

2008 - 15 €
ISSN : 1267-4397
ISBN : 978-2-85816-989-4
code sodis : F29893



FRANÇAIS
ESPAÑOL
PORTUGUES

REVUE ÉDITÉE PAR L'ARCALT
PRESSES UNIVERSITAIRES DE TOULOUSE-LE MIRAIL

cinémas d'amérique latine

n° 16

Limite, le film culte de Mario Peixoto

20 ans des Rencontres Cinémas d'Amérique Latine

ENTRETIENS : Raúl Ruiz, Julio Bressane...



Les Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse,
TV Globo et Rain présentent

PREMIÈRE PROJECTION
EN HAUTE DÉFINITION NUMÉRIQUE
À TOULOUSE



A pedra do reino

La pierre du royaume

>> de Luiz Fernando Carvalho (BRÉSIL, 2007, 3h48)

“chef d'œuvre”
“baroque”
“radical”
“bouleversant”
“poétique”
“sauvage”

jeudi 3 avril à 19h45
Gaumont Wilson
3 place Wilson // Toulouse
Entrées : 10 € // 6 €
www.cinelatino.com.fr

EN PARTENARIAT AVEC LA LIBRAIRIE OMBRES BLANCHES, INTRAMUROS ET COMUNIC'ARTE



CINÉMAS
D'AMÉRIQUE
LATINE

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

numéro 16

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

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Francis Saint-Dizier

COMITÉ DE RÉDACTION
Odile Bouchet, Sylvie Debs, Esther Saint-
Dizier, Francis Saint-Dizier, Eva Morsch
Kihn, Lorena Magee.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION
Eva Morsch Kihn

TRADUCTEURS
Odile Bouchet, Teresa Duarte, Sylvie Debs
Edna Palatnik, Annick Mangin, Michelle
Ortuno, Carla Fernandes, Amanda Rueda
Julie Amiot, Aurélie Werwilghen, Sabrina
Cier, Valeria Sobel, Soraya Henriques de
Souza, Marion Giralidou. Élèves de l'IUP
Traduction-sous-titrage de l'Université
Toulouse Le Mirail.

RELECTURES
Jean-Jacques Camelin, Michelle Duffau,
Anne-Marie Navarro, Odile Bouchet.

GRAHISME
Lorena Magee [lorena.magee@free.fr]

IMPRESSION
Imprimerie Escourbiac

AUTEURS
Oscar Andrade, José Carlos Avellar,
Olivia Casares, Julián David Correa,
Isleni Cruz Carvajal, Sylvie Debs,
Pierre-Alexandre Nicaise, Paulo Pecora,
Juan Manuel Pedraza, Diana Rojas-
Bannery, Amanda Rueda, Jorge Ruffinelli,
Marina Stavenhagen et Sergio Wolf.

CRÉDITS PHOTOS
Diana Rojas-Bannery, María Alejandra
Cuello, Laura Morsch, François Ede, Jose
Carlos Avellar, Bifi, La Cinémathèque
Française, La Cinémathèque de Toulouse,
Oscar Andrade, Paulo Pecora, TV Globo,
Jacques Poitrat, Julian David Correa, Arte
France, Mario Handler, Héctor Ruiz,
Distributeurs des films cités, Carlos
Osuna, Jean-Philippe Polo, Olivier Ton
Tath et l'ARCA LT.

VISUEL AFFICHE
Moises Finalé

RÉDACTION
ARCA LT
34, rue de la Fonderie
31000 Toulouse - France
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
tel : 00 33 (0)5 61 50 38 10
fax : 00 33 (0)5 61 50 38 00
pum@univ-tlse2.fr

Abonnement et vente : page 178
ISSN : 1267-4397
ISBN : 978-2-85816-989-4
Code sodis : F279893

PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DE LA
FONDATION GROUPAMA GAN
POUR LE CINEMA

PRIX : 15€

PHOTO DE COUVERTURE
Première de couverture du journal
Vu du 14 août 1929.

SOMMAIRE / CONTENIDO / SUMÁRIO



Éditorial	2
Les 20 ans des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine	
Album des photos des invités	4
<i>Album de fotos de invitados</i>	
> AMANDA RUEDA	19
1989-2008, 20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones	
<i>1989-2008, 20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions</i>	
> JOSÉ CARLOS AVELLAR	32
O lugar sem limites / <i>Le lieu sans limites</i>	
> MARINA STAVENHAGEN	65
Nuevos rumbos para el cine mexicano	
<i>Nouveaux horizons pour le cinéma mexicain</i>	
> SYLVIE DEBS	74
Du goût du public selon Luiz Fernando Carvalho	
<i>Do gosto do público, segundo Luiz Fernando Carvalh</i>	
> JULIÁN DAVID CORREA	87
Cine colombiano en Cannes 2007: pasos adelante y temas pendientes	
<i>Cinéma colombien à Cannes 2007 : avancées et questions en cours</i>	
> JOSÉ CARLOS AVELLAR	97
O céu da imagem / <i>Le ciel de l'image</i>	
> SYLVIE DEBS	103
Entrevista com Júlio Bressane	
<i>Entretien avec Júlio Bressane</i>	
> PIERRE-ALEXANDRE NICAISE	108
Entretien avec Raúl Ruiz / <i>Entrevista con Raúl Ruiz</i>	
> ISLENI CRUZ CARVAJAL	119
Un tigre de papel especialmente verdadero, necessariamente falso	
<i>Un tigre de papier spécialement vrai, nécessairement faux</i>	
> PAULO PECORA	124
Claroscuros del cortometraje argentino	
<i>Clairs-obscurs du court métrage argentin</i>	
> SERGIO WOLF	135
Los cortometrajes de Paulo Pécora	
<i>Les courts-métrages de Paulo Pecora</i>	
> DIANA ROJAS-BANNERY	139
Nuevas tecnologías en el arte en Colombia	
<i>Nouvelles technologies et art colombien</i>	
> JUAN MANUEL PEDRAZA ET OSCAR ANDRADE	149
Historia del cine de animación en Colombia (1926-2008)	
<i>Histoire du cinéma d'animation en Colombie (1926-2008)</i>	
> HÉCTOR RUIZ	160
Imágenes imaginadas / <i>Images imaginées</i>	
> JORGE RUFFINELLI	170
Un gran documental destinado a la polémica...	
<i>Un grand documentaire voué à la polémique...</i>	
> OLIVIA CASARES	174
El quechua en el cine, ¿hay alguien detrás de la puerta?	
<i>Le Quechua dans le cinéma, y a-t-il quelqu'un derrière la porte ?</i>	

Desde hace veinte años, los Encuentros de Cines de América Latina muestran en Toulouse, a principios de la primavera, las obras actuales y pasadas de cineastas hispanohablantes, lusófonos, franceses y de lenguas autóctonas del subcontinente. Se han proyectado en este marco más de tres mil películas, largometrajes de ficción, documentales, cortometrajes y películas de animación; la mayor parte de los cineastas, actores y críticos han venido a presentar las obras y debatir sobre ellas. Durante este periodo, hemos pasado de la solidaridad con los pueblos de América Latina a la solidaridad cultural con las cinematografías, y estos últimos años, apoyamos directamente a su creación gracias a Cine en Construcción. Nuestra revista trilingüe da cuenta de esta prolífica actividad a través de la galería de retratos de los invitados en Toulouse durante dos décadas. Tal acopio de trabajo al cabo de los años no es pretexto de auto-celebración o pausa festiva, bien al contrario, permite medir el camino recorrido y poner de relieve las tendencias y evoluciones vigentes. La modernidad del cine y la rapidez de los progresos tecnológicos modifican profundamente las condiciones de creación, producción y explotación, y dejan poco espacio para ceremonias. Simplemente podemos decir, como el poeta Léo Ferré (NDT) “no tenemos más equipaje que nuestros veinte años”, pero agregar para los aficionados al cine, que este equipaje está repleto de experiencias atesoradas, de contactos entablados y mantenidos, de solidaridades y fuertes amistades construidas sobre un deseo común del séptimo arte.

En 2008, aprovechamos otros aniversarios para mostrar obras excepcionales: *Limite* de Mario Peixoto en una versión restaurada en Brasil con el apoyo de ARTE, película de culto de los años treinta a la que se le dedica un largo artículo en la revista, y el estreno en Francia del deslumbrante “organismo audiovisual en cinco episodios”, *A pedra do reino*, de Luis Fernando Carvalho, proyectado en alta definición. Como queda constancia en el presente número, en Argentina, México, Brasil, Chile, y más discretamente en los otros países, jóvenes realizadores inventan guiones, construcciones narrativas así como una nueva estética para hacer películas relacionadas con sus propias nacionales y el mundo globalizado. A su manera y gracias a sus particularismos, participan en el invento del arte cinematográfico del incipiente siglo XXI, rechazando así la normalización de la producción audiovisual tal y como la desearía la industria mercantil de Hollywood, en la cual son más rentables los productos derivados que por las propias películas.

Y como homenaje de su estancia en Toulouse, la revista publica las entrevistas con dos maestros del cine: Raúl Ruiz y Julio Bressane.

FRANCIS SAINT-DIZIER
TRADUCCIÓN ODILE BOUCHET

Depuis vingt ans, les Rencontres des cinémas d'Amérique Latine montrent à Toulouse au début du printemps les œuvres actuelles et passées des cinéastes hispanophones, lusophones, français et de langues autochtones du sous continent. Plus de trois mille films, longs métrages de fiction, documentaires, courts métrages et films d'animation y ont été projetés, la plupart des réalisateurs, acteurs, critiques et historiens du cinéma latino-américain sont venus y présenter leurs œuvres et en débattre. Durant cette période, nous sommes passé de la solidarité aux peuples d'Amérique latine, à la solidarité culturelle avec les cinématographies et ces dernières années au soutien direct à la création grâce à la section Cinéma en Construction. Notre revue trilingue rend compte de cette activité prolifique à travers la galerie de portraits de nos invités à Toulouse pendant ces deux décennies. Ce travail accumulé au long des années ne sera pas prétexte à l'autocélébration ni à une pause festive, mais permet de mesurer le chemin parcouru et de mettre en évidence les tendances et les évolutions à l'œuvre. La modernité du cinéma et la rapidité des progrès technologiques modifient profondément les conditions de la création, la production et l'exploitation, et laissent peu de places aux cérémonies. Simplement nous pouvons dire avec le poète "pour tout bagage on a vingt ans", mais rajouter pour les amoureux du cinéma que nos valises sont pleines d'expériences accumulées, de contacts noués et renouvelés, de solidarités et d'amitiés fortes construites sur un désir commun du septième art.

