponibles localement. Le peu que j'ai appris durant mon bref passage dans ce domaine, c'est qu'il n'existe pas (du moins par ici) de formules gagnantes. Par conséquent, puisque nous allons investir et risquer tant de temps et d'efforts dans une entreprise à l'avenir incertain, autant être créatifs et avoir la garantie de prendre plaisir à l'opération. Et que d'ici peu, cette fraîcheur d'esprit nous permette de jouer dans la cour des grands.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (URUGUAY) PAR LAURENT RODRIGUEZ

RÉSUMÉ : Quel cinéma doit-on ou peut-on faire en Uruguay ? L'Uruguay traverse une crise économique qui a atteint la société, mais la production de cinéma et vidéo renaît, malgré le manque d'opportunités, de moyen et de loi pour l'encourager.

MOTS-CLÉS : Crise économique, production cinéma et vidéos, industrie, loi, rares opportunités, subventions, cinéma industriel-artesanal, circuit commercial.

Article publié avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'éditeur / Artículo publicado con la amable autorización del autor y el editor:

Uruguay, país mirado, mars 2004, édition de Casa de América (Espagne)



25 watts (2000) de Pablo Stoll





Aprender a mirar

APPRENDRE À REGARDER

Yo conocí los Talleres Varan hace ya más de 15 años y debo admitir que fue por pura casualidad.

Viniendo de Colombia y aunque siempre me gustó el cine, lograr imaginarme haciendo una película me parecía tan ilusorio que ni siquiera me creía con el derecho de soñarlo.

Años más tarde, en París, tuve la osadía de decirlo en voz alta: quiero contar historias de la vida real. Que los personajes sean la gente que las vive. Quiero tener mi propio acceso al mundo; quiero poder dar mi versión sobre algunas de las cosas que veo y que oigo. Quiero tener una buena excusa para acercarme a otra gente. Hacer con ella un trabajo de creación. Más que imaginarme mis propios guiones, lo que me gusta es la capacidad que tiene la realidad de ofrecer historias mucho más inventivas que la ficción. Y quiero sobretodo aprender a jugar con la imagen y el sonido.

Alguno de mis interlocutores me aconsejó Varan. Los Talleres Varan.

Y allá fui a dar. Llegué al fondo de ese impasse un poco destartado de la calle Mont-Louis en el barrio 11 de París. Y tuve la intuición que allí podría encontrar algo de lo que estaba buscando. Encontré mucho más. Desde entonces estoy vinculada a esa escuela. Vinculada por convicción, por afinidad, por gusto. Y he podido sentir su evolución, su cambio y encontrar un espacio para hacer libremente muchas de las cosas que quería.

Varan nació en 1978 en Mozambique. Jacques d'Arthuys, entonces agregado cultural, decidió llamar algunos cineastas para registrar la reciente independencia de ese país. En lugar de filmarla, Jean Rouch propuso enseñar a filmar a aquellos que ahora debían tener la palabra, los mozambiqueños, e hizo así el primer taller de cine directo de Varan.

J'ai connu les Ateliers Varan il y a déjà plus de quinze ans, et je dois avouer que ce fut purement par hasard.

Je venais de Colombie et, bien que j'aie toujours aimé le cinéma, m'imaginer en train de faire un film me paraissait si illusoire que je ne croyais pas même avoir le droit d'en rêver.

Des années plus tard, à Paris, j'eus l'audace de dire à voix haute : Je veux raconter des histoires de la vie réelle. Que les personnages soient les personnes qui les vivent. Je veux avoir mon propre accès au monde ; je veux pouvoir donner ma version de certaines des choses que je vois et que j'entends. Je veux avoir une bonne excuse pour m'approcher des autres. Faire avec eux un travail de création. Plus qu'imaginer mes propres scénarios, ce que j'aime, c'est la capacité qu'a la réalité d'offrir des histoires beaucoup plus inventives que la fiction. Et surtout, je veux apprendre à jouer avec l'image et avec le son.

L'un de mes interlocuteurs me conseilla Varan. Les Ateliers Varan.

Et c'est là que je finis par aboutir. Au fond de cette impasse un peu délabrée de la rue Mont-Louis dans le XI^e arrondissement de Paris. Et j'eus le sentiment que je pourrais y trouver un peu de ce que je cherchais. J'y ai trouvé beaucoup plus. Depuis ce moment, je suis attachée à cette école. Attachée par conviction, par affinité, par goût. Et j'ai pu sentir son évolution, son changement, et trouver un espace de liberté pour réaliser une grande partie de ce que je voulais.

Varan est né en 1978 au Mozambique. Jacques d'Arthuys, qui était alors attaché culturel, décida de faire appel à quelques cinéastes pour témoigner sur l'indépendance récente de ce pays. Au lieu de la filmer, Jean Rouch proposa d'apprendre à filmer à ceux qui désormais devaient avoir la parole, les Mozambicains, et créa ainsi le premier atelier de cinéma direct de Varan.



No hay cama para tanta gente
de Hemel Athortua
(Atelier Colombie, 2000)

Al final de esa experiencia se fundó en París una asociación para iniciar al cine documental a jóvenes que vinieran de países “subdesarrollados”. Para enseñarles (enseñarnos) la posibilidad de aprender a leer, a escribir en imágenes y sonidos, y darles (darnos) la posibilidad de realizar con medios poco costosos, películas que escapasen a la invasión de los modelos culturales y poder constituir así la memoria (nuestra memoria) popular o étnica.

Eran vientos de la época y Varan gozaba de una financiación casi total del Ministerio de Relaciones Exteriores Francés. Y fue entonces cuando yo hice mi curso de iniciación a la realización de cine documental... Nos encontramos como alumnos todos los subdesarrollados del momento. Pescadores de Papuasias Nueva Guinea, mineros de Bolivia, veterinarios de África del Sur, algún extraviado de Noruega o Suecia, algún italiano que logró convencer al Ministerio de que su país era muy pobre y esta colombiana que escribe lo presente.

Y la verdad sea dicha, tengo que confesar que más que la biblia del cine directo que se propagaba entonces, el primer tesoro que encontré fue un grupo de gente tan heterogénea, que leía todas las imágenes –y las hacía– de forma diferente, que abría por su cultura un sinnúmero de puertas al mundo, y que en conjunto permitía soñar que estaba en nuestras manos contarnos de forma muy distinta. Y sobretodo nos permitió pensar que nos era accesible hacer una película. Había un ambiente que lo permitía, pues Varan no era una escuela clásica, ni una enseñanza ortodoxa. Era un grupo de gente que transmitía su pasión de manera práctica –haciendo hacer películas– u otro grupo que asimilaba poco a poco una serie de reglas de la moral cinematográfica del documental. El resto parecía venir de forma mágica. Cuando filmábamos con respeto curiosamente estaba enfocado y la distancia era justa; cuando la relación era intensa, los movimientos de cámara eran los apropiados; cuando la paciencia del pescador reemplazaba la ansiedad del cazador, la

Lorsque cette expérience fut terminée, une association fut fondée à Paris pour initier les jeunes en provenance de pays “sous-développés” au cinéma documentaire. Pour leur enseigner (nous enseigner) la possibilité d’apprendre à lire, à écrire, en images et en sons, et leur donner (nous donner) la possibilité de réaliser, avec des moyens peu coûteux, des films qui échapperaient à l’invasion des modèles culturels et qu’ils puissent ainsi constituer la mémoire (notre mémoire) populaire ou ethnique.

C’était dans l’air du temps, et Varan jouissait d’un financement presque total du Ministère français des Affaires Etrangères. C’est alors que je suivis mon cours d’initiation à la réalisation de cinéma documentaire... Nous nous retrouvâmes comme élèves, nous tous sous-développés de l’époque. Des pêcheurs de Papouasie-Nouvelle Guinée, des mineurs de Bolivie, des vétérinaires d’Afrique du Sud, l’un ou l’autre égaré de Norvège ou de Suède, quelque Italien qui parvint à convaincre le Ministère que son pays était très pauvre, et moi, la Colombienne qui écris ces lignes.

A dire vrai, je dois avouer que, plus que la bible du cinéma direct qui se répandait alors, le premier trésor que je trouvai fut un groupe aussi hétérogène de gens qui lisaient toutes les images, et les réalisaient, de façon différente, qui ouvraient par leur culture un nombre infini de portes sur le monde, et qui, dans leur ensemble, permettaient de rêver qu’il dépendait de nous de nous raconter d’une façon différente. Cela nous permit surtout de penser qu’il était à notre portée de faire un film. L’atmosphère qui régnait y autorisait, car Varan n’était pas une école classique, ni un enseignement orthodoxe. C’était un groupe de gens qui transmettaient leur passion de façon pratique, en faisant faire des films, ou un autre groupe qui assimilait peu à peu une série de règles de la morale cinématographique du documentaire. Le reste semblait venir par magie. Lorsque nous filmions avec respect, curieusement la focale et la distance étaient justes ; lorsque la relation était intense, les mouvements de

realidad nos daba regalos absolutamente inesperados.

Al final del taller, cada uno de nosotros había filmado su propia película y hecho el sonido en la aventura de otro. La confrontación de todos permitía hacerse muchas más preguntas. No era lo mismo para el que se confrontaba a rodar en un barrio periférico donde no lo aceptaban fácilmente, o el que tenía que decidir hasta donde se puede llegar en la intimidad de una pareja que se filma, o el que se hace preguntas prácticas para filmar una competencia de rollers, o el que escoge un tema que se le escapa y no logra concretizar jamás. Todos los problemas que más tarde encontraríamos en este largo sendero del documental estaban ahí, germinando en cada uno de nosotros.

Con el tiempo las cosas han cambiado. Todos hemos crecido, y el número de cámaras en el mundo también; y no por eso el mundo tiene la palabra. Mientras la tecnología se simplifica los difusores se complican; ahora se filma todo y el problema es ser capaz de ver. De observar, de descodificar. Y para Varan, las cosas también cambiaban: la financiación de los talleres en París cambió de fuentes. El Ministerio de Relaciones Exteriores acabó sus ayudas, sus becas a extranjeros y la gente que empezó a ingresar venía de horizontes más cercanos. El público empezó a cambiar: gente con perspectivas más claras en el cine, que ya ha entrado de una forma u otra a éste medio. Han hecho cámara, sonido, producción y quieren lanzarse a una primera experiencia de realización. Varan tuvo que ponerle la cara al nuevo público, a las nuevas realidades, y asumir completamente el ser escuela de cine. Entró al CILECT (Centro Internacional de vínculos –“links”– de Cine y Televisión) en el que en Francia solo están la FEMIS y LOUIS LUMIÈRE; su filosofía no cambió. Cambió tal vez el acercamiento a ella.

Yo seguí mi trayectoria, hice otra escuela, la FEMIS; hice algunos documentales para televisión francesa,

caméra étaient appropriés ; lorsque la patience du pêcheur remplaçait l'agitation du chasseur, la réalité nous offrait des cadeaux absolument inespérés.

A la fin de l'atelier, chacun d'entre nous avait tourné son propre film et avait été l'ingénieur du son pour l'aventure d'un autre. La confrontation générale permettait de se poser beaucoup d'autres questions. Ce n'était pas la même chose que d'être confronté à un tournage dans un quartier périphérique où l'on n'était pas facilement accepté, d'avoir à décider jusqu'où on peut aller dans l'intimité d'un couple que l'on filme, ou de se poser des questions pratiques pour filmer une compétition de rollers, ou de choisir un thème qui vous échappe et qu'on n'arrive jamais à réaliser. Tous les problèmes que nous devons rencontrer plus tard sur le long chemin du documentaire étaient déjà là, en gestation en chacun de nous.

Avec le temps, les choses ont changé. Nous avons tous grandi, et le nombre de caméras dans le monde également ; ce n'est pas pour autant que le monde a la parole. Alors que la technologie s'est simplifiée, les moyens de distribution deviennent plus sophistiqués ; à présent, on filme tout, et le problème est d'être capable de voir. D'observer, de décoder. Et pour Varan aussi, les choses changeaient : le financement des ateliers à Paris eut d'autres sources. Le Ministère des Affaires Etrangères cessa d'accorder aides et bourses aux étrangers, et ceux qui entraient désormais venaient d'horizons plus proches. Le public se mit à changer : des gens qui avaient des idées plus définies sur le cinéma, qui déjà étaient entrés en contact avec ce médium. Ils avaient l'expérience de la caméra, du son, de la production, et voulaient se lancer dans une première expérience de réalisation. Varan dut faire face à ce nouveau public, aux nouvelles réalités, et assumer pleinement son statut d'école de cinéma. Il s'affilia au CILECT (Centre International de Liens –“links”– du Cinéma et de la Télévision) auquel en France seuls appartiennent la FEMIS et LOUIS LUMIÈRE ; sa philosophie ne changea pas. Ce qui changea, peut-être, fut l'approche qu'il en avait.



Nuestro Simon Bolívar
de Reinaldo Belandría
(Atelier Venezuela 2002)



Temprano el sol
de Camilo Pineda
(Atelier Venezuela, 2002)

trabajé en Colombia, y volví con el tiempo a esa escuela donde, sin tener plena conciencia, sí había dado los primeros pasos serios en este camino del cine. Porque cuando hice el taller Varan en 1987, no tenía la impresión de haberme confrontado tanto con el cine. Y quizá era cierto. Me había confrontado más conmigo misma. Con el por qué diablos hago cine. Con las preguntas esenciales que guiarían después muchas de las películas que haría. Me enfrenté con algunos de los nudos de mí misma que el cine ayuda a resolver. Es ponerse a prueba mostrándose a sí mismo aunque se esté filmando una montaña. Es aprender a darle espacio a la vida para que contradiga muchas de los prejuicios que cargamos. Es aprender a ser permeable y a saber moldear al mismo tiempo: dos actividades que pueden parecer contradictorias. Y entendí sobretodo por qué escogí ese medio de expresión, y no un papel y un lápiz, o una escena teatral o un circo. Es decir, que más que haber aprendido una técnica particular, en Varan aprendí a experimentar mi propia mirada sobre el mundo. La técnica se aprende cuando se necesita, con cada película que se hace y cada pregunta que suscita.

Quise organizar un taller Varan en Colombia. Rithy Pahn había organizado uno en Cambodia, André Van Inn en Africa del Sur, Jacques d'Arthuys en Bolivia, Séverin Blanchet en Papouasia Nueva Guinea, Jean Lefaux en Rumania y la Isla Mauricio. Hubo experiencias en México, en Kenya, en Brasil, en Congo, en Laos, en Egipto, en Noruega, En Filipinas, en Nueva Caledonia.

Las verdaderas razones de mis ganas de hacer un taller Varan en Colombia no las sé explicar todavía, si soy sincera. Un compromiso con la patria, la Patria, yo que no entiendo mucho lo que esa palabra significa, lo que contiene?

¿Un querer "dar" porque "yo tuve"?

¿Una nueva experiencia para volver después de tanto tiempo a mi ciudad natal?

Pour moi, je poursuivis ma trajectoire, je fis une autre école, la FEMIS ; je réalisai quelques documentaires pour la télévision française, je travaillai en Colombie, et, avec le temps, je revins à cette école où, sans en avoir vraiment conscience, j'avais véritablement fait mes premiers pas sérieux sur le chemin du cinéma. Car, lorsque j'avais suivi l'atelier Varan en 1987, je n'avais pas l'impression de m'être tellement confrontée au cinéma. Ce qui était peut-être exact. Je m'étais surtout confrontée à moi-même. A la question : pourquoi diable faire du cinéma. Aux questions essentielles qui devaient guider par la suite bien des films que j'allais faire. J'affrontai quelques-uns des difficultés personnelles que le cinéma aide à résoudre. C'est se mettre à l'épreuve, en se montrant soi-même, même si c'est une montagne qu'on filme. C'est apprendre à donner à la vie assez d'espace pour qu'elle contredise beaucoup des préjugés qui nous encombrant. C'est apprendre à être perméable et en même temps à savoir donner une forme : deux activités qui peuvent paraître contradictoires. Et, surtout, j'ai compris pourquoi j'avais choisi ce moyen d'expression, et non le crayon et le papier, ou une scène de théâtre, ou un cirque. C'est-à-dire que, chez Varan, plus qu'une technique particulière, j'ai appris à éprouver mon propre regard sur le monde. On apprend la technique quand on en a besoin, avec chacun des films que l'on fait, et chacune des questions qu'il suscite.

J'ai décidé d'organiser un atelier Varan en Colombie. Rithy Pahn en avait organisé un au Cambodge, André Van Inn en Afrique du Sud, Jacques d'Arthuys en Bolivie, Séverin Blanchet en Papouasie Nouvelle Guinée, Jean Lefaux en Roumanie et à l'île Maurice. Il y avait eu des expériences au Mexique, au Kenya, au Brésil, au Congo, au Laos, en Egypte, en Norvège, aux Philippines, en Nouvelle Calédonie.

Les vraies raisons de mon envie d'organiser un atelier Varan en Colombie, pour dire vrai, je ne peux pas, aujourd'hui encore, les expliquer. Un engagement vis-à-vis de sa patrie, la Patrie, pour moi qui ne vois pas bien ce que signifie ce mot, ce qu'il contient ?

Vouloir "donner", parce que "j'ai reçu" ?

¿Un pretexto maravilloso para estar de nuevo oyendo una lengua que me llega a las tripas sin que yo tenga que hacer la traducción en la cabeza, para estar cerca de la gente que quiero en ese país que dejé sin dejar hace 20 años?

¿Una acción política para contribuir a romper un poco el rompecabezas de una ciudad atravesada con muros invisibles, pero que todos conocemos?

Talvez un poco de cada una de esas cosas me llevó a querer organizar en Bogotá un taller Varan en el año 2000.

Con el apoyo incondicional del equipo de Varan nos lanzamos en la consecución de la financiación. Un taller en otro país implica que éste dé algunos fondos. Así, en una coyuntura particularmente favorable, decidieron participar y ser muy buenas cómplices, Claudia Triana que dirige el Fondo Mixto de Cinematografía, y Sylvia Amaya, que dirigía entonces el departamento de cine del Ministerio de Cultura. Con su apoyo y entusiasmo logramos la valiosa ayuda de la Alcaldía de Bogotá y de la Universidad Nacional.

Todo funcionó muy bien. Con los avatares de Colombia, los pánicos de último momento, las ansiedades de que lleguen las cámaras cuando tienen que llegar, en mayo del 2000 empezamos a tiempo y hora, el taller para 12 alumnos que venían de todo el país a contar la ciudad capital. Contaron la angustia del desempleo de un hombre que piensa incluso vender el bebé que está aún en el vientre de su esposa; contaron la vida de los niños desplazados por la violencia y que se han tomado un edificio de la Cruz Roja; contaron una escuela de estimulación temprana para bebés de la más alta burguesía; un noticiero fuera de cámara; una adolescente que se inventa cómo construir escuelas en su barrio sin tener un peso; el amor incondicional de una pareja a su perrito Quequi; los meandros del Seguro Social; la vida insospechada de un recolector de basuras mal llamado “desechable”; la espera angustiada y eterna de la mujer de un hombre secuestrado; las preguntas de amor que se hacen las jóvenes de 20 años y amigas de una de las realizadoras; lo que significa “agua” en un barrio no muy lejos del centro...

Si bien no puedo explicar las razones que me llevaron a iniciar esta aventura, puedo asegurar que el compromiso de los alumnos, las sorpresas cotidianas de sus *rushes*, la fuerza vital de sus películas, la increíble recepción de ese taller, me comprometió completamente con esta iniciativa. Ese primer taller de 11 semanas sirvió para hacer doce películas; pero sobretodo para ver nacer un grupo de trabajo, el Taller Varan Colombia. La financiación permitió la compra de cámaras y equipos de edición para que el taller pueda existir aunque nosotros no estemos ahí. Sin embargo, en el primer taller los muchachos eran jóvenes, y en el

Une expérience nouvelle pour revenir dans ma ville natale après tant de temps ?

Un prétexte merveilleux pour entendre de nouveau cette langue qui me prend aux tripes, sans que j’aie à faire mentalement la traduction, pour être près des gens que j’aime dans ce pays que j’ai quitté sans le quitter il y a vingt ans ?

Une action politique pour contribuer à briser un peu le casse-tête d’une ville traversée par des murs invisibles, que nous connaissons tous ?

C’est peut-être un peu de chacune de ces raisons qui m’a poussée à organiser à Bogota, en 2000, un atelier Varan.

Avec l’appui inconditionnel de l’équipe de Varan, nous nous sommes lancés à la recherche du financement. Un atelier dans un autre pays implique que celui-ci accorde quelques fonds. C’est ainsi que, dans une conjoncture particulièrement favorable, nous avons obtenu la participation et l’excellente complicité de Claudia Triana, qui dirige le Fondo Mixto de Cinematografía, et de Sylvia Amaya, qui dirigeait à l’époque le département Cinéma du Ministère de la Culture. Grâce à leur appui et à leur enthousiasme, nous avons obtenu l’aide précieuse de la Mairie de Bogota et de l’Université Nationale.

Tout a très bien marché. Au milieu des avatars colombiens, des paniques de dernière heure, des angoisses pour que les caméras arrivent quand elles doivent arriver, en mai 2000, au moment fixé, nous avons commencé l’atelier pour les douze élèves qui venaient des quatre coins du pays pour raconter la capitale. Ils ont raconté l’angoisse du chômage chez un homme qui pense même à vendre le bébé qui est encore dans le ventre de sa femme ; ils ont raconté la vie des enfants déplacés par la violence et qui occupent un bâtiment de la Croix-Rouge ; ils ont raconté une école de stimulation précoce pour les bébés de la haute bourgeoisie ; les coulisses d’un journal télé ; une adolescente qui invente comment construire, sans un sou, des écoles dans son quartier ; l’amour inconditionnel d’un couple pour son petit chien Quequi ; les méandres de la Sécurité Sociale ; la vie insoupçonnée d’un fouilleur de décharges mal nommé “déchet” ; l’attente angoissée et permanente de la femme d’un homme pris en otage ; les questions sur l’amour que se posent les jeunes femmes de vingt ans amies d’une des réalisatrices ; le sens du mot “eau” dans un quartier pas très éloigné du centre...

Alors même que je ne peux pas expliquer les raisons qui m’ont poussée à entreprendre cette aventure, je peux assurer que l’engagement des élèves, les surprises quotidiennes de leurs *rushes*, la force vitale de leurs films, l’incroyable réception de cet atelier m’ont engagée totalement dans cette initiative. Ce premier atelier de onze semaines servit à faire douze films mais, surtout, à voir naître un groupe de travail, l’ “Atelier Varan Colombie”. Le financement permit d’acheter des caméras et des équipements de réalisation,



Temprano el sol
de Camilo Pineda
(Atelier Venezuela, 2002)

huracán del compromiso, decidimos organizar un segundo taller para aumentar las armas del cine en un país con ganas de contarse. Ellos aprenderían a ser más independientes y rodarían por grupos en sus ciudades natales respectivas. Así se hicieron en un segundo taller en el 2002, cuatro películas un poco más largas y complejas, que se rodaron en grupo (*Zona II M17* en Medellín, *Los hijos del viento* en Pasto, *Andar con tacto* y *Esperando* en Bogotá). Varan Colombia fue creciendo, el Fondo Mixto los ha ido acompañando y albergando sus equipos, y hoy es innegable que ese grupo de fuerza creativa existe y vive.

Muchas cosas me sorprendieron en ese paso por Colombia. A medida que enseñábamos que una película es la relación a la persona que se filma, los alumnos tenían que transmitir eso pacientemente a sus propios personajes. Tenían que convencerlos de que una cámara no es forzosamente para hablarle a todo un país a través de una televisión llena de vicios. A los unos y a los otros les extrañaba que el director viniera a filmarlos más de una vez, que se quedara dos meses, que se volvieran amigos. La sorpresa de ir viendo transformarse una persona en personaje, y tener que resolver entonces una dramaturgia propia a la película era una de las dificultades más grandes. Tanto más que la realidad cambia, que la visión que tenemos de ella se transforma demasiado a medida que pasamos tiempo en contacto con ella. La complejidad humana se abre su paso entre los clichés y los prejuicios. El increíble potencial de alteridades, de personas únicas, sorprende tanto más en un país donde la televisión nos invade de telenovelas repletas de personajes-arquetipos, donde el realismo mágico nos ha hecho creer que nuestro realismo es mágico o debe serlo; en un país contado más por otros que por nosotros mismos, donde los clichés de lo que somos están tomando cada vez más fuerza en nuestro propio inconsciente colectivo.

afin que l'atelier puisse exister même en notre absence. Cependant, dans le premier atelier, les élèves étaient jeunes et, dans le tourbillon de l'engagement, nous avons décidé d'organiser un second atelier pour mieux armer le cinéma dans un pays qui avait envie de se raconter. Ils devaient apprendre à être plus indépendants et tourneraient en groupes chacun dans sa ville natale. C'est ainsi que, au cours d'un second atelier, en 2002, ont été réalisés quatre films un peu plus longs et plus complexes, tournés en groupe (*Zona II M17* à Medellín, *Los hijos del viento* à Pasto, *Andar con tacto* et *Esperando* à Bogotá). Varan Colombie s'est agrandi, le Fondo Mixto les a accompagnés et a hébergé leurs équipes, et il est aujourd'hui indéniable que ce groupe à la forte créativité existe et vit.

Bien des choses m'ont surpris lors de mon passage en Colombie. Au fur et à mesure que nous leur enseignions qu'un film EST la relation avec la personne que l'on filme, les élèves devaient patiemment transmettre cela à leurs propres personnages. Ils devaient les convaincre qu'une caméra ne sert pas forcément à parler à un pays tout entier à travers une télévision pleine de vices. Tous restaient stupéfaits que le réalisateur vienne les filmer plus d'une fois, qu'il reste pendant deux mois, et qu'il devienne un ami. La surprise de voir une personne se transformer en personnage, et d'avoir alors à décider d'une dramaturgie propre au film était une des plus grandes difficultés. D'autant plus que la réalité change, que la vision que nous en avons se transforme énormément au fur et à mesure que nous passons du temps à son contact. La complexité humaine s'ouvre un chemin au milieu des clichés et des préjugés. L'incroyable potentiel d'histoires d'individus uniques, surprend d'autant plus dans un pays où la télévision nous abreuve de téléfilms bourrés de personnages archétypiques, où le "réalisme magique" nous a fait croire que toute la réalité qui nous entoure est magique ou doit l'être; dans un pays que les autres ont raconté, plus que nous-mêmes, où les clichés sur ce que nous sommes s'affirment de plus en plus dans notre propre inconscient collectif.

Las películas que se hicieron fueron el testimonio de individualidades: de cada individuo filmado, pero sobre todo de cada individuo filmador. Porque sabemos muy bien que el documental cuenta un poco sobre la realidad que filma, pero cuenta sobretodo la mirada de quien la filma. Cada documental es en cierta forma un autorretrato. Aunque quien lo esté haciendo crea poderse esconder detrás de otras realidades. Esas realidades-escondites son transparentes, como los vestidos del rey, y los espectadores podemos darnos cuenta cuando vemos el conjunto de películas que se hicieron, que ellas son en parte el retrato de una sociedad muy dividida, pero son sobretodo testimonio de una fuerza narrativa de muchachos con talento con una necesidad enorme de expresar.

La experiencia se repitió en Venezuela. En Mérida. Esta vez la iniciativa fue de la agregada cultural de Francia en Caracas, Agnès Nordmann. Y las participaciones también fueron múltiples y maravillosamente cómplices. La CONAC¹, la CNAC², la Escuela de Cine de Mérida aportaron financiación y energía y en el 2002, muchachos de todo Venezuela contaron sus historias. De Maracaibo, de Caracas, del Delta del Orinoco, de la Gran Sabana, de Mérida. Con mucho entusiasmo ellos tienen la voluntad de empujarnos de nuevo hacia ellos y estamos pensando en un segundo taller Varan en Venezuela. Y en conjunto soñamos un taller que trascienda las fronteras, que una sus fuerzas con Colombia, que se reproduzca en Ecuador, que surga de las cenizas de Bolivia donde un buen núcleo quedó hecho hace más de 20 años. Una unión de países, un gran sueño que ya se ha tenido. Y si no fuera por la heterogeneidad con que la hoy tantas causas reivindican ese sueño, nos atreveríamos, aunque fuera por humor, a imaginarnos que un día podríamos ver nacer un taller Bolívarán.

1. CONAC : Consejo Nacional de Cultura.

2. CNAC: Centro nacional Autónomo de Cinematografía.

De los talleres Varan Paris participaron también otros miembros de Varan:

- En el taller de Colombia del 2000:

Leonardo di Constanzo (director), Daniele Incalcaterra (director), Claudio Martínez (editor) y Anne Baudry (editora).

- En el taller de Colombia del 2002:

Catherine Bizern (productora), Daniele Incalcaterra, Emma Baude (editora) y Jocelyne Ruiz (editora).

- En el taller de Venezuela del 2002:

Aurélie Ricard (editora), Patrick Genet (sonidista), Yves de Peretti (director), Catherine Rascon (editora) y Claudio Martínez.

RESUMEN: Testimonio acerca de la labor de cine documental en los Talleres Varan de París, y su posterior implantación en América Latina.

PALABRAS CLAVES: Cine documental. Talleres Varan. América Latina.

Les films qui ont été faits sont le témoignage d'individualités : de chacun des individus filmés, mais surtout de chacun des individus filmeurs. Car nous savons très bien que le documentaire raconte un peu de la réalité qu'il filme, mais raconte surtout le regard de celui qui la filme. Chaque documentaire est d'une certaine façon un auto-portrait. Même si celui qui est en train de le réaliser croit pouvoir se cacher derrière des réalités autres. Ces réalités-cachettes sont transparentes, comme les vêtements du roi, et nous, spectateurs, pouvons nous rendre compte, lorsque nous voyons l'ensemble des films qui ont été faits, qu'ils sont pour une part le portrait d'une société très divisée, mais qu'ils sont surtout un témoignage sur la force créatrice de jeunes gens doués, et de leur immense besoin de s'exprimer.

L'expérience fut répétée au Venezuela. A Mérida. Cette fois, l'initiative en revint à l'agregada culturelle de France à Caracas, Agnès Nordmann. Il y eut, là aussi, des participations nombreuses et merveilleusement complices. La CONAC, la CNAC, l'École de Cinéma de Mérida apportèrent financement et énergie et, en 2002, des jeunes venus de tout le Venezuela racontèrent leurs histoires. De Maracaibo, de Caracas, du Delta de l'Orénoque, de Gran Sabana, de Mérida. Avec un grand enthousiasme, ils manifestent la volonté de nous pousser à nouveau vers eux, et nous pensons à organiser un deuxième atelier Varan au Venezuela. Et plus largement, nous rêvons d'un atelier au-delà des frontières, qui unirait ses forces à celles de Colombie, qui se reproduirait en Equateur, qui surgirait des cendres de Bolivie, où un bon noyau avait été établi il y a plus de vingt ans. Une union des pays, un grand rêve qui a déjà été fait. Et si ce n'était pas pour l'hétérogénéité des multiples causes qui aujourd'hui revendiquent ce rêve, nous oserions, ne serait-ce qu'avec un sourire, imaginer qu'un jour nous pourrions voir naître un atelier Bolívaran.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR CLAIRE PAILLER

A partir des ateliers Varan de Paris, citons les autres membres de Varan qui ont participé :

- A l'atelier de Colombie en 2000 :

Leonardo di Constanzo (réalisateur), Daniele Incalcaterra (réalisateur), Claudio Martinez (monteur) et Anne Baudry (monteuse).

- A l'atelier de Colombie en 2002 :

Catherine Bizern (productrice), Daniele Incalcaterra, Emma Baude (monteuse) et Jocelyne Ruiz (monteuse).

- A l'atelier du Venezuela en 2002 :

Aurélie Ricard (monteuse), Patrick Genet (prise de son), Yves de Peretti (réalisateur), Catherine Rascon (monteuse) et Claudio Martinez.

RÉSUMÉ : Témoignage sur le travail de cinéma documentaire des Ateliers Varan à Paris, leur implantation en Amérique latine.

MOTS-CLEFS : Cinéma documentaire. Ateliers Varan. Amérique latine.

El vestido de terciopelo

La robe de velours



> Lilian Morello

En 1983, gracias a un amigo escritor, Tulio Stella, tuve mi primer acercamiento a la obra de Silvina Ocampo. El primer libro que leí, *Autobiografía de Irene* (1948) fue un descubrimiento maravilloso, un mundo fantástico que me fascinó, me enamoré de esta escritora y de su obra. Al leer sus cuentos, como afirma la escritora Noemí Ulla, en su libro de ensayos, *Invencciones a Dos Voces, Ficción y Poesía en Silvina Ocampo* (segunda edición aumentada, Buenos Aires, 2000) [...] “se tiene la incertidumbre de no saber si se está ante un sueño o frente a una historia que le sucede al personaje”, además su lectura [...] exige la colaboración del lector al ponerlo a elegir ante los diversos finales posibles para cerrar la historia que se narra”. Otro aspecto que me interesa es [...] su preferencia por las tramas que envuelven la peripecia de figuras femeninas, configurando un discurso donde lo femenino parece imponerse, aún con la ambigüedad proverbial que es notoria en la retórica de esta escritora”.

Ya no pude dejar de leerla y releerla. Su lectura siempre se convierte en una aventura, en un juego irresistible y divertido. Para mí, sus cuentos no se agotan y siempre descubro en ellos algo nuevo. Es así, que atraída por sus historias, en 1996, junto a este mismo amigo, decidí adaptar uno de sus cuentos, *El vestido de terciopelo* (*La furia y otros cuentos*, 1959), para hacer un cortometraje, que finalmente nunca llegué a realizar.

En el año 2000, el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Canal 7 de la televisión estatal, llamaron a un concurso de guiones, sobre adaptaciones libres de reconocidos escritores argentinos, para la realización de telefilms, con los cuales conformarían un ciclo denominado Cuentos de película. Este ciclo estaría integrado por diez unitarios de una hora de duración cada uno, dirigidos por sus propios guionistas que en su mayoría, éramos asimismo realizadores.

A raíz de este concurso, revisé la primera adaptación de *El vestido de terciopelo*, pensando que tal vez podría encajar para la ocasión, pero descubrí que ya no

En 1983, grâce à un ami écrivain, Tulio Stella, j’ai eu mon premier contact avec l’oeuvre de Silvina Ocampo. Le premier livre que j’ai lu, *Autobiografía de Irene* a été une découverte merveilleuse, un monde fantastique qui m’a fascinée, je me suis prise de passion pour cette écrivaine et pour son oeuvre. Quand on lit ses contes, comme l’affirme l’écrivaine Noemí Ulla, dans son recueil d’essais, *Invencciones a Dos Voces, Ficción y Poesía en Silvina Ocampo*, “on se trouve devant l’incertitude de ne pas savoir si l’on est devant un rêve ou face à une histoire qui arrive au personnage”, de plus la lecture de ses contes “[...] exige la collaboration du lecteur qui doit choisir entre les diverses fins possibles qui peuvent clôturer l’histoire narrée”. Un autre aspect qui m’intéresse, c’est “[...] sa préférence pour les intrigues qui mettent en scène des figures féminines, et qui configurent un discours où le féminin paraît s’imposer, même si c’est avec l’ambiguïté proverbiale qui est si célèbre dans la rhétorique de cette écrivaine”.

A partir de ce moment-là, je n’ai plus cessé de la lire et de la relire. La lecture de ses contes se transforme chaque fois en une aventure, un jeu irrésistible et divertissant. Pour moi, ses contes ne s’épuisent jamais et j’y découvre toujours quelque chose de nouveau. C’est ainsi que, séduite par ses histoires, en 1996, avec ce même ami, j’ai décidé d’adapter un de ses contes, *El vestido de terciopelo* (*La furia y otros cuentos*), pour en faire un court-métrage que, finalement je ne suis jamais arrivée à réaliser.

En 2000, l’Institut national du cinéma et des arts audiovisuels (INCAA) et le canal 7 de la télévision publique ont organisé un concours de scénarii, sur des adaptations libres d’écrivains argentins reconnus, en vue de la réalisation de téléfilms qui composeraient un cycle dénommé Contes de cinéma. Ce cycle comprendrait dix unités d’une heure chacune, dirigées par les scénaristes eux-mêmes qui, dans leur majorité, étaient aussi réalisateurs.

Pour ce concours, j’ai revu la première adaptation de *El vestido de terciopelo*, en pensant qu’il pourrait peut-être convenir pour l’occasion, mais je me suis rendu

correspondía a mis expectativas, por tratarse de un guión concebido para un cortometraje de veinte minutos. Es así como junto a César Repetto hicimos una nueva versión completamente distinta, que finalmente se convirtió en el guión definitivo y uno de los ganadores del mencionado concurso, que se resolvió el 31 de mayo de 2001. Fuimos de los pocos seleccionados que pudimos concretar el telefilm, en circunstancias más que complicadas.

LA ADAPTACIÓN

[...] *El problema de la adaptación es un falso problema.*

E. TRUFFAUT

Compartiendo los conceptos vertidos por Francis Vanoye, en su libro *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (París, Nathan, 1991), nuestro trabajo, más que de una adaptación se trataría de una transposición, “Partiremos del principio aquel de que la adaptación es, ante todo, un hecho (un hecho, además, impuesto por la necesidad: el cine necesita historias, temas; los guiones se nutren de otras obras). Toda adaptación consiste en transponer una forma de expresión a otra. Esta traslación forzosa sitúa al guionista adaptador ante unos problemas que clasificaremos según tres categorías (no impermeables, por supuesto): problemas técnicos, opciones estéticas y procesos de apropiación”.

Elegimos *El vestido de terciopelo* porque nos parecía simple a los efectos de su realización, el cuento solo tiene tres personajes, unidad de tiempo y de lugar (la

compte qu’il ne correspondait plus à mes attentes, car il s’agissait d’un scénario conçu pour un court-métrage de vingt minutes. Nous avons donc fait, César Repetto et moi, une nouvelle version complètement différente qui finalement est devenue le scénario définitif et l’un des gagnants dudit concours dont le résultat a été donné le 31 mai 2001. Nous fûmes parmi les rares sélectionnés qui purent réaliser le film, dans des circonstances plus que compliquées.

L’ADAPTATION

[...] *Le problème de l’adaptation est un faux problème.*

E. TRUFFAUT

EN ACCORD AVEC LES CONCEPTS DÉVELOPPÉS PAR FRANCIS Vanoye, dans son livre *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, notre travail serait une transposition plus qu’une adaptation, “Nous partirons du principe que l’adaptation est, avant tout, un fait (un fait en outre imposé par la nécessité : le cinéma a besoin d’histoires, de sujets les scénarii se nourrissent d’autres oeuvres). Toute adaptation consiste à transposer une forme d’expression dans une autre. Ce transfert obligatoire place le scénariste-adaptateur face à des problèmes que nous classerons en trois catégories (non étanches, évidemment) : des problèmes techniques, des options esthétiques et des processus d’appropriation”.

Nous avons choisi *El vestido de terciopelo* parce qu’il nous paraissait simple au plan de la réalisation, le conte n’a que trois personnages, une unité de temps et de lieu



El vestido de terciopelo (2000) de Silvia Ocampo

trama podría desarrollarse en no más de una hora y prácticamente toda la acción sucede en el interior del lujoso piso de la señora Cornelia). Lo que nos parecía complicado, era plasmar su carácter fantástico en un lenguaje entre cinematográfico y televisivo. Poco a poco, en el transcurso del trabajo, otros personajes de Silvina Ocampo comenzaron a aparecer y a entrar en escena. Muchos de ellos aportaron ideas, nombres, diálogos, haciendo más complejo el universo de su creadora en la trama de nuestro guión.

El cuento *El vestido de terciopelo* comienza en un caluroso día de verano, con la llegada de la modista Casilda y su ayudante, una niña, a la casa de la rica señora Cornelia Catalpina, en un exclusivo barrio el centro de la ciudad. Ellas llegan desde un lejano suburbio a probarle a Cornelia el vestido de terciopelo negro con un gran dragón bordado en lentejuelas, que la señora le ha encargado a Casilda y que está casi terminado.

En nuestra historia vemos el encargo de dicho vestido, la búsqueda del mejor terciopelo, la contratación de las bordadoras capaces de realizar el complicado bordado que adorna su delantera (un magnífico dragón diseñado por la propia Cornelia) y así también veremos el sacrificio de Casilda para terminarlo dentro del breve plazo exigido por su cliente. Al mismo tiempo vemos la frívola vida de la señora Cornelia y sus muchas y extravagantes ocupaciones. La versión termina algunos días después con el desarrollo del cuento original.

Decidimos contar la historia de la confección de ese fantástico vestido que extinguirá la vida de Cornelia. Mostramos el proceso y los prolegómenos de su creación para profundizar en el enfrentamiento entre los diferentes mundos de las dos protagonistas. Como en el cuento, tratamos de incluir la mirada de la niña, a la que nosotros bautizamos Silvina.

(l'intrigue pourrait se développer en une heure tout au plus et pratiquement toute l'action se passe à l'intérieur du luxueux appartement de Cornelia). Ce qui nous paraissait compliqué, c'était de couler son caractère fantastique dans un langage à la fois cinématographique et télévisuel. Peu à peu, dans le cours du travail, d'autres personnages de Silvina Ocampo ont commencé à apparaître et à entrer en scène. Beaucoup apportèrent des idées, des noms, des dialogues, rendant plus complexe l'univers de leur créatrice dans la trame de notre scénario.

Le conte *El vestido de terciopelo* commence par une chaude journée d'été, avec l'arrivée de la couturière Casilda et de son assistante, une petite fille, chez Cornelia Catalpina, une femme riche qui vit dans un quartier chic du centre ville. Elles viennent d'une lointaine banlieue pour faire l'essayage de la robe de velours noir avec un grand dragon brodé en paillettes, que Cornelia a commandée à Casilda et qui est presque terminée.

Dans notre scénario, on voit la commande de ladite robe, la recherche du meilleur velours, l'embauche des brodeuses capables de réaliser la broderie compliquée qui orne le devant du vêtement (un magnifique dragon dessiné par Cornelia elle-même) et de cette façon aussi on voit comment Casilda se sacrifie pour le terminer dans le délai très bref exigé par sa cliente. En même temps, on voit la vie frivole de Cornelia et ses multiples occupations extravagantes. La version se termine quelques jours après, en reprenant le développement du conte original.

Nous avons décidé de raconter l'histoire de la confection de ce vêtement fantastique qui mettra fin aux jours de Cornelia. Nous montrons le processus et les prolegomènes de sa création dans le face à face entre les mondes différents des protagonistes. Comme dans le conte, nous essayons d'inclure le regard de la petite fille, que nous baptisons Silvina.



El vestido de terciopelo
(2000)
de Silvina Ocampo



El vestido de terciopelo (2000) de Silvina Ocampo

Las modistas y las señoras de clase alta son personajes recurrentes en los cuentos de Silvina Ocampo. Con varias de ellas construimos los personajes de Casilda Saporiti y de Cornelia Catalpina.

El vestido de terciopelo transcurre en la década del '50. Nosotros lo transpusimos a la actualidad por dos razones, la primera fue el bajo presupuesto que nos asignaron para esta producción, lo que hacía imposible una reconstrucción de época dignamente realizada. La segunda fue que nos interesó enfrentar estas dos clases sociales en nuestro conflictivo entorno sociopolítico del año 2001.

El tiempo, sin embargo está enrarecido, distorsionado. Se pueden reconocer los rasgos de una época pasada, pero no está exactamente determinada. ¿Es un pasado remoto? ¿Es cercano? Buenos Aires con sus enormes suburbios padece a veces esta “detención del tiempo”, esta falta de modernidad, que Silvina Ocampo utiliza en forma tan brillante. El centro de la gran ciudad y Burzaco, un recóndito extramuros se enfrentan en *El vestido de terciopelo*. La señora de clase alta que se prepara para tomar en pocos días el avión a Europa y la humilde modista que llega exhausta de su largo e incomodo viaje en colectivo, “Estos viajes al centro en colectivo me enferman, sobre todo cuando tengo que ir al barrio norte, que queda tan a tras mano”, dice Casilda. El comportamiento de Casilda, sus costumbres, el vestuario, la casa, nos remiten al pasado. También lo hacen las bordadoras, que parecen salidas de otra época. En cambio a la aristocrática Cornelia la

Les couturières et les femmes de la haute société sont des personnages récurrents dans les contes de Silvina Ocampo. Avec plusieurs de ces personnages, nous avons construit les personnages de Casilda Saporiti et de Cornelia Catalpina.

L'action de *El vestido de terciopelo* se passe dans les années 50. Nous l'avons transposée dans l'actualité pour deux raisons : la première était le faible budget qui nous a été assigné pour cette production, ce qui rendait impossible une reconstitution digne de ce nom de l'époque concernée. La seconde était qu'il nous intéressait de mettre face à face ces deux classes sociales dans notre contexte socio-politique conflictuel de l'année 2001.

Le temps, cependant, a été déformé, distorsionné. Il est possible de reconnaître les traits d'une époque passée, mais elle n'est pas exactement déterminée. Est-ce un passé lointain ? Est-ce un passé récent ? Buenos Aires avec ses immenses banlieues souffre parfois de cette “suspension du temps”, cette absence de modernité, que Silvina Ocampo exploite de façon si brillante. Le centre de la grande ville et Burzaco, un faubourg éloigné, s'opposent dans *El vestido de terciopelo*. La femme de la haute société, qui s'apprête à prendre l'avion pour l'Europe quelques jours plus tard, et l'humble couturière qui arrive épuisée de son trajet long et pénible en bus, “Ces trajets vers le centre en bus me rendent malade, surtout quand je dois aller dans le quartier Nord qui est tellement éloigné”, dit Casilda. Le comportement de Casilda, ses habitudes, sa façon de s'habiller, sa maison, nous renvoient au passé. C'est aussi le cas des brodeu-



transformamos en una snob “nueva rica” característica de nuestro tiempo, todo en ella trasunta estar en el “primer mundo” como se ha dado en llamarlo.

Las bordadoras Irma Urbino y Amelia Cicuta son las hermanas modistas de *Amelia Cicuta (Las invitadas 1961)*. Ana Valerga (*Los días de la noche 1970*) presta su nombre a la tercera bordadora. Ellas forman un llamativo trío sugiriendo a las tres parcas. Cuando trabajábamos en estos personajes, teníamos muy presente la descripción del dragón que hizo Jorge Luis Borges en *El libro de los seres imaginarios (1978)* y pensamos oportuno ponerla en boca de las bordadoras ante la curiosidad de la niña Silvina que pregunta qué tipo de animal es un dragón. Con esto quisimos acentuar la relación misteriosa que las bordadoras mantienen con ese monstruo que ellas mismas urden sobre la delantera del vestido.



El vestido de terciopelo (2000) de Silvina Ocampo

Además ellas, tal vez comparten algunas características de este ser imaginario. Como dice nuestra Irma Urbino, “El dragón posee la capacidad de asumir muchas formas, pero estas son inescrutables...”

Quizás más que adivino de Cornelia, y ya no de catorce años, nuestro adivino se llama Magush, como el protagonista del cuento del mismo nombre de *La furia (1959)*. Magush le dice al protagonista del cuento “[...] ¿Era posible evitarlo? El destino es como un tigre cebado que acecha a su dueño”. El tigre para Cornelia se transformará en dragón. Además Magush, en el cuento de Silvina Ocampo, lee el destino “...en los rayos de luz que se reflejan en los cristales de las ventanas del edificio deshabitado que está frente a la carbonería”. Las ventanas son sus barajas adivinatorias. El personaje de Magush utiliza las barajas del Tarot y un prisma de cristal para leer el destino de Cornelia.

ses, qui semblent sorties d’une autre époque. En revanche, nous avons transformé l’aristocratique Cornelia en une snob “parvenue”, caractéristique de notre époque ; tout en elle témoigne de son appartenance au “premier monde” selon l’expression à la mode.

Les brodeuses Irma Urbino et Amelia Cicuta sont les couturières soeurs de *Amelia Cicuta*. Ana Valerga donne son nom à la troisième brodeuse. Elles forment un trio impressionnant qui évoque les trois Parques. Lorsque nous construisions ces personnages, nous avons très présente à l’esprit la description du dragon qu’a faite Jorge Luis Borges dans *El libro de los seres imaginarios (1978)* et nous avons pensé opportun de la mettre dans la bouche des brodeuses, en réponse à la curiosité de la petite fille Silvina qui demande quelle sorte d’animal est le dragon. De cette manière nous avons voulu accentuer la relation mystérieuse que les brodeuses entretiennent avec ce monstre qu’elles ourdissent elles-mêmes sur le devant de la robe.

En outre, peut-être partagent-elles quelques caractéristiques avec cet être imaginaire. Comme dit notre Irma Urbino, “Le dragon possède la capacité d’assumer beaucoup de formes mais elles sont indéchiffrables...”

Sans doute un peu plus que devin pour Cornelia, et âgé d’un peu plus de quatorze ans, notre voyant s’appelle Magush, comme le protagoniste du conte du même nom de *La furia* y otros cuentos. (Magush dit au protagoniste du conte “[...] Etait-il possible de l’éviter ? Le destin est comme un tigre féroce qui guette son maître”. Le tigre pour Cornelia se transformera en dragon. De plus, Magush, dans le conte de Silvina Ocampo, lit le destin “[...] dans les rayons de lumière qui se reflètent dans les vitres des fenêtres de l’édifice inhabité qui se trouve en face de la carbonnerie”. Les fenêtres sont ses cartes divinatoires. Le personnage de Magush utilise les cartes du Tarot et une boule de cristal pour lire le destin de Cornelia.

El vestido de terciopelo (2000) de Silvina Ocampo



Casilda le confiesa a la niña, “[...] siempre me invitaba a tomar un cafecito o una tacita de té, con medias lunas. Yo perdía horas de trabajo, ¿Qué más quería? Si yo hubiera sido una cualquiera, que más quería; pero siendo como soy me daba no sé qué...”, esto lo dice la modista Piluca en “Las vestiduras peligrosas” (*Los días de la noche* 1970), uno de los cuentos más presentes en nuestra adaptación. Artemia, la protagonista del mencionado relato, dibuja vestidos “...es lo que mejor hace” dice Piluca, “Pinta y dibuja de su idea propia”, como lo hace el personaje de Cornelia Catalpina y Piluca tiene que copiarlos, como lo hace nuestra Casilda Saporiti. Una característica de Artemia, heredada por Cornelia es el concepto vertido por Piluca “[...] La niña* vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse”. Nuestra Cornelia hará suyas las palabras dichas por Artemia “[...] Hágame este vestido peligroso, hágame este vestido para mañana, yo sé que lo va a hacer en un cerrar y abrir de ojos”. Pero no sólo Cornelia tiene características de Artemia, también Casilda las tiene. Esta tomará a sus bordadoras a partir de un aviso que publica en los clasificados del diario, forma en que también Artemia ha tomado a Piluca, “La señorita Artemia me tomó por el diario...”.

La modista Irma Urbino, en el cuento *Amelia Cicuta* dice, “Casilda era buena modista, de las más cotizadas de Buenos Aires. Por la manera de sostener un corte de género sobre los hombros de la cliente, pegarlo en la cintura, haciendo resaltar un busto o una cadera, se adivinaba la jerarquía de su destreza”. De esta manera Cornelia Catalpina recuerda a Casilda Saporiti, cuando emprende el extraño viaje en su búsqueda en los suburbios de la capital. Casilda, en el cuento original, no tiene apellido. Saporiti es el apellido de la adivina que se hace llamar “Madame Saporiti” en “Ulises” (*Los días de la noche* 1970) a Casilda en cambio, en el cuento no se le conoce el apellido. Por otra parte Cornelia dice de Casilda “...Casilda es una maga de la costura”.

Otros personajes, como el administrador, Celestino, toma su nombre y su apariencia (decisivo en el cuento

Casilda avoue à la petite fille, “[...] elle m’invitait toujours à prendre un petit café ou une tasse de thé avec des croissants. Je perdais des heures de travail, que désirer de mieux? Si j’avais été la première venue, que désirer de mieux; mais étant donné ce que je suis, ça me faisait quelque chose...”, la couturière dit cela de Artemia dans «Las vestiduras peligrosas», un des contes les plus présents dans notre adaptation. Artemia, la protagoniste de ce conte, dessine des vêtements “[...] c’est ce qu’elle fait de mieux” dit Piluca, “Elle peint, elle dessine selon sa propre idée”, comme le fait le personnage de Cornelia Catalpina et Piluca doit les copier, comme le fait notre Casilda Saporiti. Une caractéristique de Artemia dont hérite Cornelia est le jugement émis par Piluca “[...] La jeune femme vivait pour s’habiller et se pomponner. La vie se résumait pour elle à s’habiller et à se parfumer”. Notre Cornelia fera siennes les paroles d’Artemia “[...] Faites-moi cette robe dangereuse, faites-moi cette robe pour demain, je sais que vous allez la faire en un clin d’œil”. Mais Cornelia n’est pas la seule à avoir les caractéristiques de Artemia, Casilda les possède aussi. Celle-ci engagera ses brodeuses grâce à un avis qu’elle publie dans les petites annonces d’un journal, exactement comme Artemia a engagé Piluca, “La señorita Artemia m’a engagée par une annonce dans le journal...”.

La couturière Irma Urbino, dans le conte *Amelia Cicuta* dit, “Casilda était une bonne couturière, l’une des plus cotées de Buenos Aires. Dans sa manière de faire tenir une coupe de tissu sur les épaules de la cliente, de l’appliquer à la taille en faisant ressortir le buste ou la hanche, on devinait la supériorité de son savoir-faire”. De même, Cornelia Catalpina rappelle Casilda Saporiti, quand elle entreprend l’étrange voyage à la recherche de cette dernière dans la banlieue de la capitale. Casilda, dans le conte original, n’a pas de nom de famille. Saporiti est le nom de la voyante qui se fait appeler “Madame Saporiti” dans “Ulises”. Par ailleurs Cornelia dit de Casilda “[...] Casilda es una magicienne de la couture”.

D’autres personnages, comme l’administrateur, Celestino, tire son nom et son apparence (décisif dans le conte original) de *Celestino Abril*. On dit de lui “[...]”



El vestido de terciopelo (2000) de Silvna Ocampo

original) de *Celestino Abril (Los días de la noche)*. De él se dice “[...] su elegancia era célebre”, “[...] Su pelo ensortijado que peinaba con brillantina perfumada...”, “más que sus manos, recuerdo su anillo Chevallier, con un zafiro, que llevaba en el dedo meñique”.

También las bordadoras no seleccionadas que acuden al llamado de Casilda a través del diario, tienen nombres tomados de diversos cuentos, por ejemplo *Coral Fernández (Los días de la noche 1970)*. Sin embargo los textos de todas las candidatas, incluidas las tres elegidas, fueron extraídos de testimonios logrados en entrevistas que realizamos a bordadoras y costureras jubiladas verdaderas, que ejercían el oficio en la época en la que transcurre el cuento original.

Todo el telefilm se rodó en escenarios reales, nada se filmó en estudios.

El escenario que utilizamos para rodar las escenas del taller de costura y casa de Casilda, se encuentra en un suburbio y es realmente la casa y el taller de una modista, a la que las “señoras” en el pasado, mandaban a buscar por sus chóferes, cuando esta debía ir hasta el barrio norte a probarles.

La casa de telas donde Casilda finalmente consigue y compra el magnífico terciopelo negro no podía ser cualquier negocio de telas, debía ser misterioso y raro, como sus dueños, dos socios, uno árabe y el otro judío.

UNA EMISIÓN EN MEDIO DEL CAOS

El proceso de realización de este telefilm fue arduo. Trabajamos con un bajo presupuesto y en condiciones bastantes precarias. Tanto su pre-producción como su producción coincidieron con la gestación de uno de los acontecimientos más impactantes y terribles de los últimos años, un levantamiento popular sin precedentes que tuvo gravísimas consecuencias en vidas humanas.

El 2001 fue un año muy difícil para nuestro país, coro-

son elegancia était célèbre”, “[...] Ses cheveux bouclés qu’il peignait avec de la brillantine parfumée...”, “plus que ses mains, je me rappelle sa bague à la chevalière, avec un saphir, qu’il portait au petit doigt”.

De même, les brodeuses non sélectionnées qui répondent à l’appel de Casilda grâce au journal, ont des noms tirés de divers contes, par exemple “Coral Fernández”. Cependant les textes de toutes les candidates, y compris celui des trois élues, ont été extraits de témoignages obtenus dans des entretiens que nous avons réalisés auprès d’authentiques brodeuses et couturières, qui exerçaient leur métier à l’époque où se passe le conte original.

Tout le téléfilm a été tourné dans des décors réels, rien n’a été filmé en studio.

Le décor que nous avons utilisé pour tourner les scènes d’atelier de couture et de la maison de Casilda se trouve en banlieue et c’est vraiment la maison et l’atelier d’une couturière, que les “dames de la haute société”, dans le passé, faisaient chercher par leur chauffeur quand la couturière devait aller jusque dans le quartier Nord pour un essayage.

La boutique de tissus où Casilda finalement trouve et achète le magnifique velours noir ne pouvait pas être n’importe quel magasin de tissus, il devait être mystérieux et étrange, comme ses propriétaires, deux associés, un arabe et un juif.

UNE ÉMISSION AU MILIEU DU CHAOS

Le processus de réalisation de ce téléfilm a été difficile. Nous avons travaillé avec un petit budget et dans des conditions assez précaires. Aussi bien l’avant-production que la production ont coïncidé avec l’un des événements les plus impressionnants et terribles de ces dernières années, un soulèvement populaire sans précédent qui a eu de graves conséquences en vies humaines.

2001 a été une année très difficile pour notre pays, cou-

nado el 20 de diciembre con la dimisión y vergonzosa huida del entonces presidente Fernando De La Rúa, en un helicóptero desde la terraza de la Casa de Gobierno.

Ese mismo día a las 22 horas fue el estreno por el Canal 7 de la televisión estatal de *El vestido de terciopelo*, estreno al que me opuse pero que no pude evitar. Fue el cuarto y último telefilm que salió al aire de este truncado proyecto que pretendió ser un ciclo de calidad y prestigio.

Mientras el pueblo se levantaba, tomaba las calles y la ciudad era una batalla campal y todos los canales de la TV de aire transmitían los incidentes, el Canal 7 en medio del caos emitía *El vestido de terciopelo*, para nosotros un absurdo que superaba cualquier trama de ficción, inclusive las más fantásticas de Silvina Ocampo.

* Cabe señalar que hace unas décadas, la denominación “niña” o “niño” era utilizada por el servicio doméstico para designar a los jóvenes de la familia donde trabajaba.

RESUMEN: Lilian Morello evoca los orígenes y las condiciones de la realización de su película *El vestido de terciopelo*. La realizadora que, desde la primera lectura, sintió una gran afición por la obra narrativa de Silvina Ocampo, deseó en seguida realizar una adaptación fílmica de esos textos. En el año 2000, tuvo la oportunidad de participar en un concurso de guiones para la televisión sobre el tema literatura y cine : en colaboración con César Repetto, propone una adaptación del cuento *El vestido de terciopelo*, sacado de *La Furia y otros cuentos* (1959). Lo que resulta ser una transposición - más que una adaptación - propone una lectura del cuento original, enriquecida con elementos sacados de otros cuentos de la escritora, enfoque sintético que revela las apuestas socio-culturales de los juegos paródicos que caracterizan la escritura fantástica de Silvina Ocampo. Lilian Morello describe las condiciones muy difíciles de la realización de la película y su primera difusión por televisión que coincidió con los acontecimientos más dramáticos de la crisis argentina de finales del 2001.

PALABRAS CLAVES: Silvina Ocampo, cuento, transposición, televisión, cine, política.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHIE

OCAMPO, Silvina, *Autobiografía de Irene*, (*Autobiographie d'Irene*), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961 (1^{ra} éd. 1948).
ULLA, Noemí, *Invenções a Dos Voces, Ficción y Poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ediciones del valle, seconde édition augmentée, 2000.
OCAMPO, Silvina, “La robe de velours” in *La furia y otros cuentos*, (*La Furie et autres contes*), Buenos Aires, Alianza Editorial, 1996 (1^{ra} éd. 1959).

ronnée le 20 décembre par la démission et la fuite honteuse du président de cette époque Fernando De La Rúa, en hélicoptère depuis la terrasse du Palais Présidentiel.

Ce jour-là, à 22 heures, a eu lieu la première diffusion de *El vestido de terciopelo*, sur la chaîne publique Canal 7, diffusion à laquelle je me suis opposée mais que je n'ai pas pu empêcher. Ce fut le quatrième et le dernier téléfilm à voir le jour, dans le cadre de ce projet tronqué qui avait aspiré à être un cycle de qualité et de prestige.

Pendant que le peuple se soulevait, qu'il s'emparait de la rue, que la ville était un véritable champ de bataille et que toutes les chaînes hertziennes retransmettaient les incidents, Canal 7 au milieu du chaos, diffusait *El vestido de terciopelo*, une absurdité qui, pour nous, dépassait n'importe quelle fiction, même les plus fantastiques de Silvina Ocampo.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR ANNICK MAGIN

RÉSUMÉ : Lilian Morello décrit les origines et les conditions de la réalisation de son film *El vestido de terciopelo* (*La robe de velours*). La réalisatrice, qui a aimé l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo dès sa première lecture, en 1983, a ressenti très vite le désir de faire une adaptation fílmique de ces textes. En 2000, l'occasion lui est donnée de participer à un concours de scénarii pour la télévision sur le thème littérature et cinéma : en collaboration avec César Repetto, elle propose une adaptation du conte *El vestido de terciopelo* (*La robe de velours*), tiré de *La Furia y otros cuentos* (1959). Cette transposition qui propose une lecture du conte originel enrichi d'éléments de divers autres contes de cette écrivaine, met en lumière les enjeux socio-culturels des jeux parodiques qui caractérise l'écriture du fantastique chez Silvina Ocampo. Lilian Morello décrit les conditions très difficiles dans lesquelles le film a été réalisé. Au final, sa programmation à la télévision, le 20 décembre 2001, s'est faite au cours d'un véritable télescopage avec l'actualité politique la plus dramatique de la crise argentine.

MOTS-CLEFS : Silvina Ocampo, conte, transposition, télévision, cinéma, politique.

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

OCAMPO, Silvina, *Las invitadas*, (*Les invitées*), Buenos Aires, Editorial Losada, 1961, (1^{ra} éd. 1961).

OCAMPO, Silvina, *Los días de la noche* (*Les jours de la nuit*), Buenos Aires, Alianza Editorial, 1983, (1^{ra} éd. 1970).

OCAMPO, Silvina, *La furia y otros cuentos*, (*La Furie et autres contes*), Buenos Aires, Alianza Editorial, 1996 (1^{ra} éd. 1959).



› José Carlos Avellar



Antônio Fagundes, actor

Eu sou trezentos

Je suis trois cents

1

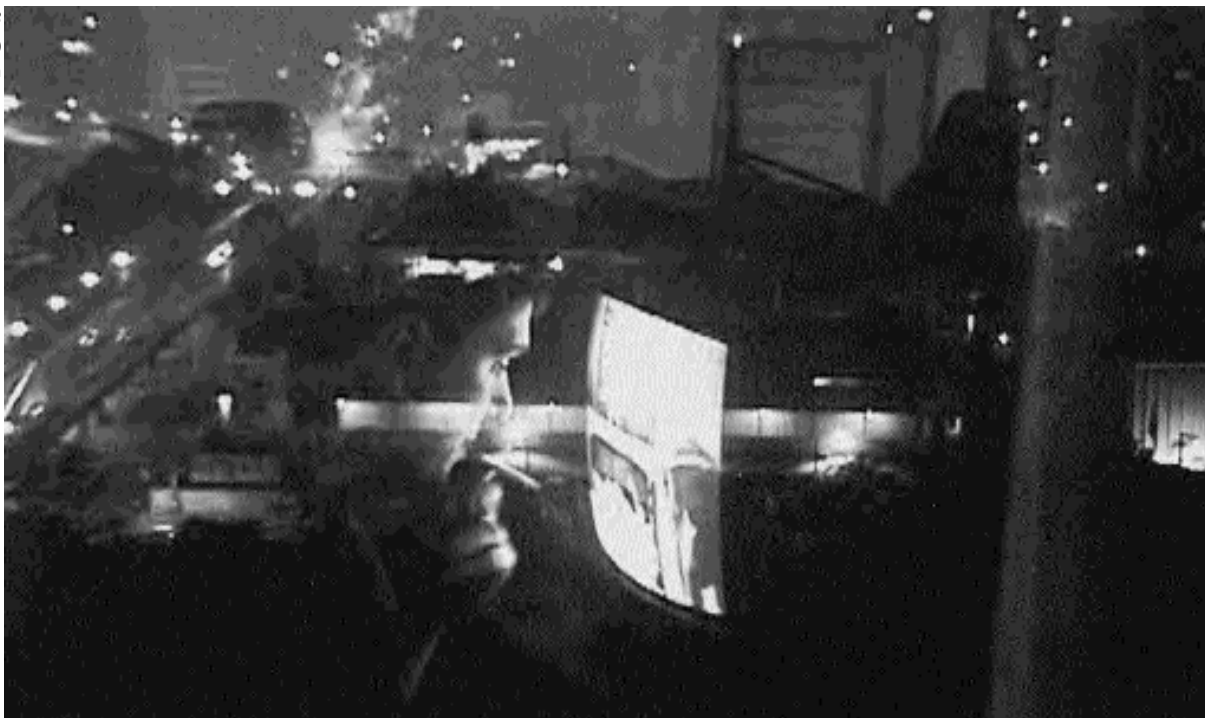
No começo de *Um passaporte húngaro* (2002), Sandra Kogut fala ao telefone. Num qualquer dia de maio de 1999 ela pergunta ao consulado da Hungria se uma pessoa com um avô húngaro tem direito a um passaporte húngaro. Na verdade são duas conversas, em francês, montadas como uma fala contínua mas feitas em momentos e em telefones diferentes. A voz masculina que atende a uma das chamadas acha que não, que um neto de húngaro não tem direito a um passaporte húngaro. A voz feminina que atende à outra chamada pergunta se ela poderia reunir documentos capazes de provar a origem húngara de seus avós.

No começo de *33* (2003), Kiko Goifman fala com o espectador. Diz que sempre gostou de contar que é filho adotivo em momentos inesperados e observar como

Au début d'*Un passeport hongrois* (2002), Sandra Kogut parle au téléphone. Un jour quelconque de mai 1999, elle demande au consulat d'Hongrie si une personne dont le grand-père est hongrois a droit à un passeport hongrois. Il s'agit, en réalité, de deux conversations en français, montées en continu comme une seule, mais tenues à deux moments et depuis des téléphones différents. La voix masculine qui reçoit l'un des appels pense que non, que le petit-fils d'un Hongrois ne peut prétendre à un passeport hongrois. La voix féminine qui reçoit l'autre appel lui demande si elle pourrait réunir les documents prouvant l'origine hongroise de ses grands-parents.

Au début de *33* (2003), Kiko Goifman parle aux spectateurs. Il dit qu'il a toujours aimé raconter, dans les

33
(2003)
Kiko Goifman



as pessoas se sentem nessas ocasiões. Diz que tem 33 anos, que foi adotado por Berta, que nasceu em 1933, e que naquele dia, 9 de setembro de 2001, começava a remexer no passado, partir em busca de sua mãe biológica por 33 dias e por “um caminho metódico e torto”. Decidira ir ao escritório de detetives pedir dicas, usar as manhãs e tardes para investigações e as noites para “a procura de imagens, nas poucas luzes e nos vazios”.

O que aproxima estes dois filmes não é apenas este começo, com imagens de estilos diferentes mas igual: um breve discurso para apresentar uma busca e definir os seus limites. E nem apenas o fato, comum em nosso cinema, deles, por meio de suas histórias, discutirem/representarem a construção de uma identidade. São filmes próximos um do outro porque, fato menos comum no cinema, são documentários em que os realizadores estão no centro das histórias que contam, e porque radicalizam algo presente em todo documentário de forma velada, discreta, encoberta: o pedaço em que o documentário, filme voltado para o outro, até certo ponto determinado pelo outro, no outro, e sem tirar os olhos dele, se refere a si mesmo, a seu processo de construção, fazendo do retrato do outro também um auto-retrato. Na imagem nestes dois filmes, colada em todas as muitas coisas que ela mostra, como se tudo o que estamos vendo fosse um espelho, vemos ou sentimos a presença da câmera. No que vemos, vemos o que vê.

Em muitos planos de 33 o que aparece mesmo na tela, com maior ou menor destaque, é a câmera, na mão de Kiko, refletida num espelho. Ou, mais exata-

mentos les plus inattendus, qu’il a été adopté et observer comment se sentent alors les gens. Il dit qu’il a 33 ans, qu’il a été adopté par Berta, qui est née en 1933 et que ce jour-là le 9 septembre 2001, il commençait à remuer le passé et à rechercher sa mère biologique pendant 33 jours et suivant “un chemin méthodique et tortueux”. Il a décidé de se rendre dans une agence de détectives demander des informations, de consacrer ses matinées et ses après-midis à l’enquête et ses nuits à “la recherche d’images, dans la semi-obscurité et les vides”.

Ce début, aux images de styles différents mais semblable, n’est pas le seul point commun entre ces deux films : il y a aussi ce bref discours qui présente une recherche et définit ses limites. Et le fait fréquent dans notre cinéma que, par le biais de leurs histoires, ils discutent/representent la construction d’une identité n’est pas non plus le seul point commun entre eux. Ces deux films sont proches l’un de l’autre parce que, fait moins fréquent au cinéma, ce sont des documentaires dans lesquels les réalisateurs sont au centre de l’histoire qu’ils racontent ; et qu’ils radicalisent ce qui est présent de forme voilée, discrète, latente dans tout documentaire : cette partie où le documentaire, film tourné vers l’autre, jusqu’à un certain point déterminé par l’autre, dans l’autre, et qui sans le quitter des yeux fait référence à soi-même, à son processus de construction, et fait aussi du portrait de l’autre un auto-portrait. Dans l’image de ces deux films, collée à toutes les nombreuses choses qu’elle montre, comme si tout ce que nous voyons était un miroir, nous voyons ou sentons la présence de la caméra. Dans ce que nous voyons, nous voyons ce qu’elle voit.

Dans de nombreux plans de 33, ce qui apparaît vrai-

mente, o que aparece é Kiko com a câmera na mão. Ele não apenas filma a si mesmo: deixa visível dentro da imagem, em qualquer superfície lisa capaz de funcionar como um espelho, a câmera com que se filma. Conscientemente ou não, define-se assim como um homem com uma câmera, reafirma a importância de seu instrumental sensível, o cinema; indica que manter a atenção voltada para a câmera, para o cinema, é aqui tão importante quanto observar os fatos flagrados durante a busca da mãe biológica. Enquadrando uma estatueta de Sherlock Holmes ou movimentando uma lente de aumento diante da objetiva da câmera, Kiko sugere que a investigação que realiza só é possível no cinema, que o que pretende documentar só é possível de ser documentado na fronteira entre o registro, a observação, a pesquisa, o documento e a ficção cinematográfica - na relação entre a cena e o modo de filmar a cena, na relação entre a câmera e o personagem em cena: o personagem que está em cena filma a cena. O Kiko diretor que filma a cena, e o Kiko personagem que vive a cena, ao mesmo tempo dois e um só, reiteram: “Eu e meu eu/outro, antes de mais nada fazemos cinema”. O Kiko diretor busca (talvez até busca mais importante que aquela da mãe biológica efetuada pelo Kiko personagem) imagens para dizer o que ele sente e pensa durante a procura. Tão importante quanto (um pouco mais importante do que) investigar nas manhãs e tardes é buscar imagens à noite. Elas são a verdadeira investigação, uma auto-investigação, uma conversa sobre o eu dividido, realizador e personagem, uma projeção do lado subjetivo da busca, um modo de representar o espaço afetivo em que a busca se realiza: no vazio, no escuro, nas poucas luzes, em noites de chuva.

Em muitos planos de *Um passaporte húngaro* a composição do quadro revela mais o ponto de vista de onde a cena está sendo filmada do que a cena propriamente dita. Isto porque também aqui a pessoa que filma participa da cena com a câmera na mão¹. Participa, e não assim como um cinegrafista que procura se inserir no meio de uma ação para melhor filmá-la. Sandra, mais do que observar, age na cena que está filmando. Filma com um pequeno vídeo digital, e aparentemente as pessoas que estão sendo filmadas nem percebem a câmera; ou, se percebem, acham natural que ela esteja ali, objeto semelhante a uma caneta, bolsa, livro, caderneta, câmera fotográfica, walkman, mp3 player, na mão de Sandra. Acham natural que a câmera esteja ali como um utilitário compacto ou quase como gente viva de verdade, parente, amigo, conhecido, alguém que veio com ela e testemunha o pedido. Em cena as pessoas filmadas agem como quem conversa em presença de uma terceira (pessoa?) que, discreta, só interfere com seu olhar silencioso. Sem esta terceira personagem, a

ment à l’image, de façon plus ou moins évidente, c’est la caméra dans la main de Kiko, reflétée dans un miroir. Ou, plus exactement, ce qui apparaît c’est Kiko la caméra dans la main. Il ne fait pas que se filmer : il laisse transparaître à l’image, sur toutes les surfaces lisses capables de fonctionner comme un miroir, la caméra avec laquelle il se filme. De façon consciente ou pas, il se définit ainsi comme un homme avec une caméra, il réaffirme l’importance de l’instrument sensible dont il se sert, l’importance du cinéma ; il indique que fixer son attention sur la caméra, sur le cinéma, est ici aussi important que d’observer les faits enregistrés pendant la recherche de sa mère biologique. En faisant un cadrage sur une statuette de Sherlock Holmes, ou en passant une loupe grossissante devant l’objectif de la caméra, Kiko suggère que l’enquête qu’il réalise n’est possible qu’au cinéma, que ce qu’il cherche à montrer ne peut être montré qu’à la frontière entre le registre, l’observation, l’enquête, le document et la fiction cinématographique - dans la relation entre la scène et la façon de filmer la scène, dans la relation entre la caméra et le personnage en scène : le personnage qui est en scène filme la scène. Kiko, réalisateur qui filme la scène, et Kiko, personnage qui vit la scène, à la fois deux et un seul, réitèrent : “Moi et mon moi/autre, faisons avant tout du cinéma”. Kiko, réalisateur cherche (c’est peut-être une recherche plus importante que celle de la mère biologique effectuée par Kiko personnage) des images pour dire ce qu’il éprouve et pense pendant la quête. C’est aussi important (un peu plus important que) d’enquêter le matin et l’après-midi, que de chercher des images la nuit. Elles sont la véritable enquête, une auto-enquête, une conversation sur le moi partagé, réalisateur et personnage, une projection du côté subjectif de la quête, une façon de représenter l’espace affectif où se réalise la quête : dans le vide, le noir, la semi-obscurité, les nuits de pluie.

Dans de nombreux plans d’*Un passaport hongrois*, la composition du tableau révèle davantage le point de vue depuis lequel la scène est filmée que la scène proprement dite. Et ce parce qu’ici aussi la personne qui filme participe de la scène la caméra dans la main¹. Elle y participe, et pas comme un cinéaste qui cherche à s’insérer au milieu d’une action pour mieux la filmer. Sandra fait plus qu’observer, elle agit sur la scène qu’elle filme. Elle filme avec une petite caméra digitale, et apparemment les personnes filmées ne voient même pas la caméra ; ou si elles la voient, elles trouvent sa présence naturelle, comme un stylo, un sac, un livre, un carnet, un appareil photo, un walkman, un mp3 player dans la main de Sandra. Elles trouvent normal que la caméra soit là comme un utilitaire compact ou presque comme un véritable être vivant, un parent, un ami, une connaissance, quelqu’un qui l’accompagne et assiste à la rencontre. Sur scène, les personnes filmées font comme si elles discutaient en présence d’un tiers (être ?), discret, qui n’interfère que par

câmera, a cena seria diferente ou talvez nem viesse existir. Na verdade, trata-se de um jogo em que a intervenção é de mão dupla. Sandra, a realizadora, age primeiro como uma personagem de seu filme. Lida com a câmera como se estivesse também sendo observada pela objetiva. Vive o instante que filma como personagem da cena, não como quem a dirige. Busca um passaporte húngaro e documenta o processo – que se estendeu por dois anos entre idas a consulados e arquivos, além de visitas a familiares, sempre filmando. Enquanto filma Sandra não tem idéia do que vai ocorrer em seguida. Documenta as cenas que se produzem espontaneamente sendo, de certa forma (como habitualmente num documentário, um pouco mais que habitualmente num documentário), sendo de certa forma dirigida pelos fatos. Mas, ao mesmo tempo, contraditoriamente, os fatos são também uma cena inventada por Sandra, uma cena cinematográfica, se não uma ficção pelo menos uma ação provocada para ser vivida e filmada por ela. No filme existem imagens filmadas por dois outros cinegrafistas, Florent Jullien e Florian Bouchet, mas os dois são levados a filmar como se tivessem os mesmos limites de mobilidade de Sandra quando ela está sozinha, vivendo e filmando a cena. Na maior parte do tempo é ela que filma, porque o filme, tal como concebido por ela, só teria sentido se ela mesma o filmasse.

O mesmo ocorre com o projeto de Kiko Goifman: 33, tal como pensado por ele, só teria sentido se ele mesmo se filmasse². A idéia de procurar e filmar a procura da mãe biológica, assim como idéia de pedir e de documentar o pedido de um passaporte húngaro, parecem ter surgido ao mesmo tempo, em fusão, uma dentro da outra. Observando a questão de um ponto de vista exclusivamente cinematográfico, permitindo-se um exagero de cinemático, é possível até supor que a idéia de procurar a mãe biológica e de pedir um passaporte húngaro tenham surgido primeiro como idéia de filme. Um filme-diário, álbum fotográfico, bloco de anotações, com a agilidade e o espontâneo permitidos pelos equipamentos de vídeo digital e herdados de uma certa tradição do cinema documentário.

Na imagem de agora temos algo do que foi sonhado lá atrás. Sonhado e até certo ponto realizado antes mesmo da existência dos materiais e equipamentos adequados para tal realização. Sonhado e realizado pelo menos desde o instante em que, por exemplo, Dziga Vertov saiu com uma câmera pelas ruas de Moscou propondo um cinema olho para filmar a vida ao imprevisto. Na imagem de agora, ao mesmo tempo, se esboça um sonho que (como todo sonho) se antecipa à invenção de recursos técnicos (e dramáticos) para se concretizar. É como se conquistada a possibilidade de filmar a vida ao imprevisto buscássemos documentar aspectos de nossa

son regard silencieux. Sans cette tierce-personne, la caméra, la scène serait différente ou n'existerait peut-être même pas. En réalité, il s'agit d'un jeu où l'intervention est de double nature. Sandra, la réalisatrice, se comporte d'abord en personnage de son film. Elle manie la caméra comme si elle était aussi observée par son objectif. Elle vit l'instant qu'elle filme comme un personnage de la scène et non comme réalisatrice. Elle cherche un passeport hongrois et filme ce processus – qui a duré deux ans entre les rendez-vous aux consulats et les recherches dans les archives, en plus des visites aux gens de la famille, tout était filmé. Pendant qu'elle filme, Sandra n'a pas idée de ce qui va arriver ensuite. Elle enregistre les scènes qui surviennent spontanément en étant, d'une certaine façon (comme d'habitude dans un documentaire, un peu plus que d'habitude dans un documentaire) dirigée par les événements. Mais, en même temps, paradoxalement, les événements sont aussi une scène inventée par Sandra, une scène cinématographique, peut-être pas une fiction mais du moins une action provoquée pour être vécue et filmée par elle. Il y a dans le film des images tournées par deux autres cinéaste, Florent Jullien et Florian Bouchet, mais les deux sont amenés à filmer comme s'ils avaient les mêmes contraintes de mobilité que Sandra, lorsqu'elle est seule en train de vivre et de filmer la scène. La plupart du temps, c'est elle qui filme, parce que le film, tel qu'il a été conçu par elle, n'aurait de sens que si elle le filmait elle-même.

C'est aussi ce qui se passe avec 33, le projet de Kiko Goifman : 33 tel qu'il l'a conçu, n'aurait de sens que s'il se filmait lui-même². L'idée de chercher et filmer la recherche de sa mère biologique, ainsi que l'idée de demander et montrer la demande d'un passeport hongrois, semblent avoir surgi en même temps, en fusion, l'une dans l'autre. Si on observe la question d'un point de vue exclusivement cinématographique, et si on s'autorise un excès de ciné-maniaque, on peut y compris supposer que l'idée de chercher la mère biologique et de demander un passeport hongrois ont surgi d'abord comme idée de film. Un film-journal, un album photos, un bloc-notes possédant l'agilité et la spontanéité que donnent les équipements de vidéo digitale et qui sont hérités d'une certaine tradition du cinéma documentaire.

Dans l'image de maintenant nous avons quelque chose de ce qui a été rêvé là-bas derrière. Rêvé et réalisé jusqu'à un certain point, avant même l'existence des matériaux et des équipements adaptés à une telle réalisation. Rêvé et réalisé, au moins dès l'instant où, par exemple, Dziga Vertov est sorti avec une caméra dans les rues de Moscou, proposant un cinéma œil pour filmer la vie à l'improviste. Dans l'image de maintenant, en même temps, s'esquisse un rêve qui (comme tout rêve) est antérieur à l'invention des moyens techniques (et dramatiques) destinés à le concrétiser. C'est comme si,



Nelson Freire
(2003)
João Moreira Salles

experiência não imediatamente visíveis, mostrar na imagem o que não parece ser acessível aos olhos, tudo aquilo que na imagem permanece fora de quadro.

Adotando a expressão com que Geraldo Sarno resumiu a questão³, o que um documentário documenta com veracidade não é o que está em quadro e sim o modo de compor o quadro, a maneira de documentar do documentarista, seu modo de reagir às questões concretas que surgem durante a realização do filme, aquelas criadas pelo objeto a ser documentado e as provocadas pelo sistema de produção. Nos filmes de Sandra e de Kiko, o documentarista, além disto, mais do que se mostrar indiretamente no modo de estruturar o discurso, o documentarista documenta a si mesmo. É o seu outro. É o que documenta e o que está sendo documentado. Filma sua família. Está no centro da história, bem no centro – se aceitarmos a possibilidade de um centro excêntrico.

Desde que se tornou tecnicamente possível filmar em som direto, a câmera silenciosa em sincronismo com um gravador portátil, tornou-se comum a produção de documentários com a presença do realizador dentro da imagem. E não poucos documentários hoje em dia se realizam a partir de uma espécie de desafio, dueto ou diálogo entre o entrevistador e o entrevistado. Não é o que temos aqui. O diretor não está apenas dentro da imagem investigando, entrevistando, conversando. Ele é a imagem. O filme é sobre seu diretor. O diretor está fora de quadro, quase sempre invisível, mas permanece todo o tempo no centro da estrutura da cena.

Sandra, nas imagens iniciais de *Um passaporte húngaro*, dentro do quadro, é apenas voz. Vemos um telefone, e logo um outro, filmados do que tudo indica ser

une fois conquise la possibilité de filmer la vie à l'improviste, nous cherchions à montrer des aspects de notre expérience, non visibles au premier abord, à montrer à travers l'image ce qui ne semble pas être accessible au regard, tout ce qui dans l'image reste hors-cadre.

Reprenant l'expression par laquelle Geraldo Sarno a résumé le sujet³, ce qu'un documentaire montre de manière authentique, ce n'est pas ce qui est dans le cadre mais la façon de composer ce cadre, la façon de filmer du documentariste, sa façon de réagir aux questions concrètes qui surgissent pendant la réalisation du film, aux autres questions posées par l'objet en train d'être filmé et à celles induites par le système de production. Dans les films de Sandra et Kiko, le documentariste, en outre, davantage que de se montrer indirectement dans la façon de structurer son discours, le documentariste se montre lui-même. C'est son autre. Il est ce qu'il montre et ce qu'il est en train de montrer. Il filme sa famille. Il est au centre de l'histoire, bien au centre – si l'on accepte la possibilité d'un centre excentrique.

Depuis qu'il a été techniquement possible de filmer en son direct, à l'aide de la caméra silencieuse, synchrone avec le magnétophone portable, la production de documentaires avec les documentaristes paraissant à l'image, est devenue courante. Et ils ne sont pas rares les documentaires qui, aujourd'hui, se réalisent à partir d'une sorte de défi, de duo ou dialogue entre l'interviewer et l'interviewé. Ce n'est pas ce que nous avons ici. Le réalisateur n'est pas seulement dans l'image en train d'enquêter, d'interviewer, de discuter. Il est l'image. Le film porte sur son réalisateur. Le réalisateur est hors cadre, presque toujours invisible, mais il reste tout le temps au centre de la structure de la scène.

o ponto de vista dela, que fala ao telefone e que, toda ouvidos, dá menor atenção ao que vê. A imagem que se produz então equivale à que se obtém com o gesto automático de riscar uma qualquer coisa no papel durante uma conversa ao telefone, os olhos perdidos ao longe, rabisco automático. Na sala de projeção, o espectador vê o telefone na tela assim como Sandra no instante de filmagem, vê a imagem tal como ela foi construída: para mostrar a conversa e não o telefone. Olhamos o telefone e vemos Sandra, que fala aqui, o homem e a mulher que respondem do outro lado da linha. O telefone na mesa está em primeiro plano mas não é o que de fato importa. O que vemos neste momento não é o que está ali, ao alcance dos olhos. O que de fato vemos, neste exemplo, bem em particular, mas também em tudo quanto é filme, de um modo geral, é o que se constrói pela estrutura de composição do filme. Cada plano, quadro, fragmento de filme é apreendido pelo espectador não propriamente como a expressão do que o desenho da imagem imediatamente revela, mas sim como um gesto da ordem expressiva que organiza a imagem, que dá a ver, que desenha daquele modo particular o que o espectador está vendo. Não importa que Sandra não esteja ali, o que vemos é Sandra assim como ela quer ser vista, fora de quadro.

Kiko está igualmente fora de quadro nas imagens iniciais de 33. Vemos fragmentos de uma rua em noite de chuva, carros e umas poucas pessoas que passam no asfalto molhado; um cartaz iluminado na parede lá fora, o desenho abstrato das luzes dos edifícios vizinhos, um clarão de dentro do quarto sobre o escuro da noite, a luz frágil de um avião no céu – tudo em preto e branco. E então, uma imagem nos revela, menos que isto nos sugere, um pouco do que está fora de quadro: Kiko aparece numa espécie de fusão conseguida graças ao ângulo da câmara diante da janela, que passa a ser meio vidro meio espelho; ao mesmo tempo em que deixa ver o lado de fora reflete parte do lado de dentro, a televisão ligada iluminando o rosto de Kiko. Mas, como Sandra, Kiko não se identifica na imagem, é uma das figuras que compõem a fusão. Como Sandra, ele não se apresenta ao espectador em nenhum momento: é figura imprecisa feita de voz e reflexo pouco definido num canto do quadro. Mostrar-se primeiro assim, fora do direto campo visual da câmara, é um modo de levar o espectador a se dar conta da estrutura de composição do filme (como elemento essencial do documentário) e não apenas da informação visual e sonora do fragmento diante dele. Um filme não repete, não reinterpreta a realidade: representa, pensa. É como se estivessemos trabalhando aqui no mesmo caminho (ou num caminho paralelo àquele) apontado por Pasolini ao formular a hipótese de que o cinema, como lingua-

Sandra, dans les images du début d'*Un passeport hongrois*, dans le cadre, est à peine une voix. Nous voyons un téléphone, et puis un autre, filmés depuis ce que tout désigne comme son point de vue à elle, elle qui parle au téléphone et qui, tout ouïe, accorde peu d'attention à ce qu'elle voit. L'image qui se produit alors équivaut à celle obtenue par le geste automatique de griffonner quelque chose sur un papier pendant une conversation téléphonique, le regard perdu au loin, un gribouillage automatique. Dans la salle de projection, le spectateur voit le téléphone sur la toile, tout comme Sandra au moment du tournage, voit l'image telle qu'elle a été construite : de façon à montrer la conversation et pas le téléphone. On regarde le téléphone et on voit Sandra, qui parle ici, l'homme et la femme qui répondent à l'autre bout du fil. Le téléphone sur la table est au premier plan mais, de fait, ce n'est pas ce qui importe. Ce que nous voyons à ce moment-là ce n'est pas ce qui s'y trouve, à portée du regard. Ce que nous voyons, en réalité, dans cet exemple bien précis, mais aussi dans tout le film, d'une façon générale, c'est ce qui est construit par la structure de composition du film. Chaque plan, chaque cadre, chaque fragment du film est appréhendé par le spectateur non pas exactement comme l'expression de ce que le contour de l'image révèle d'emblée, mais comme un geste de l'ordre expressif qui régit l'image, qui donne à voir, qui dessine de cette façon particulière ce que le spectateur est en train de voir. Peu importe que Sandra ne soit pas là, ce que nous voyons c'est Sandra telle qu'elle veut être vue, hors cadre.

Kiko aussi est hors-cadre dans les images initiales de 33. Nous voyons des fragments d'une rue par une nuit de pluie, des voitures et quelques personnes qui circulent sur l'asphalte mouillé ; une affiche éclairée sur le mur là au-dehors, le dessin abstrait des lumières des immeubles voisins, une lueur vive à l'intérieur de la chambre sur l'obscurité de la nuit, la lumière fragile d'un avion dans le ciel – tout en noir et blanc. Et alors, une image nous révèle, moins que ça nous suggère, un peu de ce qu'il y a hors-cadre : Kiko apparaît dans une sorte de fusion réussie grâce à l'angle de la caméra face à la fenêtre, qui devient mi-vitre mi-miroir ; en même temps qu'elle laisse voir l'extérieur, elle reflète une partie de l'intérieur, la télévision allumée éclaire le visage de Kiko. Mais, comme Sandra, Kiko n'est pas identifiable à l'image, il est l'une des figures qui composent la fusion. Comme Sandra, il ne se présente à aucun moment au spectateur : il est une figure imprécise faite de voix et de reflet, peu définie dans un coin de la chambre. Se montrer d'abord ainsi, hors du champ visuel direct de la caméra, est une façon d'aider le spectateur à percevoir la structure de composition du film (comme élément essentiel du documentaire) et pas simplement l'information visuelle et sonore du fragment qu'il a en face de

gem artística, ou experimentado unicamente como tal, seja uma língua espaçotemporal e não propriamente audiovisual – “o material audiovisual se constituindo, então, como um material físico, sensorial, que corporifica essa língua espaçotemporal puramente espiritual ou abstrata”⁴.

Kiko e Sandra permanecerão todo o tempo assim: embora no centro da história, mais fora de quadro que dentro dele. O que busca não tem corpo, como se só pudesse se constituir fisicamente, ganhar figura e identidade, ao concluir a busca. Kiko filma a si mesmo no retrovisor do carro, no vidro da janela do hotel em Belo Horizonte, no espelho, na televisão. Sandra, quando aparece, está escondida num canto da imagem, pedaço de rosto, pedaço de mão. Kiko se serve de letreiros simples, letras brancas sobre fundo preto, para marcar o tempo passando, para introduzir um personagem ou para comentar, por exemplo, com uma palavra no meio da tela vazia, o resultado de um dia de investigação sobre sua mãe biológica: Nada. Sandra também pontua sua história com letreiros (igualmente feitos de letras brancas sobre fundo preto) para indicar as etapas na busca do passaporte na mãe-pátria de seu avô.

No filme de Kiko, algumas imagens parecem mais pausas, desvios, intervalos, entreatos, do que parte da busca da mãe biológica propriamente dita. No filme de Sandra também. Algumas imagens parecem observações soltas, fragmentos perdidos. São ruas, estações ferroviárias, gente passando, carros, bondes, trens e barcos, lojas, tendas; flagrantemente de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Budapeste; planos fixos, travellings, câmera no tripé, câmera na mão, feitos de noite, de dia, debaixo de sol forte ou de chuva, e quase todos eles sublinhados pela música. A imagem, nestes momentos, chega mesmo aos olhos como se fosse música. O colorido de uma (contraste e saturação sugerem uma foto antiga) e o preto e branco de outra (os poucos cinzas e a pouca ação interna sugerem um tempo de espera e mistério), passam uma sensação que fica ressoando e se prolonga sobre o que vemos em seguida. De um outro modo os dois filmes reiteram assim o procedimento básico de suas composições, onde o essencial parece ficar fora de quadro: Estes planos/intervalos, estes planos/música no que mostram parecem mais ocultar que revelar a cena.

Possivelmente as diferentes questões vividas por Sandra e Kiko produziram uma idêntica sensação de que só uma pequena parte delas poderia ser traduzida em imagens; possivelmente o que eles procuram documentar se encontra numa área sensível distante não exatamente do cinema mas distante dos olhos, impossível de ser representada numa cena imediatamente

lui. Un film ne répète pas la réalité : il représente, pense. C’est comme si nous travaillions ici suivant le même chemin (ou sur un chemin parallèle à celui-là) que celui montré par Pasolini lorsqu’il formulait l’hypothèse que le cinéma, en tant que langage artistique, ou pratiqué uniquement en tant que tel, est un langage spatio-temporel et pas spécifiquement audiovisuel – “le matériel audiovisuel devient alors un matériel physique, sensoriel, qui donne corps à ce langage spatio-temporel purement spirituel ou abstrait”⁴.

Kiko et Sandra resteront tout le temps ainsi : bien qu’au centre de l’histoire, davantage en-hors que dans le cadre. Ce qu’ils cherchent ne prend pas corps, comme si ça ne pouvait prendre une consistance physique, gagner une figure et une identité, qu’une fois conclue la recherche. Kiko se filme lui-même dans le rétroviseur de la voiture, dans la vitre de la fenêtre de l’hôtel à Belo Horizonte, dans le miroir, la télévision. Sandra, lorsqu’elle apparaît, est cachée dans un coin de l’image, morceau de visage, morceau de main. Kiko utilise des écriteaux simples, des lettres blanches sur fond noir, pour marquer le passage du temps, pour introduire un personnage ou pour commenter, par exemple, d’un mot au milieu de la toile vide, le résultat d’un jour d’enquête sur sa mère biologique : rien. Sandra aussi ponctue son histoire d’écriteaux (également constitués de lettres blanches sur fond noir) pour indiquer les étapes de la recherche du passeport, dans la mère-patrie de son grand-père.

Dans le film de Kiko, certaines images ressemblent plus à des pauses, des détours, des intervalles, des entractes, qu’à la recherche, proprement dite, de la mère biologique. Dans le film de Sandra aussi. Certaines images ressemblent à des observations éparses, à des fragments perdus. Ce sont des rues, des gares, des gens qui passent, des voitures, des bus, des trains et bateaux, des boutiques, des étals ; des instantanés de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Budapeste ; des plans fixes, des travellings, la caméra sur un trépieds, la caméra dans la main, réalisés de nuit, de jour, sous le soleil ou la pluie et presque tous soulignés par la musique. L’image, dans ces moments-là, arrive vraiment au regard comme si c’était de la musique. Le coloris de l’une (le contraste et la saturation suggèrent une photo ancienne) et le noir et blanc de l’autre (les gris rares et le manque d’action interne suggèrent un temps d’attente et de mystère), transmettent une sensation qui résonne et s’étend à ce que nous voyons ensuite. Autrement dit, les deux films réitèrent ainsi le procédé de base de leur composition, où l’essentiel semble rester hors-cadre : ces plans/intervalles, ces plans/musique dans ce qu’ils montrent semblent occulter, davantage que révéler, la scène.

Il est probable que les différents problèmes vécus par Sandra et Kiko aient produit la sensation identique qu’une toute petite partie d’entre eux pourraient être traduits en images ; il est probable que ce qu’ils essaient

visível; possivelmente o essencial, aqui, não está ao alcance dos olhos, só pode se revelar numa imagem puramente conceitual, sem forma, ainda em busca da forma adequada para se expressar, ou se trata de pensamento em processo, sendo pensado ali, em voz alta, em imagem que se move na direção da palavra ou filme em que irá se expressar por inteiro. Possivelmente, por uma qualquer coisa assim, os dois filmes são levados a soluções estruturais semelhan-

de mostrar se trouve dans une aire sensible, distante pas du cinéma, à proprement parler, mais du regard, impossible à représenter dans une scène visible d'emblée ; il est probable que l'essentiel, ici, ne soit pas à la portée du regard et ne puisse être révélé que par une image purement conceptuelle, sans forme, en quête encore de la forme adéquate pour s'exprimer, ou bien il s'agit d'une pensée en cours, pensée là, à haute voix, dans une image qui se déplace dans la direction du mot

Um passaporte
húngaro
(2003)
Sandra Kogut



tes, valorizando todo o tempo o que permanece fora de quadro, compondo seus planos como fragmento, como espaço de pouca luz e pouca definição, como composição que não é completa em si, e que por isso joga a atenção visual para fora de seus limites. É como se existisse internamente, nos dois filmes, como impulso criativo, uma tensão entre algo que eles sabem que querem dizer e sabem que conseguem expressar, e algo que eles sentem que precisam dizer mas não sabem muito bem o que é nem como articular isto que apenas se esboça, insinua, desequilibra, pressiona todo o tempo para fora, para ganhar expressão.