En 2008, nous profiterons d'autres anniversaires pour montrer des œuvres exceptionnelles : *Limite* de Mario Peixoto dans une version rénovée au Brésil avec le soutien d'ARTE, film culte des années trente auquel est consacré un long article dans notre revue *Cinémas d'Amérique Latine*, et en première française, l'éblouissant "organisme audiovisuel en cinq épisodes", *A pedra do reino* de Luis Fernando Carvalho projeté en haute définition. Ce numéro de la revue en témoigne : en Argentine, au Mexique, au Brésil, au Chili, et plus discrètement dans les autres pays, les jeunes réalisateurs inventent des scénarios, des constructions narratives, une esthétique visuelle pour faire des films en rapport avec leurs cultures nationales et avec le monde globalisé. A leur manière, avec leurs spécificités, ils participent à l'invention de l'art cinématographique du XXI^e siècle débutant, refusant par là même la normalisation de la production audio-visuelle telle que la voudrait l'industrie mercantile des productions hollywoodiennes où dorénavant les produits dérivés sont plus productifs que l'œuvre elle même.

Pour vous offrir une trace de leur séjour à Toulouse, nous vous proposons deux entretiens avec deux maîtres du cinéma : Raul Ruiz et Julio Bressane.

FRANCIS SAINT-DIZIER

Argentine



Eliseo Subiela, 1993, 5° Rencontres



Fernando Diaz, 1999, 11° Rencontres



Carmen Guarini, 1994, 6° Rencontres



Marco Bechis, 1994, 6° Rencontres



Lucio Bender, 2001, 13° Rencontres



Ana Poliak, 2001, 13° Rencontres



Nicolás Saad, Rumpi et Pablo Trapero, 2000, 12° Rencontres



Manuel Antin et Ricardo Aronovich, 1999, 11° Rencontres

Ariel Rotter et Lucrecia Martel, 2001, 13° Rencontres



Ana Katz et Pablo Trapero
2001, 13° Rencontres



Argentine



Luis Ortega, Dolores Fonzi
et Chino Fernández
2002, 14^e Rencontres



Sandra Gugliotta, 2002, 14^e Rencontres



Ulises Rosell et Rodrigo Moreno, 2002, 14^e Rencontres



Enrique Gabriel, 2002, 14^e Rencontres



Mariana Anghileri et Juan Villegas, 2002, 14^e Rencontres



Roberto Díaz Paredes, 2003, 15^e Rencontres

Martín Reitman, 2004, 16^e Rencontres



Ernesto Ardito et Virna Molina, 2003, 15^e Rencontres

Silvana Lopa, 2004, 16^e Rencontres



Ana Poliak, 2004, 16^e Rencontres



Argentine



Tristán Bauer, 2004, 16^e Rencontres



Lucía Cedrón
2004, 16^e Rencontres



Martín Schwartzapel, 2004, 16^e Rencontres



Guillermo Pfenning
2005, 17^e Rencontres



Santiago Palavecino
2005, 17^e Rencontres



Au centre et à droite : David Bisbano et Víctor Maureguy
2004, 16^e Rencontres

Vera Fogwil et Martín Disalvo, 2005, 17^e Rencontres



Víctor Laplace, 2004, 16^e Rencontres

Marcelo Mangone, 2005, 17^e Rencontres



Argentine



Ezequiel Acuña, 2006, 18° Rencontres



Gastón Pauls, 2006, 18° Rencontres



Marcelo Galván, 2006, 18° Rencontres



Rodrigo Moreno, 2006, 18° Rencontres



Liliana Paolinelli, 2007, 19° Rencontres



Pablo Fendrik, 2007, 19° Rencontres



Enrique Liporace, 2007, 19° Rencontres

Nathalie Cabirón et Ariel Winograd, 2007, 19° Rencontres



Augusto González Polo, 2007, 19° Rencontres

Bolivia



Marco Loayza, 1996, 8^e Rencontres



Mela Márquez Saleg, 1997, 9^e Rencontres

Brésil



Eduardo Coutinho et Geraldo Sarno, 1992, 4^e Rencontres



Geraldo Sarno, 1992, 4^e Rencontres



Nelson Pereira Dos Santos, 1994, 6^e Rencontres

Vladimir Carvalho, 1993, 5^e Rencontres



Orlando Senna, 1995, 7^e Rencontres



Roberto Sganzerla, 2000, 12^e Rencontres



Brésil



JEAN-PHILIPPE POLO

Silvie Debs et Rosemberg Cariry, 1997, 9^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

José Mojica Marins
2002, 14^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Lina Chamie, 2001, 13^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Toni Venturi, 2001, 13^e Rencontres



LAURA MORSCH

Paulo Sacramento, 2004, 16^e Rencontres



LAURA MORSCH

Jorge Furtado, 2004, 16^e Rencontres



LAURA MORSCH

Conceição Senna
2005, 17^e Rencontres



Julio Bresanne, 2005, 17^e Rencontres

LAURA MORSCH



LAURA MORSCH

Marco Bernestein, 2004, 16^e Rencontres



Evaldo Mocarzel, 2005, 17^e Rencontres

Brésil



Lucia Murat
2006
18^e Rencontres

LAURA MORSCH



Chico Teixeira, 2006, 18^e Rencontres

LAURA MORSCH



Ari Candido, 2007, 19^e Rencontres

LAURA MORSCH



Lázaro Ramos, 2007, 19^e Rencontres

LAURA MORSCH



Caio Blat, 2007, 19^e Rencontres

LAURA MORSCH

Jorge Durán
2007
19^e Rencontres



LAURA MORSCH

Zozimo Bulbul, 2007, 19^e Rencontres



LAURA MORSCH

Maria Teixeira
2007, 19^e Rencontres



LAURA MORSCH

Marcelo Masagão
2007, 19^e Rencontres



LAURA MORSCH

Nelia Carvalho, 2007, 19^e Rencontres



LAURA MORSCH

Chili



OLIVER TON-THAT

Valéria Sarmiento, 1992, 4° Rencontres



OLIVER TON-THAT

Patricio Guzmán, 1993, 5° Rencontres



OLIVER TON-THAT

Raúl Ruiz, 1993, 5° Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Miguel Littin, 1993, 5° Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Silvio Caiozzi et Juan Bustamante, 1997, 9° Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Tomás Welss, 2001, 13° Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Jorge Fajardo, 2001, 13° Rencontres



LAURA MORISCH

Manuela Martelli, 2004, 16° Rencontres



LAURA MORISCH

Gonzalo Justiniano, 2004, 14° Rencontres



LAURA MORISCH

Fernando Lavanderos, 2005, 17° Rencontres



LAURA MORISCH

Matias Bize
2004
16° Rencontres

Chili



Alfonso Gazitúa, 2005, 17^e Rencontres



Francisca Schweitzer, 2006, 18^e Rencontres



Camila Guzmán, 2007, 19^e Rencontres



Oscar Navarro
2006, 18^e Rencontres



Viviana Herrera, 2006, 18^e Rencontres



Rodrigo Marín
2005, 17^e Rencontres



Cristián Sánchez, 2007, 19^e Rencontres



José Luis Torres Leiva
2005, 17^e Rencontres

Sebastián Lelio, 2007, 19^e Rencontres



Nicolás Lasnibat, 2007, 19^e Rencontres



Alicia Sherson
2007, 19^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO



Luis Ospina, 1995, 7^e Rencontres

Colombie

JEAN-PHILIPPE POLO



Luis Gilberto Restrepo
2002, 14^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Mauricio Martínez et Teresa Cepeda
1995, 7^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Nicolás Buenaventura, 2001, 13^e Rencontres

Ciro Guerra, 2005, 17^e Rencontres



LAURA MORISCH

Francisco Norden, 2007, 19^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

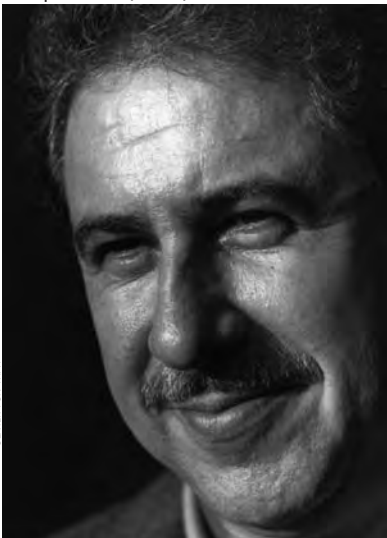
Jorge Ali Triana, 2002, 14^e Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Cuba