Na verdade o que temos na questão particular destes filmes é um exemplo da força central, da força de invenção e de desequilíbrio, que alimenta o cinema e que o cinema alimenta. Os filmes se movem todo o tempo, para fora de si mesmo, para além de suas fronteiras, para a busca de soluções excêntricas: o cinema está ali, na tela, e ao mesmo tempo em outro espaço, em outro tempo, numa dimensão oculta, dis-

ou du film dans lequel elle va s'exprimer pleinement. Il est probable que pour une quelconque raison de ce type, les deux films soient amenés à des solutions de structures semblables, qui valorisent toujours ce qui reste hors-cadre, et composent leurs plans comme des fragments, comme des espaces peu éclairés et mal définis, avec une composition, qui en soi, n'est pas complète et qui, pour cette raison, projette l'attention visuelle hors de ses limites. C'est comme si dans les deux films il existait une énergie interne créatrice de tension entre quelque chose qu'ils savent qu'ils veulent dire et savent qu'ils réussissent à exprimer, et quelque chose qu'ils sentent qu'ils ont besoin de dire mais sans trop savoir ce que c'est et comment articular ce qui s'esquisse à peine, s'insinue, se déséquilibre et fait constamment pression vers l'extérieur, pour parvenir à l'expression.

En vérité, ce que nous avons dans le sujet particulier de ces films, c'est un exemple de force centrale, de force d'invention et de déséquilibre, qui alimente le cinéma et que le cinéma alimente. Les films bougent tout le temps, en dehors d'eux-mêmes, au-delà de leurs frontières, à la recherche de

tante, num outro lugar (na realidade concreta, na imaginação), um outro lugar que visto dali, do cinema, parece mais importante que o ali onde estamos. Assim, com a atenção entre a tela e este outro lugar, com os olhos nestes dois espaços que o cinema ocupa ao mesmo tempo, talvez seja possível afirmar que um dos sinais característicos do filme de Sandra e do filme de Kiko, é o fato deles discutirem, por meio das diferentes questões que documentam, o processo que o cinema alimenta todo o tempo para se inventar como uma identidade múltipla, aberta para todos os lados.

No começo *Um passaporte húngaro* é mais som que imagem, e logo em suas primeiras palavras define com precisão a estrutura que o organiza: ao telefone, uma voz feminina pergunta se uma pessoa com um avô húngaro tem direito a um passaporte húngaro. O som aparece antes de tudo. Na tela escura sem nada, só com as pequeninas letras brancas dos letreiros de apresentação, ouvimos o ruído de uma chamada telefônica, como se estivéssemos com o fone no ouvido ou como se o viva-voz do telefone estivesse ativado. Quando alguém do outro lado da linha responde à chamada, a imagem propriamente dita se acende: vemos um telefone, convém repetir, do possível lugar de uma pessoa mais de olho na conversa do que no que tem ao alcance da vista. E assim, sem que nos demos conta disso, o filme nos ensina como devemos vê-lo. Quem fala ao telefone é Sandra Kogut, ao mesmo tempo a realizadora e a personagem central do documentário. Personagem central para ser vista tal como vemos o telefone do plano inicial, com os olhos noutro lugar. Ela é só o pedaço de mão que entrega um documento ou assina um papel, pedaço de rosto que se insinua num canto da tela, figura mais adivinhada a partir de sua voz, do que efetivamente vista. Fora de quadro principalmente porque em nenhum instante se identifica, se apresenta claramente como a pessoa em busca do passaporte. Sem deixar de ser ela mesma, Sandra se filma como se fosse outra, como se fosse uma pessoa não identificada. Assim como o que vemos de verdade no plano inicial não é o telefone e sim a conversa sobre a possibilidade de ter direito a um passaporte húngaro, tomando o filme como todo, podemos dizer que o que vemos, o que importa de verdade, não é Sandra: são as pessoas com quem ela conversa, os parentes, os funcionários da embaixada e gente que, como ela, solicita um passaporte húngaro.

O documentário é sobre essas pessoas e sobre muitas outras destituídas de identidade, jogadas para fora do quadro húngaro, para fora do quadro europeu, no final da década de 1930, expatriadas com uma letra K

solutions excentriques : le cinéma est là sur la toile, et en même temps ailleurs, dans un autre temps, dans une dimension occulte, distante, dans un autre lieu (dans la réalité concrète, dans l’imagination), dans un autre lieu que celui vu de là, du cinéma, qui semble plus important que l’endroit où nous nous trouvons. Ainsi, l’attention posée entre la toile et cet autre endroit, les yeux posés sur ces deux espaces que le cinéma occupe en même temps, il est peut-être possible d’affirmer qu’un des signes caractéristiques du film de Sandra et du film de Kiko, est le fait qu’ils questionnent, à travers les différents sujets qu’ils filment, le processus que le cinéma alimente sans cesse pour s’inventer comme une identité multiple, ouverte de tous côtés.

2

Le début d’*Un passeport hongrois* est davantage son qu’image et définit de façon précise, dès ses premiers mots, la structure qui l’organise : au téléphone, une voix féminine demande si une personne dont le grand-père est Hongrois a droit à un passeport hongrois. Le son apparaît avant tout. Sur la toile noire sans rien, juste avec les toutes petites lettres blanches des écriteaux de présentation, on entend le bruit d’un appel téléphonique, comme si on avait l’écouteur à l’oreille ou comme si le haut-parleur du téléphone était branché. Lorsque quelqu’un, à l’autre bout du fil, prend l’appel, l’image proprement dite s’allume : on voit un téléphone, il est bon de le répéter, depuis l’éventuel point de vue d’une personne qui prête davantage attention à la conversation qu’à ce qu’elle a à portée du regard. Et ainsi, sans que nous nous en rendions compte, le film nous apprend comment le regarder. C’est Sandra Kogut, à la fois réalisatrice et personnage central du documentaire, qui parle au téléphone. Personnage central à voir comme nous voyons le téléphone du plan initial, avec les yeux posés ailleurs. Elle n’est que ce morceau de main qui remet un document ou signe un papier, un morceau de visage qui se glisse dans un coin de la toile, figure davantage devinée à partir de sa voix que vue réellement. Hors cadre, pour l’essentiel, parce qu’à aucun moment elle ne s’identifie ou se présente clairement comme la personne à la recherche du passeport. Sans cesser d’être elle-même, Sandra se filme comme si elle était une autre, comme si elle était une personne non identifiée. Ce que nous voyons réellement dans le premier plan n’est pas le téléphone mais la conversation sur la possibilité d’avoir droit à un passeport hongrois ; de même, en prenant le film comme un tout, on peut dire que ce que nous voyons, ce qui est vraiment important, ce n’est pas Sandra : ce sont les personnes avec qui elle parle, les parents, les fonctionnaires de l’ambassade et des gens, qui comme elle, demandent un passeport hongrois.

Le documentaire porte sur ces personnes et sur beaucoup d’autres déchues de leur identité, expulsées hors du cadre hongrois, hors du cadre européen, à la fin des

carimbada em seus passaportes.

Ao reafirmar que “basicamente queria falar sobre o que somos porque escolhemos ser e sobre o que somos querendo ou não”, Sandra define *Um passaporte húngaro* como uma aventura sobre a construção de uma identidade, sobre a vontade de inventar raízes e de buscar suas raízes, uma aventura que se realiza no espaço particular em que a questão da identidade se discute entre nós. Não se trata de encontrar o que precisamente nos identifica enquanto parte de uma família, história, cultura, mas de, contraditoriamente, trabalhar para, digamos, aumentar a indefinição e poder contar ao mesmo tempo com duas ou mais diferentes raízes. Uma mãe biológica e outra mãe de verdade. Uma mãe terra biológica outra adotada. Raízes entrelaçadas e todas igualmente constitutivas de nossa identidade que seria, assim, por natureza, múltipla, definível pela impossibilidade de se identificar como apenas uma. O pedido da brasileira com um avô húngaro parece partir de uma vontade de construir essa identidade plural. Parece partir de um desejo de ganhar um passaporte húngaro sem perder o brasileiro. Ser outra sem deixar de ser ela mesma. Pertencer a um país e a outro ao mesmo tempo, ser imagem todo o tempo em fusão. Como observa um funcionário do Arquivo Nacional, “passaporte, quanto mais melhor”. Como logo acrescenta outro funcionário, “ter duas cidadanias é como ter duas roupas; você despe uma e veste a outra”.

O pedido de um passaporte europeu não nasceu, portanto, de um possível mal-estar com a nacionalidade brasileira; nem de um possível desejo de adotar raízes históricas familiares; e muito menos de uma pressão como aquela sofrida pela avó, austríaca que se tornou húngara com o casamento e que se viu obrigada a deixar a Hungria, expatriada, e migrou para o Brasil em 1937, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Como quem decide levar adiante uma idéia meio abandonada num canto da cabeça, Sandra começa a levantar os documentos necessários e vai se interessando mais pela história de seus avós do que propriamente pelo passaporte. É como se o olhar perdesse de vista o ponto de chegada e se concentrasse nos muitos detalhes que vão sendo descobertos quase ao acaso no meio do caminho. O resultado está na procura e não no encontro. Na busca. Na investigação. No meio do caminho, no movimento e não no ponto em que ele se interrompe. É o que sugere a construção do filme. E o que sugere também a referência à “letra de uma canção bonita, em alemão”, lembrada pela avó de Sandra e inserida numa típica imagem-intervalo, o quadro vazio, sem nada, só a porta aberta para o corredor do trem, enquanto o policial de fronteira sai de cena. Na “canção bonita” alguém

années 30, expatriées avec la lettre K estampillée sur leur passeport.

En réaffirmant, “je voulais surtout parler de ce que nous sommes parce que nous choisissons de l’être et sur ce que nous sommes de gré ou de force”, Sandra définit *Un passeport hongrois* comme une aventure sur la construction d’une identité, sur la volonté d’inventer des racines et de chercher ses racines, une aventure qui se réalise dans l’espace particulier dans lequel la question de l’identité se discute entre nous. Il ne s’agit pas de trouver ce qui précisément nous identifie en tant que partie d’une famille, d’une histoire, d’une culture, mais paradoxalement, de travailler à, disons, consolider la non-appartenance et à ce qui permet de compter sur deux ou plusieurs origines différentes. Une mère biologique et une autre vraie mère. Une terre-mère biologique et une autre adoptée. Des racines enlacées et toutes, au même titre, constitutives de notre identité qui serait ainsi, par nature, multiple, définissable par l’impossibilité de s’identifier juste à une seule. La demande de la Brésilienne ayant un grand-père hongrois semble naître d’une volonté de construire une identité plurielle. Elle semble naître d’un désir d’acquiescer un passeport hongrois sans perdre le passeport brésilien. Etre une autre sans cesser d’être elle-même. Appartenir à un pays et à un autre en même temps, être une image tout le temps en fusion. Comme le fait remarquer un fonctionnaire des Archives Nationales “des passeports, plus on en a et mieux c’est”. Et comme le souligne ensuite un autre fonctionnaire “avoir deux citoyennetés c’est comme avoir des vêtements de rechange ; vous quittez les un et en mettez d’autres”.

La demande d’un passeport européen n’est donc pas née d’un éventuel mal-être par rapport à la nationalité brésilienne ; ni d’un éventuel désir d’adopter des racines appartenant à l’histoire familiale ; et encore moins d’une pression comme celle qu’a subie la grand-mère, Autrichienne, devenue Hongroise par mariage et qui a été obligée de quitter la Hongrie, de s’expatrier et a migré au Brésil en 1937, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Sandra, comme qui décide de mener à bout une idée à moitié abandonnée dans un coin de sa tête, commence à rassembler les documents nécessaires et s’intéresse davantage à l’histoire de ses grands-parents qu’au passeport proprement dit. C’est comme si le regard perdait de vue le point d’arrivée et se concentrait sur les nombreux détails qui sont découverts au fur et à mesure, presque par hasard, sur le chemin. Le résultat réside dans la quête non dans la découverte. Dans la recherche. L’enquête. Dans le chemin parcouru, dans le mouvement et non dans l’endroit où il s’arrête. C’est ce que suggère la construction du film. Et ce que suggère aussi la référence “aux paroles d’une jolie chanson, en allemand” rappelées par la grand-mère de Sandra et insérées dans une image-intervalle type, le cadre vide, sans rien, rien que la porte ouverte sur le couloir du



Seja o que
Deus quiser
(2003)
Murillo Sales

pergunta a um caminhante “para onde você vai?”, e ouve a resposta alegre: “para casa”. Pergunta “de onde você vem” e ouve a resposta triste: “de casa”. *Um passeporte húngaro* se situa aqui, entre o ir para casa e o sair de casa. Investigando. A aventura da brasileira neta de húngaros se transforma numa conversa (entre outras questões) sobre as dificuldades de judeus húngaros para escapar do nazismo e conseguir um visto para o Brasil e, uma vez conseguido o visto, sobre as dificuldades de desembarcar no Brasil. Sandra, em busca de um segundo passaporte, descobre o passaporte de sua avó, Mathilde Lajta, e na “canção bonita em alemão” na memória de sua avó a imagem de uma identidade múltipla – questão presente nas entrelinhas do filme. Não por acaso esta breve fala aparece no trecho final, quase como conclusão em aberto: Sandra está voltando para casa, no trem, no meio do caminho entre sua casa e sua casa.

O comentário da avó importa tanto pelo que ela diz quanto pelo modo de dizer. Falando em português, mas construindo as frases como quem pensa em alemão, a austríaca que se tornou húngara com o casamento e decidiu viver no Brasil, ao se lembrar da canção bonita em alemão, insere na frase uma palavra alemã, Wanderer, no lugar de caminhante ou andarilho. Diz: “se a gente pergunta ao Wanderer: para onde você vai?... Não um equívoco, não um esquecimento da palavra certa em português, mas um acertado modo de dizer o complexo da questão que a neta enfrentava: wandern, pode ser traduzido como viajar a pé, caminhar, mudar-se de um lugar para outro, migrar. A brasi-

train, tandis que le garde-frontière quitte la scène. Dans la “jolie chanson” quelqu’un demande à un passant “où allez-vous ?”, et entend cette joyeuse réponse “chez moi”. Quelqu’un demande “d’où venez-vous ?” et entend cette réponse triste “de chez moi”. *Un passeport hongrois* se situe ici, entre cet aller-retour chez soi. Dans l’enquête. L’aventure de la Brésilienne petite-fille d’Hongrois se transforme en conversation (entre autres sujets) sur les difficultés des Juifs hongrois à échapper au nazisme et à obtenir un visa pour le Brésil puis, une fois le visa obtenu, les difficultés pour débarquer au Brésil. Sandra, à la recherche d’un second passeport, découvre le passeport de sa grand-mère, Mathilde Lajta, et dans la “jolie chanson en allemand” découvre la mémoire de sa grand-mère, l’image d’une identité multiple – sujet présent entre les lignes du film. Ce n’est pas un hasard si cette brève conversation apparaît dans le morceau final, presque comme une conclusion ouverte : Sandra revient chez elle en train, elle est à mi-chemin entre chez elle et chez elle.

Le commentaire de la grand-mère importe autant pour ce qu’elle dit que pour la façon de le dire. Parlant portugais mais construisant ses phrases comme si elle pensait en allemand, l’Autrichienne qui est devenue Hongroise par mariage et a décidé de vivre au Brésil, lorsqu’elle se rappelle la jolie chanson en allemand, insère dans la phrase un mot en allemand, Wanderer, pour dire marcheur ou voyageur. Elle dit “si on demande au Wanderer où est-ce qu’il va ?”... ce n’est pas une erreur, ce n’est pas un oubli du mot exact en portugais, mais une façon réussie de dire la complexité du problème que la petite-fille affrontait : wandern, peut être

leira em busca do passaporte húngaro queria uma identidade wandern.

A palavra alemã no meio da frase em português é um acaso especialmente significativo neste filme que começa com uma brasileira em Paris, falando ao telefone em francês com húngaros, e que insere palavras em húngaro nos letreiros –kérelem, melléktelek, vizgakövetelmények– ou indistintamente destaca detalhes de documentos, placas, avisos em prédios, ora em francês, ora em português, ora em húngaro. A frase em português cortada por uma palavra em alemão é especialmente significativa nesta conversa que passa pela história de gente levada a mudar de país, mudar de língua, a mudar de nome. Como contam os parentes de Sandra em Budapeste: mudar o nome judeu, Shmuel Yaacov Ber, por um nome alemão, Maximilian Friedman; mudar o nome alemão por um nome italiano, Gyuri Fábri; mudar o nome da família, Loewinger, para Latja, rio na fronteira entre a Hungria e a Polónia. As conversas, sempre cheias de sotaques e em diversas línguas –português, inglês, francês, húngaro, hebraico– reafirmam a ideia de uma identidade múltipla, de um meio do caminho, de um mudar-se todo o tempo de um lugar para outro. Movimentar-se, de uma cultura para outra, de uma língua para outra. Uma identidade (como o cinema?) imagem e som em movimento.

Para conseguir a cidadania húngara seria necessário preencher corretamente um formulário em húngaro e prestar um juramento em húngaro, coisa difícil mesmo para os húngaros... Preencher corretamente, falar húngaro - diz o funcionário da embaixada em Paris, para logo em seguida, com um gesto e uma meia frase, comentar: “Corretamente... Quer dizer...” As reticências sugerem: Não, não é tão necessário assim falar húngaro.

Antes de Kiko começar a falar, a imagem passeia pelo vazio da cidade em noite de chuva em companhia de uma música suave e triste. Depois da(s) conversa(s) ao telefone, *Um passaporte húngaro* passa pelos trilhos de uma ferrovia com uma frase musical sussurrada, melodia que tem um tom meio chorado e triste como a que abre 33. São duas sonoridades bem diferentes entre si. No filme de Sandra, a música parece uma melodia popular para violão e um instrumento de sopro que soa como uma clarineta; no de Kiko, a música parece uma peça minimalista feita num sintetizador e se transforma, adiante, numa percussão igualmente produzida no computador. A diferença entre um som e outro quase desaparece porque a música é usada do mesmo modo nos dois filmes: peça fragmento, mínima, meia voz, sussurro que pontua a conversa e reforça a ideia de filme que se movimenta em círculos em torno de seu tema. Paralelo

traduzido por viajar à pied, marcher, se déplacer d'un lieu à l'autre, migrer. La Brésilienne à la recherche du passeport hongrois voulait une identité wandern.

Le mot allemand, au milieu d'une phrase en portugais, est un hasard particulièrement significatif dans ce film qui débute avec une Brésilienne à Paris, qui parle au téléphone, en français, avec des Hongrois, et qui insère des mots en hongrois dans les écriteaux –kérelem, melléktelek, vizgakövetelmények – ou qui souligne indistinctement des détails de documents, de plaques, d'annonces sur des immeubles, tantôt en français, tantôt en portugais, tantôt en hongrois. La phrase en portugais entrecoupée d'un mot en allemand est très significative dans cette conversation qui parcourt l'histoire de gens poussés à changer de pays, à changer de langue, à changer de nom. C'est ce que raconte la famille de Sandra à Budapest : changer le nom juif, Shmuel Yaacov Ber, pour un nom allemand, Maximilian Friedman ; changer le nom allemand pour un nom italien, Gyuri Fábri ; changer le nom de famille, Loewinger pour Latja, fleuve-frontière entre la Hongrie et la Pologne. Les conversations, toujours pleines d'accents et dans diverses langues – portugais, anglais, français, hongrois, hébreux – réaffirment l'idée d'une identité multiple, d'un chemin à moitié parcouru, d'un déménagement perpétuel d'un lieu à un autre. Se déplacer, d'une culture à une autre, d'une langue à une autre. Une identité (comme au cinéma ?) image et son en mouvement.

Pour obtenir la citoyenneté hongroise, il serait nécessaire de remplir correctement un formulaire en hongrois et de prêter serment en hongrois, une chose difficile y compris pour les Hongrois... Remplir correctement, parler hongrois – dit le fonctionnaire de l'ambassade à Paris, pour tout de suite après commenter d'un geste et d'une demi-phrase : “Correctement... C'est-à-dire...” Ses réticences signifient : non, non ce n'est pas si nécessaire que ça de parler hongrois.

3

Avant que Kiko ne commence à parler, l'image se promène sur le vide de la ville par une nuit de pluie accompagnée par une musique suave et triste. Après la (les) conversation(s) téléphonique(s), *Un passaport hongrois* passe par les voies d'une gare ferroviaire, avec une phrase musicale susurrée, une mélodie qui a un ton à moitié larmoyant et triste comme celle qui ouvre 33. Ce sont deux sonorités bien distinctes. Dans le film de Sandra, la musique ressemble à une mélodie populaire pour violon et un instrument à vent qui résonne comme une clarinette ; dans celui de Kiko, la musique semble être une pièce minimaliste provenant d'un synthétiseur et elle se transforme, plus loin, en percussion également réalisée à l'ordinateur. La différence entre un son et l'autre disparaît pratiquement parce que la musique est utilisée de la même façon dans les deux films : pièce fragment, minime, demi-voix, murmure qui rythme la conversation et renforce l'idée d'un film qui se



Carandiru (2002) Hector Barbenco

semelhante pode ser estabelecido entre a musicalidade das duas narrativas: elas se propõem como investigações que o espectador deve acompanhar sem saber antecipadamente qual será o seu desfecho. Kiko narra seu filme tal como os personagens centrais dos filmes noir da Hollywood das décadas de 1940 e 1950 costumavam narrar suas aventuras. Traduz em termos de documentário uma invenção dos filmes policiais de outrora, onde o diretor criava um personagem narrador e passava a contar a história (digamos) não propriamente do ponto de vista dele, o diretor do filme, mas sim do ponto de vista deste personagem, a câmera se comportando então, senão como um duplo, pelo menos como uma cúmplice do herói. Em 33 o personagem Kiko criado pelo diretor Kiko conta a busca de sua mãe biológica exatamente assim. Não por acaso, além da epígrafe - uma citação de Dashiell Hammett: “Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério” –temos uma referência no meio da busca, ao *Falcão maltês / The Maltese Falcon*, história de Dashiell Hammett levada ao cinema em 1941 por John Huston.

O texto e o modo de ler o texto situam o espectador na cabeça do narrador. Metade locução metade voz interior, conduz a história, adianta parte do que vai acontecer, comenta os sentimentos do protagonista, alimenta o mistério e resume parte do acontecido para que o espectador não perca o fio da meada –ou, bem ao contrário, para que o espectador perca o fio da meada e encontre prazer nisso, na desorientação, no labirinto, no mistério.

Em *Um passaporte húngaro*, nenhuma narração. O filme não comenta, não explica, não sintetiza o que se passa. Procura nos levar a viver (numa outra dimensão, na de espectador de cinema) as pesquisas, os encontros e desencontros vividos por Sandra

déplace en cercles autour de son thème. Un parallèle similaire peut être établi entre la musicalité des deux histoires : elles se présentent comme des enquêtes que le spectateur doit accompagner sans connaître à l’avance leur dénouement. Kiko raconte son film comme les personnages principaux des films noirs d’Hollywood dans les années 1940-1950 avaient l’habitude de raconter leurs aventures. Il traduit en termes de documentaire ce qu’ont inventé les films policiers d’autrefois, où le réalisateur créait un personnage narrateur et commençait à raconter l’histoire (disons) pas vraiment en adoptant son point de vue à lui, réalisateur du film, mais le point de vue de ce personnage, la caméra se comportait alors, peut-être pas en double, du moins en complice du héros. Dans 33, le personnage de Kiko créé par le réalisateur Kiko raconte la recherche de sa mère biologique exactement comme ça. Ce n’est pas un hasard si, en plus, de l’épigraphie –une citation de Dashiell Hammett : “Je suis une des rares personnes moyennement lettrées à prendre au sérieux les histoires de détectives”, nous avons une référence à mi-parcours de la recherche, au *Faucon maltais*, un récit de Dashiell Hammett porté à l’écran en 1941 par John Huston.

Le texte et la façon de lire le texte placent le spectateur dans la tête du narrateur. Mi-expression, mi-voix intérieure, il conduit l’histoire, annonce en partie ce qui va arriver, commente les sentiments du protagoniste, alimente le mystère et résume en partie ce qui est arrivé afin que le spectateur ne perde pas le fil de l’écheveau – ou, bien au contraire, pour que le spectateur perde le fil de l’écheveau et trouve son plaisir dans la désorientation, le labyrinthe, le mystère.

Aucune narration dans *Un passeport hongrois*. Le film ne commente pas, n’explique pas, ne synthétise pas ce qui se passe. Il cherche à nous faire vivre (dans une autre dimension, celle du spectateur de cinéma) les enquêtes,

durante a busca do passaporte. Viver na condição de espectador o que se passou no instante de filmagem, a cena, o fragmento da cena diante da câmera. Para tanto, o filme guarda na imagem o que se produziu de modo espontâneo nos encontros, as falas, repetições e as pausas que ocorreram naturalmente no meio de cada conversa.

No começo de seu filme Kiko resume o projeto: aos 33 anos ele se dá 33 dias para descobrir a mãe biológica. Sandra também resume seu projeto logo de saída ao perguntar se uma neta de húngaros poderia ter um passaporte húngaro. O que chama atenção na preocupação destes filmes em apresentarem logo, e bem precisamente, o que pretendem é o fato de nem Sandra nem Kiko sentirem necessidade de se identificar com precisão idêntica. Supõem, talvez, que o espectador (exatamente por-

les rencontres et les rendez-vous manqués de Sandra pendant la recherche du passeport. Vivre depuis la condition de spectateur ce qui s'est passé au moment du tournage, la scène, le fragment de scène face à la caméra. Pour ce faire, le film garde à l'image ce qui s'est produit de façon spontanée au moment des rencontres, des échanges, les répétitions et les pauses survenues naturellement au milieu de chaque conversation.

Au début de son film Kiko résume son projet : à 33 ans il se donne 33 jours pour découvrir qui est sa mère biologique. Sandra aussi résume son projet, d'emblée, lorsqu'elle demande si une petite-fille d'Hongrois pourrait avoir un passeport hongrois. Ce qui attire l'attention dans le souci de ces films de présenter tout de suite, et très précisément, ce qu'ils cherchent à faire c'est le fait que ni Sandra, ni Kiko n'éprouvent le besoin de s'identifier tout aussi précisément. Ils supposent sans doute, que le spec-



Filme de amor (2002) Júlio Bressane

que espectador, porque acostumado às convenções dominantes do discurso cinematográfico) possa reconhecer de imediato que quem está falando fora de quadro é o personagem narrador, aqui também o realizador do filme, o que está por trás da câmera subjetiva de Sandra e na frente da janela/espelho de Kiko. Não se apresentam talvez porque vêem a si mesmo no filme como se fossem outra pessoa. É como se tivessem saído de si mesmos para se contarem no cinema. A Sandra em busca do passaporte não seria propriamente a Sandra que faz o filme mas um eu/outro dela, no qual ela se reconheceria apenas em parte. O Kiko que faz o filme diz se reconhece apenas em parte no outro Kiko em busca da mãe biológica. Ele se confessa surpreso ao descobrir este eu/outro convertendo-se “num desconfiado compulsivo”. Kiko e Sandra são e não são eles na imagem do filme. São o que comenta a avó de Sandra ao mostrar a foto do passaporte da bisavó da diretora: “Minha mãe!... Mas em verdade isso é foto de

tateur (exactement parce qu'il est spectateur et habitué aux conventions qui dominent le discours cinématographique) pourra percevoir de suite que c'est le personnage-narrateur qui parle hors cadre, personnage situé ici aussi le réalisateur du film, qui est derrière la caméra subjective de Sandra et en face de la fenêtre/miroir de Kiko. Ils ne se présentent pas peut-être parce qu'ils se voient eux-mêmes dans le film comme une autre personne. C'est comme s'ils étaient sortis d'eux-mêmes pour se raconter au cinéma. Sandra à la recherche du passeport ne serait pas à proprement parler la même que Sandra qui fait le film mais un je/autre lui appartenant, dans lequel elle se reconnaîtrait à peine partiellement. Kiko qui fait le film dit qu'il se reconnaît à peine partiellement dans l'autre Kiko à la recherche de sa mère biologique. Il s'avoue surpris de découvrir ce je /autre se transformant en “un être méfiant et compulsif”. Kiko et Sandra sont et ne sont pas eux dans l'image du film. Ils sont ce commentaire de la grand-mère de Sandra lorsqu'elle montre la photo du passeport de la bis-aïeule de la réalisatrice : “Ma mère! ... mais

passaporte. Não é ela, parece uma pessoa estranha”.

O processo do cinema documentário (como definiu João Moreira Salles: entregar o filme que você está fazendo ao outro, ao que você está filmando, para que esse outro decida como o seu filme vai ser), parece ter sugerido a Sandra e a Kiko que eles se convertessem em estranhos de si mesmos, em outros, para se narrarem. Ou então, mais que uma sugestão vinda do cinema, uma certa dimensão da experiência do cotidiano, hoje, sugere que nos imaginemos um eu polifônico: a pessoa como a pessoa e mais como uma série de fotos de passaporte em que ela é ela mesma e mais uma estranha de si. A partir daí os dois filmes procuram trabalhar a idéia de um eu/diretor, um eu/personagem, um eu/fotógrafo, um eu/brasileiro, um eu/húngaro, um eu filho de minha mãe e filho de minha mãe biológica, entre inúmeros outros possíveis, e todos um só, em fusão, um eu todo o tempo diante de si mesmo como um estranho. Como o eu de *Estorvo*, história de Chico Buarque de Holanda filmada por Ruy Guerra em 2000: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa”. Ou como o que canta num sussurro Adriana Calcanhoto na faixa *Metade* de seu CD *A fábrica do poema*: “Estou em milhares de cacos, eu estou ao meio. Eu não moro mais em mim”. Como o que definiu Julio Bressane pouco antes e pouco depois de realizar *Filme de amor*: “Não tem mais a idéia de um eu no sentido de um eu profundo, de um eu em que você se volta para si. Você sendo o que é, você está perdido, em arte isso não conta. O eu da arte é fora de si”⁵. Ou ainda, como o que Mário de Andrade, em 1929, pouco depois de publicar o que definiu como um romance cinematográfico e de contar a história de um herói sem nenhum caráter, definiu: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta, as sensações renascem de si mesmas sem repouso”⁶.

O eu/diretor não se move em 33 a partir da tensão que se poderia supor existir numa pessoa adotada que jamais conheceu os pais biológicos. Aparentemente, nenhum drama, nenhum momento especialmente significativo. O filme como um todo é um instante qualquer, porque todos seus instantes –a chuva na rua, a cidade de noite, o detetive olhando a câmera, o porteiro do edifício– são e ao mesmo tempo não são especialmente significativos. Seguir a lição da fotografia: o flagrante contra a pose, o acaso, o que surpreende, o corte no tempo, o instante qualquer contra a idéia do momento de dramaticidade intensa, o que resume, o que condensa, o que sintetiza. E assim essa história/fragmento, inconclusa, parece ter se passado fora de quadro, porque cada quadro, anotação breve, parece não propriamente uma cena mas um intervalo entre uma cena e outra.

en réalité, c’est la photo d’un passeport. Ce n’est pas elle, on dirait une étrangère”.

Le procédé du cinéma documentaire (ainsi que l’a défini João Moreira Salles : remettre ton film à l’autre, à celui que tu es en train de filmer, pour que cet autre décide comment va être ton film), semble avoir suggéré à Sandra et Kiko de se transformer en étrangers d’eux-mêmes, en autres, pour se raconter. Ou alors, plus qu’une suggestion venue du cinéma, une certaine dimension de l’expérience du quotidien, aujourd’hui, nous suggère de nous imaginer comme un je polyphonique : la personne en tant que personne et en plus en tant que série de photos de passeport dans laquelle elle est elle-même et en plus une étrangère à elle-même. A partir de là, les deux films cherchent à travailler l’idée d’un je/réalisateur, un je/personnage, un je/photographe, un je/Brésilien, un je/Hongrois, un je fils de ma mère et fils de ma mère biologique, parmi d’innombrables possibilités qui en constituent une seule, en fusion, un je toujours en face de soi-même comme un étranger. Comme le je de *Estorvo*, une histoire de Chico Buarque de Holanda filmée par Ruy Guerra en 2000 : ‘Ça faisait si longtemps que je ne regardais pas le miroir qu’il me prend pour quelqu’un d’autre’. Ou comme celui que chante en murmurant Adriana Calcanhoto dans le titre *Moitié* de son CD *La fabrique du poème* : “Je suis dans des milliers de choses, je suis au milieu. Je n’habite plus en moi”. Comme celui qu’a défini Julio Bressane un peu avant et un peu après avoir réalisé *Filme de amor* : “Il n’y a plus cette idée d’un je au sens d’un je profond, d’un je dans lequel tu te tournes vers toi-même. En étant ce que tu es, tu es perdu, pour l’art ça ne compte pas. Le je de l’art se trouve hors de toi ”⁵. Ou encore comme celui défini par Mário de Andrade, en 1929, peu après avoir publié ce qu’il a défini comme un roman cinématographique et avoir raconté l’histoire d’un héros sans caractère aucun : “Je suis trois cents, je suis trois cent cinquante, les sensations renaissent sans cesse d’elles-mêmes”⁶.

Le je/réalisateur n’est pas animé dans 33 par la tension dont on pourrait supposer qu’elle existe chez une personne adoptée qui n’a jamais connu ses parents biologiques. En apparence, aucun drame, aucun moment spécialement significatif. Le film, dans sa globalité, est un instant quelconque, parce que tous ses instants –la pluie dans la rue, la ville la nuit, le détective qui regarde la caméra, le concierge de l’immeuble– sont et en même temps ne sont pas spécialement significatifs. Suivre la leçon de la photographie : l’instantané contre la pause, le hasard, ce qui surprend, la rupture du temps, l’instant quelconque contre l’idée du moment de dramatisme intense, ce qui résume, ce qui condense, ce qui synthétise. Et ainsi cette histoire/fragment, inachevée, semble s’être déroulée hors cadre, parce que chaque cadre, brève annotation, semble être non pas une scène à proprement

Nenhum drama. Ou, noutras palavras, um drama excêntrico. Nenhum mal-estar com a mãe adotiva, nenhuma sensação de falta. Como Kiko diz a certa altura, não se trata de substituir uma por outra, ele sabe bem quem é sua mãe. Trata-se de ver a si mesmo como outro, um eu/gêmeo que se dedica a coisas que não passam por sua cabeça quando seu eu/diretor de cinema está desperto. Sandra, o eu/diretor de *Um passeporte húngaro* também não se move a partir de um possível mal-estar com a nacionalidade brasileira, mas sim pela curiosidade de ver como seu eu/outro leva adiante uma idéia meio abandonada num canto da cabeça. Na verdade, ela acompanha seu eu/outro mais interessada na história de seus avós. Do mesmo modo, o filme sobre a busca da mãe biológica, se transforma numa conversa (entre outras questões) sobre a tristeza das mães que perdem os filhos assim que eles nascem e a alegria das mães que recebem uma criança como se fosse sua. Não por acaso, nos créditos finais, Kiko dedica o filme para Berta Cudishevitch Goifman, sua mãe; e Sandra, nos créditos iniciais, dedica o seu a Mathilde Lajta, sua avó.

Sandra, nascida no Brasil, morando em Paris, parece resumir o sentido de sua busca no comentário de sua avó: “O que eu trouxe de lá está diluído nesta parte daqui”. Kiko parece resumir o sentido de sua busca no comentário que se segue ao encontro com a parteira que trabalhava na maternidade em que ele nasceu em 1968. Hoje com oitenta e poucos anos, Maria Luísa de Deus fala com entusiasmo do seu tempo de parteira. Diz que ver uma criança nascer “é bonito demais da conta”; que é louca por fazer um parto; que em algumas ocasiões, noites de lua nova, chegou a fazer 18 partos, quase todos meninos: lua nova é menino na certa. Diz que sonha que está fazendo parto até hoje: “começam as contrações, pula aquele menino, você pega o menino, a vida, a primeira vez, ajuda aquela vida a viver, abraça aquele menino quentinho, nhééééé, gritando... Aquilo é uma coisa linda!”. O comentário de Kiko aponta o que parece ter sido para ele o melhor de tudo nos trinta e três dias de busca: “Terminei a entrevista com um abraço e tive a sensação fantástica de conhecer aquele calor”.

“Não há como negar, *Nelson Freire* é feito de lacunas”. No texto de apresentação de seu documentário sobre o pianista *Nelson Freire*, João Moreira Salles definiu assim seu trabalho, depois de lembrar alguns momentos maravilhosos que conseguiu registrar: “Nelson tocando o Segundo Concerto de Brahms no Municipal do Rio, tocando o mesmo concerto no Sul da França com a Filarmônica de São

parler mais un intervalle entre une scène et l’autre.

Aucun drame. Ou, en d’autres mots, un drame excéntrique. Aucun mal-être avec la mère adoptive, aucune sensation de manque. Comme le dit Kiko à un moment donné, il ne s’agit pas de remplacer l’une par l’autre, il sait bien qui est sa mère. Il s’agit de se voir soi-même comme un autre, un je/jumeau qui se consacre à des choses qui ne lui traversent pas l’esprit lorsque son je/réalisateur de cinéma est réveillé. Sandra, le je/réalisateur d’*Un passeport hongrois* n’agit pas non plus poussée par un éventuel mal-être par rapport à la nationalité brésilienne, mais par la curiosité de voir comment son je/autre reprend une idée à demi-abandonnée dans un coin de sa tête. En vérité, elle accompagne son je/autre davantage intéressée par l’histoire de ses grands-parents. De la même façon, le film sur la recherche de la mère biologique, se transforme en conversation (entre autres sujets) sur la tristesse des mères qui perdent leurs enfants aussitôt nés et sur la joie des mères qui reçoivent un enfant comme si c’était le leur. Ce n’est pas un hasard, si dans le générique de fin, Kiko dédie le film à Berta Cudishevitch Goifman, sa mère ; et Sandra, dans le générique de début, dédie le sien à Mathilde Lajta, sa grand-mère.

Sandra, qui est née au Brésil et vit à Paris, semble résumer le sens de sa recherche par le commentaire de sa grand-mère : “Ce que j’ai rapporté de là-bas est dilué de ce côté-ci”. Kiko semble résumer le sens de sa recherche dans le commentaire qui vient après la rencontre avec la sage-femme qui travaillait à la maternité où il est né en 1968. Aujourd’hui âgé de 80 et quelques années, Maria Luisa de Deus parle avec enthousiasme du temps où elle était sage-femme. Elle dit que voir naître un enfant “est trop beau” ; qu’elle adore pratiquer un accouchement ; que certains soirs de nouvelle lune, elle a pratiqué jusqu’à 18 accouchements, presque tous des garçons : la nouvelle lune indique de façon certaine l’arrivée d’un petit-garçon. Elle dit qu’elle rêve encore aujourd’hui qu’elle pratique des accouchements : “les contractions commencent, l’enfant sort, tu prends cet enfant, la vie, pour la première fois, tu aides cette vie à vivre, tu embrasses cet enfant tout chaud, qui crie... C’est une très belle chose !” le commentaire de Kiko souligne ce qui semble être le meilleur moment de ces 33 jours de recherche : “A la fin de l’interview je l’ai serrée dans mes bras et j’ai éprouvé la sensation imaginaire de connaître cette chaleur”.

4

“On ne peut le nier, *Nelson Freire* est fait de lacunes”. C’est ainsi que João Moreira Salles, dans le texte de présentation de son documentaire sur le pianiste Nelson Freire, définit son travail après avoir rappelé certains des merveilleux moments qu’il a réussi à enregistrer : “Nelson en train de jouer le Second Concert de Brahms au théâtre Municipal de Rio, jouant le même concert dans le sud de la France avec l’orchestre



Nelson Freire
(2003)
João Moreira
Salles

Petersburgo, tocando a quatro mãos e dois pianos com sua grande amiga Martha Argerich, tocando a *Fantasia* de Schumann em pelo menos três ocasiões diferentes (todas elas de tirar o fôlego), tocando Villa-Lobos dentro de uma igreja barroca com vista para o Mediterrâneo. Porém, não há como negar”, conclui, “*Nelson Freire* (2003) também é feito de lacunas”. E essa é a primeira, bem exatamente a primeira impressão que se recebe do filme, antes mesmo que se forme por completo a imagem de abertura. No pedacinho inicial do que ainda vai ser a primeira imagem se anuncia com clareza: o filme se constrói como fragmento, pedaço, parte, estilhaço, intervalo, fora de quadro –visão parcial de algo que acabou de terminar ou vai começar daí a pouco. Sua completude é desejadamente incompleta. O que aconteceu ou vai acontecer mesmo, não vemos. Estamos num antes ou num depois. E quando parece que algo vai se passar, um corte brusco nos leva a outro fragmento, não relacionado, pelo menos não diretamente relacionado, com aquele que estávamos vendo.

O fragmento primeiro é mais som que imagem. Meia nota, um terço de nota musical, uma unidade mínima de som logo cortada –mal começa, acaba. Bate um golpe seco na tela e não se percebe nada além disso. A música acabou, a orquestra parou, a platéia aplaude. O pianista curva-se para agradecer e, ao lado do maestro, caminha na direção da câmera, que está no fundo do palco, por trás dos músicos, escondida nos bastidores. O quase-som que ouvimos é algo assim como se num uníssono toda a orquestra estivesse batendo ao mesmo tempo, como se os diferentes instrumentos musicais quisessem todos soar

philharmonique de Saint Petersburg, jouant à quatre mains et deux pianos avec sa grande amie Martha Argerich, jouant la *Fantaisie* de Schumann dans au moins trois occasions différentes (toutes à couper le souffle), jouant Villa-Lobos dans une église baroque avec vue sur la Méditerranée. Cependant, on ne peut le nier”, conclut-il, “*Nelson Freire* (2003) est aussi fait de lacunes”. Et ça c’est la première, exactement la première impression qui se dégage du film, avant même que ne se forme complètement l’image d’ouverture. Dans le petit morceau initial de ce qui sera la première image, il est clairement annoncé que le film se construit comme un fragment, un morceau, une partie, un éclat, un intervalle, hors cadre – vision partielle de quelque chose qui vient de finir ou va commencer d’ici peu. Sa complétude a été voulue incomplète. Ce qui est arrivé ou même ce qui va arriver, nous ne le voyons pas. Nous sommes dans un avant ou dans un après. Et lorsqu’on a l’impression que quelque chose va se passer, une coupure brusque nous conduit à un autre fragment, sans lien, du moins sans lien direct avec celui que nous étions en train de voir.

Le premier fragment est davantage son qu’image. Demi-note, un tiers de note musicale, une unité de son minime immédiatement coupée – terminée aussitôt commencée. Un coup sec résonné contre la toile et on ne perçoit rien en dehors de ça. La musique est terminée, l’orchestre s’est arrêté, la salle applaudit. Le pianiste s’incline pour remercier et il marche aux côtés du chef d’orchestre, dans la direction de la caméra, qui est fond de la scène, derrière les musiciens, cachée dans les coulisses. Le semblant de son que nous entendons est obtenu comme si tout l’orchestre battait la mesure à l’unisson, comme si les différents instruments de musique voulaient tous résonner comme un



Edifício Master
(2000)
Eduardo Coutinho

como um tambor. Dura pouco e é logo esquecido porque –sem intervalo algum, quase sem silêncio entre um e outro– novo som forte cobre a imagem: o aplauso da platéia. E ao contrário da batida inicial, o som do aplauso se alonga, continua. Continua. E continua. Entusiasmado, mais forte e presente na imagem que a conversa entre o pianista e o maestro nos bastidores. Eles trocam poucas palavras. Comentam que tudo correu bem. O pianista diz que gostaria de um cigarro mas, instado pelo maestro, volta ao palco para agradecer. A câmera o acompanha.

A longa duração desta primeira imagem pode, à primeira vista, dar a sensação contrária, de que o filme não é assim como dissemos que ele é. Para fragmento, o plano de abertura parece grande demais. É um longo plano/seqüência. Quanto dura? Dois, três, quatro minutos? Parece mais. Não importa o tempo real, parece mais. Mas igualmente não importa aqui a duração real nem a sensação de que dure mais do que o que realmente dura. O plano se estica no tempo mas estruturalmente é um fragmento, mostra só o intervalo entre duas apresentações do pianista.

O pianista volta ao palco e a câmera sai dos bastidores, avança, esgueirando-se entre os músicos, para ver de perto o agradecimento e o entusiasmo da platéia. Os aplausos seguem, o pianista volta aos bastidores, e a câmera vem com ele. Bebe um pouco d'água, pede um cigarrinho, mas o maestro insiste: Cigarrinho, depois. Antes, um extra, um brinde, “um docinho de coco para o público”, para agradecer. Pianista e maestro voltam à cena, curvam-se diante dos aplausos, que não diminuem. De novo nos bastidores, o maestro insiste: um extra, um brinde. O pianista diz que não dá. Depois desse concerto, não seria possível. Pede ao maestro que o acompanhe ao

tambour. Il dure peu de temps et est immédiatement oublié parce que –presque sans aucune pause, presque sans aucun silence entre l'un et l'autre – un nouveau son fort couvre l'image : les applaudissements de la salle. Et à l'inverse du tambourinement initial, le bruit des applaudissements se prolonge, continue. Il continue. Et continue. Enthousiaste, plus fort et plus présent à l'image que la conversation, dans les coulisses entre le pianiste et le chef d'orchestre. Ils échangent quelques brèves paroles. Ils commentent que tout c'est bien passé. Le pianiste dit qu'il a envie d'une cigarette, mais à la demande du chef d'orchestre, il retourne sur scène saluer. La caméra l'accompagne.

La longueur de cette première image peut, de prime abord, donner l'impression que le film n'est pas comme nous l'avons dit. Le plan d'ouverture semble trop long pour être un fragment. C'est un long plan/séquence. Combien de temps dure-t-il ? Deux, trois, quatre minutes ? On dirait plus. Le temps réel n'a pas d'importance, on dirait plus. La durée réelle ici n'a pas d'importance non plus, ni l'impression que ça dure plus que ça ne dure en réalité. Le plan s'étire dans le temps mais du point de vue de la structure, c'est un fragment, il ne montre que l'intervalle entre deux apparitions du pianiste.

Le pianiste revient sur scène et la caméra sort des coulisses, avance en se faufilant entre les musiciens pour voir de près la reconnaissance et l'enthousiasme de la salle. Les applaudissements continuent, le pianiste revient en coulisses et la caméra revient avec lui. Il boit un peu d'eau, demande une petite cigarette, mais le chef d'orchestre insiste : après la cigarette. Mais avant un morceau supplémentaire, une petite attention, “une petite douceur pour le public”, pour le remercier. Le pianiste et le chef d'orchestre retournent sur scène, s'inclinent face aux applaudissements, qui ne faiblissent pas. A nouveau, dans les coulisses, le chef d'orchestre insiste : un morceau supplémentaire, une petite

palco para novo agradecimento –porque a platéia segue aplaudindo. Os dois cumprimentam os músicos. O maestro faz um gesto para que toda a orquestra se levante e volta para os bastidores com o pianista. O plano não acaba aí. Renova-se o apelo: uma peça pequenina, diz o maestro, um docinho de coco. Cigarrinho só depois. E nova entrada em cena para mais um agradecimento.

Um plano/seqüência mais intervalo que seqüência. Uma observação detalhada de um entreato. O concerto, que não vimos, acabou. Vai começar uma outra coisa que igualmente não veremos. Nesta nova entrada em cena o pianista senta-se ao piano para tocar algo, e - o plano acaba. O que vemos é o vazio entre o ultimo pedaço de som do concerto e o gesto de sentar-se ao piano - o gesto e só: agora nenhum som - para o extra. O que acabou importa pouco. O que vai começar não faz falta. Vemos o vazio entre uma coisa e outra e graças a ele percebemos melhor e mais acuradamente o que de fato importa.

Nelson Freire revela assim sua estrutura e ao fazê-lo leva o espectador a compreender inclusive o que não se mostra diretamente na imagem, o fora de quadro: o concerto que acabou, o bis que vai começar. Mais que compreender, o espectador sente (na estrutura) um dos traços marcantes do pianista (e do documentarista, de seu estilo), seu jeito de falar nas entrelinhas, em conversas fragmentadas, nos vazios. O fragmento que vemos é e não é um pedaço qualquer. É um intervalo e por isso mesmo instante especialmente significativo: imagem de cinema, aberta para todos os lados, feita para afinar a visão, para que o olhar, na parte, possa identificar o todo. Uma ação intervalo, uma representação da estrutura do filme, que foi desenhada, como é natural num documentário, pela maneira de ser de seu personagem.

“Documentaristas têm a estranha mania de achar que tudo, ou quase tudo, deve ser filmado. Não precisa ser necessariamente assim”, disse João Moreira Salles pensando a experiência de *Nelson Freire*. Ele lembra que “uma boa parte do público de música erudita gosta de ver o seu pianista dando golpes de braço à direita e à esquerda, como se o teclado fosse um mar, e ele, um afogado. O problema desse destemperado é que quase sempre a música acaba desaparecendo por trás da ginástica. Com Nelson isso nunca acontece. O seu piano é um mar calmíssimo. Acredito que essa elegância seja uma decisão estética; é como se ele dissesse: Prestem a atenção na música e não se deixem ludibriar pela performance. E suspeito também que se trata de uma questão de recato (...) Num mundo cada vez mais exibido, esse recato é o traço mais belo de Nelson e, na minha

attention. Le pianiste dit que ça suffit. Après ce concert, ça ne serait pas possible. Il demande au chef d’orchestre de l’accompagner sur scène pour remercier à nouveau – parce que la salle continue d’applaudir. Tous deux saluent les musiciens. Le chef d’orchestre fait un signe pour que tout l’orchestre se mette debout et retourne en coulisses avec le pianiste. Le plan ne finit pas là. Il y a un nouveau rappel : une petite douceur, dit le chef d’orchestre, une petite douceur. La cigarette seulement après. Et une nouvelle entrée en scène pour remercier une fois de plus.

Un plan/séquence davantage intervalle que séquence. Une observation détaillée d’un entracte. Le concert, que nous n’avons pas vu, s’est terminé. Une autre chose, que nous ne verrons pas non plus, va commencer. Dans cette nouvelle entrée en scène, le pianiste s’assoie au piano pour jouer quelque chose et – le plan se termine. Ce que nous voyons c’est le vide entre le dernier morceau de son du concert et le geste de s’asseoir au piano – et seulement le geste : maintenant aucun son- le rappel. Ce qui s’est terminé importe peu. Ce qui va commencer n’est pas nécessaire. Nous voyons le vide entre une chose et l’autre, et grâce à lui, nous percevons mieux et de façon plus aiguë ce qui, de fait, est important.

Nelson Freire révèle ainsi sa structure et en le faisant il conduit le spectateur à comprendre même ce que l’image ne montre pas directement, le hors cadre : le concert qui vient de finir, le rappel qui va commencer. Davantage que de comprendre, le spectateur sent (dans la structure) un des traits marquants du pianiste (et du documentariste, de son style), sa façon de parler entre les lignes, grâce aux conversations fragmentées, grâce aux blancs. Le fragment que nous voyons est et n’est pas un morceau quelconque. C’est un intervalle et pour cette raison même un instant particulièrement significatif : une image de cinéma, ouverte de tous côtés, faite pour affirmer la vision, pour que le regard puisse identifier dans la partie le tout. Une action intervalle, une représentation de la structure du film qui a été configurée, tout naturellement dans un documentaire, par la façon d’être de son personnage :

“Il y a des documentaristes qui ont l’étrange manie de penser que tout, ou presque tout, doit être filmé. Il n’y pas de raison pour que ce soit nécessairement comme ça” dit João Moreira Salles évoquant l’expérience de *Nelson Freire*. Il se souvient qu’ “une bonne partie du public de musique erudite aime voir son pianiste gesticulant à droite et à gauche, comme si le clavier était une mer, et lui, un noyé. Le problème de cette gesticulation c’est que presque toujours, la musique finit par disparaître derrière cette gymnastique. Avec Nelson, ça ne se produit jamais. Son piano est une mer très calme. Je veux bien croire que cette élégance soit une décision esthétique ; c’est comme s’il disait : prêtez attention à la musique et ne vous laissez pas éblouir par la performance. Je soupçonne aussi qu’il s’agisse de pudeur (...) dans un monde qui s’exhibe de plus en plus, cette

opinião, a razão da extraordinária pureza de sua música”.⁷

Recato. Lacuna. Intervalo. Bem no instante em que a tecnologia digital aponta concretamente para a possibilidade de filmar tudo, e bem de perto, até invadir e vencer toda e qualquer intimidade, o que começa a aparecer nos filmes como construção mais refinada – *Nelson Freire, 33* e *Um passaporte húngaro*, por exemplo – pode ser resumido nas palavras acima. O cinema começa a se pensar como uma expressão recatada. A se perguntar se, por acaso, em lugar de ser o que mostra todas as coisas do mundo ele não seria, de fato, o que mostra só o intervalo entre as coisas, a imagem em movimento na tela sendo não exatamente a ação mas o vazio entre uma ação e outra.

Bem ao contrário da sensação de poder ver melhor, que experimentamos com a invenção da fotografia, e da sensação de poder ver melhor e em movimento, que experimentamos logo depois com o cinema, agora, com o digital – com um instrumento de visão capaz de tornar visível, com contornos definidos como os de uma fotografia, até mesmo o que é só abstração, conceito, o que não é figura –, agora, com o digital, sentimos que talvez não seja possível, e que certamente não é fundamental, ver tudo. Importa o como, mais do que o quê, se vê. Corremos atrás da linguagem: ou ela não está sendo capaz de dizer o que estamos pensando e sentindo ou já está pensando e sentindo o que ainda não sabemos dizer, como se estivéssemos (avançando na direção apontada pelo que a expressão artística produziu até aqui) criando signos (ou sendo criados por esses signos) que se antecipam ao que pensamos, que estariam não se referindo a algo já experimentado, mas pensando antes de experiência, ou expressando o que está sendo pensado por um eu/outro. Fazer cinema, assim, se converte numa experiência em que o diretor, o que faz, se reduz a um espectador do filme que dirige.

Quando, em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), Paulo Sacramento entregou a câmera a detentos do presídio de Carandiru para que eles se filmassem não estava propriamente renunciando à autoria de seu filme. Autor, sim, mas ao mesmo tempo um espectador do filme que se realiza estimulado por ele mas quase independente dele, que interfere pouco ou nada no registro das imagens. Até certo ponto, todo documentário é isso mesmo, filme feito por um espectador ativo ao lado, meio distante ou no centro da cena. E também, não é a primeira vez que isto ocorre num documentário, nem é tão incomum assim que um realizador construa seu filme montando imagens que não filmou. Quase ao mesmo tempo em que Paulo Sacramento entregava a câmera aos presos em São Paulo, Mário Handler entregava a câmera

pudeur est le plus beau trait de Nelson et, à mon avis, la raison de l’extraordinaire pureté de sa musique”⁷.

Pudeur. Lacune. Intervalle. Au beau milieu de l’époque où la technologie digitale tend concrètement vers la possibilité de tout filmer et de très près, jusqu’à envahir et vaincre toute et n’importe quelle intimité, ce qui commence à apparaître dans les films dotés d’une construction plus raffinée – *Nelson Freire, 33* et *Un passeport hongrois*, par exemple – peut être résumé par les mots ci-dessus. Le cinéma commence à se penser comme une expression pudique. A se demander si, par hasard, au lieu d’être ce qui montre toutes les choses au monde il ne serait pas, en réalité, uniquement ce qui montre l’intervalle entre les choses, l’image en mouvement sur la toile et s’il n’est pas plutôt que l’action, le vide entre une action et l’autre.

Tout au contraire de la sensation de pouvoir mieux voir qui a été la nôtre avec l’invention de la photographie, et de la sensation de pouvoir mieux voir et en mouvement qui a été la nôtre, tout de suite après, avec le cinéma, maintenant avec le digital – avec un instrument de vision capable de rendre visible, avec des contours définis comme ceux d’une photographie, y compris même ce qui n’est qu’abstraction, concept, ce qui n’est pas figure –, maintenant, avec le digital, nous sentons qu’il n’est peut-être pas possible, et qu’il n’est certainement pas fondamental, de tout voir. Le comment importe plus que le quoi, dans ce que l’on voit. Nous courrons après le langage : soit il n’est pas capable de dire ce que nous pensons et sentons, soit il pense et sent déjà ce que nous ne savons pas encore formuler, comme si on était (en train d’avancer dans la direction indiquée par ce que l’expression artistique a produit jusqu’ici) en train de créer des signes (ou d’être créés par ces signes) qui précèdent nos pensées, qui seraient non pas en train de se référer à un vécu, mais de penser par expérience, ou d’exprimer ce qui est pensé par un je/autre. Faire du cinéma, dans ces conditions, se transforme en une expérience dans laquelle le réalisateur se limite à être spectateur du film qu’il dirige.

5

Lorsque, dans *Le prisonnier de la grille de fer* (2003), Paulo Sacramento a remis la caméra à des détenus de la prison de Carandiru pour qu’ils se filment, il ne renonçait pas, à proprement parler, à être l’auteur de son film. Auteur, oui, mais en même temps un spectateur du film qui se réalise à son initiative mais presque indépendamment de lui, lui qui interfere peu ou n’interfere pas du tout dans le registre des images. Jusqu’à un certain point, tout documentaire est précisément ça, un film fait par un spectateur actif à côté, un peu éloigné ou au centre de la scène. De plus, ce n’est pas la première fois que ça arrive dans un documentaire, et ce n’est pas si rare qu’un réalisateur construise son film en montant des images qu’il n’a pas filmées. Presque en même temps que Paulo Sacramento



Um passaporte
húngaro
(2002)
Sandra Kogut

à gente que vive solta e largada nas ruas de Montevideu para realizar o seu *Aparte* (2003). Não se trata (num caso e noutra) de tentar conseguir uma imagem nova, ingênua, naïf, natural, espontânea ou não contaminada pela prática cinematográfica dominante. Nem de realizar um filme de montagem. Ou porque os presos que filmam passaram antes por uma breve oficina sobre o uso de câmeras digitais, ou porque, como toda a gente hoje, eles foram educados visualmente pelo contato regular com cinema e televisão, ou ainda porque o manejo das câmeras de vídeo digital é relativamente fácil pelos seus controles automáticos, por uma qualquer destas razões: os planos filmados pelos presos não têm a desarrumação que se observa em imagens feitas por quem nunca filmou antes. Separar o que foi filmado por eles e o que foi diretamente registrado pelo realizador não é tão simples nem colabora para a melhor compreensão do projeto.

O diretor não estava presente em boa parte da filmagem de *O prisioneiro da grade de ferro*, mas em nenhum instante se ausentou da concepção do filme, porque de um certo modo procurou se comportar como o outro, ser um deles, sentir a prisão como uma metáfora do mal-estar de nossa sociedade. Não se trata apenas de uma questão de tecnologia, mas a tecnologia conta: graças aos controles automáticos de luz e de foco das câmeras de vídeo digital, nem o fotógrafo nem o diretor do filme precisam estar em pessoa no instante da filmagem para conseguir as imagens que desejam. Um poucas indicações bastam para formar um usuário capaz de filmar assim como os presidiários do Carandiru. As pequenas câmeras digitais propiciam, sugerem filmes com equipes mínimas, quase sem nenhum aparato técnico evidente, permitindo uma relação mais íntima com o outro, permitindo o registro de aspectos do cotidiano até então difíceis de registrar pelo cinema – e é neste espaço que os planos de *O prisioneiro da grade de ferro* se fazem: o que

donnait sa caméra à des prisonniers à São Paulo, Mário Handler donnait sa caméra aux personnes qui vivent abandonnées et livrées à elles-mêmes dans les rues de Montevideo, pour réaliser son *Aparte* (2003). Il ne s'agit pas (dans un cas et l'autre) d'essayer d'obtenir une nouvelle image, ingénue, naïve, naturelle, spontanée ou non contaminée par la pratique cinématographique dominante. Ni de réaliser un film de montage. Soit parce que les prisonniers qui filment sont passés avant par un bref stage sur l'utilisation des caméras digitales, soit parce que, comme tout le monde aujourd'hui, ils ont été formés visuellement par le contact régulier du cinéma et de la télévision, soit encore parce que le maniement des caméras vidéo digitales est relativement simple grâce au contrôle automatique, pour n'importe laquelle de ces raisons : les plans filmés par les prisonniers n'ont pas ce désordre que l'on peut observer dans les images faites par ceux qui n'ont jamais filmé avant. Séparer ce qui a été filmé par eux de ce qui a été enregistré directement par le réalisateur n'est pas si simple, et ne contribue pas à une meilleure compréhension du projet.

Le réalisateur n'était pas présent sur tout le tournage du *Prisonnier de la grille de fer*, mais à aucun moment il ne s'est absenté de la conception du film, parce que d'une certaine façon il a cherché à se comporter comme l'autre, à être l'un d'eux, à imaginer la prison comme une métaphore du mal-être de notre société. Il ne s'agit pas uniquement d'une question de technologie, mais la technologie compte : grâce au contrôle automatique de la lumière et de l'objectif des caméras de vidéo digitale, ni le photographe, ni le réalisateur du film n'ont besoin d'être présents, en personne, au moment du tournage pour obtenir les images qu'ils désirent. Quelques brèves indications suffisent à former un usager capable de filmer comme l'ont fait les prisonniers de Carandiru. Les petites caméras rendent

Estorvo
(2000)
Ruy Guerra



um certo dia o cinema expressou pela textura de sua imagem fotográfica se substituiu aqui pelo que pode ser revelado pela espontaneidade e intimidade do registro.

Não se trata apenas de uma questão de tecnologia, de algo permitido pelo equipamento - na verdade é sempre o contrário, a invenção chega com atraso, bem depois do sonho do inventor; filmes feitos desde a conquista das câmeras de 16mm silenciosas e associadas a um gravador portátil sonham com as imagens espontâneas que o digital registra agora. E agora um dos sonhos (entre outros) é experimentar uma realização poli-fônica. Não propriamente compartilhar a realização do filme com os presidiários, pois afinal a decisão final de ordenar as imagens e, mesmo antes, a decisão de como filmar, foram do diretor. E o diretor, aqui, no presídio, age, de um lado, tão aberto quanto possível ao que o fragmento de realidade que está documentando oferece, e de outro o mais fechado possível no ponto de vista dos presos: o eu/realizador de *O prisioneiro da grade de ferro* toma cada um dos presos como um seu eu/outra. Remonta os últimos tempos do presídio recém destruído numa implosão, trabalha no eco do massacre de detentos ocorrido há pouco mais de dez anos e, antes de mostrar o que a sociedade propõe como solução para o sistema carcerário (a construção de presídios maiores e mais seguros) salta para dentro das grades.

O que os presos filmam revela a prisão como um microcosmo da sociedade do lado de fora. E deste modo, os corredores e celas do presídio não são muito diferentes dos corredores e apartamentos conjugados do *Edifício Master* de Eduardo Coutinho, nem as histórias contadas pelos presos do Carandiru muito diferentes daquelas contadas pelos moradores dos edifícios de Copacabana. Os presos aparecem principalmente como excluídos e não como um desvio ou deformação dos ideais da sociedade. Numa cela, religião; noutra, trabalho; no pátio, ginástica ou futebol; no hospital, muitos doentes para poucos médicos. Ratos nos bueiros perto do muro. Quadros e grafites nas paredes da prisão. Grupos musicais de rap num canto do pátio. Um palco improvisado numa cela. E do outro lado do muro, mulher e filhos à espera da “saidinha”, a per-

possíveis dos filmes à equipes reduzidas, quase sem nenhum aparelho técnico visível e permitem uma relação mais íntima com o outro, elas permitem registrar aspectos do cotidiano até então difíceis de registrar no cinema - e é neste espaço que se fazem os planos de *Prisioneiro da grade de ferro*: o que um dia o cinema expressou pela textura de sua imagem fotográfica foi substituído aqui pelo que pode ser revelado pela espontaneidade e intimidade do registro.

Il ne s'agit pas simplement d'une question de technologie, de ce que permet l'équipement - en réalité c'est toujours le contraire, l'invention arrive en retard, bien après le rêve de l'inventeur ; des films faits depuis la conquête des caméras 16 mm, silencieuses et associées à un magnétophone portable rêvent des images spontanées que le digital enregistre à présent. Et à présent, l'un des rêves (entre autres) est de pouvoir expérimenter une réalisation polyphonique. Pas partager, à proprement parler, la réalisation du film avec les prisonniers, puisque en fin de compte la décision finale concernant l'ordre des images et, même avant, la décision sur la façon de filmer, ont appartenu au réalisateur. Et, le réalisateur, ici, dans la prison, réagit, d'un côté, de la façon la plus ouverte possible à ce qu'offre le fragment de réalité qu'il est en train de montrer ; et d'un autre côté, de la façon la plus fermée possible du point de vue des prisonniers : le je/réalisateur de *Prisioneiro da grade de ferro* prend chacun des prisonniers pour son je/autre. Il remonte aux derniers moments de la prison récemment détruite par une implosion, il travaille l'écho du massacre des détenus survenu il y a un peu plus de dix ans, et avant de montrer la solution que la société propose au système carcéral (la construction de prisons plus grandes et plus sûres), il saute de l'autre côté des grilles.

Ce que les prisonniers filment montre la prison comme un microcosme de la société de l'extérieur. Et ainsi, les couloirs et les cellules de la prison ne sont pas très différents des couloirs et des appartements regroupés dans *l'Immeuble Master* d'Eduardo Coutinho, et les histoires racontées par les prisonniers de Carandiru ne sont pas très différentes de celles racontées par les habitants de l'immeuble de Copacabana. Les prisonniers apparaissent surtout comme des exclus et pas comme des écarts ou des déformations de la société. Dans une cellule, la religion ; dans l'autre, le travail ; dans la cour, la gymnastique ou le football ; à l'hôpital, beaucoup de malades pour peu de médecins. Des souris dans les égouts près du mur. des dessins et gribouillages sur les murs de la prison. Des groupes de rap dans un coin de la cour. Une scène improvisée dans une cellule. Et de l'autre côté du mur, la femme et les enfants attendant la “sortie”, la permission, la liberté conditionnelle du week-end. La cellule étroite, surpeuplée, dans le pavillon des prisonniers condamnés pour crimes graves - la

missão, a liberdade condicional de fim de semana. A cela estreita com gente demais no pavilhão dos presos de penas maiores – a câmera, mesmo minúscula, quase não passa pela grade da pequena abertura da porta. A cela com três presos que filmam o que acontece quando vem a noite: as luzes distantes da cidade, as mulheres nas janelas dos prédios ao lado, o café da manhã em silêncio para não acordar o companheiro que ainda dorme, a espera do primeiro raio de sol, a cara grudada na grade da janela divertindo-se com o guarda que não resistiu à madrugada e dorme na guarita do alto do muro da prisão.

Não é a primeira vez que o cinema nos sugere o cárcere como uma metáfora da sociedade, nem a primeira vez que a câmera procura pensar o mundo do ponto de vista de um prisioneiro. O que vale observar aqui é que, os presos, como conversam entre si, não se servem dos discursos clichê que costumam dirigir aos outros: confessam a meia voz o sonho comum a todos os excluídos – ultrapassar o muro, mudar de vida.

Uma sensação fantasmagórica? Os documentários de Sandra Kogut e de Kiko Goifman parecem abraçar uma construção cinematográfica que parte do calor de idéias esboçadas entre nós na década de 1960: o cinema como busca/afirmação/invenção da identidade, um impulso documentário como forma de levar o cinema ao direto enfrentamento da realidade, do presente. Os dois filmes partem do que se esboçou na década de 1960 e passou por experiências como a de *Bananas is my business* (1995), em que Helena Solberg narra a história de Carmen Miranda em Hollywood com um texto na primeira pessoa, (como se estivesse falando de sua própria experiência de brasileira trabalhando nos Estados Unidos); como a de *Cabra marcado para morrer* (1984), em que Eduardo Coutinho se situa também no centro da história e fora de quadro (vinte anos depois, no Nordeste, em busca dos companheiros de trabalho no filme interrompido pelo golpe militar de 1964); como a de *Di Cavalcanti* (1977) em que Glauber Rocha recita a apresentação do filme, (que não tem letreiros, que se anuncia pelo som) “*Di Cavalcanti*. Título do filme: ninguém assistirá ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi sua companheira inseparável”, e logo, voz alta, exaltada, lê uma notícia de jornal sobre a filmagem:

“Filmagem causa espanto e irrita família e amigos. *Jornal do Brasil*, quinta feira vinte e oito do dez de setenta e seis primeiro caderno página quinze: Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos. Um dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze... Corta! Agora dá um close na cara dele! Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul escuro, camisa esporte quadriculada, sapatos marrom, o cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão do pintor Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna...”

6

caméra, bien que minuscule, passe difficilement à travers la grille de la petite ouverture de la porte. La cellule avec trois prisonniers qui filment ce qui se passe à la tombée de la nuit : les lumières lointaines de la ville, les femmes aux fenêtres des bâtiments d'à côté, le café du matin en silence pour ne pas réveiller le compagnon qui dort encore, l'attente du premier rayon de soleil, le visage collé aux barreaux de la fenêtre qui se moque du surveillant qui n'a pas tenu jusqu'au petit matin et dort à son poste de garde, situé au-dessus du mur de la prison.

Ce n'est pas la première fois que le cinéma évoque la prison comme une métaphore de la société, ni la première fois que la caméra cherche à penser le monde du point de vue d'un prisonnier. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est que comme les prisonniers parlent entre eux, ils n'utilisent pas les discours clichés avec lesquels ils s'adressent aux autres : ils avouent à mi-voix le rêve que partagent tous les exclus – sauter le mur, changer de vie.

Une sensation de fantaisie ? Les documentaires de Sandra Kogut et de Kiko Goifman semblent embrasser une construction cinématographique qui naît de la chaleur des idées conçues parmi nous dans les années 60 : le cinéma en tant que recherche/affirmation/invention de l'identité, un élan documentaire comme moyen de conduire le cinéma à un affrontement direct avec la réalité, avec le présent. Les deux films naissent de ce qui a été ébauché dans les années 60 et est passé par des expériences comme *Bananas is my business* (1995) où Helena Solberg raconte l'histoire de Carmen Miranda à Hollywood, avec un texte à la première personne, (comme si elle parlait de son expérience personnelle de Brésilienne qui travaille aux Etats-Unis) ; comme (1984) où Eduardo Coutinho se situe aussi au centre de l'histoire et hors cadre (vingt ans après, dans le Nordeste, à la recherche des compagnons qui ont travaillé avec lui dans le film interrompu en 1964 par le coup d'état des militaires) ; comme l'expérience de *Di Cavalcanti* (1977) où Glauber Rocha récite la présentation du film (qui n'a pas d'écriteaux et est annoncé par le son) “*Di Cavalcanti*. Titre du film : personne n'assistera au formidable enterrement de sa chimère, seule l'ingratitude, cette panthère, fut son inséparable compagne”, et tout de suite après, à voix haute, sur un ton exalté, il lit une information parue dans la presse sur le tournage :

“Un tournage provoque la frayeur et agace la famille et les amis. *Jornal du Brésil*, jeudi 28 octobre 1976, section I, p.15. Un tournage provoque la frayeur et agace la fille et les amis. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze, douze... Coupez ! maintenant il arrête tout sous son nez. Pas rasé, portant un pantalon de toile bleu marine, une veste bleu nuit, une chemise sport à carreaux, des chaussures marrons, le cinéaste

Estorvo
(2000)
Ruy Guerra



Dominando a imagem com sua voz, entrando em cena e acompanhando o enterro, no centro do plano, à frente do caixão, e não assim com o jeito discreto e encolhido com que, de quando em quando, o diretor de um filme documentário costuma aparecer na imagem (de lado, de costas, meio na sombra, observando, entrevistando) Glauber em *Di* filma a si mesmo, seu eu/outro para falar do pintor fora de quadro, para falar de cinema. Retomemos a possibilidade de que a idéia de pedir um passaporte húngaro e buscar a mãe biológica tenha surgido para Sandra e para Kiko primeiro como idéia de filme, para afirmar que tais projetos só poderiam mesmo surgir numa expressão de tal modo em constante enfrentamento com sua própria identidade quanto o cinema. Ou seja: mais do que o pedaço de realidade que documentam, antes de mais nada, o filme de Sandra e o de Kiko, e antes deles os filmes de Solberg, Coutinho e Glauber são filmes. Ao mesmo tempo em que nos revelam as buscas objetivas em que seus realizadores estão empenhados, (e nestas buscas, sem sair delas, pois elas é que dão corpo à idéia) expressam a busca subjetiva de seus diretores: discutir a natureza do cinema e a condição do espectador, que, durante a projeção é, digamos assim, um Wanderer que renuncia à sua identidade como passaporte necessário para melhor entrar no filme.

No cinema o espectador está diante de uma expressão que muito naturalmente troca a todo instante de cidadania e que pede que ele faça o mesmo, saia de si e se transporte para o filme. O cinema, no documentário como na ficção, não cessa de pedir um passaporte ao teatro, à literatura, à música, à pintura, movendo-se todo o tempo para além de suas fronteiras, para fora dos limites do quadro como se estivesse cantando à sua maneira a canção bonita em alemão. É um Wanderer sempre sorridente, porque, dono de múltiplas identidades, todos os caminhos o levam para casa.

Glauber Rocha est debout à côté du cercueil du peintre Di Cavalcanti, au Musée d'Art Moderne..."

Sa voix recouvre l'image, il entre sur scène pour accompagner l'enterrement, au centre du plan, en face du cercueil, et sans cette attitude discrète et intimidée avec laquelle, de temps en temps, un réalisateur de documentaires paraît à l'image, Glauber dans *Di* se filme lui-même, son je/autre pour parler du peintre hors-cadre, pour parler du cinéma. Evoquons à nouveau la possibilité que l'idée de demander un passeport hongrois et de chercher une mère biologique ait surgi chez Sandra et Kiko d'abord comme une idée de film, pour affirmer que de tels projets ne pouvaient vraiment surgir que dans une expression si constamment en conflit avec sa propre identité, comme le cinéma. Autrement dit, plus que le morceau de réalité qu'ils montrent, le film de Sandra et celui de Kiko, et avant leur les films de Solberg, Coutinho et Glauber, sont avant tout des films. En même temps qu'ils nous révèlent les recherches objectives dans lesquelles leurs réalisateurs sont engagés (et dans ces recherches, sans en sortir, car ce sont elles qui donnent corps à l'idée), ils expriment la recherche subjective de leurs réalisateurs : interroger la nature du cinéma et la condition du spectateur qui, pendant la projection est, disons, un Wanderer qui renonce à son identité comme passeport nécessaire à une meilleure compréhension du film.

Au cinéma, le spectateur est face à une expression qui tout naturellement change à chaque instant de citoyenneté et qui lui demande de faire pareil : de sortir de lui-même et s'identifier au film. Le cinéma, documentaire ou fiction, n'en finit pas de demander un passeport au théâtre, à la littérature, à la musique, à la peinture, se projetant sans cesse hors de ses frontières, hors des limites du cadre, comme s'il chantait à sa façon la jolie chanson en allemand. Il est un Wanderer toujours souriant, parce que riche d'identités multiples, tous les chemins le ramènent chez lui.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

NOTAS

1. Em depoimento feito para a página na internet de *Um passaporte húngaro* (<http://www.repúblicapureza.com.br/passaporte>) Sandra Kogut conta porque não aparece na imagem do filme. [Sobre Sandra Kogut ver também *Manifesto do maravilhoso*, de Pierre Bongiovanni em *Cinemas* número 1, página 31].
2. Sobre 33 de Kiko Goifman ver também na internet a página do filme: <http://www.uol.com.br/33>.
3. “Quatro notas e um depoimento sobre o documentário”, em *Cinemas* número 25, setembro/outubro de 2000.
4. Pier Paolo Pasolini, *Teoria dei raccords*.
5. Júlio Bressane, Ruy Guerra e Joel Pizzini, “O eu da arte é fora de si”, *Cinemas* número 33, páginas 9 a 53.
6. O poema de Mário de Andrade “Eu sou trezentos...”, escrito em junho de 1929, abre o livro *Remate de males*, publicado em 1930, três anos depois da primeira edição de *Amar verbo intransitivo*, que Mário definiu como um romance cinematográfico, dois anos depois da publicação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.
7. Em “O elogio do recato”, entrevista a Daniel Schenker Wajnberg, Marcelo Janot e Maria Sílvia Camargo publicado na edição de 9 de maio último da revista <http://www.criticos.com.br>, [Sobre João Moreira Salles ver também “Como planejar voltar para casa com o filme que você não planejou”, *Cinemas* número 29]

RESUMO: Estudo em que se comparam dois documentários *Um passaporte húngaro* (2002) de Sandra Kogut e *33* (2003). Os dois diretores realizam com os seus filmes uma busca de identidade. Evocação também de outros dois documentários: *Nelson Freire* (2003) de João Moreira Salles e *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento.

PALAVRAS CHAVES: documentário, realidade, identidade, música, presídio.

NOTES

1. Dans une déclaration faite pour la page internet d' *Un passeport hongrois* (<http://www.repúblicapureza.com.br/passaporte>) Sandra Kogut raconte pourquoi elle n'apparaît pas dans le film. [Voir aussi “Manifesto do maravilhoso”, de Pierre Bongiovanni dans *Cinemas*, n°1, p.31].
2. Sur 33 de Kiko Goifman voir aussi la page internet du film : <http://www.Uol.com.br/33>.
3. “Quatro notas e um depoimento sobre o documentário”, *Cinemas*, n° 25, sept./oct. 2000.
4. Pier Paolo Pasolini, *Teoria dei raccords*.
5. Julio Bressane, Ruy Guerra et Joel Pizzini, “O eu da arte é fora de si”, *Cinemas*, n° 35, p. 9-53.
6. Le poème de Mário de Andrade “Je suis trois cents...”, écrit en juillet 1929, ouvre le livre *Remate de males*, publié en 1930, trois ans après l'édition de *Amar verbo intransitivo*, que Mário a défini comme un roman cinématographique, deux ans après la publication de *Macunaíma, un héros sans aucun caractère*.
7. “O elogio do recato”, interview publiée dans l'édition du 9 mai dernier dans la revue <http://www.criticos.com.br>. [Sur João Moreira Salles voir aussi “Como planejar voltar para casa com o filme que você não planejou”, *Cinemas*, n°29.]

RÉSUMÉ : Analyse comparative des deux documentaires *Un passeport hongrois* (2002) de Sandra Kogut et *33* (2003) de Kiko Goifman. En même temps que leurs films les deux réalisateurs entreprennent une quête identitaire. Evocation aussi de deux autres documentaires: *Nelson Freire* (2003) de João Moreira Salles et *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento.

MOTS-CLÉS : documentaire, réalité, identité, musique, milieu pénitencier.

José Carlos Avellar, Toulouse 2001.



C'était au siècle dernier, à déjà quatre décennies du présent 2004. Au Festival de Cannes de mai 1964, le jeune cinéma brésilien, dit "novo", faisait date en proposant quatre films : *Vidas secas* (*Sécheresse*), de Nelson Pereira Dos Santos et *Deus e o Diabo no Terra do sol* (*Le Dieu noir et le diable blond*) de Glauber Rocha, en compétition ; *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, écarté de justesse pour la Semaine de la Critique; enfin *Os fuzis* (*Les Fusils*) de Ruy Guerra, paré en février d'un Ours d'argent berlinois, pour complément.

Dès 1993, *Cinémas d'Amérique Latine* inscrivait au sommaire de son numéro 1 : "Brésil, trente ans après...", un ensemble dressant, de Rio, à cette occasion, un bilan d'après crise. Tout en offrant au spectateur des XVI^e

Foi no século passado, há quatro décadas desse ano 2004, no Festival de Cannes de maio de 1964, que o jovem cinema brasileiro, chamado de "novo" marcava época, propondo quatro filmes: *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, em competição; *Ganga Zumba* de Carlos Diegues, que quase fora escolhido para a Semaine de la Critique; e, para completar, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, que havia recebido o Urso de Prata no Festival de Berlim, em fevereiro.

Em 1993, no sumário do n° 1 da revista *Cinémas d'Amérique Latine* figurava a matéria "Brasil, trinta anos depois..." que, de Rio, fazia um balanço pós-crise. Este ano, propomos aos expectadores das XVI^e Rencontres de Toulouse a de descobrir (ou rever) as obras que

Fragments pour un anniversaire

FRAGMENTOS
PARA UM ANIVERSÁRIO

Vidas Secas
(1963)
Nelson Pereira
Dos Santos



Rencontres l’opportunité de découvrir (ou revoir) ces titres qui composèrent l’avant-garde, le meilleur aussi, d’un important mouvement cinématographique, nous choisissons, cette fois, de porter un regard rétrospectif sur ce qui s’écrivit, ici, à leur propos. Ce, de l’accueil immédiat – celui de la “Croisette” – jusqu’aux ébauches d’analyses critiques de revues spécialisées, écho second suivant leur sortie en salle. Dans les limites de cet article, on ne pouvait prétendre à l’exhaustivité. Nos choix paraîtront partiels voire partiaux. Que le lecteur veuille bien nous en excuser.

Du Brésil, en ce début des années 60, que connaît le Français moyen, celui du “grand” public de cinéma ? Ordinairement, il en a une vision exotique, imprécise, tant en ce qui concerne les données géographiques (étendues, paysages, population, économie...) que celles de son histoire (son passé portugais et colonial en particulier). Au mieux, par le biais d’une actualité peu médiatisée, il sait que ce curieux et (encore) lointain pays vient de se bâtir, à la mode des pionniers, une capitale à son nom, par décision politique. Le tout récent coup d’Etat militaire de mars l’a laissé plutôt indifférent mais, s’il s’intéresse au sport, il n’ignore pas qu’en 1962, comme quatre ans auparavant, les footballeurs brésiliens sont restés les meilleurs du monde. Côté culture, il a peut-être, par accident, lu Jorge Amado ou commencé à goûter les rythmes de la bossa nova...

Le cinéma, il est vrai, ne l’a guère aidé. Il a souvent nourri la confusion ou les clichés naissants. Côté français, deux productions – à succès – l’ont conduit à Rio pour, hier (1963), donner un cadre au final du cavalcadant *Homme de Rio* de Philippe de Broca ou y situer, plus justement, une transposition carioca du mythe universel d’Orphée – l’a-t-il jamais su ? – à Vinicius de Moraes : *l’Orphée negro* de Marcel Camus, Palme d’Or et Oscar 1959. Côté, “made in Brazil”, ce même spectateur français lambda aurait peut-être pu garder en mémoire du bien ancien *O Cangaceiro* de Lima Barreto (pour lequel le jury cannois de 1953 concocta l’un de ses prix de circonstances, celui “international du film d’aventures”) outre l’obsédant thème musical, sa découverte de la figure de ce farouche guerrier bardé de cartouchières et coiffé d’une bizarre demi-lune émédaillée. Enfin, pour cause d’audience réduite, il pouvait avoir évité le saint-sulpicien *O Pagador de Promessas (La Parole donnée)* d’Anselmo Duarte qui, en 1962, en abusa plus d’un au point que son surprenant succès cannois – historiquement l’un des plus oubliables parmi les palmarès – faillit le faire passer, un temps, pour annonceur de ce nouveau cinéma brésilien.

Néanmoins cette distinction (qu’aucune production latino-américaine, d’ailleurs, n’a jamais obtenue depuis) allait, elle aussi, préparer la percée européenne comme, parallèlement, la récompense décernée au

compuseram essa vanguarda que representou o melhor de um importante movimento cinematográfico; ao mesmo tempo escolhemos lançar um olhar retrospectivo sobre o que foi escrito, aqui, sobre esse assunto. Tanto o acolhimento imediato – o da “Croisette” – como esboços de análises críticas em revistas especializadas, um segundo eco no momento do lançamento dos filmes. Dentro dos limites deste artigo, não seria possível querer esgotar o assunto. As escolhas que fizemos poderão parecer incompletas e até mesmo parciais. Por isso pedimos desculpas ao leitor.

Naquele início dos anos 60, o que o francês médio conhecia do Brasil, esse francês que constitui o “público do cinema comercial”? De uma forma geral, ele tinha uma visão exótica, imprecisa, tanto em relação aos dados geográficos, (extensão, paisagem, população, economia), como em relação à história do país, em particular sobre o seu passado português e colonial. No melhor dos casos, através de uma atualidade pouco mediatizada, o francês médio sabia que esse país curioso e (ainda) longínquo tinha acabado de construir por decisão política e à moda dos pioneiros, uma capital com o seu próprio nome. Mesmo se o recente golpe de estado militar de 31 de março de 1964 só despertou indiferença, o francês médio que se interessava por esporte não ignorava que em 1962, como aliás já há quatro anos antes, os jogadores de futebol brasileiros continuavam a ser os melhores do mundo. Quanto à cultura, talvez por acaso tivesse ele lido Jorge Amado ou começado a ouvir os ritmos da Bossa Nova.

É verdade que o cinema não o ajudou em nada, pois alimentou quase sempre a confusão ou os clichês que então surgiam. Pelo lado francês, dois grandes sucessos levaram-no até o Rio: o filme de Philippe de Broca, *O Homem do Rio*, (1963) e *Orfeu Negro*, que recebeu a Palma de Ouro e o Oscar em 1959, transposição carioca do mito universal de *Orfeu*, escrita por Vinicius de Moraes e filmada por Marcel Camus. Pelo lado brasileiro, esse mesmo espectador talvez tivesse guardado na memória o velho filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto (para o qual o júri de Cannes em 1953 preparou um desses prêmios de circunstância, o de “internacional-filme de aventura”), com o seu tema musical insistente, apresentando aquela figura de guerreiro bravo coberto de cartucheiras e com uma meia-lua esquisita cheia de medalhas em cima da cabeça. Finalmente, por ter sido pouco difundido, talvez tivesse ele evitado o piegas *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte que em 1962 iludiu muita gente, a tal ponto que por causa do surpreendente sucesso obtido em Cannes quase foi considerado o anunciador desse novo cinema brasileiro. Aliás, do ponto de vista histórico, a lista dos premiados naquele ano foi uma das mais insignificantes da história do festival.

Essa recompensa (que nenhuma outra produção latino-americana obteve em seguida), iria no entanto



Os fuzis
(1964)
Rut Guerra

premier long-métrage de jeune Glauber Rocha : *Barravento*, par le Festival tchécoslovaque de Karlovy-Vary. Etre l' élu d' une manifestation de second rang – qui alternait avec Moscou – pour celui-ci ou l' être de la plus prestigieuse entre toutes pour celui-là : deux faits dont la portée eût été bien moindre si, en Italie d' abord puis, par une heureuse “contamination”, en France, ne s' était déjà créé un intérêt, une attente, nés d' échanges intercontinentaux entre des cinéastes, des intellectuels progressistes, souvent cinéphiles et des militants de la cause tiers-mondiste. Il y avait eu La Nouvelle Vague et son influence, notamment jusqu' au Brésil et aussi la floraison, en et hors Europe, des “Jeunes Cinémas” : toute une effervescence, un climat propice...

A CANNES, VIA BERLIN

Mais revenons à la date précise, charnière de 1964. Ce d' autant qu' il faut d' abord, chronologiquement, passer par l' Allemagne et cet *Os Fuzis* qui, en ce début d' année, se retrouve à Berlin avec la surprenante bénédiction de la censure brésilienne parce qu' un de ses membres, un général, en a vanté, in extremis, les mâles vertus. Pour la presse française, seul Jacques Doniol-Valcroze semble s' être déplacé et confesse (*Cahiers du Cinéma*, août-septembre 1964 : donc assez tardivement) une certaine perplexité devant cette “symphonie puissante et confuse [...] chronique à la fois dramatique et passive où tout se heurte sans harmonie. On se dit : un peu de rigueur dans la construction et ce serait un chef-d' œuvre... mais l' objection est immédiate : la rigueur ne tuerait-elle pas cette grâce primitive qui fait la fascination du film ? ”.

Signalons, avant d' en fournir quelques preuves, que d' une manière générale, au-delà de la prudence d' approche habituelle à certains chroniqueurs, les films

préparer o terreno para a difusão do filme na Europa, da mesma forma que o prêmio obtido pelo primeiro longa metragem do jovem Glauber Rocha, *Barravento*, no festival checoslovaco de Karlovy-Vary. Ser o eleito de uma manifestação de segundo time que alternava com Moscou ou ser o escolhido da mais prestigiosa de todas, eis dois fatos cuja importância teria sido bem menor se, primeiramente na Itália e na França em seguida, através de uma feliz “contaminação”, já não houvesse surgido um interesse, uma expectativa, oriundos de trocas intercontinentais entre cineastas, intelectuais progressistas, quase sempre cinéfilos e militantes pela causa do Terceiro-Mundo. Houve a Nouvelle Vague e sua influência, sobretudo no Brasil, bem como o surgimento na Europa e fora dela dos “Jovens Cinémas”: uma efervescência, um clima propício...

EM CANNES, VIA BERLIM

Mas voltemos ao ano preciso, representativo, de 1964, pois em primeiro lugar é necessário, cronologicamente, passar pela Alemanha e citar *Os Fuzis*, que naquele começo de ano, era apresentado em Berlim, com a benção inesperada da censura brasileira, só porque um de seus membros, um general, louvou na última hora, as virtudes varonis. Quanto à imprensa francesa, somente Jacques Doniol-Valcroze parece ter estado lá naquele momento e confessa (*Cahiers du Cinéma*, agosto-setembro de 1964, bem mais tarde, então) uma certa perplexidade diante da sinfonia poderosa e confusa [...] crônica dramática e passiva em que tudo se choca sem harmonia. Comenta-se: um pouco mais de rigor na construção e teria sido uma obra-prima... mas a objeção é imediata será que o rigor não mataria essa graça primitiva que torna o filme fascinante?

Antes de fornecer algumas provas, é importante assinalar que, de uma forma geral, muito além da prudência



Deus e o Diabo
no Terra do sol
(19??)
Galuber Rocha

brésiliens d'alors, surprenaient, faute d'en percevoir clairement les raisons, tant par certaines options stylistiques, de rythme, de montage ou d'utilisation du son, qui d'audacieuses pouvaient passer pour outrancières, que par le traitement de la violence (nécessaire) alliant cruauté et lyrisme. Cela allait parfois jusqu'à des réactions fussent-elles sincères, d'une sensiblerie, qui ne serait plus de mise aujourd'hui mais qui conduisirent parfois, finalement, jusqu'au rejet de l'œuvre.

PREMIER FLORILÈGE (CANNOIS)

Au jour le jour, sélection quotidienne de l'agence France-Presse aidant, ne se peuvent glaner que des amorces de jugements, qu'au besoin, l'on nuancera ou rectifiera, la sortie parisienne venue. Ainsi, pour *Vidas Secas*, les commentaires de presse étant déclarés : "dans l'ensemble, favorables" cela ira de l'approbation pleine et entière : "Tout paraît vrai, sincère, humain et la colère qui, ça et là, rejoint l'espoir d'une vie meilleure, donne à cette œuvre l'aspect d'un cri". Samuel Lachize (*L'Humanité*) à une majorité de l'ordre du "oui...mais..." égrenant une variété d'arguments qui sont autant de réserves. Ainsi, Henri Chapier (*Combat*) : "Il y a, bien-sûr, quelque chose de fruste et de simplet mais, avec le retentissement que lui donne l'actualité, ce film est digne d'un festival sérieux". Ou Mario Brun (*Nice Matin*) : "Un récit simple fait d'images choisies et de détails poétiques. Un film humain qui fait que la caméra palpète comme un cœur d'homme. Mais long aussi ce film". Louis Nucera (*Le Patriote*) lui, regrette : "Un sujet pareil aurait pu fournir matière à un chef-d'œuvre. Il a manqué l'étincelle". Et Michel Aubriant (*Paris-Presse*), condescendant, s'inquiète : "De telles œuvres, qui honorent un festival et que l'on applaudit pour la générosité de leurs images, ne trouvent que rarement une audience chez nous dans les circuits populaires". Envers *Le Dieu noir et le Diable blond*, les partis pris idéologiques conduisent à des positions beaucoup plus tranchées. Si, pour Chapier : "Il est incontestable que, de tous les films vus jusqu'ici, c'est (lui) qui mérite le Grand Prix à l'exclusion de tous les autres". (NDLR: il ne lui manqua, dit-on, qu'une voix... Ce qui, selon la loi du tout ou rien, interdisait de le citer au palmarés). Bien au contraire, au *Figaro*, Louis Chauvet constate : "Si l'au-

habituel de certos cronistas, os filmes brasileiros de então surpreendiam, sem que se saiba porque, tanto por certas opções estilísticas de ritmo, de montagem ou de utilização do som –que de tão audaciosas até podiam parecer excessivas– bem como pelo tratamento da violência (necessária) unindo crueldade e lirismo. Às vezes as reações provocadas, apesar de sinceras, continham uma suscetibilidade que não caberia mais hoje em dia e que podia finalmente chegar até a rejeição da obra.

PRIMEIRO FLORILÉGIO (DE CANNES)

A cada dia, através da seleção cotidiana da agência France-Presse, só se pode colher esboços de críticas que, se precisar, serão nuançados ou retificados pela ocasião do lançamento do filme em Paris. Em relação a *Vidas Secas*, os comentários da imprensa foram, "de uma forma geral, favoráveis", podendo ser uma aprovação plena e total: Tudo parece verdadeiro, sincero, humano, e a ira que aqui ou ali encontra-se com a esperança de uma vida melhor, dá a essa obra o aspecto de um grito (Samuel Lachize, *L'Humanité*); ou empregando muitos "é verdade... mas..." e desafiando variados argumentos que no fundo são reservas. É o caso de Henri Chapier (*Combat*), que diz: É claro que há nele algo rude e simples demais, mas com a repercussão que lhe confere a atualidade, esse filme é digno de um festival sério. Ou de Mario Brun (*Nice Matin*): "Uma narrativa simples, composta de imagens escolhidas e de detalhes poéticos. Um filme humano que faz palpitar a câmara como um coração humano. Mas filme longo também". Louis Nucera (*Le Patriote*), quanto a ele, lamenta: "Um tal assunto teria podido fornecer matéria para uma obra-prima. Faltou a faísca". E Michel Aubriant (*Paris-Presse*), condescendente, se inquieta: "Obras como essa, que honram qualquer festival e que são aplaudidas pela generosidade das imagens, raramente encontram audiência nos circuitos populares do nosso país". Em relação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as idéias pré-concebidas ideológicas levam a posições bem mais rígidas. Se para Chapier: "É incontestável que de todos os filmes vistos até agora, ele é sem dúvida o único que merece a Palma de Ouro". (NDLR: comenta-se que só faltou um voto, o que impediu que o filme fosse citado na lista dos premiados...) Ao contrário, no *Figaro*, Louis

teur voulait exprimer la cacophonie des principes, il y a pleinement réussi. Quelques idées fulgurent à travers d'interminables prêches, mais l'incohérence des discours reste le trait dominant". Quand Aubriant, pour sa part, a vu : "Un film traité dans le style de la langue, c'est-à-dire brutal, bruyant, syncopé, plein d'audaces de cinématèque, (dont) le dialogue abonde en tirades, en apparence fortement brûlantes et qui font mouche à tous les coups sur un auditoire au cœur généreux", avant de conclure : "J'ai trouvé ce film extrêmement ennuyeux". Ce que corrobore, jusqu'à une sorte d'aveu d'incapacité, M. Jean Dutour (de *France-Soir*, pour l'occasion) : "Voilà un film d'un ennui écrasant... je me demande ce qu'a voulu montrer ou prouver le metteur en scène".

Chauvet constata que: "Se o objetivo do autor era exprimir a cacofonia dos princípios, ele conseguiu inteiramente. Algumas idéias cintilam através de pregações intermináveis, mas a incoerência dos discursos permanece o traço dominante". Enquanto Aubriant viu "Um filme tratado no mesmo estilo da língua, quer dizer, brutal, barulhento, sincopado, cheio de audácias de cinemateca (cujo) diálogo é abundante em tiradas que parecem bastante vivas e que tocam profundamente um auditório de coração aberto", antes de concluir: "Achei esse filme muito chato". O que chega a apoiar uma espécie de confissão de incapacidade, a de Jean Dutour (de *France-Soir*): "Aí está um filme duma chatice esmagadora... eu me pergunto o que o diretor quis mostrar ou provar".