Enrique Colina, 1992, 4^e Rencontres



OLIVIER TON-THAT

Fernando Espinosa, 1993, 5^e Rencontres

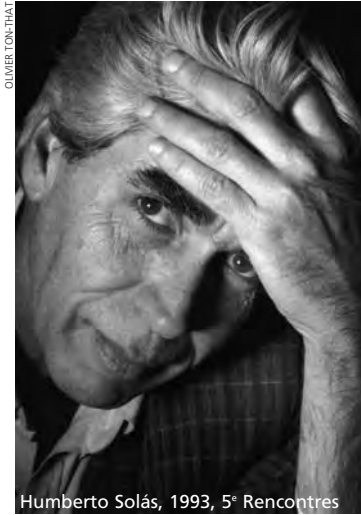


OLIVIER TON-THAT

Julio García Espinosa, 1994, 6^e Rencontres



Cuba



Humberto Solás, 1993, 5^e Rencontres



Fernando Pérez, 1995, 7^e Rencontres



Vladimir Cruz, 2001, 13^e Rencontres



Guy Chapouillié et Santiago Álvarez
1998, 10^e Rencontres



Juan Carlos Cremata, 1996, 8^e Rencontres



Joel Cano, 2004, 16^e Rencontres

Ecuador



Víctor Arregui, 2004, 16^e Rencontres



Mateo Herrera et Gabriela
2003, 15^e Rencontres



Michelangelo Quay, 2005, 17^e Rencontres

Haiti

Mexique

Nicolás Echevarría, 1992, 3^e Rencontres



Arturo Ripstein, 1994, 6^e Rencontres

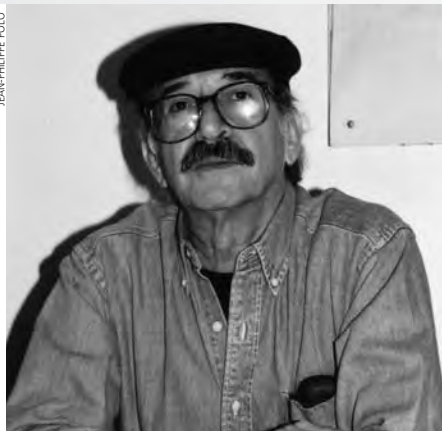


Paul Leduc, 1991, 3^e Rencontres

Mexique



Jorge Bolado (avec col roulé blanc) et bénévoles
2000, 12^e Rencontres



Felipe Cazals, 2001, 13^e Rencontres

JEAN-PHILIPPE POLO



Carlos Carreras, 1994, 6^e Rencontres

OLIVIER TON-THAT



Jorge Fons, 1997, 9^e Rencontres

JEAN-PHILIPPE POLO

LAURA MORSCH



Gustavo Artigas, 2004, 16^e Rencontres

Ofelia Medina, 2004, 16^e Rencontres



Lourdes Portillo, 1996, 8^e Rencontres



LAURA MORSCH

Jesús Ochoa, 2004, 16^e Rencontres

Manuel Bernal, 2004, 16^e Rencontres



LAURA MORSCH



Mexique



Francisco Vargas Quevedo, 2005, 17° Rencontres



César Aliosha, 2007, 19° Rencontres



Rubén Imaz, 2006, 18° Rencontres

Peru



Augusto Tamayo
1996, 8° Rencontres



Alberto Durant, 1999, 11° Rencontres



Josué Méndez, 2004, 16° Rencontres



Claudia Llosa, 2006, 18° Rencontres



Sonia Thiri 2006, 18° Rencontres

Uruguay



Daniel Hendler
2004, 16° Rencontres



Elli Medeiros, 2004, 16° Rencontres

Mario Handler, 2004, 16° Rencontres



Uruguay

Pablo Stoll, 2006, 18° Rencontres



LAURA MOBSCH

Manuel Nieto, 2006, 18° Rencontres



LAURA MOBSCH

Venezuela



OLIVIER TON-THAT

Luis Armando Roche, 1994, 6° Rencontres



Carlos Azpurúa, 1993, 5° Rencontres



OLIVIER TON-THAT

Román Chalbaud
1993, 5° Rencontres



Justo Chang et David Suárez (Guatemala)
1990, 2° Rencontres

Manana Rondón et Maité Ugas
2000, 12° Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

Gustavo Balza
2000, 12° Rencontres



Diego Risquez, 2001, 13° Rencontres



JEAN-PHILIPPE POLO

1989-2008

20 años de cine latinoamericano: tendencias y evoluciones

Amanda Rueda

Una vez finalizados los años 60 y 70, años de utopías revolucionarias, surgen nuevos elementos que recomponen el paisaje cinematográfico en América Latina. Si bien es cierto que a principios de los 90 el cine del continente vive aún tiempos difíciles, a finales de esta década aparecen una nueva dinámica de producción y enfoques estéticos bastante singulares en algunos países. A pesar de que el desarrollo cinematográfico sea distinto en cada país, varias cinematografías comparten el mismo vigor.

En el marco de este artículo resulta imposible proponer un panorama exhaustivo de la situación particular en el cine nacional de cada país del continente. Sin embargo, a partir de la información fragmentaria

1989-2008

20 ans de cinéma latino-américain : tendances et évolutions

Après les décennies soixante et soixante-dix d'utopies révolutionnaires, il apparaît comme bien établi que de nouveaux éléments sont venus recomposer le paysage cinématographique en Amérique latine. Si au début des années 1990 le cinéma du continent connaît encore des temps difficiles, la fin de cette décennie a vu la relance d'une nouvelle dynamique de la production et l'émergence de démarches esthé-

que presento se pueden plantear algunos factores comunes que explican el entusiasmo que estos cines generan actualmente. Entre ellos es importante considerar la creación de leyes de reglamentación del cine y de fondos de ayuda en países como Argentina, Brasil y México. Fuera de estos tres países, reconocidos tradicionalmente como los “mayores” en el ámbito del cine, otros con cinematografías más modestas también han beneficiado de una reglamentación (i.e. Colombia en el 2003). Estas reglamentaciones buscan lógicamente incentivar la producción.

Por otro lado, países como Perú, Chile, Bolivia, Ecuador y Uruguay siguen a la espera de una legislación, pero no por eso sus cinematografías han desconocido el renacimiento cinematográfico continental.

BREVES APUNTES EN TORNO A LA PRODUCCIÓN

La coproducción internacional se ha presentado tradicionalmente como una solución a la hora de enfrentar los problemas de financiación de películas, pero hoy en día es más bien una condición necesaria para que las películas se realicen. Si bien las coproducciones entre México, Perú, Venezuela, Chile y Cuba ya existían, la “novedad” de la situación contemporánea radica en el incremento de coproducciones con países europeos, especialmente con España y Francia.

El fenómeno inédito que participa en el desarrollo de estas coproducciones es la creación de fondos de ayuda internacionales, europeos y estadounidenses, con la subvención directa de los gobiernos o de organismos interculturales –Fonds Sud Cinéma en Francia o Ibermedia en España. Estos fondos se atribuyen a través de sociedades de producción establecidas en los países proveedores, lo que quiere decir que el desarrollo de esos cines se hace posible gracias al interés que despiertan en pequeñas y medianas empresas de producción, distribución y explotación independientes.

Sangre (México, 2006) d'Amat Escalante



tiques assez singulières dans un certain nombre de pays. Malgré l'irrégularité du développement cinématographique, et malgré les particularités de ce développement d'un pays à l'autre, plusieurs d'entre eux partagent une vigueur cinématographique réelle alors même que les conditions économiques demeurent très difficiles dans la plupart des pays de la région.

Impossible, ici, de dresser un panorama exhaustif de la situation de chacun des cinémas nationaux du continent. Il est par contre envisageable de puiser dans cette information lacunaire des facteurs communs, susceptibles d'expliquer l'engouement que ces cinémas suscitent aujourd'hui.

Tout d'abord, la création de lois de réglementation du cinéma et de fonds de soutien dans certains pays comme l'Argentine, le Brésil, et le Mexique. En dehors de ces trois pays, que l'on considère traditionnellement comme des «géants» en matière de cinéma, d'autres cinématographies plus modestes ont également bénéficié d'une loi portant sur le cinéma (en 2003 pour la Colombie). Ces réglementations se veulent évidemment une incitation à la production.

D'autres pays comme le Pérou, le Chili, la Bolivie, l'Equateur, l'Uruguay sont cependant, encore aujourd'hui, en attente d'une législation cinématographique. Pourtant, leurs cinématographies connaissent aussi une importante renaissance.

NOTES BRÈVES SUR LA PRODUCTION

Si la coproduction internationale a de tous temps représenté un recours pour faire face aux problèmes de financement de films, elle est devenue désormais une condition quasi nécessaire à l'existence d'un film. Bien sûr, des coproductions traditionnelles entre le Mexique, le Pérou, le Venezuela, le Chili et Cuba existaient auparavant, mais la «nouveau» de la situation contemporaine réside dans l'augmentation des



Pablo Trapero (Argentine)

Fuera de esto los festivales que se han creado en los últimos años han creado fondos, han impartido diversos “talleres” y han atribuido becas. Uno de los fondos más antiguos es el Hubert Bals del festival de Róterdam, creado en 1988, que está dirigido a los países de Asia, Oriente Medio, Europa del Este, África y América Latina. Varios festivales franceses han proporcionado también diversas tipos de ayuda a la producción, que ha aprovechado un importante número de cineastas de América Latina: el Fondo de ayuda al desarrollo del guión del Festival de Amiens, creado en 1996; el Taller “Producir en el Sur” del Festival 3 *Continents* de Nantes, en el 2000; “Cine en construcción”, colaboración entre los Encuentros de Cine de América Latina de Toulouse y el Festival Internacional de Donostia-San Sebastián, en el 2002, y el Taller del Festival de Cannes, en el 2005. Estos espacios son una suerte de cita necesaria para los profesionales independientes interesados en este tipo de cine.

Cada vez parece más difícil disociar los procesos convergentes de las estructuras que obran por la visibilidad de esos cines en Francia: la constitución de redes informales de festivales, críticos, productores y distribuidores ha contribuido a la ampliación de espacios de difusión. En este marco, los festivales dedicados a los cines de América Latina que nacieron en Francia en los 80, desempeñan un papel preponderante.

BREVES APUNTES EN TORNO A LA DISTRIBUCIÓN

Las cinematografías del continente “latinoamericano” se insertan de esta manera en un marco internacional nuevo y singular: por un lado, el desarrollo de nuevos modelos de producción, de los cuales la coproducción resulta fundamental, y por otro, la cantidad de películas estrenadas en salas francesas. Las sociedades de distribución también han manifestado un interés creciente por estos cines. Por lo general no son grandes distribuidores los que compran estas películas sino distribuidores independientes que tienen un acceso substancial a la red de salas de arte y ensayo.

Para hablar del campo de la distribución es necesari-

coproducciones con países europeos, especialmente España y Francia.

Un fenómeno inédito participa en el desarrollo de las coproducciones y beneficia a varias cinematografías nacionales. Se trata de la creación de fondos de apoyo internacionales, europeos y norteamericanos. Estos fondos, financiados directamente por los gobiernos o por organismos interculturales -el Fondo Sud Cine en Francia o Ibermedia en España- son a menudo atribuidos por el sesgo de sociedades de producción instaladas en los países proveedores, lo que equivale a decir que el desarrollo de estos cines es también posible gracias al interés de pequeñas y medianas empresas de producción, de distribución y de explotación independientes que las portan.