*Deus e o Diabo
no Terra do sol*
(1964)
Galuber Rocha



ET QUELQUES AVIS À PEINE DIFFÉRÉS

Avec le relatif recul que ménagent leurs délais de parution, les mensuels rendent compte de Cannes de manière moins... épidermique, sans pour autant dépasser la louange mesurée. Michel Flacon (*Cinéma 64*, juin) sachant qu'après visionnement anticipé de *Sécheresse*, et que Marcel Martin avait déjà souligné pour la même revue en mars : "Les grandes qualités du film : dépouillement dramatique, totale sobriété, humanisme profond...", exprime, lui, "quelques réticences" en déplorant qu' "après l'intensité bouleversante des premières images [...] la rigueur s'affadisse parfois dans la sentimentalité" ou que "la description souffre, à l'occasion, d'un filage mélodramatique" ceci avant d'accorder que : "même s'il n'a pas la force d'impact, la concentration virulente d'un *Terre sans pain*, *Vidas Secas* mène le combat avec une dignité aride, un dépouillement, une rigueur d'évocation où s'esquissent déjà, loin du fatalisme douteux de *L'île nue* et de sa sublimation esthétique de l'indigence arriérée, les durs chemins de la révolte".

Le déjà déroutant Luc Moullet (*Cahiers du Cinéma*, juin) distribuant les titres qu'il a retenus en catégories quelquefois... inattendues, reconnaît en *Vidas Secas* : "La seule réussite du genre (le 'social' en l'occurrence, ordinairement peu prisé pour qui luttait alors contre la tyrannie du 'sujet'), la seule vraie révélation

E OUTRAS OPINIÕES POUCO DIFERENTES

Com o recuo relativo que lhe é imposto pelos prazos de publicação, a imprensa mensal fala de Cannes de uma forma menos superficial, sem no entanto ultrapassar o louvor comedido de Michel Flacon (*Cinéma 64*, junho); após a projeção antecipada de *Vidas Secas*, Marcel Martin na mesma revista (março) já havia sublinhado: "As grandes qualidades do filme: despojamento dramático, sobriedade total, humanismo profundo..." e exprimido "algumas hesitações", lamentando que "após a intensidade perturbante das imagens iniciais [...] o rigor perca às vezes a sua força por causa da sentimentalidade", ou que "a descrição sofra, nessa ocasião, uma construção melodramática", isso antes de reconhecer que "mesmo se não tem a força do impacto, a concentração virulenta de *Terra sem pão*, *Vidas Secas* trava combate com uma dignidade árida, um despojamento, um rigor de evocação em que já se esboçam—longe do fatalismo duvidoso de *A Ilha nua* e de sua sublimação estética da indigência retrógrada— os duros caminhos da revolta".

Já o desconcertante Luc Moullet (*Cahiers du Cinéma*, juin) relembando os títulos de filmes que conseguiu guardar e classificando-os em categorias algumas vezes inesperadas... reconhece que *Vidas Secas* foi: "O único sucesso do gênero 'social', ordinarariamente pouco considerado por quem ainda lutava então contra a tirania do 'sujeito', a única verdadeira revelação de Cannes [...].



Vidas Secas
(1963)
Nelson Pereira
Dos Santos

de Cannes [...]. Le titre définit bien le style. Le mélo des situations ne déteint nullement sur le traitement, tout de simplicité, de concision, qui en augmente la force naturelle. Pas de parti pris facile : exploité, battu, le héros sort de l'ornière grâce à l'aide des autres et même de son patron qui le vole en échange. *Vidas Secas* vaut plus que par ses qualités, par l'absence de défauts, alors qu'il y en a un minimum de cinquante dans tous les films sur un thème semblable". Puis sur sa lancée, abordant sa section "réalisme de l'irréel" dans laquelle il inclut *Deus e o Diabo na terra do sol*, Moullet tranche sèchement : "Glauber Rocha découvre les formes démentes du mysticisme révolutionnaire qui suivit la sécheresse ci-dessus. Rocha court en vain après l'ingénuité de l'art primitif dont il est forcément très éloigné par sa formation".

Enfin, dans *Image et Son* (juillet), Guy Gauthier inaugure adroitement ce mode que d'autres critiques emploieront volontiers : traiter des films brésiliens (ceux-ci s'y prêtent d'ailleurs) deux par deux, pour les rapprocher ou les confronter. Soit, ici : "Nelson Pereira Dos Santos montre l'une des options des paysans : la résignation ; Glauber Rocha présente l'autre option : la révolte. Les deux films portent en commun la marque de cette région terrible, sans trace aucune de pittoresque, et aussi la marque de multiples traditions culturelles brésiliennes. Mais le style de Dos Santos est austère et dépouillé, traduisant fort bien la vague résignation de ses pauvres héros ; alors que le style de Rocha est emphatique, démesuré, fiévreux, proclamant en même temps la révolte d'un jeune artiste qui fera tout pour secouer le cinéma et n'épargnera pour cela aucune outrance. Il y a dans ce ton épique toute la fureur sacrée et aussi toutes les maladroites du jeune Gorki".

O título define muito bem o estilo. O aspecto melodramático das situações em nada influencia o tratamento bastante simples, conciso, que aumenta a força natural delas. Nada de opiniões pré-estabelecidas: explorado, vencido, o herói consegue escapar da sua triste sina graças à ajuda dos outros e até mesmo do patrão que em troca, até rouba. O valor de *Vidas Secas* não vem de suas qualidades, mas da ausência de defeitos, o que é muito comum em todos os filmes que tratam de semelhante tema. E nesse ímpeto, Luc Moullet, abordando a secção "realismo do irreal" no qual inclui *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dá a sua opinião franca: "Glauber Rocha descobre as formas dementes do misticismo revolucionário que acompanham a seca. Rocha corre em vão atrás da ingenuidade da arte primitiva da qual está por princípio forçosamente bastante afastado pela formação que teve".

Finalmente, em *Images et Son* (julho), Guy Gauthier emprega habilmente um método que outros críticos utilizarão depois de muito bom grado: analisar os filmes brasileiros dois a dois (aliás esses aqui servem muito bem para isso) para poder relacioná-los ou confrontá-los. Ou seja: "Nelson Pereira Dos Santos mostra uma das escolhas dos camponeses: a resignação; Glauber Rocha apresenta a outra opção: a revolta. Ambos os filmes têm em comum a marca dessa região terrível, sem nenhum traço pitoresco, bem como a marca de múltiplas tradições culturais brasileiras. Mas o estilo de Dos Santos é austero e despojado, traduzindo muito bem a resignação vaga de seus pobres heróis; enquanto que o estilo de Rocha é enfático, exagerado, exaltado, proclamando ao mesmo tempo a revolta de um jovem artista que tudo fará para sacudir o cinema e que para isso não poupará nenhum exagero. Há nesse ton épico todo o furor sagrado e também toda a inépcia do jovem Gorki".



Vidas Secas
(1964)
Nelson Pereira
Dos Santos

SECOND ACTE : LA SORTIE EN AVANT-GARDE

Triplement distingué (Prix des Catholiques, des Cinémas d'Art, de la Jeunesse, Moullet dixit) *Vidas Secas* se garantissait presque, par là, une priorité de distribution. Celle-ci n'intervint cependant qu'à l'automne 1965, à l'initiative du Studio de l'Etoile, l'une des salles les plus novatrices du mouvement "Art et Essai". La réflexion avait eu le temps de s'approfondir et les critiques qui nous semblent les plus intéressantes à retenir visaient à cerner le problème du regard porté par le cinéaste sur la réalité du Nordeste vers 1940 et sur ses personnages. Ainsi Michel Cournot, qui tenait alors avec éclat et lyrisme la rubrique "cinéma" du *Nouvel Observateur*, y faisait, le 22 septembre, l'éloge de Nelson Pereira Dos Santos et de son œuvre en ces termes : "Lorsque les opérateurs de *Cinq Colonnes* ou des cinéastes-artistes, (type Reichenbach François, et non son homonyme brésilien : Filho Carlos Oscar Reichenbach) filment le sous-prolétariat brésilien, ils retombent à bras raccourcis sur les célèbres 'favelas'. Avec ces favelas, nous avons l'exemple même du contre-sens cinématographique. Car nous sommes en présence d'une image qui a ses larmes, ses jeux d'ombres, sa pulpe, ses feuilles de matière vivante. De la 'misère', le cinéaste fait une richesse et personne ne comprend plus rien. La volonté de talent des cinéastes a faussé l'image du réel, comme la volonté de conversion des prêtres en a faussé le langage. Nelson Pereira Dos Santos a su rétablir, dans *Vidas Secas*, un rapport de forces significatif entre le sous-prolétariat et l'image cinématographique. Il a travaillé cette image, la couleur de ses blancs. Il a travaillé la bande son, le crissement sourd de la faim, de la faiblesse, les trous des bruits, les voix qui se taisent ou qui parlent ensemble, le dialogue humain cassé. Il a fait un peu sur le langage du cinéma, le travail qu'avait fait Valéry sur le langage de poésie lorsqu'il

SEGUNDO ATO: O LANÇAMENTO DE VANGUARDA

Premiado três vezes (Prêmio dos Católicos, Prêmio dos Cinemas de Arte, Prêmio da Juventude, segundo Moullet), podemos dizer que *Vidas Secas* garantia praticamente assim uma prioridade de distribuição. No entanto, isso só se concretizou no Outono de 1965, por iniciativa do Studio de l'Etoile, uma das salas mais inovadoras do movimento "Art et Essai". A reflexão teve tempo de ser aprofundada e as críticas que nos parecem mais interessantes a sublinhar visavam abordar o problema a partir do olhar do cineasta sobre a realidade do Nordeste por volta de 1940 e sobre os seus personagens. Michel Cournot, que na ocasião redigia com brilho e lirismo a coluna "cinema" do *Nouvel Observateur* elogiava Nelson Pereira Dos Santos e sua obra, em 22 de setembro, nesses termos: "Quando os operadores de *Cinq Colonnes* ou cineastas-artistas (como Reichenbach François, e não o seu homônimo brasileiro Filho Carlos Oscar Reichenbach) filmam o sub-proletariado brasileiro, só pensam nas famosas 'favelas'. Com elas, temos o melhor exemplo de contra-senso cinematográfico. Estamos em presença de uma imagem que possui suas lágrimas, seus jogos de sombra, sua pulpa, suas folhas de matéria viva. O cineasta faz uma riqueza da 'miséria' e ninguém entende mais nada. A vontade dos cineastas de ter talento deu uma idéia falsa da imagem do real, como a vontade de converter dos padres deu uma idéia falsa da linguagem. Nelson Pereira Dos Santos soube restabelecer, em *Vidas Secas*, uma relação de força significativa entre o sub-proletariado e a imagem cinematográfica. Trabalhou essa imagem, o tom dos brancos. Trabalhou a trilha sonora, o ranger surdo da fome, da fraqueza, os buracos dos ruídos, as vozes que calam ou que falam juntas, o diálogo humano rompido. Fez sobre a linguagem do cinema, o trabalho que Valéry havia feito sobre a

avait écrit le vers du *Cimetière* : “l’insecte net gratte la sécheresse”. Je veux dire qu’il a joué de l’allitération et du nettoyage, imbriqués fermement dans un tout, utilisant la métamorphose pour faire se dresser l’oreille et l’œil à des présences fortes. Il a réussi cette chose grande : un chef d’œuvre qui n’offusque pas. J’avoue ne pas savoir que dire, qui serait à la dimension de ce film militant et sobre, grandiose et dépouillé, bouleversant et sévère”.

Titrant son article : “L’Enfer, c’est un mauvais endroit” – emprunt direct au dialogue du film – Michel Pétris, dans les *Cahiers du Cinéma* de novembre 1965, reprenait la référence-repoussoir au japonais *L’Ile nue* de Kaneto Shindo (1960), toujours objet de polémique pour développer un point de vue encore plus radical :

“[...] Ce qui compte, c’est Pereira Dos Santos et sa volonté de ne pas s’apitoyer sur ou stigmatiser une vie profondément inhumaine, mais, très exactement à l’opposé, de décrire une vie superficiellement humaine, ce qui est beaucoup plus effrayant et incommensurablement plus hasardeux. L’humanité profonde, c’est le piège de la facilité, d’où naquit le dégoût, la trappe oubliée de *L’Ile nue*, le regard pesamment braqué sur les humbles gestes de la vie quotidienne, vains et nécessaires, de l’homme seul sur une nature revêche où l’incident le plus bénin, seau renversé ou regard échangé, se trouve promu au rang de cataclysme quasi planétaire, abusivement lesté d’un sens envahissant qui n’apporte pas le moindre complément d’information sur la réalité présentée, mais contribue au contraire à l’édulcorer en lui fournissant une sorte de caution esthétique.

C’est à tout cela que Nelson dit non, sans passion, ni dérision, ni compassion, avec raison. Fabiano est journaliste, vaquero de son état. Qu’est ce qui fait marcher Fabiano ? Les vaches. Qu’est ce qui fait fuir Fabiano ? La sécheresse qui fait fuir les vaches [...]. Le langage, c’est la civilisation : qu’est qui fait parler Fabiano ? Pas grand chose, la pluie, la sécheresse, le besoin d’argent, l’humiliation occasionnelle...

Le reste est à l’avenant, c’est-à-dire vide et sans résolutions extérieures, expurgé de tout poids dramatique inopportuniste. Le monde extérieur n’existe pas, le monde intérieur non plus ; il n’y a pour Fabiano que le monde immédiat, l’épiderme des choses : les arbres qui se calcinent, le bruissement de l’air, les veaux que l’on marque, le soleil qui se lève – triste chose où plutôt sale coup, le soleil qui se lève quand la terre est déjà sèche –, la prison enfin, accidentelle et sans questions puisqu’il faut avoir une idée de réponse pour poser des questions. La vie de Fabiano est vide parce qu’elle se définit précisément par ce qu’elle n’est pas, par l’espoir d’un autre monde informulé et informulable parce qu’inconnu.

[...] Quand la chienne Baleia est malade, donc inutile, Fabiano se met en devoir de l’abattre et si cela prend

linguagem poética quando escrevera os versos de *Cimetière*. “o inseto nítido raspa a seca”. Quero dizer que se serviu da aliteração e do fato de limpar, imbricando-os com firmeza em um todo, usando a metamorfose para que olhos e orelhas notem as presenças marcantes. Conseguiu essa coisa enorme: uma obra-prima que não ofusca. Confesso não saber o que dizer, para poder chegar à dimensão desse filme militante e sóbrio, grandioso e despojado, perturbante e severo”.

Dando para seu artigo o título de “O Inferno é um lugar ruim” –tirado diretamente do diálogo do filme– Michel Pétris, nos *Cahiers du Cinéma* de novembro de 1965, retomava a referência-rejeição ao filme japonês *A Ilha Nua* de Kaneto Shindo (1960), eterno objeto polêmico para desenvolver um ponto de vista ainda mais radical:

“[...]O mais importante é Pereira Dos Santos e sua vontade de não ter piedade nem de estigmatizar uma vida profundamente desumana, mas ao contrário, de descrever uma vida superficialmente humana, o que é muito mais assustador e incomensuravelmente mais arriscado. A humanidade profunda, é a armadilha da facilidade, de onde nasce o desgosto, o alçapão de *A Ilha Nua*, o olhar dirigido pesadamente para os gestos simples da vida cotidiana, vãos e necessários, do homem só numa natureza rude em que o incidente mais inofensivo, balde revirado ou troca de olhar é elevado à condição de cataclismo quase planetário, lastreado de forma abusiva de um sentido de invasão que não traz o mínimo complemento de informação sobre a realidade apresentada, mas ao contrário contribui a amenizá-la fornecendo uma certa garantia estética.

É a tudo isso que Nelson diz não, sem paixão, sem desdém nem compaixão, mas com razão. Fabiano é diarista, sua profissão é vaqueiro. O que é que move Fabiano? As vacas. O que é que faz Fabiano fugir? A seca, que também faz fugir as vacas [...]. A Linguagem é a civilização: o que é que faz Fabiano falar? Coisas mínimas: a chuva, a seca, o dinheiro necessário, a humilhação ocasional...

O resto é proporcional a isso, quer dizer vazio e sem ressonância externa, expurgado de todo peso dramático inoportuniste. O mundo exterior não existe, o mundo interior também não; para Fabiano só existe o mundo imediato, a superfície das coisas: as árvores calcinadas, o sussurro do ar, os bezerros marcados, o sol que nasce –coisa triste ou melhor, golpe sujo, o sol que nasce quando a terra já está seca– a prisão finalmente, fortuita e sem perguntas pois é preciso ter uma idéia da resposta para poder fazer perguntas. A vida de Fabiano é vazia porque se define precisamente pelo que não é, pela esperança de um outro mundo informulado e informulável, pois desconhecido.

[...] Quando a cachorra Baleia fica doente, então inútil, Fabiano sente-se obrigado a matá-la e se isso leva um certo tempo, não é uma questão de piedade ou de



Os fuzis (1964) Ruy Guerra

un certain temps, ce n'est pas une question de cœur ou de choses dans ce goût-là ; si le fusil est abaissé et relevé à plusieurs reprises, c'est une simple question d'efficacité balistique : il faut trouver le bon angle de tir, tout le reste est cinéma. De même, un perroquet égorgé de manière aussi peu buñuelienne que possible recueille ce seul commentaire, peut être teinté d'une excuse : 'Il ne parlait même pas'. Un homme qui ne travaille pas ne vit pas, un oiseau parleur qui ne parle pas est passé à la broche. C'est la vie, l'a-vie plutôt, négation de la vie...".

LE TIR GROUPÉ DE 1967

On avait appris à regarder vers Rio, à en espérer d'autres preuves de la vitalité de ce Cinéma Novo qui, après Cannes, était devenu l'année suivante, en Italie, l'invité de choix à Poretta Terme, Sestri Levante puis Gênes où Rocha recevait ce qui aurait pu lui échoir plus tôt et où la photo d'*Os Fuzis* valait à Guerra mention spéciale. Mais en dépit de l'intérêt qu'avait suscité, deux ans auparavant – déjà ! – le seul *Vidas Secas*, il n'en fallut pas moins attendre jusqu'à 1967 pour qu'enfin, échelonnés d'avril aux tout premiers jours de 1968, les autres films accèdent aux écrans parisiens.

GUERRA D'ABORD

Os Fuzis précéda et, dès le numéro de mai des *Cahiers*, Sylvie Pierre – bien connue de nos lecteurs – ayant posé d'emblée que *Les Fusils* était : "avant tout un film politique" formulait la question essentielle se rapportant à la scène finale de l'immolation (et dépeçage) du bœuf-dieu "symbole révolutionnaire (qui) n'est peut-être pas déjà un acte révolutionnaire [...] Optimiste ou sceptique, la conclusion n'est pas clairement ni confortablement formulée. De l'ombre, d'où surgit parfois du sens, cette obscurité doit faire comprendre que le film de Guerra, pour être politique, n'en n'est pas pour autant didactique. Sont didactiques, les films dont les moyens poétiques sont mis systématiquement au service d'une leçon, d'un quelque chose à dire. Leur rhétorique obéit à des processus essentiellement transitifs : on montre que, on prouve que. Ils se choisissent une destination vers laquelle, quitte à les inventer, il faut choisir les chemins les plus courts.

coisas desse gênero; se o fuzil é abaixado e levantado várias vezes, trata-se de uma simples questão de eficácia balística: é preciso encontrar o ângulo de tiro ideal, o resto é só cinema. Da mesma forma, o papagaio degolado de forma tão pouco buñueliana só tem direito a um único comentário, que até poderia significar uma desculpa: 'Ele nem sabia falar'. Um homem que não trabalha não vive, um pássaro falante que não fala vira churrasco. É a vida, ou melhor, a não-vida, a negação da vida...".

A SALVA DE TIROS DE 1967

Tínhamos o hábito de olhar em direção do Rio, esperando assim outras provas da vitalidade desse Cinema Novo que, após Cannes, foi o convidado de honra no ano seguinte, na Itália, em Poretta Terme, Sestri Levante e Gênova, onde Rocha recebeu o que já deveria ter recebido antes e onde Guerra obteve a menção especial pela fotografia de *Os Fuzis*. Mas, apesar do interesse que *Vidas Secas* tinha despertado dois anos antes –já!– foi no entanto preciso esperar até 1967 para que, finalmente, de abril aos primeiros dias de 1968 os outros filmes chegassem até as telas parisienses.

RUY GUERRA PRIMEIRAMENTE

Os Fuzis precederam os outros e já nos número de maio dos *Cahiers*, Sylvie Pierre –bastante conhecida dos nossos leitores– tendo afirmado de entrada que *Os Fuzis* eram "antes de mais nada um filme político", formulava a questão essencial baseando-se na cena final da imolação (e esquartejamento) do boi-deus "símbolo revolucionário que talvez ainda não seja um ato revolucionário [...]. Otimista ou cética, a conclusão não é formulada de maneira clara nem confortável. Da sombra de onde surge às vezes o sentido, essa obscuridade deve fazer entender que o filme de Guerra, apesar de político, não é no entanto didático. São didáticos, os filmes cujos meios poéticos são sistematicamente colocados a serviço de uma lição, de algo a dizer. A retórica deles obedece processos essencialmente transitivos: mostra-se que, prova-se que. Escolhem uma direção e para isso é necessário tomar os caminhos mais curtos, mesmo se for preciso inventá-los.

Le film de Guerra (et peut-être avec lui tout bon cinéma) relève d'un principe tout à fait différent, cinéma intransitif qui se dit lui-même plutôt qu'il n'applique son verbe à un discours extérieur à lui. Le contenu politique des *Fuzils* – qui comporte à la fois une réflexion lucide et un parti pris sans équivoque (du côté de ces hommes qui refusent de prendre Dieu pour défenseur) – n'est pas le propos du film mais seulement sa situation”.

Pouvait également se goûter (en réponse – on le suppose – à un “papier” de l'hebdomadaire *Arts* taxant *Os Fuzis* d'“exotisme” et de cinéma “photographique”, n'ayant “rien à faire où des enfants meurent de faim”) le final de l'article de Sylvie Pierre, traitant cette fois de la forme :

“[...] L'écriture systématiquement adoptée est celle de l'attention obstinée : longue phrases sans ellipses, par grands pans d'une durée distendue jusqu'à intégrer les temps totalement morts. Le cinéma permet qu'au prix de cette patience naissent des vérités [...] Guerra a choisi la durée pour sa vertu maïeutique : accoucheuse des évidences inhérentes à la succession exacte des faits. Sans être elle-même une élégance de style, cette durée entraîne naturellement – dans la mesure où Guerra évite le plus souvent d'en contrarier la continuité par des effets de montage – une recherche manifeste à un autre niveau de l'intervention créatrice. Ici, celui de la prise de vues : angles, cadrages, mouvements si éperdument concertés qu'un tel degré d'élégance n'a pu que faire renaître un des malentendus-phoenix de la critique : ne voir, par paresse, qu'esthétisme coupable dans le plaisir même, ici évident, de filmer. Pourquoi, devant un enfant mort de faim, le cinéma ne devrait-il passer que honteux, crêpé de deuil”.

QUAND L'OPUS 3 PROPULSE LE 2

A l'automne, ce fut le tour de *Le Dieu noir et le Diable blond*, presque un retour, en regard de l'attente cinéphile qu'avait fait naître sa maintenant lointaine découverte de 64. L'écho récent de la présentation, au printemps, en ce même Cannes, de *Terre en transe*, chef-d'œuvre faisant plus que confirmer l'exceptionnel talent du cinéaste, y aida, gageons-le, beaucoup. Retenons du panorama critique, cette fois pour l'ensemble enthousiaste, auquel cet événement trop différencié donna lieu, ces quelques exemples... parlants.

O filme de Guerra (e talvez todo cinema que se preze) baseia-se num princípio bastante diferente, cinema intransitivo que se conta e não aplica o verbo num discurso exterior a ele. O conteúdo político de *Os Fuzis* – que comporta ao mesmo tempo uma reflexão lúcida e uma idéia sem equívoco (estar ao lado desses homens que recusam tomar Deus como defensor) – não é o propósito do filme, mas somente a situação dele”.

Pode-se igualmente citar o artigo de Sylvie Pierre (em resposta –supõe-se– a uma matéria do semanário *Arts* classificando *Os Fuzis* de “exotismo” e de cinema “fotográfico”, não tendo nada para fazer onde crianças morrem de fome), cujo final trata dessa vez da forma:

“[...] A escritura adotada sistematicamente demonstra uma atenção obstinada: frases longas sem elipses, partes extensas de uma duração esticada até chegar a tempos totalmente mortos. O cinema permite que verdades surjam ao preço dessa paciência [...]. Guerra escolheu a duração por sua virtude maieutica: parteira de evidências inerentes à sucessão exata dos fatos. Sem constituir ela mesma uma elegância de estilo, essa duração acarreta naturalmente –na medida em que Guerra evita quase sempre de contrariar a continuidade com efeitos de montagem– uma pesquisa manifesta em outro nível da intervenção criadora. Aqui, o da filmagem: ângulos, enquadramentos, movimentos a tal ponto combinados que um grau tão elevado de elegância só podia fazer renascer um dos desentendimentos-Fênix da crítica: só enxergar, por preguiça, o estetismo culpado do prazer mesmo de filmar, evidente aqui. Por que, diante de uma criança morta de fome, o cinema só deveria passar vergonhoso, vestido de luto?”

QUANDO O OPUS 3 PROPULSA O 2

No Outono foi a vez de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quase uma volta aos olhos da expectativa cinéfila que a longínqua descoberta de 64 tinha feito nascer. O eco recente da apresentação, na Primavera, no mesmo Festival de Cannes, de *Terre en Transe*, obra-prima que confirmava o talento excepcional do cineasta, ajudou muito, temos certeza. Do panorama crítico de então vamos citar, desta vez, alguns exemplos... significativos, extraídos de um conjunto de uma forma geral entusiasmado.



Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)
Galuber Rocha

Conquête, Madeleine Garrigou-Lagrange (*Témoignage Chrétien*, 2 novembre) titrait son texte d'un : "Peuple, libère-toi" insurrectionnel et s'accordait avec passion au lyrisme rochien : "Tous nos films à nous-même ceux de Godard – sont des films du Quaternaire. Les œuvres d'un monde qui tremble peut-être sur ses bases mais dont les montagnes les plus abruptes connaissent les adoucissements de l'érosion. Comme *La Grève* du jeune Eisenstein, comme *Les Fusils* du brésilien Guerra, *Le Dieu noir et le Diable blond* est un monstre antédiluvien, sauvage et magnifique, un flot de lave en fusion dont il ne viendrait pas à l'idée de compter les scories, encore moins de les analyser [...] Un film comme celui-ci n'est ni pour plaire, ni pour penser. Il brûle et il ravage. Il détruit avec une rage forcenée qui n'a pourtant rien d'aveugle. Ne faut-il pas incendier la terre brésilienne pour qu'elle produise, au lieu de la superstition et de la fureur sanglante, des fruits de justice ? [...] A vous, crie Rocha, de prendre ce qui est à vous et de le prendre seuls. Ce film, au baroque grandiose, appelle à la révolution par la désaliénation".

A la manière dont certains critiques spiritualistes se sont efforcés d'interpréter Buñuel – disons celui de *Nazarin* – Jean Collet confessait, lui (*Télérama*, 6 novembre) une vision plus... distancée :

"[...] Cette réalité, est non seulement sociale, mais religieuse et sacrée. Je sais bien, le 'sacré', on en parle beaucoup ; on a apprivoisé ce mot redoutable. Il faut voir le film de Rocha pour retrouver son sens. *Le Dieu noir et le Diable blond* est le plus beau film sacré que je connaisse, le plus pur, celui qui va droit à l'essentiel. Et l'essentiel [...], c'est la vieille peur de l'homme devant cette force incoercible de la vie. Peur et fascination, où est le bien et où est le mal, où est le Dieu bon et le Diable noir ? [...] Prophète ou bandit, l'homme tente d'assurer le chemin de la vie contre la mort, d'exorciser la mort – sa mort, donc de lui donner sa place dans la vie – sacrifice ou meurtre. Il tue pour que la vie continue, pour que se réconcilient les inconciliables, la terre et la mer, cette terre désertée par l'eau, disgraciée, qui doit être fécondée par l'eau, s'unir au ciel et à la mer.

A son tour, le film de Rocha veut être exorcisme de ces mentalités primitives, celles du prophète ou du bandit, l'un et l'autre obsédés par la mort : 'La terre est à l'homme' et c'est en lui que le Dieu noir et le Diable blond doivent se réconcilier, c'est en lui que la mort et la vie sont au travail..."

Empruntons enfin à *Jeune Cinéma*, revue de la fédération des Cinés-clubs Jean Vigo (son seul titre aurait pu nous imposer la citation) en date d'octobre 1967 et sous la signature de René Prédal, ce convaincant raccourci de la manière dont circule le Mythe au long trajet filmique du *Dieu noir*... "Un aveugle chante la légende de Manuel le vacher et de sa femme Rosa, composant ses couplets au gré des rencontres du couple de sertanejos avec Sebastião le Dieu noir et Corisco le

Encantada, Madeleine Garrigou-Lagrange (*Testemunho Chrétien*, 2 de novembro), dava ao seu texto o título insurrecional de : "Povo, liberta-te" e se afinava com paixão com o lirismo de Glauber Rocha: Todos os nossos filmes, até mesmo os de Godard, são filmes do período quaternário. Obras de um mundo que talvez trema nas bases, mas cujas montanhas mais abruptas conhecem as doçuras da erosão. Como *A Greve*, do jovem Eisenstein, como *Os Fuzis* do brasileiro Guerra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um monstro antediluviano, selvagem e magnífico, uma vaga de lava em fusão e não viria à idéia de ninguém contar as escórias, e ainda menos analisá-las [...] Um filme como esse não está aí para agradar, nem para fazer pensar. Ele queima e devasta. Destroí com uma raiva desenfreada mas que não é nada cega. Não seria preciso incendiar a terra brasileira para que, em vez de superstição e furor sangüinário, ela produza frutos de justiça? [...] É a vez de vocês, grita Rocha, de pegar o que lhes pertence e sozinhos. Esse filme, com seu barroco grandioso, incita a revolução pela desalienação".

Da mesma forma que certos críticos espiritualistas se esforçaram para interpretar Buñuel – o de *Nazarin*... – Jean Collet admitia quanto a ele, uma visão bem mais... distanciada (*Télérama*, 6 de novembro):

"[...] Essa realidade é não somente social, mas também religiosa e sagrada. Tenho consciência que se fala muito em 'sagrado', que se domesticou essa palavra terrível. É preciso ver filme de Rocha para entender o sentido dela. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o mais belo filme sagrado que conheço, o mais puro, o que toca o essencial. E o essencial [...] é o velho medo do homem diante da força incoercível da vida. Medo e fascinação, onde está o bem, onde está o mal, e o bom Deus, e o diabo sombrio? [...] Profeta ou bandito, o homem tenta assegurar o caminho da vida contra a morte, de exorcizar a morte - a sua morte – de dar a ela um lugar na vida – sacrifício ou assassinato. Ele mata para que a vida continue, para que os inconciliáveis se reconciliem, a terra e o mar, essa terra desertada pela água, desgraçada, que deve ser fecundada pela água, se unir ao céu e ao mar.

Por sua vez, o filme de Rocha pretende ser o exorcismo das mentalidades primitivas, as do profeta ou do bandito, ambos obcecados pela morte: 'A terra pertence ao homem' e é nele que o Deus negro e o diabo loiro devem se reconciliar, é nele que a vida e a morte executam o seu trabalho..."

E finalmente, tomemos da revista *Jeune Cinéma* de outubro de 1967, da federação dos Cines-clubs Jean Vigo (só o título já impõe a citação), assinado por René Prédal, o atalho convincente sobre a maneira como o Mito circula no interior do longo trajeto fílmico de *Deus e o Diabo*... "Um cego canta a lenda do vaqueiro Manuel e de sua mulher Rosa, compondo os versos conforme

Diable blond. Cette chanson qui, à partir de la réalité (sécheresse, violence) crée le mythe (le prophète ou le cangaceiro) est une 'vraie histoire de l'imagination' contre laquelle s'élève – tout en la respectant – la déli-rante réalisation de Rocha. Cartel est bien le paradoxe de ce film chaotique et inspiré : il montre le mythe en train de se faire mais le détruit en même temps par le regard critique porté sur les actes de ces héros célèbres, si bien que Rocha réalise à la fois un hommage au Romancero populaire et une fougueuse démystification des fausses révoltes qui empêchent les vraies révolutions. En somme, les mythiques beatos ou cangaceiros s'écroulent sous les coups d'une autre figure tout aussi mythique : le justicier. Logique jusqu'au bout, Rocha détruit donc également cette figure légendaire en faisant d'Antonio das Mortes un vulgaire tueur... mais en recréant cependant à partir de cette lutte un nouveau mythe : celui du combat entre Saint Georges (protecteur de Corisco et saint patron de Sebastiao) et le Dragon (Antonio est appelé plusieurs fois 'dragon de cruauté'). Ainsi, la boucle est fermée : parti de la tradition, Rocha y revient finalement mais non sans l'avoir, au passage, complètement minée de l'intérieur !”

...HORS SERTAO

Ne restait donc que *Ganga Zumba*, lequel, en janvier 1968, ne connut sa tardive sortie, note Louis Marcorelles, qu'à l'effort éphémère du Cinéma National Populaire (salle pilote de l'Art et Essai). Ce journaliste, apôtre passionné de toutes les cinématographies naissantes ou rajeunies, qui voyait le film poursuivre sa carrière auprès des œuvres déjà distribuées en France, développait à l'appui de cet espoir un plaidoyer chaleureux situant, cependant l'œuvre de Carlos Diegues quelque peu en retrait du trio majeur (*Cinéma 68*, N°125).

“[...] *Ganga Zumba* possède du Cinéma Novo, outre la volonté claire de se situer dans un contexte historique précis, un certain style vagabond, nonchalant, qui ne doit pas être pris pour de la négligence ou de la facilité. D'abord, on tourne avec peu de moyens. Ensuite, le sujet est tellement riche de connotations, d'apports,

os encontros do casal com Sebastião, o Deus, e Corisco, o diabo. A canção que, a partir da realidade (seca, violência) cria o mito (o profeta ou o cangaceiro) é uma 'verdadeira história da imaginação' contra a qual se insurge –respeitando-a– a encenação delirante de Rocha. Pois esse é o paradoxo desse filme caótico e inspirado: mostra o mito se formando, mas o destrói ao mesmo tempo pelo olhar crítico que lança sobre os atos dos heróis famosos, de tal forma que Rocha, ao mesmo tempo, presta uma homenagem ao romanceiro popular e efetua uma desmitificação arrebatada das falsas revoltas que impedem as verdadeiras revoluções. Em suma, os beatos e cangaceiros míticos desvanecem sob os golpes de uma outra figura também mítica: o justiciero. Lógico até o fim, Rocha destrói também a figura lendária de Antonio das Mortes, fazendo dele um vulgar assassino... mas recriando a partir dessa luta, um novo mito: o do combate entre São Jorge (protetor de Corisco e padroeiro de Sebastião) e o Dragão (Antonio é chamado várias vezes de 'dragão da maldade'). Desta forma, tudo se encaixa: Rocha partiu da tradição e volta a ela, só que nessa trajetória, minou-a completamente do interior!”

...FORA O SERTÃO

Ganga Zumba, quanto a ele, conheceu um lançamento tardio, em janeiro de 1968, concretizado, nota Louis Marcorelles, graças ao esforço efêmero do Cinéma National Populaire (sala inovadora de Arte). Esse jornalista, apaixonado por todas as cinematografias que surgem ou que rejuvenescem, via o filme prosseguir sua carreira junto com outras obras já distribuídas na França e desenvolvia com o apoio dessa esperança um discurso de defesa caloroso, situando no entanto a obra de Carlos Diegues um pouco abaixo do trio maior já citado (*Cinéma 68* n° 125).

“[...] *Ganga Zumba* possui dois aspectos do Cinema Novo: uma vontade clara de se situar dentro de um contexto histórico preciso e um certo estilo vagabundo, preguiçoso, que não deve ser tomado como sendo negligência nem facilidade. Primeiramente, filma-se com meios parcos. Em seguida, o assunto é tão rico em cono-



Vidas Secas (1963)
Nelson Pereira Dos Santos



Os fuzis
(1964)
Ruy Guerra

que ce qui aurait pu faire l'objet d'une superproduction, est par force, réduit à une esquisse. Mais subsiste l'essentiel : le regard lucide et amical, sans complaisance ni masochisme, porté sur des êtres qui, Noirs ou Blancs, semblent vivre une histoire pleine de fureur, mais dont il est pourtant possible de dégager le fil conducteur. Ce que Diegues n'a peut-être pas su ou voulu obtenir en effets dramatiques, il le compense largement par ses extraordinaires accompagnements musicaux basés sur le folklore noir. Car *Ganga Zumba* est d'abord un film musical, une complainte qui vise à tout autre chose qu'à la résignation..."

D'une presse sensiblement moins fournie que celle suscitée par ses "prédécesseurs", retenons enfin de l'assez court à-propos de Jean-Claude Morellet (*Positif*, mars 68) cet éloge nuancé :

"[...] De l'histoire du premier guérillero de l'Amérique Latine, de la première révolte noire dans le Brésil esclavagiste du XVII^e siècle, de ce mythe qui semble avoir été forgé exprès pour le Cinéma Novo, Carlos Diegues a tiré son premier film, une étrange épopée pleine de bruits et de fureurs, de naïveté grandiose, dialectiquement maladroite parfois, mais plastiquement très belle (car) malgré une certaine nonchalance dans la mise en scène, *Ganga Zumba* frappe par cette beauté plastique, par sa violence et sa sensualité [...] Symbole de la liberté et de la dignité humaine, *Ganga Zumba* ne troque l'ordre d'inégalité 'maître-esclave' que pour celui de 'suzerain-vasal'. Mais cette séquence finale ne trahit pas, à proprement parler, le sens du film puisque Diegues ne cesse de crier que toute inégalité est mensonge et imposture, que toute inégalité doit être balayée. Au début du film, on ne 'sait pas' que le Blanc peut être renversé. A la fin, on 'sait' que *Ganga Zumba* devra s'accrocher à sa litière comme la bonne femme de *Copi à sa chaise*. Car demandez à Newton, une pomme suspendue dans les airs, tôt ou tard retombera sur le sol"

tações, contribuições, que poderia ter constituído uma superprodução, mas ficou reduzido a um esboço, por força das circunstâncias. O essencial, porém, subsiste: o olhar lúcido e amigável, sem complacência nem masoquismo, lançado sobre seres que, negros ou brancos, parecem viver uma história cheia de furor cujo fio é possível perceber. O que Diegues não soube ou não quis obter com efeitos dramáticos, ele compõe abundantemente através dos extraordinários acompanhamentos musicais baseados no folclore negro. Pois *Ganga Zumba* é antes de mais nada um filme musical, uma lamentação que almeja algo mais do que a resignação..."

Vejamos, a partir da imprensa –que aliás propõe menos críticas do que para os filmes precedentes– por exemplo, o curto elogio nuançado de Jean-Claude Morellet (*Positif*, março de 68):

"[...] Da história do primeiro guerrilheiro da América Latina, da primeira revolta negra no Brasil escravagista do século XVII, do mito que parece ter sido forjado para o Cinema Novo, Carlos Diegues inspirou seu primeira longa, uma epopéia estranha cheia de ruído e furor, de uma ingenuidade grandiosa, às vezes desajeitada do ponto de vista da dialética, mas muito bonita plasticamente, (pois) apesar de uma certa moleza na encenação, *Ganga Zumba* surpreende pela beleza plástica, pela violência e pela sensualidade [...] Símbolo da liberdade e da dignidade humana, *Ganga Zumba* só troca a ordem da desigualdade senhor-escravo pela de suserano-vasalo. Mas, falando claramente, a sequência final não trai o sentido do filme pois Diegues não cessa de insistir que qualquer desigualdade é mentira e impostura e que deve ser eliminada. No começo do filme, não se sabe que o branco pode ser destituído. No final, sabe-se que *Ganga Zumba* vai ter que se agarrar à sua liteira como a mulherzinha de *Copi à sua cadeirinha*. Pois, como mostrou Newton, uma maçã suspensa no ar acaba sempre por cair".

POUR EN SAVOIR PLUS

Cette sélection d'extraits de presse s'arrêtera là. Sélection arbitraire puisque subjective. Incomplète sans doute malgré l'abondance de la documentation rassemblée à cet effet auprès des bibliothèques, tant de la Cinémathèque de Toulouse que du Centre Culturel du Cinéma associé à la Salle Art et Essai toulousaine de l'ABC (que leurs aimables servants en soit ici remerciés) puisque l'on ne pouvait procéder que par citations, donc au risque de mutiler le texte au détriment de l'analyse en son entier. Ce choix d'emprunts fut parfois si délicat qu'il a fallu, à regret, écarter de cette revue de presse, des articles dont la densité ou la composition, interdisait toute coupe, pour danger de trahison, ceux couplant l'examen de deux films, notamment (pour n'en donner qu'un exemple : le très lucide et éclairant "Le Dieu, le Diable et les Fusils" de Michel Ciment ; *Positif*, mai 67). Que leurs auteurs veuillent bien nous le pardonner. Tout n'avait pas été dit, cependant. Sans mobiliser l'édition d'ouvrages "cinéma", la jeune promotion brésilienne allait encore donner matière aux contributions rassemblées en 1972 et 1973 par *Etudes Cinématographiques* en ses numéros (livres) : 93-96, consacré au... Cinéma Novo brésilien, puis 97-99 privilégiant le seul Glauber Rocha. Chef de file, certes incontesté mais peut-être, à son tour, un peu exagérément mythifié, Rocha, devait encore faire l'objet de deux monographies françaises : dès 74, celle de René Gardies (déjà spécialiste de son œuvre pour *Image et son / La Revue du Cinéma*) chez Seghers – Collection Cinéastes d'aujourd'hui ; en 87, celle de Sylvie Pierre dans la Collection Auteurs des *Cahiers du Cinéma*. Et comment clore ce bilan bibliographique sans lui ajouter la publication, également en 87, à la faveur de la mémorable rétrospective proposée par le Centre Georges Pompidou – et sous le même titre de ce *Le Cinéma brésilien*, somme non moins monumentale édifiée sous la direction de notre ami Paulo Antonio Paranagua. La manifestation et le livre – qui, après plus de quinze ans, reste la référence première – en recadrant au sein de la continuité du cinéma brésilien cette renaissance (quasi naissance pour le public étranger) qu'a représenté le "novo", ont sensiblement retardé le temps de l'oubli progressif où les œuvres ne s'inscrivent plus guère qu'au patrimoine national.

CINÉ, TÉLÉ, DVD ?

En France tout au moins, en moyenne pour les quatre ou cinq années suivant l'obtention des droits d'exploitation "non commerciale", des ciné-clubs ont pu assurer à nos quatre films une sorte de seconde vie. Leurs différentes fédérations "habilitées à diffuser la culture par le film", mouvements aujourd'hui pratiquement disparus (du fait, entre autres, de l'évolution accélérée des supports individualisant le rapport à l'œuvre)

PARA SABER MAIS

A escolha de trechos publicados pela imprensa não pára aqui. Seleção arbitrária, pois subjetiva. Incompleta, sem dúvida, apesar da abundância da documentação recolhida junto das bibliotecas da Cinemateca de Toulouse e do Centro Cultural do Cinema, associado à sala de arte ABC, em Toulouse (cujos amáveis funcionários desejo agradecer aqui). Seleção sem dúvida incompleta, pois como só podíamos apresentar citações, corríamos o risco de mutilar o texto em detrimento de sua análise integral. A escolha dos passos mencionados foi tão delicada, que às vezes afastamos com pena artigos cuja densidade ou composição impedia qualquer corte, pois poderíamos correr o risco de uma traição; por exemplo os que tratavam de dois filmes ao mesmo tempo (para dar um exemplo: o lúcido e esclarecedor "Deus, o Diabo e os Fuzis" de Michel Ciment, *Positif*, maio de 67. Que os autores nos perdoem. Entretanto, tudo ainda não foi dito. Sem mencionar a edição de obras de cinema, a jovem promoção brasileira ia ainda fornecer matéria para as contribuições reunidas em 1972 e 1973 por *Etudes Cinématographiques* nos seus números 93-96 dedicados ao Cinema Novo brasileiro; e em seguida em 97-99, privilegiando Glauber Rocha. Líder sem dúvida alguma do movimento, mas talvez exageradamente mitificado, Rocha foi também assunto de duas monografias francesas: a de René Gardies, em 74, chez Seghers (coleção Cinéastes d'aujourd'hui), especialista da obra do cineasta na revista *Image et Son*; e também a de Sylvie Pierre na coleção Auteurs da revista *Cahiers du Cinéma*. E como concluir esse balanço bibliográfico sem acrescentar a publicação, também em 87, no momento da memorável retrospectiva proposta pelo Centre Georges Pompidou, sob a direção de nosso amigo Paulo Antônio Paranaguá, do livro intitulado *Le Cinema Bresilien*. O evento e a obra – que há mais de quinze anos continua a ser a referência no assunto – recoloca no seio da continuidade do cinema brasileiro esse renascimento que representou o "novo" (ou talvez até nascimento para o público que não o conhecia), o evento e a obra, dizia eu, atrasaram sensivelmente o tempo do esquecimento progressivo em que as obras, a partir de um certo tempo, só se inscrevem no patrimônio nacional.

CINE, TV, DVD?

Pelo menos na França, em média durante os quatro ou cinco anos depois da obtenção dos direitos de difusão não comercial, os cine-clubs puderam assegurar aos quatro filmes citados uma espécie de segunda vida. Essas diferentes federações "habilitadas a divulgar a cultura pelo filme", movimentos que hoje praticamente desapareceram (às vezes por causa da evolução acelerada dos suportes que individualizaram a relação à

étaient encore en mesure, après 1968, de leur accorder cette survie provisoire. Les titres phares du Cinéma Novo ont pu ainsi figurer au programme des séances d'un certain nombre – minoritaire – d'associations : celles pratiquant une cinéphilie "pointue", de découverte. A l'intention de leurs animateurs étaient diffusées des "fiches filmographiques", lesquelles étaient des outils didactiques, des aides pédagogiques récapitulant les éléments susceptibles de nourrir la présentation puis les débats d'après projection, sans prétendre ajouter vraiment au corpus critique alors constitué (ce pourquoi les prendre en considération n'aurait mené qu'à des redites pour notre "revue de presse").

Il semble bien, en effet, qu'un certain consensus s'établisse assez vite, que se cristallise une opinion moyenne reconnue à propos de chaque film, celle qui, dans le meilleur des cas, finit avec le temps, à faire le "classique du cinéma" ; celle dont les hebdomadaires de télévision ou les cahiers télé des quotidiens offrent plus ou moins le reflet condensé dans les modules de présentation qu'ils doivent proposer au fil de programmes où le cinéma reste prépondérant. Le Cinéma Novo a fait l'objet sur différentes chaînes de cycles (par exemple, dès l'été 1969 sur la seconde chaîne) ou d'hommages dédiés à chacun de ses cinéastes, Rocha en tête auquel on l'identifie de préférence et parfois assez paresseusement quand ses pairs restent beaucoup plus ignorés. Tenter de comptabiliser les passages de ces films au petit écran n'aurait guère d'autre intérêt que statistique surtout depuis que ce sont multipliés leurs canaux de diffusion et, en particulier, les chaînes thématiques.

Y aurait-il aujourd'hui un public, une clientèle que l'on puisse, en France, ré-intéresser à une édition DVD Cinéma Novo, disponible sur le marché pour offrir l'occasion d'une redécouverte comme d'une éventuelle ré-estimation ? L'on y songe peut-être à l'heure où les XVI^e Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse vont ressortir des archives, après quarante ans, les preuves de cet âge d'or du cinéma brésilien.

RÉSUMÉ : Le Cinéma Novo brésilien au regard de la critique française. Florilège partiel, de sa découverte en Europe et plus particulièrement à Cannes, à son affirmation au fil des sorties, d'abord *Vidas Secas* puis des premiers films de Rocha, Guerra et Diegues.

MOTS-CLEFS : Brésil, Cinéma Novo, festivals, cinéma, critique cinéma.

obra), ainda eram capazes, após 1968, de permitir a esses filmes uma sobrevivência provisória. Os títulos mais conhecidos do Cinema Novo conseguiram dessa forma fazer parte do programa de um certo número –reduzido– de associações: as que praticam uma cinefilia de descoberta ativa. Para uso dos animadores eram divulgadas, "fichas filmográficas", verdadeiros suportes didáticos, apoios pedagógicos recapitulando os elementos que poderiam alimentar a apresentação do filme e os debates pós-projeção, sem pretender acrescentar nada ao corpus crítico já constituído; eis porque levá-las em consideração só teria levado a repetições aqui nesse nosso panorama da imprensa.

Podemos notar, com efeito, que um certo consenso se estabelece bastante rapidamente, e que uma opinião média reconhecida por todos se cristaliza a propósito de cada filme, o que, no melhor dos casos, acaba com o tempo por constituir o "clássico do cinema"; os semanários de televisão ou os cadernos tv dos jornais cotidianos oferecem um reflexo mais ou menos condensado desse tipo de coisa nos módulos de apresentação dos filmes nos seus programas, nos quais aliás o cinema ocupa um lugar preponderante. O Cinema Novo inspirou ciclos em vários canais (por exemplo, no verão de 1969, no canal dois) ou homenagens dedicadas a cada um dos seus cineastas, Rocha primeiramente, ao qual se identifica o movimento, às vezes até mesmo por preguiça, enquanto os outros diretores permanecem muito mais ignorados.

Tentar contabilizar as difusões desses films na televisão não teria nenhum outro interesse além da estatística, principalmente depois que os canais de difusão multiplicaram-se, em particular os canais a tema.

Haveria hoje na França um público que estaria interessado por um DVD do Cinema Novo disponível no mercado e que ofereceria a oportunidade de uma redescoberta bem como a de uma possível reavaliação? Talvez até se pense nisso no momento em que as XVI^e Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse tirarão dos arquivos, quarenta anos depois, as provas dessa idade de ouro do cinema brasileiro.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR CRISTINA DUARTE

RESUMO: O Cinema Novo brasileiro visto pela crítica francesa. Florilégio parcial, da descoberta dele na Europa e em Cannes, mais particularmente, até a sua afirmação no momento do lançamento de *Vidas Secas* primeiramente, e em seguida, dos primeiros filmes de Rocha, Guerra e Diegues.

PALAVRAS-CHAVES: Brasil, Cinema Novo, Nordeste, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ruy Guerra.

Mistério

quer dizer fechar os olhos

Mystère veut dire
fermer les yeux

Júlio Bressane



Filme de amor (2003)
Júlio Bressane

Filme de amor é sobre duas coisas: o intervalo e a sobrevivência. Intervalo é o que se passa entre as imagens. A sobrevivência fala de pessoas movidas por uma pulsão inconsciente, de um desejo de recriar a existência para sentir uma coisa difícil de sentir que é o sentimento do amor.

Qualquer filme meu começa como se alguma coisa me fosse dada: uma imagem, uma palavra, uma frase musical. *Filme de amor* começou a surgir no final dos anos 80 quando li um ensaio escrito em 1895 pelo

Filme de amor traite de deux choses : l'intervalle et la survie. L'intervalle c'est ce qui se produit entre les images. La survie parle de personnes animées par une pulsion inconsciente, d'un désir de recréer l'existence pour éprouver cette chose difficile qu'est l'amour.

N'importe lequel de mes films commence comme si quelque chose m'était donné : une image, un mot, une phrase musicale. *Filme de amor* a commencé à surgir à la fin des années 80, suite à la lecture d'un essai écrit en 1895 par le penseur allemand Aby Warburg (1866-1929), sur la

pensador alemão Aby Warburg (1866 /1929) sobre *O nascimento de Vênus e a Primavera* de Botticelli, no qual ele identifica o mito das Três Graças – Tália, Abgail e Eufrosina que representam o Amor, a Beleza, o Prazer. Warburg também identifica o poeta Angelo Poliziano como a pessoa que sugeriu novos temas de pintura a Botticelli. As muitas leituras em torno desse Mito levaram doze, treze anos e ainda não terminaram. Diferente de outros filmes, que representavam o coroamento de uma idéia, com *Filme de amor* aconteceu o contrário: fiz o filme e depois ele me deflagrou. Eu tive uma idéia, deixei a idéia andar sozinha e a segui. O filme foi feito de maneira inconsciente. O ato de fazer o filme não é inconsciente, mas a força que me conduziu a ele foi.

Há uma ampla iconografia sobre a transformação e metamorfose desses mitos e valores ao longo da História. Me locomovi para outros espaços, outros tempos e cheguei ao tema da sobrevivência, ao subúrbio do Rio de Janeiro. Criei um tempo híbrido e heterogêneo para criar uma nova imagem das Três Graças que sobrevive através de outros gestos e movimentos. Os idiomas não são sinônimos, a linguagem é uma maneira de sentir o mundo. A língua portuguesa, o Rio de Janeiro se somaram a essas idéias. O filme é uma colcha de retalhos, um rearranjo de lugares comuns. Um filme é uma coisa muito misteriosa, até no sentido etimológico. Mistério quer dizer fechar os olhos.

Não faço roteiro no sentido tradicional. Deixo um espaço amplo entre o que está escrito e o que está por fazer. Depois de tantas leituras e estudos, quando comecei a escrever, o filme já estava praticamente pronto. A partir do estudo da obra de Botticelli, outros textos foram se agregando: uma reflexão de D. H. Lawrence, uma fala de Gregory Peck no filme *Moby Dick*, de John Huston, diálogos de um dos primeiros seriados falados, *The Whispering Shadow*, com Bela Lugosi, entre muitos outros. Escrevi um roteiro guia em alguns meses e apresentei a um produtor, Tarcisio Vidigal e ao Grupo Novo de Cinema e TV, que foram impecáveis em todo o processo. Foi a primeira vez que tive um produtor para meus filmes. Eu precisava de um longo trabalho com os atores para que a movimentação pudesse fluir de forma espontânea, para que a dicção fosse perfeita. Sem atores extremamente talentosos, esse filme não existiria. Ensaíamos durante quatro meses, lendo, buscando, fazendo a aproximação que resultou no filme. Porque as filmagens são tão complexas, e o diretor deve estar atento a tantas coisas, eu queria que os atores estivessem prontos para criar o enigma que é a imagem quando começássemos a filmar.

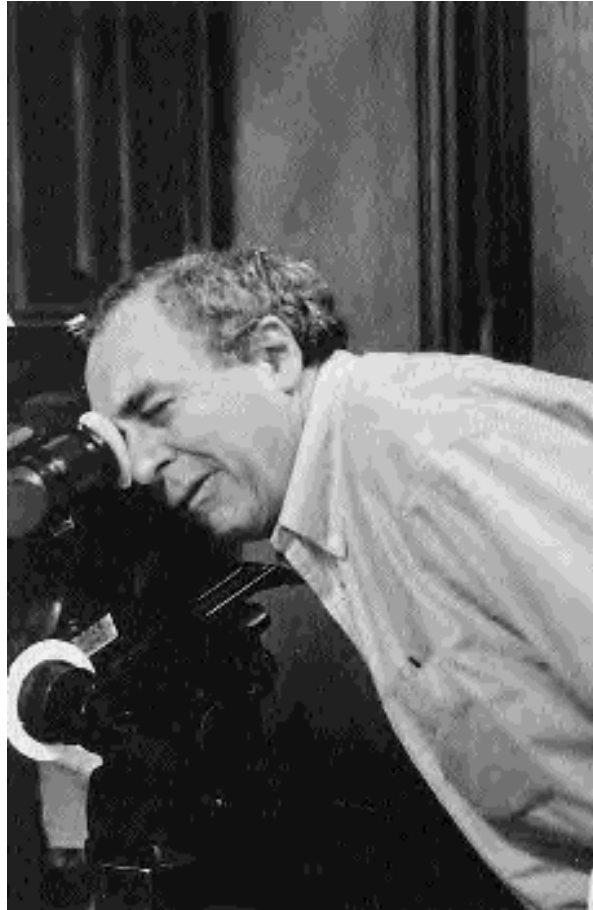
Eu já havia trabalhado duas vezes com Fernando Eiras – em *O mandarim* e *Dias de Nietzsche em Turim* – e aos poucos passei a pensar nele como Gaspar. Josie Antello foi indicada pela minha filha. Eu não a conhe-

Naissance de Vénus et le Printemps de Botticelli. Il y évoque le mythe des trois Grâces – Thalie, Aglaé, Euphrosyne – qui symbolisent l'Amour, la Beauté, le Plaisir. Warburg cite aussi le poète Angelo Poliziano comme étant celui qui a suggéré à Botticelli de nouveaux thèmes de peinture. Les nombreuses recherches autour de ce mythe ont pris douze ou treize ans et ne sont toujours pas achevées. *Filme de amor* diffère d'autres films, qui représentaient le couronnement d'une idée, cette fois, c'est le contraire qui s'est produit : j'ai fait le film et ensuite il s'est révélé à moi. J'ai eu une idée, je l'ai laissée cheminer seule et je l'ai suivie. Le film a été fait de façon inconsciente. C'est la force qui m'a conduit à lui qui est inconsciente, pas l'acte de filmer.

L'Histoire possède une riche iconographie en matière de transformations et métamorphoses de ces mythes et valeurs. Je me suis déplacé vers d'autres espaces, d'autres temps et je suis arrivé au thème de la survie, à la banlieue de Rio de Janeiro. J'ai conçu un temps hybride, hétérogène, pour créer une nouvelle image des trois Grâces, qui survit par l'action d'autres gestes et mouvements. Les langues ne sont pas synonymes, le langage est une façon de percevoir le monde. La langue portugaise, la ville de Rio sont venues s'ajouter à ces idées. Le film est un patchwork, un agencement de lieux communs. Un film est une chose très mystérieuse y compris au sens étymologique du terme. Mystère veut dire fermer les yeux.

Je n'écris pas de scénario, tel qu'on l'entend habituellement. Je laisse de la marge entre ce qui est écrit et ce qui est à faire. Après tant de lectures et de recherches, le film était pratiquement prêt lorsque j'ai débuté son écriture. D'autres textes sont venus s'ajouter à l'étude de l'œuvre de Botticelli : un essai de D. H. Lawrence, une intervention de Gregory Peck dans le film *Moby Dick*, de John Huston, des dialogues d'une des premières séries parlées, *The Whispering Shadow*, avec Bela Lugosi, parmi tant d'autres. J'ai écrit un script en quelques mois et je l'ai adressé à un producteur, Tarcisio Vidigal, et au Nouveau Groupe de Cinéma et Télévision, dont la conduite a été irréprochable tout au long du processus. Pour la première fois, mes films ont eu un producteur. J'ai éprouvé le besoin de travailler longuement avec les acteurs pour que les mouvements soient fluides et naturels et pour que la diction soit parfaite. Sans ces acteurs extrêmement talentueux, le film n'aurait pas vu le jour. Nous avons passé quatre mois à répéter, à lire, à chercher, à réaliser l'approche que montre le film. Les tournages étant complexes et le réalisateur pris par de multiples choses, je voulais que les acteurs soient prêts pour créer cette énigme qu'est l'image, lorsqu'on commence à filmer.

J'avais déjà tourné deux fois avec Fernando Eiras – dans *O mandarim* et *Dias de Nietzsche em Turim* – et je me suis mis à le voir en Gaspar. Ma fille m'a parlé de



Júlio Bressane

cia, mas quando ela entrou pela porta da minha casa vi imediatamente que ela caía como uma luva no papel de Matilda. No caso de Bel Garcia, a escolha foi mais longa e eu hesitava entre duas outras atrizes. Fui assistir a uma peça em que ela atuava, e logo fiquei convencido de que, pela sua delicadeza e sensibilidade, ela poderia fazer muito pela Hilda. Não me preocupei que elas não tivessem experiência em cinema, gostei, principalmente porque ambas têm larga experiência em teatro. Eu queria um tipo de ator que pudesse fazer uma coisa que é a mais elementar e também a mais difícil: ser ele mesmo.

A construção de uma imagem é muito complexa. A gente está sempre arranhando a superfície. Temos que recorrer a filmes, a imagens que possam dar um sentido, uma sobrevivência a idéias. Convidei o fotógrafo Walter Carvalho, que não é só um técnico espetacular, mas um artista. Dei a ele uma indicação do pintor francês Balthus (1908-2001), e a partir daí Walter se exercitou como pintor e realizou um grande trabalho de invenção. Eu diria que 95% das imagens dos filmes têm a pintura como referência. A pintura transfigurada, metamorfoseada, barbarizada. No filme, o preto e branco colide com a cor, imagens contemporâneas colidem com fragmentos de filmes pornográficos do cinema mudo.

Josie Antello. Je ne la connaissais pas, mais aussitôt qu'elle a franchi ma porte, j'ai vu que le rôle de Matilda lui irait comme un gant. Pour Bel Garcia, le choix a pris plus de temps, j'hésitais entre deux autres actrices. Je suis allé voir une pièce dans laquelle elle jouait, et j'ai été de suite persuadé que sa délicatesse et sa sensibilité pouvaient beaucoup apporter à Hilda. Je ne me suis pas préoccupé de leur inexpérience en matière de cinéma, bien au contraire, toutes deux ont un long parcours au théâtre. Je voulais des acteurs capables de donner le plus élémentaire, le plus difficile aussi : être eux-mêmes.

La construction d'une image est une tâche très complexe. On ne fait jamais qu'effleurer la surface. Nous devons avoir recours à des films, des images capables de donner aux idées un sens, un souffle vital. J'ai invité le photographe Walter Carvalho à me rejoindre ; il n'est pas qu'un technicien formidable, c'est aussi un artiste. Je lui ai fourni une indication du peintre français Balthus (1908-2001), et à partir de là Walter s'est comporté en peintre et a élaboré un travail d'une grande inventivité. Je dirais que 95% des images des films ont la peinture pour référence. La peinture transfigurée, métamorphosée, rendue barbare. Dans le film, le noir et blanc cohabite avec la couleur, les images contemporaines cohabitent avec des fragments de films pornographiques du cinéma muet.

Foram 14 dias de filmagem com um dia de intervalo. O filme tinha sido feito e refeito muitas vezes durante os ensaios, que tiveram a participação do diretor de arte Moa Batsow, da montadora Virginia Flores, do fotógrafo Walter Carvalho. O filme foi muito preparado, as filmagens foram muito eficientes, o trabalho de cenografia, especial. Quando começamos a filmar, *Filme de amor* estava líquido. Foi só engolir.

Um prólogo: uma mulher sai das espumas do mar na ponta dos pés e se junta a duas pessoas – um homem, uma mulher. Depois, essas três pessoas vêm de pontos distantes, atravessam uma cidade vazia, desolada, e se juntam em uma casa. Elas se embriagam, se entorpecem para enfatizar um exercício de prazer em um intervalo de suas vidas. São personagens simples mas sensíveis. Há pessoas humildes que têm acesso a livros, contato com um parente que passa o dia lendo ou escrevendo. É possível que existam pessoas como esses três personagens, com um pendor para o prazer de imaginar, de cultivar uma sexualidade mais livre, de exercer desvios do imaginário. Não procurei fazer documentário sobre a vida de ninguém, pois documentários podem ser tão falsos como a ficção. O pano de fundo de *Filme de amor* é a miséria. No mito são três mulheres, mas eu quis, dentro do jogo de metamorfose e recusas desses nossos novos tempos híbridos e heterogêneos, que uma das graças fosse um homem. Um homem com temperamento, dotado de tolerância e desejos de anular uma vida medíocre, com pendor para viver um hiato de alegria.

O filme ia se chamar *Filme pornográfico*. Gosto muito do título, a palavra proparoxítona sugere uma força barroca interessante. Mudei de ideia porque achei que o espectador se frustraria se não encontrasse na tela a expectativa que o título sugeria. Mudei então para *Filme de amor*, dois clichês tão gastos que por isso mesmo podem surpreender. Tenho prazer em assistir a filmes pornográficos que existem desde que o cinema foi inventado. E nesse gênero tabu há movimentos de câmera, gestos, enquadramentos tão importantes

Le tournage a duré 14 jours avec une interruption de 24 heures. Le film avait été fait et refait de multiples fois au cours des répétitions auxquelles avaient assisté Moa Batsow, directeur artistique, Virginia Flores responsable du montage et Walter Carvalho, le photographe. Le film a été très bien préparé, les montages très efficaces et le travail de scénographie très particulier. Lorsque nous avons commencé à tourner, *Filme de amor* était prêt à être consommé.

Un prologue : une femme émerge des flots, sur la pointe des pieds et rejoint deux personnes – un homme, une femme. Ensuite, ces trois personnes arrivent de points différents, traversent une ville déserte, désolée et se retrouvent dans une maison. Elles détendent, se relâchent pour rendre plus intense un moment de plaisir dans leurs vies. Ce sont des personnages simples mais sensibles. Il y a des personnes humbles qui ont accès aux livres, qui côtoient un proche, qui passe sa journée à lire ou à écrire. Il existe peut-être des personnes semblables à ces personnages, qui tendent vers le plaisir d'imaginer, le culte d'une sexualité plus libre, la pratique des écarts de l'imaginaire. Je n'ai pas cherché à faire un documentaire sur la vie de qui que ce soit : les documentaires peuvent être aussi faux que la fiction. La misère est la toile de fond de *Filme de amor*. Dans le mythe, il y a trois femmes, mais dans le jeu de métamorphoses et de rejets de notre époque hybride et hétérogène, j'ai voulu que l'une des grâce soit un homme. Un homme de caractère, tolérant et animé par le désir d'en finir avec une vie médiocre, tenté par un hiatus de joie.

Le film allait s'appeler *Film pornographique*. J'aime beaucoup ce titre : le mot proparoxyton suggère une force baroque intéressante. J'ai changé d'avis considérant que le spectateur se sentirait frustré de ne pas trouver à l'écran ce que le titre promettait. J'ai donc changé pour *Film de l'amour*, deux clichés si usés qu'ils peuvent en résulter surprenants. Je regarde avec grand plaisir les films pornographiques, qui existent depuis l'invention du cinéma. Ce genre tabou comporte des mouvements de caméra, des gestes, des cadrages aussi importants que ceux de



Filme de amor (2003)
Júlio Bressane



Filme de amor (2003) Júlio Bressane

quanto em qualquer outro gênero. Pesa sobre o filme pornô a maldição de ser pouco visto em espaços públicos e por despertar muita polêmica, não pelo filme, mas pelo tema. Sexo e desejo sem perversão não existem. E não existe também o hábito cultural desse intercâmbio, desse discurso. Gosto de pornografia e espero que o filme ofereça muito nesse sentido e que possa despertar o prazer sexual - uma coisa sagrada.

Faço cinema por necessidade –para saber o que é que eu não sei. Se eu soubesse o que era, não fazia. Faço cinema para aprender, para sair de mim. Tenho a condição trágica de ser várias pessoas ao mesmo tempo. Faço cinema para me auto-transformar. A realidade implica memória, imaginação, sonho, tudo é real. Quem sente só o real como o que acontece nas primeiras páginas dos jornais vive uma mutilação do real. A dificuldade é se dar conta do real. Conclusão: Tudo que digo e que faço, deveria ser antecedido, sempre, de três palavras: “a meu ver”.

RESUMO: O autor evoca as diferentes fases da preparação e realização do seu filme.

PALAVRAS-CHAVES: cinema brasileiro, amor, pornografia, hibridéz.

n'importe quel autre genre. La malédiction qui pèse sur le porno vient de ce qu'il est peu regardé dans les espaces publics et des polémiques nombreuses que suscitent, non pas les films, mais leur thème. Il n'y a pas de sexe ni de désir sans perversion. Et il n'y a pas non plus d'habitude culturelle liée à cet échange et à ce discours. J'aime la pornographie et j'espère que mon film constituera un apport significatif à ce genre et qu'il éveillera le désir sexuel, sacré.

Je fais du cinéma par nécessité – pour savoir ce que je ne sais pas. Si je le savais, je n'en ferai pas. Je fais du cinéma pour apprendre, pour sortir de moi. Ma tragique condition est d'être plusieurs personnes en même temps. Je fais du cinéma pour m'auto-transformer. La réalité implique la mémoire, l'imagination, le rêve : tout est réel. Celui qui ne sent comme réel que ce qui figure dans les premières pages des journaux vit une mutilation du réel. La difficulté consiste à prendre conscience du réel. Conclusion : tout ce que je dis et fais, devrait toujours être précédé de ces trois mots : “à mon avis”.

TRADUIT DU PORTUGUES (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

RÉSUMÉ : L'auteur retrace les différentes étapes de la conception et réalisation de son film.

MOTS-CLÉS : cinéma brésilien, amour, pornographie, hybridité.

Em *Justiça*, Maria Ramos filma o indivíduo para chegar àquilo que o cerca. Se o seu olhar por hora nos parece distante, essa distância vai se revelando uma ilusão. O simples fato de observar os que não costumam ser observados, sobretudo em determinados contextos, já é uma forma radical de aproximação.

Justiça poussa a câmera onde muitos brasileiros jamais puseram os pés (um fórum de Justiça, no caso, no Rio de Janeiro), acompanhando o cotidiano de alguns personagens. Há os que trabalham ali diariamente (defensores públicos, juízes, promotores) e os que estão de passagem (réus).

A câmera é utilizada como um instrumento que enxerga o teatro social, as estruturas de poder – ou seja, aquilo que, em geral, nos é invisível. O desenho da sala, os corredores do fórum, a disposição das pessoas, o discurso, os códigos, as posturas – todos os detalhes visuais e sonoros ganham relevância. O espaço, as pessoas e sua organização são registrados de maneira sóbria. A câmera está sempre posicionada em relação à cena mas não se move dramaticamente, não busca a falsa comoção. Sinal de respeito, de não-exploração.

Em certo sentido, *Justiça* lembra o trabalho de Frederick Wiseman, o documentarista que desvendou o funcionamento das instituições americanas. Admirado na mesma proporção em que é odiado, Wiseman é tido como um dos grandes mestres do cinema direto – aquele em que a câmera, supostamente, realiza a “pura” observação de um objeto.

No cinema direto não cabe ao documentarista intervir no que filma (entrevistas, portanto, são evitadas). A câmera simplesmente está lá e registra o que se passa diante dela. No caso de

Um choque de realidade

Réalité-choc

Pedro Butcher

Dans *Justice*, Maria Ramos filme l'individu pour atteindre ce qui l'entoure. Si au début son regard nous paraît distant, cette distance va s'avérer être une illusion. Le simple fait d'observer ceux qui ne le sont pas habituellement, surtout dans certains contextes, est déjà une forme radicale d'approche.

Justice met la caméra, là où beaucoup de Brésiliens n'ont jamais mis les pieds (un palais de justice, en l'occurrence, celui de Rio de Janeiro) et suit le quotidien de quelques personnages. Il y a ceux qui y travaillent chaque jour (avocats, juges, magistrats) et ceux qui sont de passage (inculpés).

La caméra est utilisée comme un instrument d'observation du théâtre social, des structures du pouvoir – autrement dit, tout ce qui en général demeure invisible. La forme de la salle, les couloirs du palais, la place qu'occupent les personnes, le discours, les codes, les positions – tous les détails visuels et sonores acquièrent de l'importance. L'espace, les personnes et leur organisation sont sobriement filmés. La position de la caméra est toujours fonction de la scène mais son mouvement n'est pas théâtral et ne cherche pas l'effet d'émotion. Marque de respect, de non-exploration.

Par certains aspects, *Justice* rappelle le travail de Frederick Wiseman, le documentariste qui a dévoilé le fonctionnement des institutions américaines. Aussi admiré qu'il est, Wiseman est considéré comme l'un des grands maîtres du cinéma direct – celui où la caméra est supposée n'effectuer que la “simple” observation d'un objet.

Dans le cinéma direct, le documentariste n'a pas à intervenir dans ce qu'il filme (les interviews sont donc évitées). La caméra est posée et enregistre simplement ce qui se passe devant elle. Dans le cas de Wiseman (et c'est là l'une des différences majeures avec Maria Ramos), il s'agit d'une caméra à la main,



Wiseman (e essa é uma de suas principais diferenças em relação à Maria Ramos), trata-se de uma câmera na mão, quase sempre em movimento. A maior crítica que se faz ao cinema direto está relacionada à sua “vontade de verdade”, à suposição de que a câmera registra o real. A própria forma do cinema direto, segundo seus detratores, esconderia a construção que há por trás de todo e qualquer documentário. Essa é uma questão, na verdade, tão antiga quanto a existência do cinema, mas que nesse caso específico ganha contornos bastante polêmicos. Ainda hoje, equívocos e preconceitos surgem quando tal questão vem à tona. O cinema de Wiseman, por exemplo, traz um olhar perfeitamente reconhecível e específico, apesar de ele jamais expor sua figura pessoalmente ou revelar seu processo de filmagem ao espectador. O olhar de Wiseman pode não se mostrar em intervenções diretas no momento em que o documentário está sendo rodado (como perguntas, observações, ou mesmo sua presença física), mas se faz ver, límpido e claro, na montagem.

O que interessa a Wiseman não é o indivíduo, mas as estruturas que o cercam –mais especificamente, as estruturas opressoras, principalmente aquela que se faz exercer pelos pequenos poderes. Seus melhores e mais importantes filmes têm títulos simples, de instituições americanas (*High School*, de 1969, *Hospital*, de 1970, *Juvenile Court*, de 1973, e *Welfare*, de 1975, para citar alguns exemplos). Em seu processo de trabalho, Wiseman faz uma ampla pesquisa, começa a filmar por uma ou duas semanas antes de rodar o filme de fato, e neste tempo a câmera passa a fazer parte do espaço que está sendo filmado. Wiseman costuma rodar muito material e organizá-lo em obras longas, pois a repetição e a circularidade, em seu cinema, são elementos essenciais. O resultado costuma ser extremamente revelador. Talvez porque, no universo de interesse de Wiseman, a questão da representação seja absolutamente central e, muitas vezes, explícita. No contexto em que o diretor liga sua câmera, todos estão desempenhando papéis definidos. Wiseman vê o mundo como um grande palco, e esse palco, uma vez passado para a película, ganha novos sentidos, e o que chega ao espectador é algo que estava invisível, escondido pelas próprias regras do jogo social. Ao contrário do que é costumeiramente acusado, portanto, Wiseman não esconde seu olhar. O cinema serve para ele como um instrumento de desvelamento, sendo capaz de dar estranheza a algo que era tomado como natural. Mas esse “algo” não é necessariamente “a verdade”, é apenas uma face da sociedade, (alguma(s) das muitas máscaras humanas. Muitas vezes, porém, nesse processo, Wiseman atropela o indivíduo. Seus personagens, em alguns casos, se apagam diante dessa macro-visão de uma superestrutura.

Voltando à *Justiça*: Maria Ramos, apesar de ter um estilo muito diferente de filmar, se propõe alguns desafios semel-

presque toujours en mouvement. La principale critique à l’égard du cinéma direct est fondée sur son “souci de vérité”, sur le fait que la caméra enregistre la réalité. Selon ses détracteurs, la forme même du cinéma direct cacherait la construction qui sous-tend tous les documentaires sans exception. A vrai dire, la question remonte à l’origine du cinéma mais prend, dans le cas présent, une tournure particulièrement polémique. Aujourd’hui encore, la question est sauver d’équivoques et préjugés. Le cinéma de Wiseman, par exemple, véhicule un regard parfaitement reconnaissable bien qu’il n’apparaisse jamais en personne et ne dévoile pas au spectateur ses procédés cinématographiques. Au moment où le documentaire est tourné, le regard de Wiseman peut ne pas intervenir directement (par le biais de questions, d’observations, ou même de sa présence physique), mais au montage il est bien là, limpid et clair.

Wiseman n’est pas intéressé par l’individu mais par les structures qui l’entourent, en l’occurrence les structures qui l’oppressent, en particulier celles induites par le petit pouvoir. Ses films les plus significatifs, les meilleurs, portent des titres simples qui renvoient à des institutions américaines (*High School* de 1969, *Hospital* de 1970, *Juvenile Court* de 1973, et *Welfare* de 1975 pour ne citer que quelques exemples). Le processus d’élaboration suivi par Wiseman inclut une recherche approfondie : il filme pendant une ou deux semaines avant de commencer le vrai tournage et la caméra s’intègre alors à l’espace qu’elle est en train de filmer. Wiseman a l’habitude de filmer beaucoup d’images qu’il organise ensuite en de longues œuvres ; en effet, la répétition et la circularité sont des éléments essentiels de son cinéma. Le résultat obtenu est toujours extrêmement révélateur. Sans doute parce que la représentation est absolument centrale et très souvent explicite, dans l’univers qui intéresse Wiseman. Là où le réalisateur pose sa caméra, chacun joue un rôle déterminé. Wiseman voit le monde comme une grande scène, et cette scène acquiert de nouvelles significations, une fois transposée sur la pellicule ; ce qui parvient au spectateur c’est ce qui était invisible, dissimulé par les règles mêmes du jeu social. Par conséquent, contrairement aux accusations à son encontre, Wiseman ne cache pas son regard. Le cinéma lui sert d’instrument de révélation, grâce à sa capacité de rendre étrange quelque chose de naturel. Mais ce “quelque chose” n’est pas nécessairement “la vérité”, c’est tout juste une face de la société, quelques-uns, (l’un) des (nombreux) masques de l’humain. Souvent, cependant, Wiseman dans ce processus écrase l’individu. Dans certains cas, ses personnages s’éteignent face à cette macro-vision d’une super-structure.

Revenons à *Justice* : bien que Maria Ramos ait une façon très différente de filmer, elle se lance des défis semblables. Elle observe un univers institutionnel extrê-

hantes. Ela observa um universo institucional extremamente fechado e que raras vezes é tratado pelo cinema ficcional brasileiro. Seu filme é tão mais importante em função de nossas limitações em termos de representação dos sistemas judiciais. Em geral, nosso olhar é formado pela visão do cinema americano, os “filmes de tribunal”. *Justiça*, sob esse aspecto, é um choque de realidade.

O filme mostra o dia-a-dia do fórum por meio de flagrantes da sala em que são realizados pequenos julgamentos de crimes não-escandalosos: o homem que foi pego com um carro roubado, outro que é acusado de cumplicidade em roubo, ou ainda os jovens que estariam portando drogas e armas perto de uma boca de fumo, mas que alegam que estavam apenas soltando pipa. A cineasta vai acompanhar um pouco mais de perto uma defensora pública, um juiz/professor de direito e um réu, cuja situação é particularmente complicada por ele ser reincidente. Primeiro, a câmera os flagra no “teatro” da justiça; depois, fora dele, chegando a acompanhar alguns até as suas casas.

No caminho, apesar da aparente pequenez dos crimes, a cineasta vai encontrar muitas situações de alto teor dramático. É um de seus maiores méritos saber filmar essas situações sem transformá-las no escândalo que algum outro diretor, afoito pela emoção, pudesse buscar. Se *Justiça* vai chegar à emoção, é pela simplicidade.

Maria Ramos quer falar das estruturas de poder no Brasil, mas não atropela o indivíduo como muitas vezes o faz Wiseman. Ela se permite uma respiração que dá ao filme um aspecto menos desesperançoso. Há a indignação da defensora pública que ouve de um juiz que “ninguém vai preso no Brasil”, quando se sabe que as cadeias estão superpovoadas. Há o preso reincidente que vê sua situação se complicar, para o desespero da mulher e da mãe. Às seqüências em que juízes interrogam os réus, no interior do fórum, a diretora vai alternar outras imagens fora desse universo, que se mostra, portanto, não tão fechado e cíclico, mas profundamente ligado à sociedade de que ele faz parte, e com uma conseqüência direta na vida das pessoas que estão se movendo pelas entranhas da justiça.

Com suas opções claras, que não são escondidas por sua escolha pela sobriedade e pela simplicidade, Maria Ramos deixa evidente que, como os documentários, a *Justiça* está muito longe de ser isenta. Como e para quem a *Justiça* funciona no Brasil é a questão que se apresenta em seu filme, sem respostas definitivas ou julgamentos preconcebidos.

memento fechado e que é raramente tratado pelo cinema ficcional brasileiro. L'importance de son film est fonction de nos limitations en termes de représentation du système judiciaire. En général, notre regard est configuré par la vision du cinéma américain, des “films de procès”. A cet égard, *Justice* est une réalité-choc.

Le film montre le quotidien du palais de justice au moyen d'images prises dans la salle où se tiennent de courts procès de crimes peu scandaleux : l'homme arrêté au volant d'une voiture volée, un autre accusé de complicité de vol, ou encore les jeunes soupçonnés d'être en possession de drogue et d'armes, près de la planque de leurs fournisseurs mais qui allèguent qu'ils ne faisaient que jouer au cerf-volant.

La cinéaste accompagne d'un peu plus près un avocat à la défense, un juge/professeur de droit et un accusé récidiviste dont la situation est particulièrement complexe. D'abord, la caméra les pointe dans le 'théâtre' de la justice ; puis, à l'extérieur, et en accompagne même certains jusqu'à chez eux.

Chemin-faisant, malgré l'apparente insignifiance des crimes commis, la cinéaste est confrontée à des situations d'une haute densité dramatique. Savoir filmer ces situations, sans les rendre scabreuses comme l'aurait peut-être fait un tout autre réalisateur sous l'emprise de l'émotion, est l'un de ses plus grands mérites. Si *Justice* nous touche, c'est par sa simplicité.

Maria Ramos veut parler des structures du pouvoir au Brésil, mais elle n'écrase pas l'individu comme le fait très souvent Wiseman. Elle s'autorise un répit qui donne au film un aspect moins désespéré. Il y a l'indignation de l'avocate à la défense lorsqu'elle entend le juge lui dire “que personne n'est emprisonné au Brésil”, quand on sait que les prisons sont surpeuplées. Il y a le récidiviste qui voit sa situation se compliquer, au désespoir de sa femme et de sa mère. La réalisatrice fait alterner les séquences dans lesquelles les juges interrogent les accusés, à l'intérieur du palais, avec d'autres images n'appartenant pas à cet univers, qui n'apparaît donc, pas si fermé et cyclique, mais au contraire profondément lié à la société dont il fait partie et à la vie des personnes qui se déplacent dans les entrailles de la justice.

Les options claires de Maria Ramos, que ses choix de sobriété et de simplicité sont loin d'occulter, laissent apparaître qu'à l'exemple des documentaires, la justice est loin d'être neutre. Comment et pour qui fonctionne la justice au Brésil, c'est la question qu'elle pose dans son film, sans réponses définitives et sans jugements a priori.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

RESUMO: O documentário *Justiça* de Maria Ramos apresenta o funcionamento das instituições e do sistema de poder no Brasil. PALAVRAS-CHAVES: Documentário, justiça, indivíduo, instituições, Frederick Wiseman.

RÉSUMÉ : Le documentaire *Justice* de Maria Ramos pose la question du fonctionnement des institutions et du système de pouvoir au Brésil.

MOTS-CLÉS : Documentaire, justice, individu, institutions, Frederick Wiseman.

LAS INICIALES DE LA CIUDAD

La libertad expresiva en el cine de

Fernando Pérez



LES INITIALES DE LA VILLE

La liberté expressive dans le cinéma de

Fernando Pérez

Juan Antonio García Borrero

“La libertad es un lujo que no todos pueden permitirse”, escribió alguna vez Bismarck, y efectivamente, reclamar el derecho a la libertad es nada comparado a la proeza de operar después con ella. Al cine, de nada le vale parecer libre en lo exterior, si en lo más profundo sigue aferrado a los cánones morales y narrativos que cada época ha terminado por asentar en el imaginario como imperturbables: en el verdadero artista lo que predomina no es la voluntad de creer en aquello que ya existe, sino la de sospechar nuevos mundos, nuevas relaciones. La voluntad de perturbar más que tranquilizar.

El cine cubano representó un símbolo de esa capacidad para la herejía colectiva. La revolución triunfante en 1959 llevó a todos los rincones del país la vocación por escrutar el porvenir e invocar lo diferente. Vanguardia política y vanguardia artística encontraron una meta común que posibilitó compartir un liderazgo

“La liberté est un luxe qui n'est pas donné à tout le monde”, a écrit un jour Bismarck, et effectivement, réclamer le droit à la liberté n'est rien comparé à la prouesse de s'en servir par la suite.

Le cinéma ne gagne rien à être libre en surface, si en profondeur, il ne se démarque pas des règles de la morale et de la littérature que chaque époque a fini par imposer et ancrer durablement dans notre imaginaire. Un véritable artiste se caractérise non par sa volonté de croire en ce qui existe déjà, mais par sa quête imaginaire de nouveaux mondes, de nouvelles relations ; par sa volonté de déranger plutôt que de sécuriser.

Le cinéma cubain a symbolisé cette aptitude à l'hérésie collective. Le triomphe de la révolution de 1959, a fait naître partout dans le pays le désir de scruter l'avenir et d'invoquer la nouveauté. L'avant-garde politique et l'avant-garde artistique partageaient un même objectif qui a permis une hégémonie au plan de la création

creativo a nivel de continente en cuanto a la producción fílmica. Los cineastas de ese momento aprovecharon cuanto recurso estilístico o conceptual llegara a sus manos, liberando a la expresión cinematográfica de esas rígidas convenciones que mantuvieron a la producción pre-revolucionaria dentro de los márgenes de la rutina, y fomentaron aquel clima de sacrilegio colectivo que al final de la década de los sesenta desembocó en la aparición casi simultánea de algunas de nuestras más grandes obras: *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, *Lucía* (1968) de Humberto Solás, *Aventuras de Juan Quín Quín* (1967) de Julio García Espinosa, *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez, *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez, *Now* (1968) de Santiago Álvarez, *Ociel del Toa* (1965) y *Coffea arábica* (1968) de Nicolás Guillén Landrián, entre otras, además de la llamada “escuela documental”.

Tal vez sigan siendo estas las películas que, dentro del cine cubano, mejor simbolizan ese sentido de libertad a la que alude el primer párrafo. De hecho, no se ha repetido más un momento así, al menos desde el punto de vista colectivo. Esta libertad o independencia de pensamiento, tal como la invoco, no siempre está determinada por el contexto político, pues hasta el instante en que escribo estas líneas, la supuesta democracia existente más allá de la isla física no ha podido aportar alguna cinta capaz de modificar la tiranía del canón de representación hegemónico, ese que en cien años de cine sigue evidenciando la deuda literaria o teatral. Y no hablo de reiterar aquellos modelos de representación, sino de retomar el profundo espíritu herético que entonces prevalecía: después de aquel pluralismo creativo han existido y siguen existiendo autores dispuestos a demostrar la validez de un paradigma de representación alternativo: pienso en el Julio García Espinosa de *Son o no son* (1980), el Orlando Rojas de *Papeles secundarios* (1989), el Daniel Díaz Torres de *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), el Arturo Sotto de *Pon tu pensamiento en mí* (1995), el Enrique Álvarez de *La ola* (1995) o el Juan Carlos Cremata de *Nada* (2000), por nombrar apenas algunos.

Cierto que dada la propia inestabilidad de la industria, el saldo ha sido irregular, y también incomprendido, pues, por otro lado tampoco ha variado mucho un escenario que, desde hace cuatro décadas, recuerda mucho más a una plaza sitiada, que al lugar donde el artista pueda deslizarse sin presión alguna esas cuotas de ambigüedad, escepticismo y herejía imprescindibles para la producción intelectual.

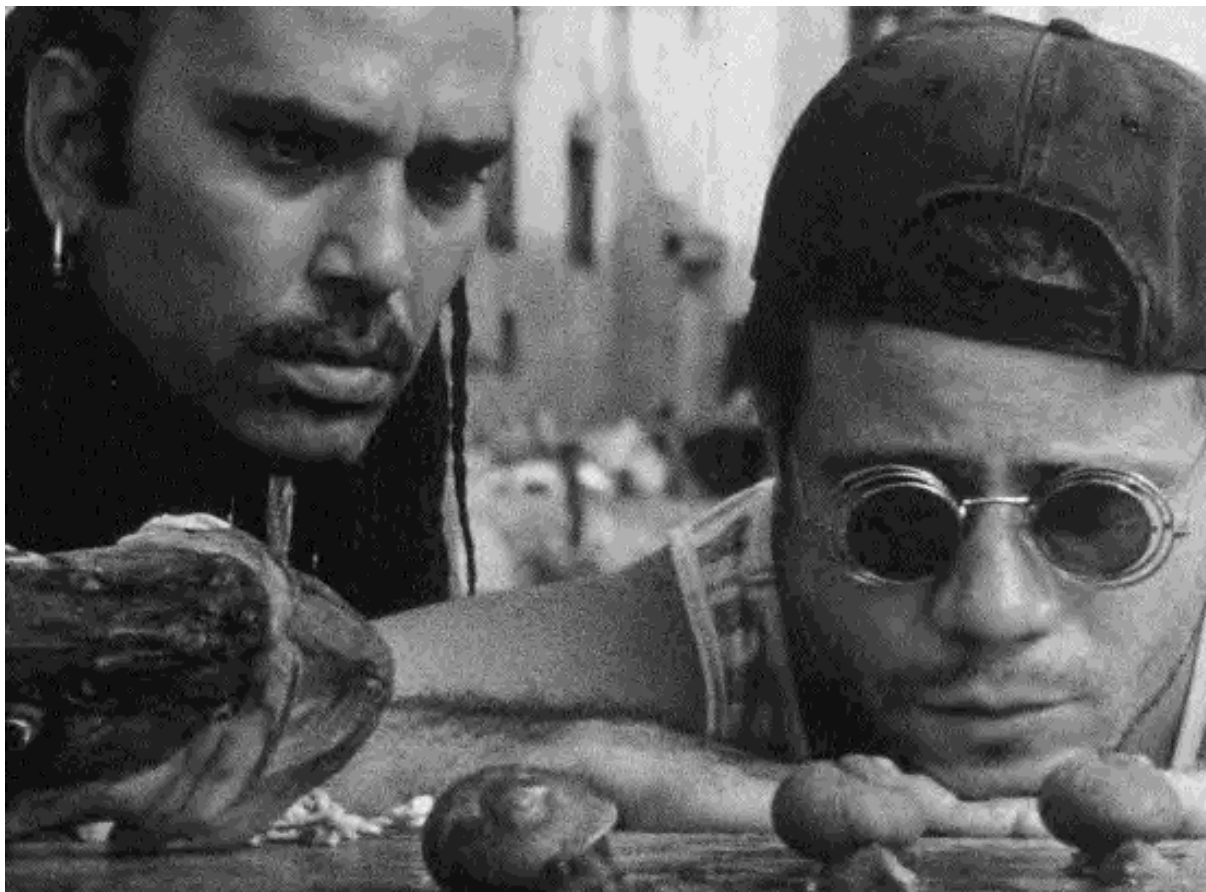
En medio de tales circunstancias, el caso de Fernando Pérez no deja de resultar cuando menos extravagante. Lo envidiable de su obra está en esa disposición para recuperar aquella radicalidad perturbadora que hizo

qui, en ce qui concerne le cinéma, s'est étendue à tout le continent. Les cinéastes de cette période ont profité de tous les procédés stylistiques ou conceptuels qui s'offraient à eux, libérant ainsi l'expression cinématographique des conventions rigides qui avaient maintenu la production d'avant 1959 dans une certaine routine ; ils ont également favorisé ce climat de sacrilège collectif qui, à la fin des années 60, s'est traduit par l'apparition quasi simultanée de quelques-unes de nos plus grandes oeuvres : *Mémoires du sous-développement* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, *Lucía* (1968) de Humberto Solás, *Aventuras de Juan Quín Quín* (1967) de Julio García Espinosa, *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez, de Sara Gómez, *De une certaine façon* (1974), *Now* (1968) de Santiago Álvarez, *Ociel del Toa* (1965) et *Coffea arábica* (1968) de Nicolás Guillén Landrián, entre autres, auxquelles il faut ajouter les productions de “l'école du documentaire”.

Pour le cinéma cubain, ces films sont sans doute les plus représentatifs de ce sentiment de liberté déjà évoqué. En réalité, cette effervescence artistique ne s'est pas reproduite, du moins pas collectivement. Pour moi, cette indépendance ou liberté de pensée ne dépend pas toujours du contexte politique. Pour preuve, au moment où j'écris ces lignes, cette supposée démocratie qui existe au-delà de l'île physique n'a toujours pas su produire des films capables de transgresser la norme tyrannique qui pèse sur la représentation hégémonique, norme qui, depuis 100 ans, souligne encore la dette du cinéma vis-à-vis de la littérature et du théâtre. Dans la représentation, il ne s'agit pas de répéter les anciens modèles, mais de retrouver l'esprit de profonde hérésie qui caractérisait cette époque-là : après cette création multiple il y a eu et il y a toujours des auteurs prêts à démontrer la validité d'un modèle alternatif de représentation : je pense à *Son o no son* de Julio García Espinosa (1980), à *Papeles secundarios* d'Orlando Rojas (1989), à *Alicia en el pueblo de Maravillas* de Daniel Díaz Torres (1990), à *Pon tu pensamiento en mí* de Arturo Sotto (1995), à *La ola* d'Enrique Álvarez (1995) ou à *Nada* de Juan Carlos Cremata (2000), pour n'en citer que quelques-uns.

Étant donné l'instabilité propre à l'industrie du cinéma, la production a été irrégulière, voire incomprise, car, par ailleurs, le cadre n'a pas vraiment varié depuis 40 ans, et ressemble plus à une place assiégée qu'à un lieu où l'artiste serait libre de glisser les quelques notes d'ambigüité, de scepticisme et d'hérésie indispensables à la production intellectuelle.

Dans ce contexte, l'œuvre de Fernando Pérez paraît toujours pour le moins originale. Sans que cela suppose une régression, ce qui est vraiment remarquable dans ses films, c'est cette capacité à renouer avec la liberté extrême, qui, vers les années 60, fit du cinéma



La vida es silbar
(1998)
de Fernando Pérez

del cine cubano, hacia la sexta década del siglo anterior, un prototipo insospechado de creatividad, sin que el gesto signifique un proceso regresivo. Y es más sorprendente aún cuando se recuerda que los dos primeros filmes de Fernando Pérez (*Clandestinos*, 1989; *Hello, Hemingway*, 1990), lo anunciaban como un director más bien con preferencias por el cine de género. Fue *Madagascar* (1993) la que marcó un punto de giro inesperado en su obra, vuelta que más tarde acentuó en *La vida es silbar* (1998) y elevaría al nivel más alto en *Suite Habana* (2002).

No sé si ha sido consciente o inconsciente, pero en todas estas películas descubro una brillante debilidad por mostrar el lado más cotidiano de la vida, el más humano: todos sus personajes habitan la estancia menos iluminada de esa imponente mansión conocida como Historia. Son seres sumergidos en las sombras laterales del relato historiográfico, cuyo rango de expectativas muchas veces no supera las que custodian el diario sobrevivir. Sus películas son ese espejo ante el cual me reconozco y estremezco.

LOS "HABANECERES" AQUÍ NUNCA HAN SIDO (NI SERÁN) APACIBLES

Fernando Pérez llegó relativamente tarde al terreno de la ficción. A principios de los ochenta, el cine cubano había accedido a una nueva etapa de su existencia.

cubain un prototype inespéré de créativité. Le contraste est d'autant plus grand lorsqu'on se souvient que les deux premiers films de Fernando Pérez (*Clandestinos*, 1989 ; *Hello Hemingway*, 1990) l'annonçaient comme un réalisateur davantage tourné vers le cinéma de genre. Le film *Madagascar* (1993) a marqué un tournant inespéré dans son oeuvre, cette évolution s'est accentuée plus tard dans *La vida es silbar* (1998) et a atteint son paroxysme dans *Suite Habana* (2002).

J'ignore si c'était volontaire ou non, mais dans tous ces films je découvre une fragilité qui montre brillamment le visage quotidien de la vie, le plus humain : tous ses personnages vivent dans la pièce la moins ensoleillée de cette imposante demeure qu'est l'Histoire. Ce sont des êtres plongés dans les zones d'ombre du récit historique, et dont les attentes se bornent bien souvent à assurer leurs besoins au jour le jour. Ses films sont un miroir dans lequel je me reconnais en frémissant.

LES "HAVANAÎTRES" N'ONT JAMAIS ÉTÉ ET NE SERONT JAMAIS PAISIBLES

Fernando Pérez s'est mis relativement tard à la fiction. Au début des années 80, le cinéma cubain avait entamé une nouvelle étape de son existence. De nombreux

Varios realizadores provenientes del documental fueron promovidos a la dirección de largometrajes, y se le conoció como “la nueva generación de cineastas cubanos”, aunque ya todos atesoraban una larga experiencia en el giro. Fernando Pérez, por ejemplo, remonta el inicio de su vínculo con el ICAIC al año 1962, cuando se desempeñara como asistente de producción en *Para quién baila La Habana* de Vladimir Cech, tarea que repetiría a las órdenes de Tomás Gutiérrez Alea (*Una pelea cubana contra los demonios*, 1971), Manuel Octavio Gómez (*Ustedes tienen la palabra*, 1973), y Sergio Giral (*El otro Francisco*, 1974), antes de realizar junto a Jesús Díaz *Puerto Rico* (1975), su primer documental.