Diferentes “ateliers” paralelos o el acuerdo de becas han sido en otros desarrollados por varios festivales de cine durante estas últimas años. Uno de los más antiguos es el Fondo Hubert Bals del Festival de Róterdam, nacido en 1988, y que se dirige en prioridad a los países de Asia, el Medio Oriente, Europa del Este, África y América Latina. Varias manifestaciones festivaleras francesas han igualmente puesto en marcha diferentes tipos de apoyo a la producción de un número importante de cineastas de América Latina que han sido beneficiarios: el Fondo de ayuda al desarrollo del guión del Festival de Amiens, nacido en 1996; el Taller “Producir en el Sur” del Festival 3 *Continents* de Nantes, nacido en 2000; “Cine en construcción”, colaboración entre los Encuentros de Cines de América Latina de Toulouse y el Festival Internacional de Saint Sébastien, nacido en 2002, finalmente, el Taller del Festival de Cannes, nacido en 2005. Estos espacios se afirman así más o menos como espacios obligados para los profesionales independientes que interesan este tipo de cine.

Ello aparece en realidad de más en más difícil de disociar los procesos convergentes y las estructuras que contribuyen a la visibilidad de estos cines en Francia: es bien la puesta en red informal de festivales, de la crítica, de productores y de distribuidores que ha contribuido a la ampliación de su espacio de difusión. En este marco, los festivales consagrados a los cines de América Latina, que han visto el día en Francia durante los años 1980, juegan un papel capital.

NOTES BRÈVES SUR LA DISTRIBUCIÓN

Las cinematografías del continente “latinoamericano” se encuentran por lo tanto ya desahucadas en un nuevo y singular marco internacional. De una parte, el desarrollo de nuevos modelos de producción, de los cuales la coproducción constituye una importante forma de apoyo al desarrollo cinematográ-

rio evocar las ayudas financieras otorgadas entre otros por el Centro Nacional de Cinematografía francés. Se trata de la “ayuda selectiva”, un “procedimiento de apoyo al trabajo de los distribuidores franceses independientes a favor de las películas de autor, sin distinción de nacionalidad”, o del “Fondo de ayuda a las cinematografías poco difundidas”, que apoya la distribución de películas procedentes de países que pueden postular al Fond Sud Cinéma en salas francesas.

De esta manera, la cantidad de películas distribuidas comercialmente ha aumentado de forma significativa a lo largo de los últimos diez años, y esto se explica a través de una producción diversificada, de una participación masiva en festivales y del interés que manifiesta la crítica por dicho renacimiento.

El aumento de la cantidad de películas distribuidas en Francia se confirma para varios países del continente. De las dos a tres películas de América Latina distribuidas en Francia a principios de los 90, se llegó a 23 en el 2004 y a 25 en el 2007. Varias de estas películas han merecido páginas enteras en algunos diarios y semanales.

No obstante, los distribuidores están todavía lejos de pelearse la difusión: algunas películas nunca encontraron distribuidores pese a los premios y menciones de festivales europeos.

EVOLUCIÓN DE LAS CIFRAS DE DISTRIBUCIÓN DE LAS PELÍCULAS DE AMÉRICA LATINA EN FRANCIA

AÑO	PELÍCULAS	AÑO	PELÍCULAS
1990	2	1999	11
1991	3	2000	8
1992	4	2001	15
1993	9	2002	8
1994	7	2003	18
1995	5	2004	3
1996	7	2005	19
1997	7	2006	19
1998	4	2007	25

Fuente : *Registre de ARCALT*

UN CONTEXTO DE INTERCAMBIOS A ESCALA INTERNACIONAL

Las relaciones establecidas entre cineastas latinoamericanos e instituciones y profesionales franceses tienden de esta manera a volverse casi “naturales”, inscribiéndose en la red cinematográfica internacional. En este sentido es necesario abordar algunos aspectos de esta relación, la cual se inserta en la evolución de procesos de reorganización geopolítica. Los cineastas establecen diálogos y negocian con una serie de actores: instituciones de cine y profesionales nacionales e internacionales.

Sin embargo, algunos países quedan excluidos de

phique; d’autre part, le nombre de films sortant dans les salles de cinéma françaises.

En effet, les sociétés de distribution manifestent également un intérêt croissant pour ces cinémas. Ce ne sont en général pas de grands distributeurs qui achètent ces films mais des distributeurs indépendants, dont l’accès s’inscrit dans le réseau du cinéma d’Art et essai.

Il n’est pas possible d’aborder le champ de la distribution des “cinémas latino-américains” sans évoquer les aides à la distribution de ces films, attribuées notamment par le Centre national de la cinématographie français : une aide sélective, “*procédure de soutien au travail de distributeurs français indépendants en faveur des films d’auteur, quelle que soit leur nationalité*”, mais aussi le “Fond d’aide aux cinématographies peu diffusées”, soutien à la distribution dans les salles françaises de films originaires des pays éligibles au Fond Sud Cinéma.

Ainsi, le nombre de films distribués commercialement a augmenté de façon significative au cours des dix dernières années. Plusieurs facteurs expliquent cette nouvelle situation: une diversification de la production, un renouveau générationnel, une participation plus large dans les festivals et un intérêt de la part de la critique qui fait écho à ce renouveau.

L’augmentation du nombre de films distribués en France se confirme pour plusieurs pays du continent. De deux à trois films d’Amérique latine distribués en France au tout début des années 1990, on est passé à 23 films en 2004 et à 25 films en 2007. Plusieurs de ces films ont bénéficié de pleines pages dans certains journaux et revues hebdomadaires.

Loin s’en faut pourtant que les distributeurs se battent pour les diffuser: plusieurs films n’ont jamais pu trouver de distributeur malgré des prix ou des mentions dans les festivals européens.

EVOLUTION DES CHIFFRES DE DISTRIBUTION DES FILMS D’AMÉRIQUE LATINE EN FRANCE

ANNÉE	FILMS	ANNÉE	FILMS
1990	2	1999	11
1991	3	2000	8
1992	4	2001	15
1993	9	2002	8
1994	7	2003	18
1995	5	2004	3
1996	7	2005	19
1997	7	2006	19
1998	4	2007	25

Source : *Registre de l’ARCALT*

esta cartografía cinematográfica contemporánea; este es el caso de los países de Centroamérica, que no gozan de subsidios públicos ni privados. Durante el programa “Cine de América Central”, organizado por el Festival 3 *Continents* de Nantes en 2003, se lamentó la falta de un “espacio audiovisual centroamericano”, y se insistió en la dificultad que encuentran las películas para responder a las demandas del mercado internacional (duración, punto de vista, estilo), dadas sus fuentes de financiación (ONG que seguramente limitan la producción, ya reducida, a cierto tipo de temática, fundamentalmente de carácter social).

En todos los países subsiste además una producción sin apoyo industrial y sin ayuda de fondos nacionales. Se trata de películas de bajo presupuesto, posibles fundamentalmente gracias a la tecnología digital, películas de cineastas jóvenes que revelan ante todo su expresión creativa. Algunas de estas películas han sido seleccionadas en festivales franceses, entre ellas *25 watts* (Uruguay, 2001), y *Sábado, una película en tiempo real* (Chile, 2003), descubiertas en los Encuentros de Cine de América Latina de Toulouse. Ninguna de estas dos películas ha sido condicionada por la obtención de fondos o por estudios del mercado internacional.



Lucrecia Martel (Argentine)

UN CONTEXTE D'ÉCHANGES À ÉCHELLE INTERNATIONALE

Les rapports établis entre les cinéastes d'Amérique latine et les institutions et professionnels français ont ainsi tendance à devenir quasi “naturels”, s'inscrivant dans le tissu international du secteur cinématographique. Il s'agit d'appréhender les différents aspects de cette relation. Cela relève d'une situation inédite insérée dans l'évolution des processus de réaménagement des rapports géopolitiques. Ces cinéastes s'y trouvent en dialogue et en négociation avec une multiplicité d'acteurs tels les institutions de cinéma et les professionnels nationaux et internationaux.

La niña santa (Argentine, 2004) de Lucrecia Martel





El cielito (Argentine, 2005) de María Victoria Menis

UN CINE “JOVEN”

Estos cines deben su vitalidad relativa a una ola de jóvenes, estudiantes o egresados de facultades del audiovisual y de escuelas de cine nacionales. Aunque muchos cineastas latinoamericanos de generaciones anteriores hicieron sus estudios en Europa, hoy en día la mayoría de los jóvenes, argentino, chilenos, mexicanos, brasileños, cubanos u otros se forman en su propio país. Se han abierto nuevas escuelas de cine que se inscriben en este fenómeno de renacimiento cinematográfico.

En este panorama, los festivales funcionan como espacios de observación y evaluación. La presencia de Argentina en diversas selecciones del festival de Cannes desde principios de 2000, por ejemplo, es notable, en un momento en que la selección se orienta hacia películas de la nueva generación. Un Certain Regard desempeña un papel particularmente importante en el descubrimiento de estos cineastas. En los 90, y especialmente desde 2000, la Semana de la Crítica, selección orientada hacia el descubrimiento de nuevas generaciones de cineastas, ve desfilar a los representantes del renacimiento de varias cinematografías: Gerardo Chijona (Cuba), Pablo Perelman (Chile), Pablo Dotta (Uruguay), Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu (México).

Este renacimiento no hubiese tenido la repercusión que tuvo en Francia sin los Encuentros de Toulouse, que obraron en pro del descubrimiento y la definición de esa generación de cineastas. Este papel

Or, certains pays sont comme absents de cette cartographie cinématographique contemporaine. C'est le cas des cinématographies des pays d'Amérique centrale. Elles ne bénéficient pas de subventions de l'Etat ni de l'entreprise privée. A l'occasion du programme “Cinéma d'Amérique centrale”, organisé par le Festival Trois Continents de Nantes en 2003, il a été déploré l'inexistence d'un “espace audiovisuel centre-américain”, ainsi que les difficultés des films à répondre aux demandes du marché international (durée, point de vue, style) étant donné leurs sources de financement (des ONG qui risquent d'enfermer la production déjà réduite dans un certain type de sujet –essentiellement à caractère social).