El debut de Fernando Pérez en la ficción con *Clandestinos* en 1987, ocurre en un período en el cual en el cine cubano primaba la tendencia de la comunicación transparente con el público, a través de filmes con estructuras claras, cómodas para la lectura de cualquier espectador (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1983, de Rolando Díaz o *Vals de la Habana Vieja*, 1984, de Luis Felipe Bernaza, entre otros). *Hello, Hemingway*, sin embargo, llega un poco después de *Papeles secundarios* (1989) de Orlando Rojas, filme preconizador de la estética de rupturas que a partir de entonces se haría natural dentro del cine cubano. Y aunque el intimismo del relato, el culto a la belleza contenida, el código más bien minimalista pudiera hacer pensar en una frialdad que nada tiene que ver con los aires transgresores que se avizoraban, es posible descubrir una prolongación del interés primario de Fernando en su carrera: su deseo de estudiar la cubanidad en lo cotidiano y desde la perspectiva del margen. Bien mirado, todos los personajes de su cine terminan convirtiendo a la ilusión en la otra gran protagonista del relato, a la esperanza en otra metáfora redentora.

Quizás sea por ello que en los filmes de Fernando Pérez, los sueños (reales y/o metafóricos) parezcan desempeñar el principal rol dramático, al integrarse al discurso a manera de refugio emocional que estimula la liberación de los personajes. En *Madagascar*, Laura, su protagonista, una prestigiosa profesora universitaria,



cinéastes issus du documentaire sont passés à la réalisation de longs métrages et ont constitué “la nouvelle génération de cinéastes cubains”, dénomination contradictoire car tous bénéficiaient déjà d’une expérience cinématographique. Ainsi les liens entre Fernando Pérez et l’ICAIC remontent à 1962, année où il est devenu assistant de production dans *Para quién baila La Habana* de Vladimir Cech, une fonction qu’il a remplie de nouveau sous la direction de Tomás Gutiérrez Alea (*Una pelea cubana contra los demonios*, 1971), de Manuel Octavio Gómez (*Ustedes tienen la palabra*, 1973) et de Sergio Giral (*El otro Francisco*, 1974), avant de co-réaliser avec Jesús Díaz son premier documentaire *Puerto Rico* (1975).

Les débuts de Fernando Pérez dans la fiction avec le film *Clandestinos* en 1987 s’inscrivent dans une période où le cinéma cubain privilégiait une forme de communication transparente avec le public, à travers des films aux structures claires et compréhensibles par tous (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1983, de Rolando Díaz ou *Vals de la Habana Vieja*, 1984, de Luis Felipe Bernaza, entre autres). Cependant, *Hello Hemingway* arrive peu après *Papeles secundarios* (1989) d’Orlando Rojas, film qui annonce l’esthétique de la rupture qui est devenue depuis lors caractéristique du cinéma cubain. L’intimisme du récit, le culte de la beauté cachée et le code plutôt minimaliste pourraient dénoter une froideur qui contraste totalement avec le vent de transgression qui soufflait dans ses films. Cependant, on peut y retrouver ce même intérêt de Fernando tout au long de sa carrière : son souhait d’étudier la cubanité de tous les jours depuis une perspective marginale. A bien y regarder, tous les personnages de ses films finissent par faire de l’illusion l’autre protagoniste du récit, et de l’espoir une autre métaphore rédemptrice.

C’est sans doute pourquoi dans les films de Fernando Pérez, les rêves (réels et / ou métaphoriques) semblent détenir le rôle principal, en trouvant dans le discours un refuge émotionnel qui stimule la libération des personnages. Dans *Madagascar*, Laura, la protagoniste, une universitaire renommée, décrit ainsi son conflit :

Suite Habana
(2002)
de Fernando
Pérez

describe de este modo su conflicto: “El problema es que duermo, doctor. Duermo y sueño. Pero sueño con la realidad exacta de todos los días. Los que otros viven durante doce horas yo lo vivo veinticuatro. Quisiera soñar con algo distinto. Con cualquier cosa. Pero no. Siempre es lo mismo”. Esta suerte de narcolepsia o persistencia onírica igual se pone de manifiesto en *Suite Habana*, que concluye con lo que puede ser un exhaustivo inventario de quimeras cumplidas e incumplidas, a través del cual los personajes involucrados en la trama hacen públicos cuáles son sus sueños más urgentes.

Tal vez este apego a veces excesivo a la sublimación onírica, no siempre favorece la profundidad de la reflexión. Fernando Pérez parece decirnos que el hombre es bueno por naturaleza: es un enfoque cosmogónico que respeto, pero no comparto; descubro en el mismo mucho de nobleza, pero también algo de ingenuidad. El hecho de que Fernando nos proponga fábulas donde el Mal apenas alcance a obtener alguna configuración concreta y el malestar de los protagonistas parezca provenir de la atmósfera o el más allá y no de individuos específicos, puede interpretarse como un gesto generoso y altruista, pero también peligrosamente simplificador, en tanto sugiere que los conflictos tienen su origen más allá de los propios seres humanos.

Admito, aún con mis reservas, que una vida sin este tipo de ensoñación eventual se haría realmente insostenible. Creo, paradójicamente, que esta propuesta de Fernando entre onírica y realista puede también interpretarse como otro síntoma de desafío, en una era donde la frivolidad parece haber logrado su masificación absoluta, condicionando el rechazo ilustrado de todo aquello que huele a demasiado sensible. En un

“Mon problème, c’est que je dors, docteur. Je dors et je rêve. Mais je rêve de ma réalité de tous les jours. Ce que les autres vivent douze heures par jour, moi je le vis vingt quatre heures. Je voudrais rêver d’autre chose. De n’importe quoi. Mais impossible. C’est toujours pareil”. Cette narcolepsie ou persistance onirique est également mise en évidence dans *Suite Habana*, qui se termine sur une sorte d’inventaire exhaustif de fantasmes réalisés ou non, grâce auquel les personnages de la trame nous dévoilent leurs rêves les plus pressants.

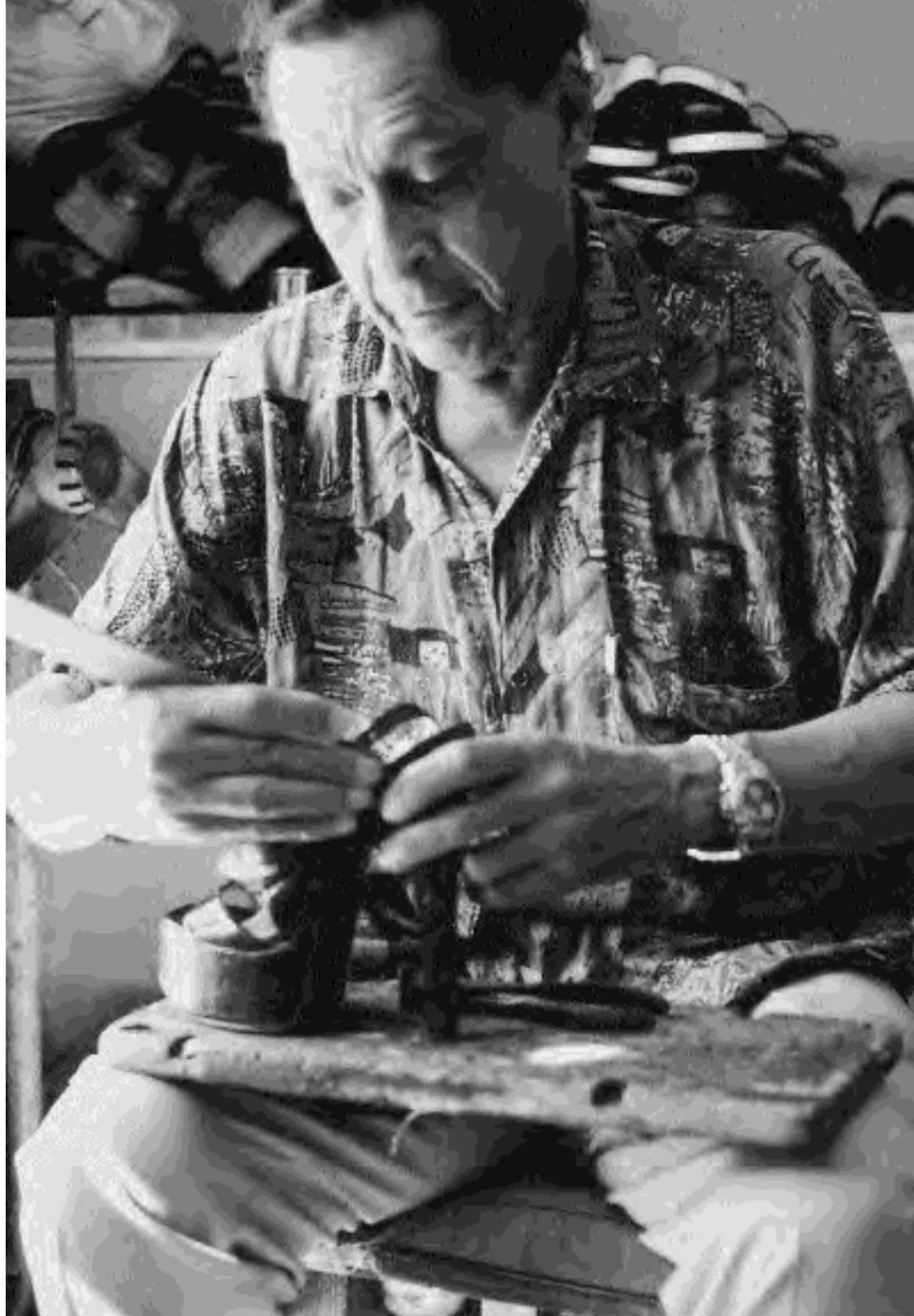
Cet attachement parfois excessif à la sublimation onirique ne favorise peut-être pas toujours une réflexion profonde. Fernando Pérez nous semble dire que l’homme est naturellement bon : c’est une perspective cosmogonique que je respecte, mais que je ne partage pas ; je la vois comme très noble mais aussi un peu naïve. Le fait que Fernando nous propose des histoires où le Mal apparaît très rarement sous une forme concrète, et que le mal-être des héros semble provenir de l’extérieur ou de l’au-delà et non d’individus spécifiques, pourrait s’interpréter comme un geste généreux et altruiste, mais aussi dangereusement réducteur, car il suggère que les conflits ont leur origine en dehors des êtres humains.

J’admets, avec toutefois quelques réserves, qu’une vie sans ce genre d’utopies serait vraiment insupportable. Je crois, paradoxalement, que cet univers de Fernando mi-onirique, mi-réaliste, peut également être interprété comme un nouveau défi, surtout à une époque où la frivolidé semble s’être généralisée, entraînant le refus affiché de tout ce qui est considéré comme trop sentimental. Dans un contexte cinématographique comme celui de Cuba, où la capacité à “émouvoir et à



Clandestino
(????)
de Fernando Pérez

Suite Habana
(2002)
de Fernando Pérez



contexto cinematográfico como el cubano, donde la capacidad para “emocionar y narrar historias” pareció eclipsada durante décadas tras la obstinada búsqueda de un cine “pe(n)sado y pensante” hasta el más mínimo detalle, esa actitud puede surtir graves recelos. Y es que de tanto querer racionalizar la alienación fílmica de los otros, habíamos terminado por olvidar que el cine (al igual que el corazón) tiene razones que la razón ignora. Que lo primero es emocionarse, y después, pensar. Fernando Pérez sabe que se ejerce también la libertad cuando el modelo de representación escogido olvida los imperativos canónicos o sectarios, y aprovecha lo mismo de un Bergman que de un Spielberg, de un Visconti que de un Scorsese. El rigor no conoce clubes exclusivos: el rigor siempre es irreverente con los dictadores del buen gusto, estén estos donde estén.

Partiendo de ello me atrevería a especular sobre el origen de esta persistencia onírica en el cine realizado

raconter des histoires” a semblé éclipse pendant des décennies par la recherche obstinée d’un cinéma “pensé et pe(n)sant” jusqu’au moindre détail, cette attitude peut susciter une grande méfiance. À force de vouloir rationaliser l’aliénation perceptible dans les films d’autrui, nous avons fini par oublier que le cinéma (tout comme le cœur) a des raisons que la raison ignore ; que l’émotion précède la pensée. Fernando Pérez sait que l’on exerce également sa liberté lorsqu’on choisit un modèle de représentation qui oublie tout impératif canonique ou sectaire, et qui s’inspire aussi bien d’un Bergman que d’un Spielberg, d’un Visconti que d’un Scorsese. La rigueur n’est pas élitiste : elle est toujours irrévérencieuse face aux dictateurs du bon goût, quelle que soit leur origine.

C’est pourquoi, je me permettrais d’émettre quelques hypothèses quant à la cause de cette persistance onirique dans le cinéma réalisé par Fernando Pérez dans

por Fernando Pérez en los noventa. Los cubanos de estos tiempos todavía hoy padecemos lo que la historia inmediata ya admite como uno de los períodos más críticos del siglo XX insular. Para nombrarlo se utilizó la expresión “período especial”, pero como toda frase ésta también terminó por simplificar de manera atroz la profunda tragedia que intenta describir. Más que un período singular de crisis económica (que también lo es), estos años se han caracterizado por el desmoronamiento paulatino de un sentimiento de seguridad colectiva. Al igual que pasara en el resto del mundo en los años ochenta, en Cuba los grandes sueños se vieron afectados por imprevistos cambios en lo macrosocial, y está comprobado que mutaciones de estas magnitudes suelen provocar pérdidas del sentido de la realidad, desorientación en cuanto a la ubicación de las verdaderas metas, y consecuente con ello, una suerte de sopor social muy parecido a lo que experimentamos en los sueños y, aún más, en las pesadillas.

El arte, aunque quiera, no puede mantenerse ajeno a ello, pues a pesar de los slogans sociales y las consignas políticas que pregonan una inalterabilidad contextual, Cuba no pudo sustraerse del impacto de esos violentos canjes externos. La gran utopía que nutrió y legitimó la elección de un sendero colectivo durante tres décadas, se vio acosada por circunstancias y amenazas verdaderamente insospechadas, por lo que después de tanta épica plural, una parte de los cubanos decidieron tomarse un descanso (para decirlo como la Laurita de *Madagascar*), con el fin de examinarse como individuo, y preguntar sobre la singularidad de su rol en el entramado social. *Madagascar* es la película cubana de esa etapa que con más honestidad retrata el doloroso gesto que significa querer descubrirse uno mismo, y contiene una de las secuencias más inquietantes del último cine cubano, aquella en la que Laura revisa algunos periódicos antiguos, con fotos de movilizaciones donde ella se supone participó de joven, y no logra identificarse en medio de la multitud, no obstante utilizar una lupa. “¿Dónde estoy yo?, ¿dónde estoy yo, Dios mío?”, es la pregunta que queda flotando ante el espectador luego de la infructuosa exploración.

Hay quien piensa que hablando de las tragedias del hombre, el artista asume una postura pesimista ante la vida, lo cual no es cierto: el hombre que sea capaz de ver donde están los inconvenientes de su posible felicidad tiene más posibilidades de vencerlos y superarse, que aquel que pone una venda en los ojos para creer que no existen. Como consecuencia de esta interpretación maniquea, y a todas luces reductora del arte, he escuchado el parecer de algunos que acusan a *Madagascar*, *La vida es silbar* y *Suite Habana* de ser filmes sombríos, cuando en realidad, si algo se les pudiera objetar a estas películas es precisamente su tendencia a construir per-

les années 90. Nous, les Cubains, continuons à souffrir aujourd’hui de ce que l’histoire immédiate considère déjà comme l’une des périodes du XX^e siècle les plus critiques pour l’île. On l’a nommée “période spéciale”, mais comme toute expression, celle-ci a fini par simplifier atrocement la profonde tragédie qu’elle voulait décrire. Cette période spécifique de crise économique a surtout été marquée par l’effritement progressif du sentiment de sécurité collective. Dans les années 80, à Cuba comme dans le reste du monde, les grands rêves ont été affectés par des changements macro sociaux imprévus, et c’est un fait avéré que des mutations de cette échelle ont tendance à provoquer la perte du sens des réalités ainsi qu’une désorientation quant aux véritables objectifs, et, par conséquent, un assoupissement social proche de celui que nous vivons dans nos rêves, et encore plus dans nos cauchemars.

L’art, même s’il le voulait, ne peut pas s’éloigner de tout cela, car en dépit des slogans sociaux et des consignes politiques qui prônent l’inaltérabilité du système, Cuba n’a pas pu résister à l’impact de ces fortes influences étrangères. La grande utopie qui a alimenté et rendu légitime le choix d’un cheminement collectif pendant 30 ans a été ébranlée par des circonstances et des menaces totalement insoupçonnées. Après cette épopée collective, une partie des Cubains a décidé de faire une pause (comme dit Laurita dans *Madagascar*), afin de se livrer à une autoanalyse et de s’interroger sur la particularité de leur rôle au sein de la société. *Madagascar* est le film cubain qui illustre avec le plus de franchise cette démarche douloureuse de vouloir se connaître soi-même, et qui présente l’une des séquences les plus inquiétantes du cinéma cubain actuel, celle où Laura épluche quelques vieux journaux, avec des photos de mobilisations auxquelles elle aurait participé dans sa jeunesse, mais n’arrive pas à s’identifier dans la foule, même à l’aide d’une loupe. “Où suis-je ?, où suis-je, mon Dieu ?”, telle est la question que cette recherche infructueuse laisse en suspens pour le spectateur.

Certains pensent qu’en abordant l’aspect tragique de la condition humaine, l’artiste fait preuve de pessimisme face à la vie, ce qui est faux : celui qui est capable d’identifier les obstacles à son éventuel bonheur est mieux armé pour les surmonter et se surpasser que celui qui se bande les yeux pour ne pas les voir. Cette interprétation manichéenne, et visiblement très réductrice, de l’art, a conduit certains à caractériser *Madagascar*, *La vie c’est siffler* et *Suite Habana* de films sombres, alors qu’en réalité, le reproche qu’on pourrait leur faire est une certaine tendance à bâtir des personnages infailliblement optimistes, conçus pour triompher de toute circonstance adverse, ce qui efface l’essence tragique de la vie et attribue l’origine et la solution des conflits humains aux simples circons-

sonajes impecablemente positivos, destinados a triunfar más allá de cualquier circunstancia adversa, con lo cual se pierde de vista la esencia trágica de la vida para transferir el origen y solución de los conflictos humanos a lo meramente circunstancial o a la Providencia.

Por suerte en *Madagascar* hay más preguntas que respuestas, lo que le procura al espectador una mayor libertad especulativa. La voz en off de Laura (que a ratos recuerda a la de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*), no propone lecciones de ética o algo así, sino que deviene un minucioso inventario de esos detalles que escapan al ojo del historiador o periodista al uso, de allí que los conflictos se desarrollen en un escenario, más que social o político, emocional: “*Madagascar* es lo que no conozco”, dice en algún momento Laurita, y también suena firme su voz cuando le increpa a su madre: “Yo sólo sé lo que no quiero. Ser como tú”. El tono del filme es casi todo el tiempo dolorosamente introspectivo, y será por eso que casi al final, la madre no puede evitar la siguiente confesión: “Ahora resulta que hay cosas que no sé si soñé o si viví realmente. A veces tengo que registrarme los bolsillos para buscar algún detalle. Una prueba. Algo que me indique si esto o aquello pasó o no. Ya no sé nada. Perdí la brújula, la vela, los remos, y no aparece tierra a la vista”.

Esta desorientación del individuo también está presente en *La vida es silbar*, una cinta donde la capacidad narrativa de Fernando Pérez crece de una manera sensible, si bien la persistencia en la utilización de un lenguaje metafórico no alcanza a garantizar toda la comunicación deseada, al menos con todos los públicos. Pero es una cinta hermosa, que aboga con vehemencia por la libertad expresiva, entendida esta como el derecho a priorizar la búsqueda de nuevos caminos antes que la reiteración de los ya conocidos: Fernando se muestra particularmente hábil a la hora de diseñar la suerte de sus personajes, y gracias a la lucidez del guionista Eduardo del Llano, la(s) historia(s) va(n) alcanzando un crescendo que la banda sonora de Edesio Alejandro más tarde se encarga de enfatizar con una soltura impresionante. Es, no obstante la existencia de los diálogos, un cine que intenta liberarse de la opresión del texto enunciativo, para estimular la percepción a partir de lo que la imagen propicia, o lo que es igual, a partir de lo que la lente extraordinaria de Raúl Pérez Ureta registra en planos de impresionante belleza, y el montaje de Julia Yip consagra.

Recuerdo haber escrito a raíz de mis primeros encuentros con *La vida es silbar*, que ésta debía leerse más como un poema que como una película: hoy sé que la poesía en el cine no es exactamente poner efectos de humo, utilizar filtros azulosos para esta u otra escena o pasarnos hora y media escuchando al personaje protagónico citar de memoria a Neruda o Benedetti. Lo poético tiene

tances ou à la Providence.

Heureusement, dans *Madagascar*, il y a davantage de questions que de réponses, ce qui donne au spectateur une plus grande liberté de réflexion. La *voix off* de Laura (qui parfois nous rappelle celle de Sergio dans *Mémoires du sous-développement*) ne donne pas de leçons de morale ni rien de semblable, mais se prête plutôt à un inventaire minutieux de tous les détails qui échappent au regard de l'historien ou du journaliste du moment, car les conflits se développent dans un décor où l'émotion prévaut sur l'aspect social ou politique: “*Madagascar* c'est l'inconnu”, dit Laurita à un moment donné, et sa voix est tout aussi ferme lorsqu'elle réprimande sa mère: “Je sais seulement ce que je ne veux pas. Te ressembler”. Le ton est presque toujours cruellement introspectif, et c'est sans doute pourquoi presque à la fin du film, la mère ne peut éviter cette confession: “J'ignore si j'ai rêvé ou réellement vécu certaines choses. Parfois je dois fouiller mes poches à la recherche d'indices. De preuves. Quelque chose pour m'indiquer si c'est vraiment arrivé ou non. Je ne sais plus rien. J'ai perdu la boussole, les voiles, les rames, et aucune terre n'apparaît à l'horizon”.

On retrouve également cette désorientation de l'individu dans *La vie c'est siffler*, film dans lequel la capacité narrative de Fernando Pérez croît sensiblement, même si le langage métaphorique du film n'est compréhensible que pour un certain type de public. Mais c'est un film magnifique, qui défend avec véhémence la liberté expressive, perçue comme le droit à privilégier la recherche de nouveaux chemins plutôt que le retour sur nos pas: Fernando se montre particulièrement talentueux lorsqu'il dessine le sort de ses personnages, et la lucidité du scénariste Eduardo del Llano permet aux histoires d'atteindre un crescendo que la bande sonore d'Edesio Alejandro accentue par la suite avec une facilité impressionnante. L'existence des dialogues mise à part, c'est un cinéma qui tente de se libérer de la contrainte du texte énonciatif, pour stimuler la perception par l'image ou, ce qui revient au même, par les prises de vue d'une beauté saisissante de Raúl Pérez Ureta, et par le montage exemplaire de Julia Yip.

Je me souviens d'avoir écrit, lorsque je découvrais *La vie c'est siffler*, qu'il devait être lu comme un poème plutôt qu'un film: aujourd'hui je sais que la poésie dans le cinéma ne signifie pas exactement ajouter des effets de fumée, utiliser des filtres bleuâtres pour telle ou telle scène, ou passer une heure et demie à écouter le protagoniste citer Neruda ou Benedetti par cœur. Le caractère poétique réside dans la capacité du créateur à choisir des instants précis de ce va-et-vient incessant de la réalité, et à créer une harmonie transcendante. Tout autre



Hello Hemigway (1990) de Fernando Pérez

que ver con la capacidad del creador para elegir determinados instantes de ese ir y venir incesante de la realidad, y crear un algo armónico capaz de trascender. Otra cosa sería puro kitsch y lo que salva al cine de Fernando de esto último es su incuestionable interés por la dimensión más secreta de la vida, la menos publicitada por los poderes: el Bien, el Mal, el Amor, la Muerte, la Felicidad siguen siendo interrogantes demasiado ambiciosas, para las cuales el hombre aún no ha logrado alguna respuesta medianamente convincente, lo que hace razonable la sentencia de John Lennon que *La vida es silbar* toma como exhorto: “La vida es algo que sucede mientras estás planeando otra cosa”.

Por todo esto puede afirmarse que la década del noventa significó para Fernando Pérez lo que la del sesenta para Tomás Gutiérrez Alea: si con *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo* Titón logró aportar a la cinematografía cubana dos de sus títulos más esenciales en apenas diez años, con *Madagascar* y *La vida es silbar* Fernando repetiría la hazaña, desde una óptica que asume el legado de nuestros clásicos pero que interpreta la nueva realidad con suficiente agudeza personal, cumpliendo con aquello de que cada hombre se parece más a su tiempo que a sus padres: Fernando es un filósofo de la imagen, y está consiguiendo encontrar con su obra “lo universal en las

aproximación caería en el kitsch, y es lo que salva al cine de Fernando de este tipo de cosas: su interés indiscutible por la dimensión más secreta de la vida, aquella que no se exhibe por los poderes: el Bien, el Mal, el Amor, la Muerte, el Bienestar quedan como preguntas demasiado ambiciosas, para las cuales el hombre no ha encontrado ninguna respuesta medianamente satisfactoria, lo que hace razonable la opinión de John Lennon sobre el mensaje de *La vida es silbar*: “La vida, es algo que sucede mientras que tú estás planeando otra cosa”.

Todas estas razones nos permiten afirmar que los años 90 significaron para Fernando Pérez lo que los años 60 significaron para Tomás Gutiérrez Alea: si con *La muerte de un burócrata* y *Mémoires du sous-développement* Titón aportó al cine cubano dos de sus mejores películas en menos de diez años, Fernando renovó el logro con *Madagascar* y *La vie c'est siffler*, de una manera que reconoce el legado de nuestros clásicos pero que interpreta la realidad con una sutileza personal. Aquí está la prueba de que cada hombre se parece más a su tiempo que a sus padres: Fernando es un filósofo de la imagen, y logra encontrar “lo universal en lo que es profundamente local, y lo que es eterno en lo que es circunscrito y limitado”,



Madagascar
(1993)
de Fernando
Pérez

entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno”, según exigía en su momento Unamuno.

De allí que tampoco sorprenda percibir como otro rasgo descolante en la obra de Fernando Pérez la acentuada devoción por el espacio habanero, espacio que no sólo sabe retratar con intensidad, sino que a su vez ha convertido en un elocuente texto fílmico, complemento de aquello que los personajes no dicen, o no se atreven a decir. Si se recuerda el emotivo documental de Luis Leonel León, *Habaneceres* (2000), donde Fernando es uno de los cuatro intelectuales que confiesa en cámara su fervor por la ciudad (“siento que hay una energía particular entre La Habana y yo”, dice en algún instante), por lo que nada sorprende esta persistente inspiración a propósito de la capital cubana

Un análisis más puntual de *Suite Habana* nos permitirá apreciar el desvelo que Fernando Pérez ha puesto en convertir su cine no en un vehículo meramente descriptivo de una realidad bien compleja, sino provocador. Sí, el cine cubano necesitaba una película como esta, capaz de recuperar aquellas cotas de herejía que hicieron la leyenda de la década prodigiosa. *Suite Habana* es, como la composición melódica a la que alude el título, todo un surtidor de libertades que en su conjunto, al combinarse unas con otras, permiten acceder a un universo existencial más que complejo. De allí que pueda hablarse de una continuidad con aquella tradición altamente creativa que se hizo célebre con su soberanía para dinamitar fronteras, borrar límites genéricos, llevar hasta el paroxismo el juego de las asociaciones, al extremo de crear lo que hoy se conoce como “escuela cubana del documental”. Lamentablemente,

como l'exigeait jadis Unamuno.

De la même façon, on ne doit pas s'étonner que la dévotion accentuée de Fernando pour l'espace de La Havane soit considérée comme un autre trait distinctif de son œuvre, espace qu'il représente non seulement avec intensité, mais a transformé par la même occasion en un texte fílmique éloquent qui complète ce que les personnages ne disent pas, ou n'osent dire. Si l'on se souvient du documentaire émouvant de Luis Leonel León, *Habaneceres* (2000), dans lequel Fernando est l'un des quatre intellectuels qui avouent leur passion pour la ville (“ je ressens une énergie particulière entre La Havane et moi”, dit-il à un moment donné), cette inspiration continue émanant de la capitale cubaine paraît évidente.

Une analyse plus détaillée de *Suite Habana* nous permettra d'apprécier le soin que Fernando Pérez a pris de faire que son cinéma décrive plus qu'une réalité complexe, qu'il devienne provocateur. C'est vrai, le cinéma cubain avait besoin d'un film comme celui-ci, capable de retrouver ces doses d'hérésie qui ont forgé la légende de la décennie prodigieuse. *Suite Habana* est, comme la composition musicale à laquelle le titre fait référence, une explosion de libertés qui, associées dans un ensemble, permettent d'accéder à un univers existentiel plus que complexe. Nous pouvons donc parler d'une continuité avec cette tradition hautement créative qui s'est fait connaître par sa capacité à repousser les frontières, à effacer les limites génériques, à porter jusqu'au paroxysme le jeu d'associations, et qui a abouti à ce que l'on nomme aujourd'hui “l'école cubaine du documentaire”. Malheureusement, cette tradition créative a

esa tradición creativa en algún momento se congeló. Verdad que siguen existiendo buenos documentalistas y obras eventualmente excepcionales, pero en sentido general estaba predominando el desempeño que gusta ir a lo seguro, que confunde lo verosímil con la verdad, y que en esa insensatez usó y abusó de recursos como las entrevistas, las cuales lejos de propiciar el saludable ejercicio de la imaginación al espectador, lo ha saturado de mensajes inútiles por cacofónicos.

Suite Habana, en cambio, al igual que *Madagascar* y *La vida es silbar*, se pronuncia por la perspectiva de conjunto, aplicada a nuestras más estrechas existencias, en una suerte de gestión adivinatoria que pretende iluminarnos el futuro, leernos el porvenir, aunque perspicaz al fin, Fernando Pérez es de los que sabe que más importante que leer el futuro, siempre será escribirlo.

SUITE HABANA

En 1927 Walter Ruttmann dejó inaugurado el paradigma de las “sinfonías ciudadanas”, al concebir *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*, 1926-27), un filme a través del cual radiografiaba todo un día berlinés, apoyándose en la asociación de planos rítmicos. Casi ochenta años después, el cubano Fernando Pérez recupera el modelo y nos entrega su muy personal *Suite Habana*. Nacida en verdad de un encargo para la televisión europea, donde cineastas como Arturo Ripstein, Víctor Gaviria o Pablo Trapero, entre otros, retratarían sus respectivas ciudades, me atrevo a asegurar que, en lo adelante, esta película será un punto de referencia insoslayable en la historia del cine cubano. Y es que *Suite Habana*, además de un hermoso homenaje a la ciudad, es la aventura lingüística más arriesgada que ha encarado el cine de la isla en sus dos últimas décadas.

Que yo recuerde, como antecedente nacional sólo están aquellas prodigiosas *Escenas de los muelles* (1971) de Oscar Valdés, donde seres tomados en préstamo de la realidad portuaria recreaban en pantalla sus propias vidas. Pudiera alegarse que *De cierta manera* (1975) y *Hasta cierto punto* (1983) prolongaron ese mismo experimento, pero si bien a Sara Gómez y Tomás Gutiérrez Alea les interesaba anular las fronteras entre la ficción y la realidad, ambos todavía apelaban a intérpretes profesionales para representar esos personajes en contexto real. En *Suite Habana*, en cambio, Fernando Pérez prescindir del “actor”, tal como estamos acostumbrados a pensar en este, enriqueciendo ese aire de “ficción sin ficción” que Valdés explotara con maestría en su momento, cuando a su vez tomaba como punto de partida el *On the Bowery* (1957) de Lionel Rogosin.

Ahora, más allá de las tipologías formales a ensayar, ha de decirse que *Suite Habana* es sencillamente una gran

fini par disparaître. Il est vrai qu’il existe encore aujourd’hui de bons documentaristes, ainsi que des œuvres parfois exceptionnelles, mais la tendance prédominante privilégiait les valeurs sûres, confondant le vraisemblable avec le vrai, et dans cette logique absurde a usé et abusé d’outils comme les interviews qui, loin de stimuler l’imagination du spectateur, l’ont saturé de messages rendus inutiles par leur caractère cacophonique.

Suite Habana, par contre, tout comme *Madagascar* et *La vie c’est siffler*, se prononce pour une perspective d’ensemble, qui s’applique à nos existences les plus insignifiantes, dans une sorte de gestion ultralucide qui prétend éclairer notre futur et lire notre avenir, bien que la perspicacité de Fernando Pérez à la fin nous montre qu’il se trouve parmi ceux qui savent qu’écrire notre avenir sera toujours plus important que le lire.

SUITE HABANA

En 1927, Walter Ruttmann a inauguré le paradigme des “symphonies citadines”, en tournant *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*, 1926-27), film qui décrivait une journée à Berlin, à partir d’une combinaison de plans rythmiques. Presque 80 ans après, le Cubain Fernando Pérez s’empare de ce modèle et nous livre son film très personnel, *Suite Habana*. Né en réalité d’une commande pour la télévision européenne, où des cinéastes comme Arturo Ripstein, Víctor Gaviria ou Pablo Trapero, entre autres, parlaient de leurs villes respectives, parions qu’à l’avenir, ce film sera un point de référence obligé dans l’histoire du cinéma cubain. Et *Suite Habana*, en plus d’un bel hommage à la ville, est aussi l’aventure linguistique la plus risquée de notre cinéma depuis ces vingt dernières années.

Au plan national, les seuls précédents sont les prodigieuses *Escenas de los muelles* (1971) d’Oscar Valdés, où des êtres issus de la réalité portuaire recréaient à l’écran leurs propres vies. On pourrait affirmer que *De cierta manera* (1975) et *Hasta cierto punto* (1983) ont prolongé cette même expérience, mais si Sara Gómez et Tomás Gutiérrez Alea préféraient gommer les frontières entre fiction et réalité, tous deux faisaient encore appel à des interprètes professionnels pour représenter ces personnages dans un contexte réel. Au contraire, dans *Suite Habana*, Fernando Pérez se dispense de “l’acteur”, au sens où nous l’entendons, renforçant ainsi cette impression de “fiction sans fiction” que Valdés a utilisée avec talent à son tour, quand il a pris comme point de départ *On the Bowery* (1957) de Lionel Rogosin.

Aujourd’hui, au-delà des essais de typologies formelles, il convient de dire que *Suite Habana* est tout simplement un grand film inclassable ; un film qui fait de l’imagination, de la liberté expressive et de la sen-

película, sin apellidos genéricos; una película que hace de la imaginación, la libertad expresiva y la sensualidad, su principal sostén; un poema que enmascara con el simulacro de la persistencia retiniana el ajetreo carnavalesco de todos los sentidos: lo sorprendente está en su destreza para lograr la complicidad emotiva sin explotar los resortes habituales de la dramaturgia aristotélica, logrando hacia las postrimerías un desenlace ante el cual es más bien imposible no rendirse de emoción.

CIUDAD DENTADA

Probablemente lo que más llame la atención en *Suite Habana* sea su vocación por el experimento formal, pero habría que decir que antes, ésta es una película que habla sobre la invariable y humana adicción a la felicidad. Lo que me gusta de ella es que, quién sabe si involuntariamente, neutraliza aquel equívoco paternalista que insiste en hacernos creer que, entre nosotros, abundan más los héroes que los individuos de carne y hueso. En cambio, la cinta se propone como un finísimo estudio de los sueños, frustraciones, victorias o fracasos cotidianos del cubano de a pie. Si partimos, como ya se apuntó antes, de que la realidad nunca ha sido ni será ese espacio paradisíaco que nos describen o prometen terceros, sino todo lo contrario, un lugar donde una Voluntad que nos excede (más tarde nombrada historia) nos va trazando de manera impositiva el Destino, puede decirse entonces que ésta es la película más edificante que se ha visto en las pantallas cubanas en años. Y tanta es su honestidad que ya hay gente reprochando su ausencia de eufemismos.

Suite Habana combate precisamente ese cine hegemónico que, lejos de estimular el debate profundo de las contradicciones que nutren el progreso de toda entidad viva, ha promovido la adhesión a ese otro relato cosmético cuyas soluciones simbólicas al conflicto “egoísmo natural-altruismo desinteresado” parecen colmar todas las expectativas.

Supongo que los que hablan de pesimismo en la película estarán pensando en esa confesión última y desgarrada de Amanda, dando fe de la orfandad de sueños en que le ha dejado la vida. No importa que antes el resto de los personajes, mucho más jóvenes y con un sinnúmero de expectativas recién diseñadas, nos hayan entregado el más hermoso de los testimonios que recuerde el cine cubano, testimonios que rebosan optimismo a pesar de las circunstancias bastante adversas en que se desenvuelven estos seres. Todos, a su manera, están luchando, pero a pesar de ello, los que prefieren suspirar por la vida que quisieran, en vez de enfrentar la que viven, acusarán al filme de promover la desesperanza. Para estos partidarios del optimismo virtual, un happy end era tan perentorio como la dosis de cocaína que clama el adicto.

Suite Habana desmiente que la vida sea alguna vez

sualité, son principal soutien ; un poème qui dissimulerait grâce au simulacre de la persistance rétinienne l'agitation carnavalesque de tous les sens. Il possède une habileté surprenante à atteindre une complicité émotive sans avoir recours aux moyens classiques de l'art dramatique aristotélicien, parvenant à un dénouement auquel nul ne peut rester insensible.

UNE VILLE DENTÉE

Ce qui attirera certainement le plus l'attention dans *Suite Habana*, c'est sa vocation à l'expérience formelle, mais il faut préciser que c'est tout d'abord un film qui traite du constant attachement de l'homme au bonheur. Ce qui me plaît dans ce film, que ce soit volontaire ou non, c'est qu'il abandonne cette fausse idée paternaliste qui nous fait croire qu'il existe dans ce monde plus de héros que d'individus de chair et d'os. En revanche, il étudie de façon unique les rêves, les frustrations, les victoires ou les défaites que vit le Cubain au quotidien. Si nous partons du principe déjà évoqué que la réalité n'a jamais été et ne sera jamais cet espace paradisiaque décrit ou promis par certains, mais tout au contraire, un lieu où la Volonté qui nous dépasse (appelée ensuite histoire) trace notre Destin, on peut alors affirmer que c'est le film cubain le plus édifiant depuis des années. Et sa fidélité à la réalité est telle que certains lui ont reproché son manque d'euphémismes.

Suite Habana lutte contre ce cinéma hégémonique qui, loin d'alimenter cette profonde discussion sur les contradictions qui nourrissent l'évolution de tout être vivant, a encouragé l'adhésion à cet autre récit cosmétique, dont les solutions symboliques au conflit “égoïsme naturel-altruisme désintéressé” semblent satisfaire toutes les attentes.

Je pense que ceux qui évoquent le pessimisme de ce film font référence à cet ultime aveu déchirant d'Amanda, qui témoigne de l'absence de rêves dans sa vie. Peu importe si les personnages précédents, beaucoup plus jeunes et avec d'innombrables et nouveaux projets, nous aient livré le plus beau des témoignages que compte le cinéma cubain, des témoignages qui débordent d'optimisme malgré l'adversité de l'univers dans lequel ils évoluent. Tous, à leur manière, luttent, mais malgré cela, ceux qui préfèrent rêver à une vie idéale, plutôt que d'affronter la vie réelle, accuseront le film de promouvoir le désespoir. Pour les partisans de l'optimisme virtuel, un happy end était aussi vital que la dose de cocaïne pour le drogué.

Suite Habana dément l'idée que la vie ne soit un jour que triomphe et plaisir.

Ainsi, le film finit par nous rappeler que la beauté (agonique) de la vie vient en surmontant les obstacles,



Suite Habana
(2002)
de Fernando Pérez

sólo triunfo y placer. Así, la película termina por recordarnos que la belleza (agónica) de la vida está en el sobrevuelo de los obstáculos, pues aunque seamos rehenes de algo que nos excede, y que a ratos nos hace lucir un mero número entre el cero y el infinito, lo que al final importa es convertir nuestras vidas en modelo de autenticidad creativa.

Sin esa autenticidad, sin ese poder de iniciativa individual, la vida será pura imitación de lo que ya han dicho otros que es ésta, pero jamás experiencia propia. O lo que es lo mismo: vida propia. Los personajes de *Suite Habana* se pasan toda la película (que es decir, todo el día, o lo que es lo mismo, toda la eternidad) luchando por hacernos comprender esto. Sin didactismo alguno, sin estridencias moralistas, esta película termina resultando una auténtica lección de ética existencial.

car même si nous sommes les otages de quelque chose qui nous dépasse, et si parfois nous nous sentons comme un simple numéro entre le zéro et l'infini, l'important à la fin c'est de transformer nos vies en modèle d'authenticité créative.

Sans cette authenticité, sans cette faculté d'initiative individuelle, la vie ne serait qu'une imitation de ce que d'autres ont défini comme étant la vie, mais jamais une expérience personnelle. Ou, ce qui est la même chose : la vie même. Les personnages de *Suite Habana* luttent tout au long du film (c'est à dire toute la journée, ou, ce qui revient au même, toute l'éternité) pour nous faire comprendre cela. Sans aucune volonté didactique, sans stridences moralisatrices, ce film est finalement une authentique leçon d'éthique existentielle.



AL FILO DE LO VEROSÍMIL

Formalmente *Suite Habana* prolonga y deja a una mayor altura el ánimo de concederle mayor complejidad a la escritura fílmica de su autor. Otras veces Fernando Pérez ha confesado que es con el pensamiento visual donde más cómodo se siente. Todas sus películas, en efecto, cuentan (complicidad de Raúl Pérez Ureta por medio) con un altísimo grado de elaboración escénica: *Madagascar* era el retrato precioso de una generación que vio cómo de pronto se derrumbaban muros reales y simbólicos, y en ese giro traumático enfatizaba el trabajo con los interiores, los espacios cerrados carentes de luces en el horizonte; *La vida es silbar*, en cambio, propuso repensar aquella circunstancia y favoreció el tratamiento de las grandes zonas. *Suite Habana* intenta ahora equilibrar ambos puntos de vista, y en ese empeño utiliza por igual los encuadres de grandes dimensiones y los planos de rigurosos detalles.

Si la composición de *Madagascar* le debía a Magritte una buena parte de su referente visual, la de *Suite Habana* pregona con igual gratitud la influencia del norteamericano Edward Hooper, pintor que revolucionara el estilo realista norteamericano con sus figuraciones en torno al aislamiento humano, la soledad y la melancolía. Es sorprendente la soltura con que Fernando Pérez ha sabido estructurar el sentido de su relato, apelando a una organización narrativa que sabe aprovechar los planos neutros para engazarlos en un discurso de clara inspiración plástica. *Suite Habana* corría el riesgo de convertirse en una pasarela interminable de instantes con escaso peso específico y, en cambio, al final ha resultado ser una de nuestras más dramáticas representaciones en torno al rasgo efímero, y al mismo tiempo perdurable, de la existencia humana.

En tal sentido, puede decirse que *Suite Habana* supo captar los progresos de la última narrativa audiovisual (ya sea en el contexto documental o ficticio). Atrás han

AU FIL DU VRAISEMBLABLE

Suite Habana prolonga y refuerza la intención de reconstruir una complejidad más grande a la escritura fílmica de su autor. En otras ocasiones, Fernando Pérez ha avoué qu'il se sentait plus à l'aise avec la pensée visuelle. En effet, tous ses films (avec la complicité de Raúl Pérez Ureta) parlent d'une génération qui a vu s'effondrer rapidement les murs réels et symboliques, et cette évolution terrifiante était soulignée par l'élaboration d'intérieurs, d'espaces clos et sombres à l'horizon. *La vie est siffler*, en revanche, a modifié ce contexte et a favorisé le traitement des grands espaces. *Suite Habana* tente de trouver un équilibre entre ces deux points de vue, et utilise autant les grands cadres que les plans détaillés minutieusement.

Si la composition de *Madagascar* devait grand nombre de ses références visuelles à Magritte, dans *Suite Habana* règne avec la même gratitude l'influence de l'États-Unien Edward Hooper, peintre qui a révolutionné le réalisme nord-américain avec ses idées sur l'isolement de l'humanité, la solitude et la mélancolie. Fernando Pérez fait preuve d'une habileté surprenante à structurer le sens de son récit, en utilisant une organisation narrative qui tire profit des plans neutres pour les intégrer à un discours clairement inspiré de l'art plastique. *Suite Habana* courait le risque de devenir une passerelle interminable d'instantes sans poids spécifique et, en revanche, se révèle comme l'une de nos représentations les plus dramatiques du caractère éphémère, et en même temps éternel, de l'existence humaine.

En ce sens, *Suite Habana* a su s'emparer des apports les plus récents de la narration audiovisuelle (que ce soit dans le contexte du documentaire ou de la fiction). Elle est révolue l'époque où l'on considérait le documentaire comme le paradigme fílmique de "l'objectivité", condamnant la plupart de ces productions

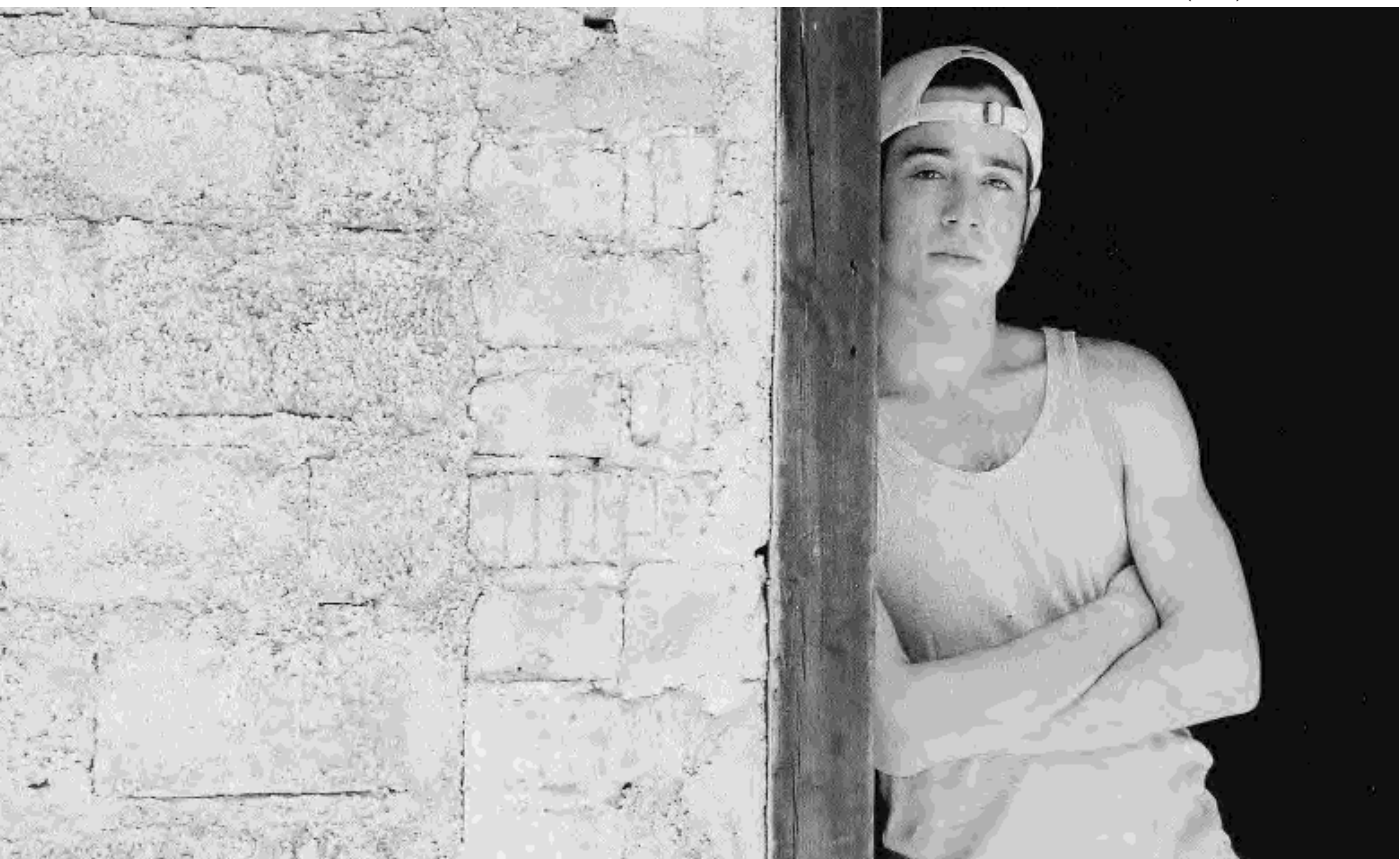
quedado aquellos tiempos donde se pensaba en el documental como el paradigma fílmico de la “objetividad”, condenando al grueso de esos productos al campo de lo didáctico y la retórica ampulosa. Hoy sabemos que el documentalista de más valía no es ese que se apega con más énfasis al engañoso “realismo”, pues a la larga ese verismo analógico no es más que otro de los tantos artificios de representación que se ha inventado el hombre para sobrevivir. La vida, tal como nos llega a los sentidos, es una puesta en escena que nunca descubre el caos de los entretelones, y el documentalista, al igual que el grueso de los mortales, no está exento del ejercicio de su subjetivismo cuando decide encuadrar esta porción de la realidad y no la otra. Fernando Pérez deja bien claro cuál es su postura ética ante este dilema, y por allí anda su desafío más hermoso: ofrecernos el testimonio de un grupo de cubanos, pero prescindiendo de los tópicos, de esos lamentables estereotipos que nos presentan como los seres humanos más expresivos del mundo, o los más aptos para el baile y la diversión.