Par ailleurs, dans tous les pays subsiste une production sans appui industriel, parfois sans même l'aide de fonds nationaux. Il s'agit de films à petit budget, essentiellement possibles grâce au numérique, des films de jeunes cinéastes qui ne mettent en avant que leur seule expression créatrice. Certains de ces films sont parvenus aux sélections des festivals français. C'est le cas, parmi d'autres, de *25 watts* (Uruguay) (2001), et de *Sábado, una película en tiempo real* (Chili) (2003), découverts dans les Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse. Aucun de ces deux films n'a été conditionné par une étude du marché international ni par l'obtention de fonds divers.

dinamizador puede equipararse con el que cumplieron las selecciones de Cannes con respecto al cine brasileño de los 60 y al cine llamado “político” de los 70. Si bien los Encuentros no “inventaron” ese renacimiento, es cierto que le han otorgado un lugar protagonista y ofrecido la oportunidad de ampliar su espacio de difusión en Francia. En definitiva, han servido de caja de resonancia para la vitalidad del cine contemporáneo del continente. A manera de ejemplo podrían citarse las seis películas latinoamericanas que participaron en varias selecciones del Festival de Cannes de 2007 y que fueron descubiertas por Cine en Construcción.

En este sentido, los Encuentros de Toulouse prestan una atención particular al surgimiento de nombres nuevos y les otorgan en algunas ocasiones el acceso a los circuitos de difusión internacional. El comentario publicado en *Le Monde* (23 de marzo del 2005) durante los 17° Encuentros ilustra esta postura: *“Animados desde hace más de 15 años por un equipo de militantes apasionados, los Encuentros de Cine de América Latina tolosanos, plebiscitados por un numeroso y entusiasmado público, son hoy víctimas del reconocimiento internacional que consagró el surgimiento de una nueva y talentosa generación de cineastas, acaparada por eventos más prestigiosos. Sin embargo, Toulouse no abdicó en el terreno del descubrimiento.”*

Muchos de los cineastas que han logrado estrenar sus películas en los últimos años han pasado previamente por las secciones de Toulouse; este es el caso de los argentinos Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Ana Katz; de los mexicanos Amat Escalante, Francisco Vargas; del brasileño Marcelo Gomes; del colombiano Ciro Guerra; del peruano José Méndez...

Además del festival de Toulouse existen otros eventos dedicados parcial o totalmente a la difusión de películas latinoamericanas en Francia: Cannes,

UN CINÉMA “JEUNE”

Par ailleurs, la relative vitalité de ces cinémas est alimentée par une vague de jeunes étudiants ou diplômés des facultés d’audiovisuel et des écoles de cinéma nationales. Si nombre de cinéastes latino-américains des générations précédentes ont fait leurs études de cinéma en Europe, la plupart des plus jeunes, argentins, chiliens, mexicains, brésiliens, cubains, sont formés dans leur propre pays. De nouvelles écoles de cinéma s’y sont créées, s’inscrivant dans le phénomène de renouvellement cinématographique.

Dans ce panorama, les festivals fonctionnent comme des lieux d’observation et d’évaluation de ce nouveau. La présence de l’Argentine, par exemple, est patente dans les diverses sélections de Cannes depuis le tout début des années 2000 quand le choix des sélectionneurs se tourne vers des films de la nouvelle génération. Un Certain Regard semble jouer un rôle particulièrement important dans la découverte de ces jeunes cinéastes. Dans les années 1990 et particulièrement depuis 2000, la Semaine de la Critique, sélection très orientée vers la découverte de nouvelles générations de cinéastes, voit défiler les représentants du nouveau de plusieurs cinématographies: Gerardo Chijona (Cuba), Pablo Perelman (Chili), Pablo Dotta (Uruguay), Guillermo del Toro et Alejandro González Iñárritu (Mexique).

Mais ce nouveau n’aurait sans doute pas eu le retentissement qui est le sien en France sans les Rencontres des Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse qui ont largement œuvré à la découverte et à la définition de cette jeune génération de cinéastes. Ce rôle moteur pourrait s’apparenter à celui joué par les sélections cannoises vis-à-vis du cinéma brésilien des années soixante et du cinéma dit “politique” des années soixante-dix. Si les Rencontres de Toulouse n’ont bien évidemment pas “inventé” ce nouveau, elles lui ont cependant octroyé une place de choix et offert ainsi l’opportunité d’un espace de diffusion élargi en France. Elles ont en définitive fait figure de caisse de résonance enthousiaste de la vitalité du cinéma contemporain en Amérique latine. Six films latino-américains participant à plusieurs sélections du Festival de Cannes 2007, par exemple, ont été découverts auparavant par Cinémas en Construction.

Dans un sens plus général, des festivals comme les Rencontres de Toulouse, suivront par la suite de très près l’émergence de nouveaux noms, leur ouvrant parfois l’accès au circuit de diffusion internationale. Le commentaire paru dans *Le Monde* (23 mars 2005) à l’occasion des 17° Rencontres illustre cette posture: *“Animées depuis plus de quinze ans par une équipe de militants passionnés, les Rencontres des Cinémas d’Amérique Latine toulousaines, plébiscitées par un*

Gerardo Chirona (Cuba)



Nantes, Amiens, Biarritz, pero también el Festival de película policíaca de Cognac, el Festival de películas de mujeres de Créteil, el Festival Internacional de cine de La Rochelle... ven pasar, a veces con éxito, películas de América Latina. De hecho, en el marco de estos festivales las películas pueden aspirar a que los profesionales franceses decidan gestionar su distribución.

¿CUÁL ES EL LUGAR DEL CUESTIONAMIENTO DE LA IDENTIDAD?

¿Cuál es el público de estas películas? ¿Qué sentido tiene hacer una película para un público local y una película para un público europeo o internacional? ¿Este público incide en el proceso de creación de los cineastas? Se sospecha que los autores de películas con éxito en el extranjero son demasiado complacientes con el uso de fórmulas que seducen al público de las salas de arte y ensayo de las metrópolis europeas.

Es bastante elocuente el debate que reúne a jóvenes cineastas durante un encuentro con el público en el festival de Toulouse de 2005¹, debate que inicia Mickelange Quay, cineasta haitiano residente en Francia, que presenta ese año su corto *L'évangile du cochon créole*, después de su selección en la competencia del festival de Cannes. “¿Cuál es la relación entre las películas producidas en América Latina y los festivales europeos y latinoamericanos?”, pregunta Quay a los cineastas presentes. “Nadie filma ni hace películas para los festivales”, “el interés de los festivales excede el de los realizadores”, “ganar en festivales le hace bien a cualquier películas”, “Argentina tiene muchos cines distintos pero los festivales sólo seleccionan una parte”, “ninguna película puede tener éxito si no funciona a nivel local”. Quay hace hincapié en una especie de “dialéctica extraña” entre los creadores y los difusores extranjeros, que puede explicar por qué algunas películas más que otras logran ser escogidas por los festivales y los sistemas de ayuda europeos. Más tarde en una entrevista agrega: “A veces se decide qué parte del mundo está o no despierta”.

Quay llega incluso a cuestionar abiertamente las razones que mueven el interés peculiar de los fondos y festivales europeos por las películas argentinas: “¿Por qué Argentina y no cualquier otro país? ¿Acaso las películas argentinas están en mayor con-

public nombreux et enthousiaste, sont aujourd'hui victimes de la reconnaissance internationale qui a consacré l'émergence d'une nouvelle et talentueuse génération de cinéastes, accaparée par des manifestations plus prestigieuses. Toulouse n'a pourtant pas abdicqué sur le terrain de la découverte”.

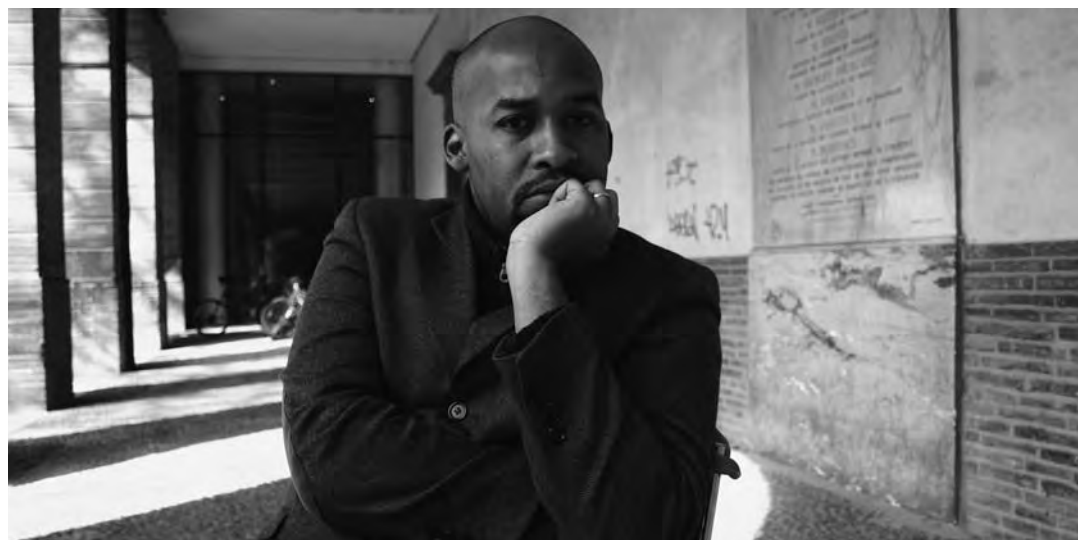
De fait, nombre de cinéastes ayant bénéficié de sorties salles pour leurs films ces dernières années sont passés au préalable par les sections Compétition ou hors compétition de Toulouse. C'est le cas des Argentins Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Ana Katz, les Mexicains Amat Escalante, Francisco Vargas, le Brésilien Marcelo Gomes, le Colombien Ciro Guerra, le Péruvien José Méndez...

Pendant près de deux décennies, le festival de Toulouse a constitué un espace important pour la diffusion des films des jeunes cinéastes. Cependant, qu'elles soient entièrement ou partiellement consacrées aux cinémas d'Amérique latine, les autres manifestations sont nombreuses: Cannes, Nantes, Amiens, Biarritz, mais aussi le Festival du Film Policier de Cognac, le Festival du Film de Femmes de Créteil, le Festival International du Film de La Rochelle... voient défilier, parfois avec succès, des films d'Amérique latine. C'est par ailleurs dans le cadre de ces festivals que les films sont susceptibles de toucher des professionnels français disposés à assurer leur distribution.

QUELLE PLACE POUR LA QUESTION IDENTITAIRE ?