Por otra parte, este filme tiene una verdadera autoría coral, pues sí importante ha sido el montaje de Julia Yip en la construcción de ese sentido íntimo del relato, no puede perderse de vista el imponente trabajo desplegado por Edesio Alejandro (que colabora nuevamente con Fernando Pérez) en el diseño de la banda sonora. De Edesio ya sabíamos que había aportado al cine nacional algunas de sus partituras más memorables, pero lo que ha logrado en *Suite Habana* es de una maestría sin precedentes. Más allá del comentario melódico, se las ha tenido que ver con el diseño de una segunda naturaleza sonora, donde la sinfonía de los “ruidos” reemplaza la función comunicativa de los parlamentos.

au domaine didactique et à la rhétorique grandiloquente. Nous savons maintenant que le documentariste le plus talentueux n'est pas celui qui se borne à ce “réalisme” trompeur, car en fin de compte, ce vérisme analogique n'est qu'un des nombreux artifices de représentation créés par l'homme pour survivre. La vie, telle que nous sens la perçoivent, est une mise en scène qui ne dévoile jamais le chaos des coulisses, et le documentariste, comme le commun des mortels, n'échappe pas à l'exercice de sa subjectivité lorsqu'il décide de cadrer telle ou telle partie de la réalité, et non une autre. Fernando Pérez fait clairement apparaître sa position éthique face à ce dilemme, et c'est là que se trouve le plus beau de ses défis : nous offrir le témoignage d'un groupe de Cubains, mais sans clichés, sans ces stéréotypes ridicules qu'on nous présente comme étant les individus les plus chaleureux au monde, ou les plus doués pour la danse et le divertissement.

D'autre part, ce film est une véritable œuvre collective : le montage de Julia Yip dans la construction de ce sens intime du récit est essentiel mais il ne faut pas oublier le travail impressionnant d'Edesio Alejandro (qui collabore à nouveau avec Fernando Pérez) pour l'élaboration de la bande sonore. On savait qu'Edesio Alejandro avait apporté au cinéma cubain quelques-unes de ses partitions les plus remarquables, mais celle de *Suite Habana* n'a pas de précédent. Au-delà de l'aspect purement mélodique, il a fait face à une seconde nature sonore, celle de la symphonie des “bruits” qui remplace la fonction de communication du discours.

Suite Habana (2002) de Fernando Pérez



Suite Habana
(2002)
de Fernando Pérez



INVENTARIO DE UTOPIÁS

Cierto que la ciudad de La Habana como texto fílmico ya había sido explotada en más de una ocasión en nuestro cine, y es verdad que la misma ya había tenido en el Titón de *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate* un amante embriagado que, cual voyeur en trance, escruta con minuciosidad los detalles más impensables del ser deseado. Sin embargo, *Suite Habana* vendría a ser en el cine la traducción insular del verso de Hikmet: una confesión de amor categórico a ese espacio que sigue provocando en el imaginario mundial infinitos milagros y espejismos, y desde luego, un cálido homenaje a sus habitantes. Algo así como el equivalente definitivo de aquel verso memorable con el cual Gastón Baquero alguna vez arropó a su insólita amada: “Yo te amo, ciudad”

Sólo que es mucho más que un simple homenaje. Gracias a su alcance filosófico, *Suite Habana* consigue multiplicar una muy intensa reflexión alrededor de la perdurabilidad del Tiempo y la fugacidad del Ser. Si como aseguraba Platón, “el tiempo es la imagen móvil de la eternidad”, puede afirmarse entonces que Fernando Pérez ha logrado retratar el tránsito de ésta por la isla, por lo que generaciones venideras encontrarán motivaciones suficientes para repararla. Esos personajes de Fernando Pérez estarán retornando una y otra vez, vestidos con los diversos ropajes que imponen en cada época la moda, pero tercos en sus aspiraciones, frustraciones, errores, metas inalcanzadas y, fundamental esto, utopías perdurables.

Cuando al final de su película, que no en balde culmina como el día de cualquier mortal, con la noche, Fernando Pérez pone en pantalla el conmovedor inven-

UN INVENTAIRE D'UTOPIES

Il est certain que la ville de La Havane, en tant que sujet de film, a déjà été exploitée à plusieurs reprises dans notre cinéma, et il est vrai que cette même ville avait déjà eu, dans *Mémoires du sous-développement* et *Fresa y chocolate* de Titón, un amant grisé qui, tel un voyeur en extase, observe avec minutie les moindres détails de l'être désiré. Cependant, *Suite Habana* serait au cinéma la traduction insulaire du vers d'Hikmet : la confession d'un amour absolu pour ce lieu qui continue à provoquer dans l'imaginaire mondial des miracles et mirages sans fin, et donc, un chaleureux hommage rendu à ses habitants. Ceci rappelle aussi l'équivalent final de ce vers mémorable que Gastón Baquero adresse à son insolite bien-aimée : “Ville, je t'aime”.

C'est toutefois beaucoup plus qu'un simple hommage. De part sa portée philosophique, *Suite Habana* parvient à décupler une réflexion profonde sur l'aspect éternel du Temps et la fugacité de l'Être. Si comme l'affirmait Platon, “le temps est l'image mobile de l'éternité”, on peut dire que Fernando Pérez a réussi à représenter son passage à Cuba, faisant en sorte que les futures générations soient assez motivées pour l'améliorer. Les personnages de Fernando Pérez reviendront sans cesse, portant les différents vêtements à la mode de chaque époque, mais ils seront constants dans leurs désirs, leurs frustrations, leurs erreurs, leurs objectifs non atteints, et surtout leurs éternelles utopies.

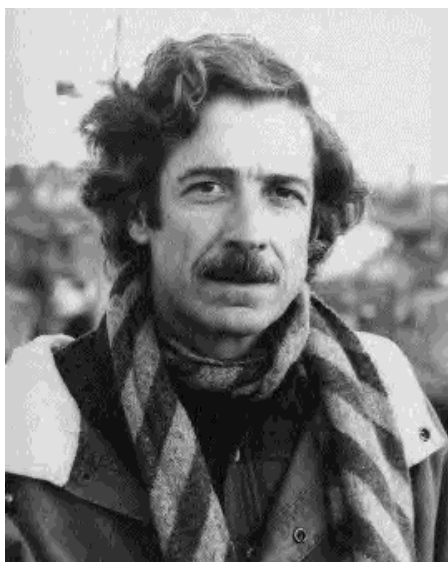
Lorsqu'à la fin de son film, qui se clôt significativement, comme le jour de tout mortel par la tombée de la nuit, Fernando Pérez met en scène l'émouvant inventaire des rêves que ses personnages ont réalisés ou non,

tario de sueños cumplidos o incumplidos de sus personajes, uno ya ha alcanzado a saber que no habrá nada más heroico en esta existencia que formularnos ser nosotros mismos. En tal sentido, pudiera decirse que la cinta participa de esa nueva tendencia historiográfica, útil para legitimar las “historias de vida” como fuente epistemológica. La profunda crisis de aquellos metarrelatos que dieron fundamento a tantas utopías colectivas, terminó por poner de moda el enfoque microhistórico, ese que prefiere asomarse a una realidad ocupada por sujetos de carne y huesos, seres que intentan entender el plazo existencial que le han asignado en el planeta, antes que el razonamiento casi aritmético de una Vida cuyo desenlace jamás alcanzamos a conocer.

Puede que sea esto último lo que propicie las reservas de aquellos que han visto en la película de Fernando Pérez, una renuncia al otrora espíritu de emancipación modernista en que evolucionó buena parte del cine cubano. Discrepo con esa lectura saturada de prejuicios. Lo mejor del cine cubano, en cualquier fecha, siempre supo explorar en las texturas diversas de un proyecto de vida colectivo, rico en conflictos, diferencias y sujetos, superando ese otro discurso totalizador donde apenas cabía la nostalgia por el Hombre nuevo que desde siempre se ha querido tener, y poco o nada la agonía fecunda del individuo que vive en nosotros mismos. Pensando en ese hombre perenne que somos todos, Fernando Pérez ha tenido la osadía de redimir para el cine cubano el tajante aforismo de Elías Canetti: “Di tus cosas más personales, dilas, es lo único que importa, no te avergüences, las generales están en el periódico”.

RESUMEN: El artículo evoca el recorrido de Fernando Pérez y sitúa su obra, en particular su última película *Suite Habana*, en el contexto cinematográfico de la isla. La originalidad de su estilo se inscribe sin embargo en la tradición de las películas más importantes de su país.

PALABRAS CLAVES: Cine cubano, obra de Fernando Pérez, *Suite Habana*, representación genérica.



Fernando Pérez

on sait déjà que rien ne sera plus héroïque dans cette existence que de vouloir être soi-même. En ce sens, on peut dire que ce film fait partie de cette nouvelle tendance historiographique, valable pour légitimer les “histoires de vie” comme source épistémologique. La crise profonde de ces métarécits, qui sont à la base de tant d’utopies collectives, a fini par mettre à la mode l’approche micro-historique, celle qui préfère se pencher sur la réalité des êtres de chair et d’os, qui tentent de comprendre le délai existentiel qu’on leur a attribué sur cette terre, plutôt que de calculer de façon presque arithmétique ; Vie dont le dénouement ne nous est jamais dévoilé.

C’est sans doute cela qui est à l’origine des réserves de ceux qui ont vu dans le film de Fernando Pérez un renoncement à cet esprit révolu d’émancipation moderniste revendiquée par une grande partie du cinéma cubain. Je suis en désaccord avec cette interprétation saturée de préjugés. Les plus grands films cubains, toutes époques confondues, ont toujours su explorer les diverses textures d’un projet de vie collectif, riche en conflits, en différences et en thèmes, surpassant ainsi cet autre discours totalisateur qui contenait difficilement la nostalgie, toujours d’actualité, de l’Homme nouveau, et contenait peu ou pas du tout l’agonie féconde de l’individu qui est en nous. Considérant l’homme éternel que nous sommes tous, Fernando Pérez a eu l’audace de sauver pour le cinéma cubain cet aphorisme tranchant d’Elías Canetti : “Dis ce qui t’est le plus intime, dis-le, rien d’autre ne compte, n’aie pas honte, les généralités, elles, sont dans les journaux”.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (CUBA)

PAR CLÉMENCE DUPRAT ET JOANNA STANSFELD

(DESS DE TRADUCTION, UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE-MIRAIL)

RÉSUMÉ : L’article retrace le parcours de Fernando Pérez et situe son œuvre, en particulier son dernier film *Suite Habana*, dans le contexte cinématographique de Cuba. Son style très personnel s’inscrit néanmoins dans la tradition des plus grands films de son pays.

MOTS-CLÉS : Cinéma cubain, œuvre de Fernando Pérez, *Suite Habana*, Représentation générique.

Article publié avec l’aimable autorisation de l’auteur et de l’éditeur / Artículo publicado con la amable autorización del autor y el editor :

Imágenes en libertad - Horizontes Latinos, 2003, Edition du Festival International de Cinéma de Donastia - San Sebastián (Espagne)

El primero de enero de 94 dejó huella permanente en la vida de México. Dos hechos nos marcaron: el levantamiento zapatista y la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio con América del Norte (TLC). Hasta el momento son conflictos vivos que siguen demandando urgentes resoluciones y mientras no se haga algo habrá inestabilidad e incertidumbre en el futuro de la nación.

Una década después, se podría afirmar que por los efectos del TLC en la industria cinematográfica nacional gran parte de los artistas y productores dedicados a la creación cinematográfica de nuestro país han pasado a engrosar las filas del desempleo y la pobreza. Con el tratado se destruyó, en unos cuantos años, lo que tardó más de seis décadas en construirse: un cine fuerte con identidad propia.

Hace diez años, los promotores de la firma del TLC

Le 1^{er} janvier 1994 a laissé une empreinte indélébile dans la vie du Mexique. Deux faits nous ont marqués: le soulèvement Zapatiste et l'entrée en vigueur du Traité de libre échange avec l'Amérique du Nord (TLC). Jusqu'à nos jours, ces conflits réclament une prise urgente de résolutions et tant que rien ne sera fait, l'avenir du pays restera instable et incertain.

Dix ans plus tard, on pourrait affirmer qu'à cause des effets du TLC sur l'industrie cinématographique nationale, une bonne partie des artistes et producteurs de la création cinématographique de notre pays a allongé la liste du chômage et de la pauvreté. Le traité a détruit, en quelques années, ce qui avait mis plus de soixante ans à se construire : un cinéma fort à identité propre.

Il y a dix ans, les promoteurs de la signature du TLC

A 10 años del TLC

La década perdida

del cine mexicano

10 ans de TLC

La décennie perdue du cinéma mexicain

sostenían que con el acuerdo trilateral nuestra economía recuperaría su dinamismo, se incrementarían los niveles de la producción, ampliaríamos los mercados gracias a las exportaciones, se diversificaría la oferta nacional y se reducirían los precios de los productos, además de que disminuiría la inversión estatal, la burocracia y un largo etcétera de sin razones.

A principios de los 90, previendo las graves consecuencias negativas que implicaría dejar en manos de los grandes monopolios transnacionales el futuro del cine mexicano, algunos cineastas nos opusimos y exigimos que se dejara fuera del tratado la producción cultural cinematográfica. Los tecnócratas en turno se desentendieron de la petición aduciendo que nuestro cine resistiría los embates del libre comercio tal y como había resistido nuestra cultura por más de 30 siglos. ¡Grave error!

soutenaient qu'avec cet accord trilatéral notre économie retrouverait son dynamisme, des niveaux de production croissants, des marchés élargis grâce aux exportations, une offre nationale diversifiée, et des prix de produits en baisse ; de plus il devait diminuer l'investissement de l'État, la bureaucratie, et une kyrielle d'absurdités.

Au début des années 90, prévoyant les graves conséquences qu'impliquerait le fait de laisser l'avenir du cinéma mexicain aux mains des grands monopoles internationaux, nous autres cinéastes, nous y sommes opposés et avons exigé qu'on laisse en dehors du traité la production culturelle cinématographique. Les technocrates d'alors ont fait peu de cas de la réclamation, alléguant que notre cinéma résisterait aux assauts du libre échange comme l'avait fait notre culture pendant plus de 30 siècles. Grave erreur !

Inteligentemente, Canadá mantuvo al margen del tratado sus industrias culturales, creando un capítulo de excepción y los resultados positivos saltan a la vista. A la fecha mantiene constante su producción de 60 largometrajes al año y destina más de 400 millones de dólares canadienses al estímulo de su cine. Gracias a esta prevención conservó su autonomía en la toma de decisiones para beneficiar el fortalecimiento de su expresión cinematográfica.

Estados Unidos vio crecer su producción de 459 largometrajes que realizaba a principios de los 90 a 680 largometrajes anuales en tiempos del TLC, logrando un crecimiento de 32,5% en el periodo. Esto fue posible gracias a su política de apoyo a la producción en 37 de sus 50 estados, los millonarios incentivos fiscales que otorga a sus productores y el control oligopólico que mantiene de los mercados del área.

Los resultados en México, que junto con EU incluyó al cine en el sector servicios transfronterizos, han ido exactamente en sentido contrario. En diez años, la producción de largometrajes cayó a niveles alarmantes para un país con más de 100 millones de habitantes y el mercado hispanoparlante más grande de América. De 1994

Intelligemment, le Canada a préservé du traité ses industries culturelles en créant un chapitre d'exception, et les résultats positifs sont flagrants. Aujourd'hui il maintient une production constante de 60 longs métrages par an, et réserve plus de 400 millions de dollars canadiens au développement de son cinéma. Grâce à cette précaution il a conservé son autonomie pour les décisions à prendre afin d'encourager son expression cinématographique.

Les USA ont vu accroître leur production, de 459 longs métrages au début des années 90 à 680 longs métrages par an à l'époque du TLC, arrivant ainsi à une croissance de 32,5% durant cette période. La politique de soutien à la production dans 37 de ses 50 états, les avantages fiscaux millionnaires donnés aux producteurs et le contrôle des oligopoles sur les marchés de la région l'ont rendu possible.

Les résultats au Mexique, qui avec les États-Unis avait inclus le cinéma dans le secteur des services transfrontaliers, sont à l'opposé exact. En dix ans, la production de longs métrages a chuté à des niveaux alarmants pour un pays de plus de 100 millions d'habitants et le plus grand marché hispanophone d'Amérique. De 1994 à

Producción de películas de largometraje mexicanas 1984-1993													
Production de longs métrages mexicaines 1984-1993													
AÑO DE PRODUCCIÓN ANNÉE DE PRODUCTION	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	total	prom anual	%
ORIGEN DE FONDOS SOURCE DE FINANCEMENT													
GOBIERNO GOUVERNEMENT	9	5	4	4	3	6	9*	15*	11*	11*	77	8	10
INICIATIVA PRIVADA FONDS PRIVÉS	58	73	70	70	97	94	89	17	34	42	644	64	86
INDEPENDIENTES INDÉPENDANTS	7	11	2	4	2	0	0	0	0	0	26	3	4
TOTAL	74	89	76	78	102	100	98	32	45	53	747	75	100

* El gobierno coproduce con empresas particulares: 90: 2 - 91: 8 - 92: 11 - 93: 9

Producción de películas de largometraje mexicanas 1994-2003													
Production de longs métrages mexicaines 1984-1993													
AÑO DE PRODUCCIÓN ANNÉE DE PRODUCTION	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	total	prom anual	%
GOBIERNO GOUVERNEMENT	6*	3*	5*	7*	9	11	15*	7*	4*	16*	83	8	39
INICIATIVA PRIVADA FONDS PRIVÉS	38	10	11	6	1	11	13	14	10	12	126	13	60
INDEPENDIENTES INDÉPENDANTS	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	1
TOTAL	46	14	16	13	10	22	28	21	14	28	212	21	100

* El gobierno coproduce con empresas particulares: 94: 5 - 95: 3 - 96: 4 - 97: 7 - 98, 99, 00, 01, 02: 4

Cuadros elaborados por el Colectivo Galindo con datos de películas nacionales, RTC, Canacine, STPC, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM y el Imcine. Tableaux établis par le Collectif Galindo, Direction Générale d'Activités Cinématographiques, Universités Nationale Autonome de México (UNAM) et l'Imcine.

a 2003 la producción de películas mexicanas se redujo de 747 películas que se realizaban en la década anterior a sólo 212 largometrajes. La caída fue superior a 71,62%. Al dejarse de producir 532 filmes se creó un brutal desempleo con el consecuente cierre de empresas, la reducción del pago de impuestos, la subutilización de nuestra capacidad industrial instalada, la caída de nuestras exportaciones y el incremento de las importaciones de películas extranjeras. Drásticamente se redujeron las posibilidades de expresión de los artistas mexicanos y la comunicación con su público, baste como ejemplo señalar que en 2002 sólo 9% de los mexicanos consumieron cintas nacionales y 80,32% se formó sentimental e ideológicamente con cintas de origen estadounidense. Por esto hemos llegado al grado de convertirnos en el quinto exportador de regalías por consumo de productos audiovisuales de Estados Unidos.

Las compañías de la iniciativa privada son las que más resintieron los efectos del tratado. El 90% de los productores en activo no alcanzan a recuperar lo invertido debido sobre todo a que los distribuidores y exhibidores, de fuerte presencia transnacional, se quedan con la mayor parte del ingreso en taquilla. Esto ha venido provocando que los inversionistas se alejen cada vez más del cine y sólo produzcan de manera constante las compañías con capital cercano a los oligopolios de la telecomunicación, lo que les permite sobrevivir a pesar de las malas condiciones de nuestra cinematografía. En el periodo 1994-2003 la iniciativa privada nacional redujo su producción de 64 a 13 películas por año (ver cuadros) dejando de producir 518 películas, que realizaba con sus propios recursos, ya que el apoyo gubernamental para ellos se canceló desde principios de los 70.

Contrario a los supuestos enarbolados por los neoliberales en tiempos del TLC cada día que pasa se necesitan más los apoyos estatales para la coproducción de los inversionistas privados y así poder competir en igualdad de circunstancias con los millonarios apoyos que le otorgan a sus producciones nuestros socios comerciales. En 2003, de las 28 cintas que se produjeron 16, es decir 60%, necesitaron de apoyos gubernamentales para existir.

Antes de la entrada en vigor del tratado impulsado por Salinas de Gortari, los gobiernos neoliberales destruyeron partes significativas de la cadena productiva cinematográfica nacional. Primero fueron los recortes a los apoyos a la producción y el cierre de empresas cinematográficas, después el cambio normativo de 92 y, por último, la venta de la infraestructura industrial cinematográfica en 1993 que había hecho posible la existencia de nuestro cine por más de 40 años. Por el desastre económico que provocaron estas medidas junto con el TLC se tuvo que rectificar e incrementar la intervención gubernamental través de la creación de los fondos, Foprocine en 1997 y Fidecine en 2001, para coproducir con la iniciativa privada.

2003 la realización de films mexicanos a été réduite à seulement 212 longs métrages au lieu de 747 réalisés dans la décennie précédente. La chute a dépassé 71,62%. La non production de 532 films a engendré un chômage énorme qui a mené à la fermeture d'entreprises, à la réduction des recettes fiscales, au sous-emploi de notre capacité industrielle existante, à la chute des exportations et à l'augmentation des importations de films étrangers. Les possibilités d'expression des artistes mexicains et leur contact avec le public ont été réduits de façon drastique, un bon exemple en est qu'en 2002, 9% des mexicains seulement ont eu accès à des films nationaux et 80,32% ont été formés sentimentalement et idéologiquement avec des films d'origine états-unienne. C'est pourquoi nous en sommes arrivés à être au 5° rang des exportateurs de primes à la consommation de produits audiovisuels des USA.

Ce sont les compagnies privées qui ont le plus souffert des effets du traité. 90 % des producteurs actifs n'arrivent pas à rentrer dans leurs frais, à cause principalement des distributeurs et exploitants, à forte dominante transnationale, qui gardent pour eux la majeure partie des recettes. Il s'ensuit que les investisseurs s'éloignent peu à peu du cinéma, et seules produisent sans relâche les industries qui ont un capital proche des oligopolies de la télécommunication, ce qui leur permet de survivre malgré les mauvaises conditions de notre cinéma. Entre 1994 et 2003 l'initiative privée nationale a réduit sa production de 64 à 13 films par an (voir tableaux) baissant la production de 518 films, qu'elle réalisait avec ses propres moyens, puisque depuis le début des années 70, ils n'avaient plus le soutien gouvernemental.

Contrairement aux suppositions brandies par les néo-libéraux à l'époque du TLC, le besoin de soutien de l'État à la coproduction d'investisseurs privés se fait chaque jour plus pressant, pour rivaliser d'égal à égal avec les aides millionnaires accordées à leurs productions par nos partenaires commerciaux. En 2003, des 28 bandes qui ont été produites, 16, c'est-à-dire 60%, ont eu besoin de soutien gouvernemental pour exister.

Avant l'entrée en vigueur du traité dont Salinas de Gortari a été le promoteur, les gouvernements néo-libéraux ont détruit une part significative de la chaîne productive cinématographique nationale. D'abord s'est produit la chute des soutiens à la production et la fermeture d'entreprises cinématographiques, ensuite le changement normatif de 92 et enfin, en 93, la vente de l'infrastructure industrielle cinématographique qui avait rendu possible l'existence de notre cinéma pendant plus de 40 ans. A cause du désastre économique provoqué par ces mesures avec le TLC il a fallu rectifier et accroître l'intervention gouvernementale par la création des fonds, Foprocine en 1997 et Fidecine en 2001, pour coproduire avec l'initiative privée.

Con estas medidas extraordinarias el gobierno apenas logró mantener el mismo nivel de producción de la década anterior. Con sus ocho largometrajes al año su presencia crece hasta 39.15%, pero antes del TLC el mismo número de cintas sólo representaban 10.3%.

Hay que revertir la tendencia a la baja de la producción cinematográfica. Para esto, con el fin de recuperar la autonomía en las decisiones nacionales en materia cinematográfica, urge modificar las condiciones comerciales pactadas en el TLC. Al respecto, en 2004 se abre nuevamente la posibilidad de ajustar el tratado y por los resultados obtenidos en diez años del TLC, los poderes Ejecutivo y Legislativo deberían atender la demanda de la comunidad artística mexicana sacando las industrias culturales de ese acuerdo comercial, actitud que iría en concordancia con la política promovida por la Unesco que está elaborando un protocolo para la defensa de la diversidad cultural de las naciones, asegurando la protección y estímulo de las industrias culturales en materia audiovisual.

En caso de que no se haga nada y se mantenga todo como hasta ahora, la comunidad cinematográfica podría solicitar las salvaguardas indicadas en el capítulo VIII del TLC, ante la amenaza de grave daño que vive el sector productivo nacional

Urge hacerlo, sobre todo ante la amenaza que representa para nuestra expresión audiovisual la próxima firma del Acuerdo de Libre Comercio de América (ALCA) y del Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios (GATS por sus siglas en inglés). Hecho que resulta muy preocupante, sobre todo si recordamos que en el GATS el gobierno estadounidense pretende incluir como servicios las creaciones elaboradas a través de las industrias culturales, es decir, las películas y los programas de televisión, lo que condenaría la expresión cultural cinematográfica de las próximas generaciones de mexicanos.

La censura económica que viven los cineastas mexicanos, que es la peor de las censuras a las que se puede reducir la expresión de un artista, hay que evitarla garantizando su acceso a este medio de expresión que necesita de gran inversión para poderse concretar. La censura está ahí, no en el corte o supresión de imágenes, por esto después de diez años de TLC no se ha realizado ningún largometraje en 35mm sobre Marcos y el EZLN ni sobre el asesinato de Colosio. Recuperemos nuestra voz, recuperemos nuestra industria cinematográfica, seamos nuevamente un cine fuerte con identidad propia que nos devuelva el orgullo de ser mexicanos.

RESUMEN: El 1 de enero del 1994, México firmó el TLC con EEUU y Canadá, lo cual afectó gravemente la industria cinematográfica. Hay que parar la censura económica: modificar el TLC, y reaccionar a la amenaza de los próximos tratados. El cine mexicano ha de levantar cabeza.

PALABRAS CLAVES: industria cinematográfica, apoyo gubernamental, TLC, ALCA, censura económica, cine nacional.

Avec ces mesures extraordinaires le gouvernement a réussi tout juste à maintenir le même niveau de production que celui de la décennie antérieure. Avec ses huit longs métrages par an sa présence croît jusqu'à atteindre 39,15%, mais avant le TLC le même chiffre de films ne représentait que 10,3%

Il faut inverser la tendance à la baisse de la production cinématographique. Pour cela, afin de récupérer l'autonomie dans les décisions nationales en matière de cinéma, il est urgent de modifier les conditions commerciales établies par le TLC. Sur ce point, en 2004 s'ouvre à nouveau la possibilité d'ajuster le traité et vu les résultats obtenus en dix ans de TLC, les pouvoirs exécutifs et législatifs devraient répondre à la demande de la communauté artistique mexicaine en ôtant les industries culturelles de cet accord commercial, attitude qui s'accorderait avec la politique promue par l'UNESCO qui est en train d'élaborer un protocole pour la défense de la diversité culturelle de nations, assurant ainsi la protection et l'encouragement des industries culturelles en matière d'audiovisuel.

Dans le cas où rien serait fait et où tout resterait en l'état, la communauté cinématographique pourrait solliciter les sauvegardes indiquées dans le chapitre VIII du TLC, face à la menace de grave dommage qui pèse sur le secteur productif national.

Il est urgent de le faire, surtout face à la menace que représente pour notre expression audiovisuelle la prochaine signature de l'accord de la Zone de Libre Echange des Amériques (ZLEA) et l'Accord Général sur le Commerce de Services (GATS en anglais). Fait qui s'avère très préoccupant, surtout si l'on se souvient que dans le GATS le gouvernement des États-Unis prétend considérer comme services les créations élaborées par les industries culturelles, c'est-à-dire, les films et les émissions télé, ce qui condamnerait l'expression culturelle cinématographique des générations mexicaines à venir.

La censure économique vécue par les cinéastes mexicains étant la pire des censures auxquelles on peut soumettre l'expression d'un artiste, il faut l'éviter en garantissant son accès à ce mode d'expression qui nécessite de grands investissements pour pouvoir se concrétiser. La censure est bien là, et non dans la coupure ou la suppression d'images, c'est pourquoi après dix ans de TLC aucun long métrage de 35mm n'a été réalisé sur Marcos et le EZLN ni sur l'assassinat de Colosio. Récupérons notre voix, récupérons notre industrie cinématographique, ayons à nouveau un cinéma fort avec une identité propre qui nous rende la fierté d'être mexicains.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MÉXIQUE) PAR
ROBERTO LAURENDEAU

RÉSUMÉ : Le 1^{er} janvier 1994 le Mexique signa avec les États-Unis et le Canada, le TLC qui a nui gravement l'industrie cinématographique. Il faut faire cesser la censure économique: modifier le TLC, et réagir à la menace des prochains traités. Le cinéma mexicain doit se redresser.

MOTS CLÉS : industrie cinématographique, soutien gouvernemental, TLC, ZLEA, censure économique, cinéma national.

El año que vivimos en peligro cortos y documentales, GRANDES ESPERANZAS

L'année que nous avons passée en danger
courts métrages et documentaires,
GRANDS ESPOIRS

Jorge Carrasco V.

El año que está por concluir resultó particularmente difícil para el cine nacional.

Las ambiciosas producciones que esperaban la consolidación del pomposamente llamado Nuevo Cine Mexicano, resultaron –salvo excepciones– sonados fracasos tanto financieros como de crítica.

L'année qui va finir a été spécialement difficile pour le cinéma national.

Les productions ambitieuses qui espéraient que se consolide ce qu'on appelle pompeusement le Nouveau Cinéma Mexicain, ont été, sauf exceptions, des échecs fracassants tant sur le plan financier que pour la critique.



La partida,
(2003) Gerardo Tort

Curiosamente quienes salieron a la defensa de nuestra alicaída cinematografía fueron los documentales y los cortos, géneros normalmente menospreciados.

Antonio Serrano, quien había deslumbrado a muchos con su ópera prima *Sexo, pudor y lágrimas*, segunda cinta en cuanto a ingresos en la historia del cine nacional, sufrió en carne propia el fracaso con *La hija del caníbal*, desangelada adaptación del best seller de la española Rosa Montero, con Cecilia Roth como una improbable cuentista infantil y un tonto músico imberbe (Kuno Becker).

Asesino en serio, primer largometraje de Antonio Urrutia, quien se había dado a conocer con dos excelentes cortos, *De tripas corazón* y *Sin sostén*, resultó un fallido thriller erótico que narra la historia de Marciano Martínez (Jesús Ochoa, ya casi estereotipado como judi-

Curieusement, ceux qui ont volé au secours de notre cinématographie déliquescence ont été les documentaires et les courts métrages, genres habituellement méprisés.

Antonio Serrano, qui avait ébloui avec sa première œuvre *Sexo, pudor y lágrimas*, deuxième film pour les bénéfiques dans l'histoire du cinéma national, a ressenti les douleurs de l'échec avec *La hija del caníbal*, adaptation pâlichonne du best seller de l'espagnole Rosa Montero, avec Cecilia Roth dans le rôle d'une improbable conteuse pour enfants et un musicien imberbe et idiot (Kuno Becker).

Asesino en serio, premier long métrage d'Antonio Urrutia, qui s'était fait connaître par deux excellents courts, *De tripas corazón* et *Sin sostén*, n'était qu'un thriller érotique raté qui raconte l'histoire de Marciano

cial gracias a cintas como *Ciudades oscuras*, *Sin dejar huella* y *Un dulce olor a muerte*), que busca a un asesino serial (el español Santiago Segura) que mata a las mujeres de placer, gracias a las enseñanzas eróticas de nuestros antepasados, descubridores del punto G.

Igualmente fallida resultó *Sin ton ni Sonia*, ópera prima de Carlos Sama, que buscó abarcar mucho y terminó por decir nada.

Dame tu cuerpo, de Rafael Montero, resultó una mala copia de *Este cuerpo es mío*, en la cual Rafael Sánchez Navarro y Luz María Zetina compiten para ver quien sobreactúa más.

El misterio del Trinidad, de José Luis García Agraz, resulta una mezcla de telenovela y cinta de aventuras que narra la historia de un hijo bastardo (Eduardo Palomo poco antes de su muerte), al que su padre le hereda el barco del título, con el que buscaba tesoros que le quiere quitar el hijo legítimo, pese a la reticencia de la hermana (Rebeca Jones).

Mucho se resaltó que *Seis días en la oscuridad*, la ópera prima de Gabriel Soriano, fue realizada con un presupuesto ridículo y que estaba basada en un hecho real, un autosequestro de un junior. Pero lo cierto es que el resultado es lamentable y semeja un ejercicio estudiantil, con una deficiente fotografía de Aram Díaz Cano y actuaciones rayando en lo amateur.

La intrascendente fábula infantil de *El zurdo*, de Carlos Salces, resultó un doble fracaso, pues no interesó ni a los niños ni a los amantes de la música electrónica del alemán Paul Van Dyk.

Tampoco el antiguo cine comercial se salvó del fracaso. La gélida adaptación de *La tregua*, la novela de Mario Benedetti, se convirtió gracias a la torpeza de Alfonso Rosas Priego en una horrenda telenovela y *Ya no las hacen como antes* no se salvó ni con la presencia de Silvia Pinal.

Aun los miembros de la vieja guardia como Jaime Humberto Hermosillo no se libraron del fracaso con su *Escrito en el cuerpo de la noche*, una fallida adaptación de Emilio Carballido, aunque le fue un poco mejor con sus *Exxxorcismos* digitales, una cinta con temática gay.

De las pocas cintas nacionales que parecen haberse defendido en taquilla es la recientemente estrenada *Nicotina*, de Hugo Rodríguez, con Diego Luna como un *hacker* que se ve envuelto en una intriga por un disco con datos bancarios y miles de dólares. Es al menos una película entretenida.

Un largometraje que resulta un caso insólito fue *Japón*, desgarradora cinta de Carlos Reygadas, que narra la crónica de un suicida (Alejandro Ferretis), en una comunidad hidalguense, y que fue premiada el año pasado en Cannes.

Otras propuestas interesantes como *Seres humanos*, de Jorge Aguilar, y *Sofía*, de Alan Cotton, tuvieron poco apoyo y pasaron casi desapercibidas.

Martínez (Jesús Ochoa, à présent presque abonné au rôle de flic grâce à des films tels que *Ciudades oscuras*, *Sin dejar huella* et *Un dulce olor a muerte*), qui cherche l'assassin en série (l'espagnol Santiago Segura) qui tue les femmes de plaisir, grâce aux enseignements érotiques de nos ancêtres qui avaient découvert le point G.

Sin ton ni Sonia, première œuvre de Carlos Sama, est tout aussi ratée, à trop vouloir dire, à la fin il ne dit rien.

Dame tu cuerpo de Rafael Montero n'est qu'une mauvaise copie de *Este cuerpo es mío*, dans laquelle Rafael Sánchez Navarro et Luz María Zenita rivalisent à qui sur-jouera le plus.

El misterio del Trinidad de José Luis García Agraz, est un mélange de roman télévisé et de film d'aventure qui raconte l'histoire d'un bâtard (Eduardo Palomo peu avant sa mort) qui hérite de son père le bateau du titre, avec lequel il cherchait des trésors qu'il veut ôter au fils légitime, malgré les réticences de la sœur (Rebeca Jones).

On a fait grand bruit autour du fait que *Seis días en la oscuridad*, première œuvre de Gabriel Soriano, s'est fait avec un budget ridicule, et qu'il partait d'un fait réel, un auto-kidnapping d'un jeune. Ce qui est sûr c'est que c'est lamentable, semblable à un exercice scolaire, avec la photo déficiente d'Aram Díaz Cano et un jeu d'acteur frisant l'amateurisme.

La fable enfantine faiblarde *El zurdo*, de Carlos Calces, a eu double échec, car il n'a intéressé ni les enfants ni les amateurs de la musique électronique de l'Allemand Paul Van Dyk.

L'ancien cinéma commercial n'échappe pas non plus à la chute. La glaciale adaptation de *La tregua*, roman de Mario Benedetti, en a fait, grâce à la balourdise d'Alfonso Rojas Priego, un horrible roman télévisé, et *Ya no las hacen como antes* n'a même pas été sauvée par la présence de Silvia Pinal.

Il en va de même des membres de la vieille garde : échec aussi pour Jaime Humberto Hermosillo avec son *Escrito en el cuerpo de la noche*, adaptation ratée d'Emilio Carballido, quoiqu'il ait été un peu meilleur dans ses *Exxxorcismos* numériques, un film sur le thème de l'homosexualité.

Parmi les quelques films nationaux qui semblent s'être défendues en termes d'entrées, il y a *Nicotina*, de Hugo Rodríguez, qui vient de sortir, avec Diego Luna dans le rôle d'un *hacker* qui se retrouve dans une intrigue à propos d'un disque avec des renseignements bancaires et des milliers de dollars. Au moins, c'est un film amusant.

Un cas insolite est celui du long métrage *Japón*, film déchirant de Carlos Reygadas, qui fait la chronique de la vie d'un suicidaire (Alejandro Ferretis), dans un village de l'État de Hidalgo, et qui a reçu un prix l'an passé à Cannes.

D'autres propositions intéressantes telles que *Seres humanos*, de Jorge Aguilar, et *Sofía*, de Alán Cotton, ont eu peu de promotion et sont passées presque inaperçues.

También hubo casos extremos como *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*, de Ignacio Ortiz, una cinta de atmósfera rulfiana que aunque obtuvo siete Arieles no encontró distribuidor comercial, sino hasta un año después cuando fue estrenada en escasas salas. Este caso muestra los absurdos en los que se encuentra inmerso el cine nacional.

LOS DOCUMENTALES

Sorprende que un género casi siempre menospreciado como el documental haya sacado la cara en defensa del cine nacional.

Recuerdos, de Marcela Arteaga, la cinta mexicana seleccionada para la XLII Muestra Internacional, resulta un trabajo extraño en nuestro medio, pues se trata de una visión sobre el holocausto, aunque se comprende un poco mejor al enterarse de que era un proyecto de un inmigrante, Luis Frank, fallecido recientemente, y cuenta con entrevistas realizadas en cinco diferentes países. Con todo, la realizadora no puede evitar caer en la cursilería y en el chantaje sentimental.

La pasión de María Elena, de Mercedes Moncada, resulta un extraño caso del cine testimonial, en el cual Jorge, el hijo mayor de tres años, de María Elena, una raramuri de la sierra tarahumara, es atropellado y muerto por una descuidada turista, que se ampara en su condición para escapar de la acción de la justicia, ya sea del hombre blanco, o simplemente simbólica como la de los tarahumaras.

Cine que denuncia la burocrática justicia nacional y testimonia las costumbres indígenas, esta cinta resultó la más interesante.

La canción del pulque, de Everardo González, comenzó como una visión exhaustiva de una bebida que parece destinada a la extinción, con interesantes entrevistas con

Il y a eu aussi des cas extrêmes comme *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*, d'Ignacio Ortiz, film dont l'ambiance rappelle Rulfo, qui malgré ses sept Ariel n'a trouvé de distribution commerciale qu'un an plus tard où il est sorti en salle. Ce cas démontre l'absurdité dans laquelle baigne notre cinéma national.

LES DOCUMENTAIRES

On est surpris qu'un genre presque toujours méprisé comme le documentaire soit celui qui ait défendu le cinéma national.

Recuerdos, de Marcela Arteaga, le film mexicain sélectionné pour la XLII Muestra Internacional, est un travail étrange dans notre environnement, puisqu'il s'agit d'une vision de l'holocauste, quoiqu'on comprenne que c'était le projet d'un immigrant, Luis Frank, mort récemment, et qu'il comporte des interviews réalisées dans cinq pays différents. Malgré tout, la cinéaste ne peut éviter le piège de la mièvrerie et du chantage sentimental.

La pasión de María Elena, de Mercedes Moncada, est une étrange affaire de cinéma de témoignage, dans lequel Jorge, âgé de trois ans, fils aîné de María Elena, une Raramurí de la montagne Tarahumara, se fait écraser et tuer par une touriste distraite, qui profite de sa condition pour échapper à la justice, aussi bien de celle de l'homme blanc, que de celle, simplement symbolique, des Tarahumaras.

En tant que cinéma qui dénonce la justice nationale bureaucratique et témoigne des coutumes indigènes, ce film a été le plus intéressant.

La canción del pulque, d'Everardo González, est au début la présentation exhaustive d'une boisson qui semble vouée à disparaître, avec d'intéressantes inter-

Alex Lora, esclavo del rock & roll
(2003) Luis Kelly



tlachiqueros, para devenir posteriormente en un documental sobre los problemas y angustias de los parroquianos como el Cantarrecio, que se confesaban frente a la cámara. Difusa y superficial, hace pensar en las otras 74 horas de entrevistas que fueron desechadas en el montaje y que seguramente eran más interesantes que lo que se presentó. Y el rock, otro tema que parece en extinción, estuvo representado por *Alex Lora, esclavo del rock & roll*, de Luis Kelly, recuperada tras su fracaso comercial y *No tuvo tiempo: la hurbanistoria de Rockdrigo*, de Rafael Montero, que recupera algunas de las canciones del Profeta del Nopal y entrevista a parientes y amigos de esta mezcla de Dylan y Chava Flores.

La parte histórica estuvo representada por *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, de Gregorio Rocha Valverde, curiosa investigación filmográfica en el extranjero, que encuentra testimonios del Centauro del Norte en lugares tan insospechados como Holanda, Gran Bretaña y EU y lo confirma como el personaje más filmado del cine nacional.

CORTOS A CANNES

Varios interesantes cortos fueron invitados al Festival de Cannes.

Zona cero, de Carolina Rivera, el mejor de ellos, está basado en un relato de Juan Rulfo, y recuerda el inicio de *¿No oyes ladrar los perros?*, un filme muy fallido dirigido por François Reichenbach con óptica turística.

Arturo Ríos personifica a un hombre que busca atención médica para su hijo enfermo y sólo se encuentra con la indiferencia de la gente. Es un trabajo sobrio y bien fotografiado en blanco y negro.

Rebeca en las alturas, de Lucía Audifred, resultó un divertimento sobre una mujer que amanece cada día más pesada, traspasando pisos y departamentos, ante la desesperación de su esposo y sus hijos. Obtuvo una mención en Cannes.

La partida, de Gerardo Tort, resultó otro divertimento, sólo que menos afortunado, sobre una ama de casa (Ana Ofelia Murguía) que espera la llegada de los extraterrestres.

Con *Fandango y arenas negras*, Marcel Sisniega encontró una manera de hacer un cine más personal y menos costoso, al utilizar cámara digital y exhibición en DVD.

Triste panorama del cine mexicano, que financieramente se encuentra casi en la ruina, pero que al menos tiene esperanza en sus cortos y en sus documentalistas.

views de tlachiqueros, pour devenir ensuite en documentaire sur les problèmes et les angoisses de citoyens tels que Cantarrecio, qui parlaient devant la caméra. Vague et superficiel, il fait rêver aux 74 heures restantes d'interviews écartées lors du montage qui devaient être plus intéressantes que celles qu'il montre. Et le rock, autre thème en voie de disparition, a été représenté par *Alex Lora, esclavo del rocanrol*, de Luis Kelly, récupéré après son échec commercial, et *No tuvo tiempo: la hurbanistoria de Rockdrigo*, de Rafael Montero, qui recueille quelques chansons du Prophète du Nopal et interroge des parents et amis de ce mélange de Dylan et de Chava Flores.

La partie historique a été représentée par *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, de Gregorio Rocha Valverde, curieuse recherche filmique à l'étranger, qui retrouve les traces du Centaure du Nord dans des lieux aussi incroyables que la Hollande, la Grande Bretagne et les USA, et le confirme en tant que personnage le plus filmé du cinéma national.

COURTS À CANNES

Plusieurs courts métrages intéressants ont été invités au festival de Cannes.

Zona cero, de Carolina Rivera, le meilleur de tous, est fondé sur un récit de Rulfo, et rappelle le début de *¿No oyes ladrar los perros?*, film à visée touristique tout à fait raté réalisé par François Reichenbach.

Arturo Ríos joue un homme à la recherche de secours médical pour son fils malade et ne trouve que l'indifférence des gens. C'est un travail sobre et bien photographié en noir et blanc.

Rebeca en las alturas, de Lucía Audifred, est un divertissement sur une femme qui se lève chaque jour plus lourde, qui crève les plafonds et traverse les étages, devant mari et enfants désespérés. Il a eu une mention à Cannes.

La partida, de Gerardo Tort, est un autre divertissement, mais moins heureux, sur une femme au foyer (Ana Ofelia Murguía) qui attend l'arrivée des extraterrestres.

Dans *Fandango y arenas negras*, Macel Sisniega a trouvé la façon de faire un cinéma plus personnel et moins cher, avec la caméra numérique et la séance publique en DVD.

Triste panorama que celui du cinéma mexicain, qui est financièrement presque à la ruine, mais qui au moins met son espoir dans ses courts métrages et ses documentaristes.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MÉXIQUE) PAR ODILE BOUCHET

RESUMEN: El cine mexicano está muy mal, con una producción lamentable de largometrajes de ficción, pero los documentales, antes despreciados, están saliendo de buena calidad, así como los cortometrajes.

PALABRAS CLAVES: cine nacional, fracaso, fallido, telenovela, documental, estilo menospreciado, defensa del cine.

RÉSUMÉ : Le cinéma mexicain va très mal, il a une production lamentable de longs métrages de fiction, mais les documentaires, autrefois méprisés, sont de bonne qualité dernièrement, ainsi que les courts métrages.

MOTS-CLÉS : cinéma national, échec, raté, feuilleton télévisé, documentaire, style méprisé, défense du cinéma.

CINEMAS D'AMERIQUE LATINE

TOULOUSE

<http://cinelatino.free.fr>

16^{ÈMES} RENCONTRES

19 - 28 MARS 04



auteurs ayant collaboré à ce numéro / autores que han colaborado en este número

José Carlor Avellar (BRÉSIL)
Carlos Bonfil (MEXIQUE)
Juan Antonio García Borrero (CUBA)
Julio Bressane (BRÉSIL)
Pedro Butcher (BRÉSIL)
Jorge Carrasco V. (MEXIQUE)
Julián David Correa (COLOMBIE)

Jean-Jacques Camelin (FRANCE)
Sylvie Debs (FRANCE)
Fernando Epstein (URUGUAY)
Carlos Gómez Valero (MEXIQUE)
Sergio Miranda (URUGUAY)
Sergio de La Mora (MEXIQUE)
Lilián Morello (ARGENTINE)

Eduardo Pérez Soler (MEXIQUE-ESPAGNE)
Jorge Ruffinelli (URUGUAY)
Orlando Senna (BRÉSIL)
Margarita Suzán (MEXIQUE)
Víctor Ugalde (MEXIQUE)
Catalina Villar (COLOMBIE)



Anne
et
Valentin

VALENTIN OPTICIEN - 9, rue des Tourneurs - 31000 TOULOUSE
T él . 05 61 25 15 83 Fax . 05 61 55 27 88