Mais quel est le public de ces films ? Que signifie faire un film pour un public local et un film pour un public européen ou international ? Cet horizon d'audience a-t-il des incidences sur la démarche créatrice des cinéastes ? Une suspicion s'attache aux auteurs des films qui remportent du succès à l'étranger, soupçonnés de complaisance à l'égard des ressorts propres à

Mickelange Quay (Haiti), Toulouse 2007.



sonancia con el curso del pensamiento europeo?”.

La ciénaga, primer largometraje de Lucrecia Martel, se estrena en Francia cuando se declara la crisis argentina, en 2001, y se entiende entonces como metáfora de ese país. Según Mickelange Quay, unos cuantos profesionales franceses resultan defraudados porque la directora, a su parecer, no supo hacer con su segunda película, *La niña santa*, una obra que también permitiera comprender la situación de ese país. “Paradójicamente, cuando trata de hacer una película de autor como cualquier otro cineasta, sin una especificidad argentina muy marcada, la gente dice ‘Ya ven, está tratando de hacer un film europeo para festivales’”.

Esta escena expresa en filigrana hasta qué punto, en la encrucijada contemporánea de lo “latinoameri-

seduire le public des salles d’Art et essai des métropoles européennes.

Le débat qui a réuni de jeunes cinéastes à l’occasion d’une rencontre avec le public lors des Rencontres 2005 est à cet égard éloquent. La discussion a été lancée par le cinéaste haïtien Mickelange Quay, résidant en France, qui présentait cette année-là son court-métrage *L’évangile du cochon créole*, après sa sélection en compétition à Cannes. “*Quelle est la relation entre les films produits en Amérique latine et les festivals européens et latino-américains?*”, a demandé Quay aux cinéastes présents. “*Personne ne filme ni ne fait des films pour les festivals*”, “*l’intérêt des festivals dépasse ceux des cinéastes*”, “*gagner dans les festivals fait du bien aux films*”, “*l’Argentine a beaucoup de cinémas différents mais les festivals prennent seulement une partie*”, “*Aucun film ne peut avoir de succès s’il ne marche pas au niveau local*”... Quay a aussi insisté sur une sorte de “dialectique étrange” entre les créateurs et les diffuseurs étrangers en mesure d’expliquer pourquoi certains films bénéficient davantage que d’autres de sélections dans les festivals et des systèmes d’aides européens. Il nous confiera plus tard dans un entretien: “*...On décide par moments quelle région du monde est éveillée ou pas*”.

Quay va même poser ouvertement la question des raisons qui motivent l’intérêt particulier des fonds et des festivals européens pour les films argentins: “*Pourquoi l’Argentine plus rapidement qu’un autre pays? Est-ce que l’œuvre argentine est en phase avec le cours de la*

pensée européenne?”.

La ciénaga, premier long-métrage de Lucrecia Martel, est sorti en France au moment où s’est déclarée la crise argentine, en 2001. Il a donc été compris comme une métaphore du pays. D’après Mickelange Quay, certains professionnels français ont été déçus du fait que la réalisatrice n’ait pas su faire, avec *La niña santa*, un deuxième film qui permette de comprendre aussi la situation de son pays. “*Paradoxalement, quand elle essaie de faire un film d’auteur comme n’importe quel autre réalisateur, qui n’est pas spécifique à l’Argentine plus que ça, les gens disent ‘regardez, elle essaie de faire un film européen pour les festivals’*”.

Cette scène exprime en filigrane à quel point, dans le carrefour contemporain du “latino-américain”, les



La ciénaga (Argentine, 2002) de Lucrecia Martel

cano”, los cineastas llegan a alejarse de preocupaciones colectivas. La conciencia de esta diversidad no parece suscitar la preocupación por la integración continental, como había suscitado el cine en los 70, sino más bien el rechazo de una “latinoamericanidad” en singular.

A partir de los años 80 queda apenas la sombra de la unidad estética o política que unía los movimientos artísticos y cinematográficos de las décadas pasadas. Los desafíos contemporáneos de los cines de América Latina, especialmente de aquellos que participan en el campo cinematográfico internacional, son radicalmente diferentes. El “cine latinoamericano” es ahora el escenario de múltiples tentativas individuales, “de todos los tamaños y envergaduras”, que, según afirma el crítico argentino Quintín, “a la luz de la globalidad

vigente, aprenden tanto a filmar como a negociar en el mercado planetario” (1997).

Ya no existe el sentimiento de pertenencia a un grupo específico movido por la solidaridad o un acuerdo ideológico o estético, sino una especie de afiliación a la profesión.

En los propósitos de los cineastas se destaca el rechazo de la idea misma de movimiento estético, aunque muchos se resistan a la tradición de sus mayores y comportan determinadas referencias cinematográficas. Por lo tanto sería inexacto hablar de un *Nuevo cine argentino*, al que se le atribuiría un punto de vista singular sobre cuestiones sociales y artísticas. Contrariamente al *Nuevo cine latinoamericano*, cuya bandera agitaban los propios cineastas, la expresión *Nuevo cine argentino* es un invento de la crítica y los festivales para poner una etiqueta a la amplia producción de películas realizadas por “jóvenes” realizadores.

EL PUNTO DE VISTA DE LOS CINEASTAS

La experiencia estética y política de pertenencia a un territorio nacional o continental parece desmoronarse actualmente. “Soy argentino porque vivo en Argentina. No soy para nada nacionalista. Sólo a la hora del mundial me agarra una especie de fervor más nacionalista...” afirma Diego Lerman. Esta idea la comparten ampliamente algunos cineastas más que intentan participar en el circuito internacional, rechazando al mismo tiempo la definición de un lugar de enunciación y, además, la cuestión de la identidad.

Una redefinición tanto del lugar de enunciación como del sentido de lo político, orienta cada vez más los enfoques de estos directores. La esfera de lo político ya no está ligada a una sola entidad colectiva (país, nación o continente) sino a una reflexión personal y crítica sobre el mundo.

Por otro lado, la situación de cada uno de los países revela un desconocimiento profundo de los cines del resto del continente, a tal punto que un festival europeo representa una posibilidad de encuentro sin equivalente para cineastas y profesionales. Privados de modos de comunicación por falta de distribuidores, los cineastas del continente se quejan a menudo de que los “latinoamericanos” conocen mejor los cines europeos y norteamericanos que los de sus propios países. “Una cosa que es patética es que para ver películas brasileras yo tenga que venir a Toulouse cuando estoy a 200 km de Puerto Alegre. Pero ese es un tema de la distribución internacional que está armada por los americanos y se acabó”, afirma el uruguayo Pablo Stoll.

Más allá de que unos cuantos jóvenes cineastas nieguen la existencia de un “cine latinoamericano”, la falta de comunicación que se constata entre los diver-



José Méndez (Perou)

cinéastes peuvent être éloignés de préoccupations collectives. La conscience de cette diversité ne semble pas susciter d’utopie de l’intégration continentale, comme ce fut le cas dans les années 1970, mais bien plutôt le repli de l’existence d’une “latino-américanité” au singulier.

Depuis les années 1980, l’unité esthétique ou politique qui fédérait les mouvements artistiques et cinématographiques des décennies précédentes n’est plus que l’ombre d’elle-même. De fait, les enjeux contemporains des cinémas d’Amérique latine, notamment de ceux qui participent du champ cinématographique international, sont radicalement différents de ce qu’ils étaient auparavant. Le “cinéma latino-américain” est désormais le théâtre d’une multiplicité de tentatives individuelles, “de toutes les tailles et toutes les envergures” et qui, comme l’affirme le critique argentin Quintin, “à la lumière de la globalité en vigueur, apprennent aussi bien à filmer qu’à négocier sur le marché planétaire” (1997).

Il n’est plus question d’un sentiment d’appartenance à un groupe spécifique animé d’une solidarité ou d’un accord idéologique ou esthétique, mais d’une sorte d’affiliation à la profession. Le refus de la part des cinéastes de l’idée même de mouvement esthétique est mis en avant dans leurs propos, même si plusieurs partagent aussi bien le rejet de la tradition de leurs aînés que certaines références cinématographiques. Il serait en l’occurrence inexact de parler d’un *Nouveau (ou Jeune) cinéma argentin* auquel on attribuerait un point de vue singulier sur les questions sociales et artistiques. Contrairement au *Nouveau cinéma latino-américain* dont le drapeau était brandi par les cinéastes eux-mêmes, l’expression *Nouveau cinéma argentin* a été inventée par la critique et les festivals pour étiqueter la large production de films réalisés par de “jeunes” cinéastes.



Alejandro González Iñárritu (México)

Los cines del continente lleva a cuestionar la validez del postulado de un lugar de enunciación continental en este momento. Como afirma Quintín en *Au sud du cinéma*, “fuera de las reuniones políticas nadie cree en la región en la existencia de un cine latinoamericano [...]. Desde hace años, en materia de cine, cada país es una isla, con recursos económicos muy diversos [...], las películas sólo circulan de un país a otro si las distribuye una gran empresa norteamericana”.

La definición de una fisonomía clara de América Latina les viene mejor a los europeos, es decir a los organizadores de festivales y a su público, que a los mismos cineastas.

Más que el rechazo de las experiencias cinematográficas anteriores, tal vez haya que entender este fenómeno como la voluntad, natural finalmente, de diferenciarse de los tópicos asociados con la imagen del “cine latinoamericano” o de los cines nacionales, de las representaciones que han asignado y encerrado a las cinematografías del continente en el campo del cine social o político.

El rechazo de la pertenencia nacional o continental sin embargo no es común a todos los países y cineastas. Para algunos, sobre todo para los que proceden de países de producción cinematográfica reducida, el tema de la identidad no es para nada anacrónica. A esta idea se adhiere el colombiano Felipe Aljure cuando afirma: “... hay gente que vive en Colombia pero no sabe qué es ser colombiano porque nadie se lo ha mostrado. Se rumora también con fuerza que este país está enfermo, y que por andar dándole de comer al cuerpo se le quedó el alma con hambre y ahora necesita formas de expresión que le expliquen quién es, cómo es, por qué y para qué existe. Es que si nadie nos dice quiénes somos y para dónde vamos, nadie nos puede decir tampoco para qué quedarnos juntos y por qué y para qué dejar de matarnos. Que no nos salgan ahora con que van a cerrar el Ministerio de la Cultura

LE POINT DE VUE DES CINÉASTES

Sur la carte du monde, l'expérience esthétique et politique d'appartenance à un territoire national ou continental semble s'effondrer. “*Je suis argentin car je vis en Argentine. Je ne suis pas du tout nationaliste. Seulement à l'heure de la Coupe du Monde de foot je me laisse aller à une ferveur nationaliste*”, affirme Diego Lerman. Cette idée est assez largement partagée par un certain nombre de “jeunes” cinéastes qui tentent de participer au circuit international tout en rejetant les pesanteurs du lieu d'énonciation et plus largement la question identitaire.

Une redéfinition aussi bien du lieu d'énonciation –en tant que lieu davantage individuel– que du sens du politique, est à l'œuvre dans les démarches des “jeunes” cinéastes latino-américains. La sphère du politique n'est plus uniquement attachée à une entité collective – le pays, la nation ou le continent – mais à une réflexion personnelle et critique sur le monde.

De plus, la situation dans chacun des pays révèle une méconnaissance profonde des cinémas et des réalisateurs des autres pays du continent, au point qu'un festival européen représente encore aujourd'hui une possibilité de rencontre inédite pour les cinéastes et les professionnels. Toujours privés de tout moyen de communication en raison du manque de distributeurs, les réalisateurs du continent se plaignent souvent que les “Latino-américains” connaissent mieux les cinémas européens et nord-américains que ceux de leurs propres pays. “*Une chose qui est pathétique est que pour regarder des films brésiliens, je dois venir à Toulouse, alors que je suis à 200 km de Puerto Alegre. C'est un problème qui a trait à la distribution internationale, laquelle est montée par des Nord-américains*”, affirme l'uruguayen Pablo Stoll.

Outre le déni par plusieurs de ces jeunes réalisateurs de l'existence d'un “cinéma latino-américain”, ce constat d'un manque de communication évident entre les divers cinémas du continent amène à questionner la validité du postulat d'un lieu d'énonciation continental à l'heure actuelle. Comme l'affirme Quintín dans l'ouvrage *Au Sud du cinéma*, “*Mais hors des réunions politiques, personne ne croit, dans la région, à l'existence d'un cinéma latino-américain [...]. Depuis des années, en ce qui concerne le cinéma, chaque pays est une île, avec des moyens économiques très divers [...] les films ne circulent d'un pays à l'autre que s'ils sont distribués par une grande entreprise américaine*”.

La définition d'une physionomie nette de l'Amérique latine intéresse indéniablement davantage les Européens, c'est-à-dire les organisateurs et le public des festivals, que les cinéastes eux-mêmes.

Plutôt que le refus des anciennes expériences cinématographiques, il faut sans doute y voir la volonté

y a arrebatarle de nuevo el apoyo a nuestro cine que no nos digan que no hay plata para eso porque las prioridades son otras, por que si de prioridades se trata, hay que decir que lo que más importa es saber quiénes somos. Si nuestra clase política no entiende eso, tampoco entenderá, al sentarse a la mesa de negociaciones con la insurgencia, que lo único que nos une es ser colombianos, porque por lo demás, casi todo nos separa” (1999).

Si el discurso de los cineastas puede mostrar hasta qué punto el lugar de enunciación de lo “latinoamericano” ha evolucionado hacia un rechazo del sentimiento de pertenencia a un país y un continente como principio fundador de la práctica artística, también revela hasta qué punto el cuestionamiento de la identidad se encuentra determinado por el lugar de su formulación. La práctica cinematográfica inscrita en un contexto internacional no siempre comparte las mismas preguntas ni las mismas preocupaciones que aquella que no atravesó las fronteras locales o incluso nacionales.

LAS HISTORIAS PERSONALES O UNA NUEVA VISIÓN DE LO POLÍTICO

Resulta tentador esbozar los rasgos de ese renacimiento a partir del análisis de las películas: mirada personal y sincera más allá de la diversidad estética y narrativa; “nueva” relación con la realidad social del país, que renuncia a la aspiración a proponer respuestas ideológicas que caracterizó el cine de las generaciones anteriores; ambigüedad fecunda entre el documental y la ficción ; y alto grado de autoconciencia estética.

El compromiso político, la utopía de unidad continental, el “Tercer Cine” del Tercer Mundo, el “cine acción”, la “estética nacional”, son expresiones que ya no corresponden con los propósitos de los jóvenes cineastas. En cuanto a los enfoques estéticos, cada uno propone, según modalidades diferentes, una mirada singular de la realidad. Aunque permanezcan ligados a un entorno histórico o íntimo, los relatos se insertan en experiencias estéticas personales, desentendidos de toda dimensión nacional o continental.

Desde mediados de los 90, Orlando Senna prevé un final de década caracterizado por la proyección de un arte “intimista” en las pantallas del mundo. La importancia atribuida a las historias personales (una suerte de retorno al sujeto, a la *subjetividad filmica*), a la que dan un sentido inédito las situaciones cotidianas, va a la par con el rechazo de grandes temas históricos y sociales y de la toma de posición política.

La búsqueda de lo íntimo remite al rechazo de lo espectacular cinematográfico preferido por un determinado “cine dominante”. En esta disidencia se funda en definitiva la unidad de algunos cineastas



Pablo Stoll (Uruguay)

somme toute naturelle de se démarquer des clichés attachés à l’image du “cinéma latino-américain” ou, le cas échéant, des cinémas nationaux, des représentations qui ont assigné et cloisonné les cinématographies du continent dans le champ du cinéma social ou politique.

Le rejet de l’appartenance nationale ou continentale n’est pas pour autant commune à tous les pays et cinéastes du continent. Pour certains cinéastes, notamment en provenance de pays à la production réduite, la question identitaire n’a rien d’anachronique. A cette question de l’identité, le cinéaste colombien Felipe Aljure répond par exemple: “...il y a des gens qui vivent en Colombie mais qui ne savent pas ce que veut dire être colombien parce que personne ne le leur a appris. On raconte aussi partout que ce pays est malade et que pour donner toujours à manger à son corps, c’est son âme qui crie famine. Et maintenant, il a besoin de formes d’expression qui lui expliquent qui il est, comment il est, pourquoi et dans quel but il existe. Si personne ne nous dit qui nous sommes et où nous allons, personne ne peut nous dire non plus pourquoi rester ensemble et pourquoi et dans quel but cesser de nous entretenir. Qu’on ne vienne pas maintenant nous dire que le Ministère de la Culture va être fermé et que le soutien à notre cinéma nous sera à nouveau retiré. Qu’on ne nous dise pas qu’il n’y a pas d’argent pour ça parce qu’il y a d’autres priorités. Parce que s’il y a une priorité c’est bien de savoir qui nous sommes. Si notre classe politique ne comprend pas cela, elle ne comprendra pas non plus, en s’asseyant à une table de négociations avec les insurgés que ce qui nous unit c’est uniquement que nous sommes colombiens, parce que pour ce qui est du reste presque tout nous sépare” (1999).

Si ce tour d’horizon du discours des cinéastes a pu montrer combien le lieu d’énonciation a évolué vers



À gauche, *Historias mínimas* (Argentine, 2003) de Carlos Sorin (la haut)



de la nueva generación, pese a los matices vinculados a las herencias de cada uno. Ya no buscan, como sus antecesores, cambiar el mundo, ni siquiera el país. Este “pensamiento” del cine puede parecer contestatario en la medida en que, al rechazar el modelo dominante, crea una ficción “distinta”. ●

un rejet de l'appartenance nationale et continentale comme principe fondateur de la pratique artistique, il révèle aussi à quel point le questionnement identitaire se trouve déterminé par le lieu de sa formulation. La pratique cinématographique inscrite dans un contexte international ne partage pas toujours les mêmes interrogations et les mêmes préoccupations que celle qui n'a pas franchi les frontières locales ou mêmes nationales.

LES HISTOIRES PERSONNELLES OU UNE NOUVELLE VISION DU POLITIQUE

Il est tentant d'esquisser les traits de ce “renouveau” du point de vue des films: tout d'abord, le regard personnel et sincère qui s'exprime dans ces films, au-delà de la diversité de l'esthétique et des récits; ensuite, un “nouveau” rapport à la réalité sociale du pays, à la fois renoncement à la problématisation du social et à l'aspiration à proposer des réponses idéologiques qui avaient caractérisé le cinéma des générations précédentes; enfin, l'ambiguïté féconde entre le documentaire et la fiction ainsi que le degré d'auto conscience esthétique.

L'engagement politique, l'utopie de l'unité continentale, le “Tiers-Cinéma” du Tiers monde, le “cinéma action”, l’“esthétique nationale”, ne correspondent plus aux propos des jeunes cinéastes. Quant à leurs démarches esthétiques, chacune met en œuvre, selon des modalités différentes, un regard singulier sur la réalité. Même s'ils restent attachés à un environnement historique ou intime, les récits s'insèrent dans des démarches esthétiques personnelles, détachées d'une quelconque dimension nationale et continentale.

Orlando Senna envisage, depuis le milieu des années 1990, une fin de décennie caractérisée par la projection sur les écrans du monde d'un art intimiste. L'importance attribuée aux histoires personnelles, à une sorte de retour du sujet – à la subjectivité filmique – à laquelle les situations quotidiennes redonnent un sens inédit, s'accorde avec le refus des grands sujets historiques



25 watts (Uruguay, 2001)

NOTA

1. Participan en el debate del 16 de marzo de 2005 el haitiano Mickelange Quay, los argentinos David Bisbano y Martín Mauregui, el colombiano Ciro Guerra y personas del público, entre ellas Matías Mosteirín, joven productor argentino, miembro del jurado del premio Coup de Cœur 2005, y Odile Bouchet, miembro de la Arcalt.

AMANDA RUEDA Colombiana, autora de una tesis doctoral sobre el cine de América Latina en Francia. Forma parte del comité de redacción de la revista Cinémas d'Amérique latine, ha publicado varios artículos sobre cine y comunicación en revistas en Francia y Colombia, ha realizado varios documentales. Actualmente es docente en la universidad de Grenoble.

RESUMEN Este artículo propone una visión panorámica de los cines contemporáneos de América Latina que han encontrado un reconocimiento importante en Francia, particularmente aquellos que han sido defendidos por los Encuentros de Toulouse. A través de la descripción de varios aspectos, tanto de la producción y la distribución como de las tendencias estéticas de algunas obras, emergen algunas preguntas sobre la evolución de la creación cinematográfica en el continente en las dos últimas décadas.

PALABRAS CLAVES Cine contemporáneo de América Latina - producción - distribución - festivales - pensamiento de cineastas, enfoques estéticos - cuestionamiento de la identidad.

et sociaux et de la prise de position politique.

Le recours à l'intime renvoie au rejet de la spectacularisation cinématographique mise en œuvre par un certain "cinéma dominant". C'est dans cette dissidence que résiderait en définitive l'unité de certains cinéastes de la jeune génération en dépit des nuances liées à l'héritage de chacun, mais ils ne cherchent plus, à l'instar de leurs prédécesseurs, à modifier le monde ni même leur pays. Cette "pensée" du cinéma peut être perçue comme contestataire en cela que, récusant le modèle dominant, elle invente une fiction "autre". ●

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR MICHELLE DUFFAU

NOTE

1. Participent à ce débat du 16 mars 2005, le Haïtien Mickelange Quay, les Argentins David Bisbano, Martín Mauregui, le Colombien Ciro Guerra et quelques personnes du public, notamment Matías Mosteirín, jeune producteur argentin, membre du jury Prix Coup de Cœur cette année-là, Odile Bouchet, membre de l'Arcalt et moi-même.

AMANDA RUEDA Colombienne, auteur d'une thèse de Doctorat sur les cinémas d'Amérique latine en France. Fait partie du comité de rédaction de la revue Cinémas d'Amérique latine et a publié des articles sur le cinéma et la communication dans des revues en France et en Colombie, a réalisé plusieurs documentaires. Est actuellement maître de conférences à l'Université de Grenoble.

RÉSUMÉ Cet article propose un panorama des cinémas contemporains d'Amérique latine très reconnus en France, en particulier ceux qui ont été défendus par les Rencontres de Toulouse. A partir de la description de plusieurs aspects, production et distribution aussi bien que tendances esthétiques de certaines œuvres, surgissent des questions sur l'évolution de la création cinématographique dans le continent durant les deux dernières décennies.

MOTS CLÉS Cinémas contemporains d'Amérique latine - production - distribution - festivals - pensée de cinéastes - démarches esthétiques - question identitaire.

Tournage de *El cielito* (Argentine, 2005) de María Victoria Menis





O lugar sem limites

José Carlos Avellar

Le lieu sans limites

A MULHER NOS OLHA

Vemos o primeiro plano do rosto dela entre duas mãos algemadas. Esta é a primeira imagem. A segunda, o detalhe das mãos algemadas. A terceira, o detalhe dos olhos da mulher. A quarta, um pedaço de mar – o sol brilha forte numa infinidade de pontos. A que vem em seguida, de novo o detalhe dos olhos que nos olham. E então, uma imagem menos firme que as anteriores, o rosto da mulher que vimos na primeira imagem, agora de olhos fechados. E outra mais, que também balança suave: uma mulher sentada na ponta de um bote, de costas para a câmera, olha o mar diante dela.

Assim começa *Limite*.

Na verdade não é bem assim.

Existe uma imagem antes de todas essas, uma que de fato é a primeira (e que é também a última, se repete no fim do filme): na parte inferior do quadro, branco, quase vazio, abutres voam em torno de um rochedo.

UNE FEMME NOUS REGARDE

Au premier plan on voit son visage, entre deux mains menottées. C'est la première image du film. La deuxième montre un détail des mains menottées. La troisième, un détail de ses yeux. La quatrième, une partie de la mer – le soleil brille avec éclat sur une infinité de points. Celle qui vient ensuite, c'est à nouveau le détail des yeux qui nous regardent. Et alors, arrive une image moins stable que les précédentes : le visage de la femme que nous avons vue à la première image, maintenant les yeux fermés. Puis encore une autre image qui se balance doucement : une femme assise à la pointe d'un canot, dos à la caméra, qui regarde la mer devant elle.

Limite commence de cette façon.

Mais en vérité, pas tout à fait ainsi.

Il y a une image avant toutes ces images, une qui constitue la première du film (et aussi la dernière car elle revient) : dans la partie inférieure du cadre, blanc,

Mas ainda não é bem assim.

Embora o filme seja exatamente aquele exibido pela primeira vez em maio de 1931, hoje ele tem uma outra imagem inicial. O mesmo filme, ou quase, porque um breve trecho não pode ser restaurado, mas o mesmo filme com uma imagem a mais. Ela não está ali, visível, mas é de fato a imagem primeira, a que gerou todas essas que vemos: um espectador, Saulo Pereira de Mello, que se dedicou ao filme por inteiro, que preservou, estudou, restaurou, realizou sua paixão assim como nenhum outro espectador jamais conseguiu realizar com nenhum outro filme. Ver *Limite*, hoje, é ver o filme através dos olhos de Saulo. E mesmo Mário Peixoto, o realizador, mesmo ele, muito provavelmente, depois de Saulo, passou a ver o filme que fez através dos olhos deste seu espectador total.

Parece exagero (Saulo é o primeiro a protestar e garantir: exagero e dos grandes) mas não é.

SALVAMENTO DO FILME

Mais de setenta anos depois da primeira projeção e de cinquenta depois do primeiro contato de Saulo com *Limite*, mais difícil que separar o filme do mito criado em torno dele é separá-lo deste seu espectador total e apaixonado que não se cansa de repetir que “não há filme mais belo, intenso, pungente e pujante”; que esta é “uma das mais prodigiosas obras de arte desde que o Ocidente nasceu para a História com o estilo românico”; que vê-lo é “uma experiência inesquecível (...) um prazer intenso e exaltante porque ele é uma obra de arte de estatura gigantesca”.

Começo da década de 50: um estudante de física meio interessado em namorar uma estudante de Letras aceita um convite de sua quase namorada para ficar até mais tarde na faculdade e ver o filme que seria exibido naquela noite. Saulo recorda que aceitou o convite mais interessado na quase namorada do que na idéia de ver um filme mudo brasileiro.

O quase namoro ficou mesmo no quase, mas desde aquela noite Saulo –amor à primeira vista– abandonou a física para se dedicar ao cinema, em particular ao cinema mudo, bem em particular ao filme que despertou nele a paixão pelo cinema. Os estudos de física serviram só quando ele sentiu necessidade de se aprofundar em sensímetria para recuperar o filme –garante que teria sido apenas um físico qualquer se *Limite* não o tivesse transformado.

Ele não só viu o filme um sem-número de vezes: guardou em casa durante anos a única cópia existente (em nitrato, material que naturalmente se decompõe e se inflama se não conservado a uma temperatura inferior a 20 graus), até poder fazer outro negativo. E concluída a restauração dedicou-se a estudar o processo

presque vide, des vautours volent autour d’un rocher.

Mais ce n’est pas encore ça.

Même si le film est presque exactement celui qui a été montré pour la première fois en mai 1931 – seul un passage n’a pas pu être restauré – l’image d’ouverture, aujourd’hui, n’est plus la même. C’est presque le même film, mais avec une image de plus. Elle ne se trouve pas là, visible, mais elle est, en fait, l’image première, celle qui a donné naissance à toutes les autres que nous voyons : elle est celle d’un spectateur, Saulo Pereira de Mello, qui s’est dévoué entièrement à ce film, qui l’a conservé, étudié, restauré ; qui lui a témoigné sa passion comme aucun autre spectateur n’avait jamais réussi à le faire avant lui. Voir *Limite*, aujourd’hui, c’est le voir à travers les yeux de Saulo. Même Mário Peixoto, le réalisateur, même lui, voyait désormais son film à travers les yeux de ce spectateur passionné.

Cela peut paraître exagéré (Saulo, d’ailleurs, est le premier à protester et à affirmer que c’est effectivement très exagéré), mais en fait, non.

SAUVETAGE DU FILM

Plus de soixante-dix ans après la première projection et cinquante ans après le premier contact de Saulo avec *Limite*, il est plus facile de séparer le film du mythe créé autour de lui que de le séparer de ce spectateur idéal et passionné qui ne se fatigue pas de répéter “qu’il n’y a pas de film plus beau, plus intense, plus poignant, plus puissant” ; et “qu’il s’agit-là de l’une des œuvres d’art les plus prodigieuses de l’Occident depuis que l’Occident a fait son apparition dans l’histoire avec le style roman” ; que voir ce film est “une expérience inoubliable (...) un plaisir intense et exaltant car il s’agit d’une œuvre d’art de taille gigantesque”.

Début des années 50 : un étudiant de physique qui cherchait à sortir avec une étudiante de lettres accepte l’invitation de celle-ci et reste un peu plus tard à la Faculté pour voir le film qui allait être projeté ce soir-là. Saulo se souvient qu’il a accepté l’invitation plus pour la fille que pour le film muet brésilien.

La séduction entre eux n’a pas avancé d’un pouce, mais depuis ce soir-là Saulo – coup de foudre – a laissé tomber la physique pour se dévouer au cinéma, en particulier au cinéma muet et au film qui avait éveillé en lui la passion du cinéma. Ses études de physique lui ont seulement servi lorsqu’il a éprouvé le besoin d’approfondir la sensimétrie pour pouvoir restaurer le film. Il avoue d’ailleurs qu’il n’aurait été qu’un physicien banal si *Limite* ne l’avait pas transformé.

Il a non seulement visionné le film un nombre illimité de fois, mais il a également gardé chez lui, pendant des années, la seule copie existante jusqu’à pouvoir tirer un nouveau négatif.

Cette copie unique était en nitrato (matériau qui se décompose naturellement et qui s’enflamme s’il n’est

de invenção de *Limite*, processo que, de certo modo, parece ter nascido de uma paixão de espectador semelhante à que o filme despertou em Saulo.

Mário, quando realizou *Limite* estava recém-saído dos 20 anos. Saulo também tinha pouco mais de 20 anos quando viu *Limite* pela primeira vez. Mário diz que fez o filme em resposta à emoção que sentiu ao ver uma foto: “eu parei, tomei um choque, tive aquela visão”. Saulo diz que tudo o que fez pelo filme (exageremos um pouco, e aqui Saulo talvez não discorde do exagero: tudo o que fez na vida) foi em resposta às “vivências experimentadas durante a projeção”.

A sessão era uma das que o professor Plínio Sússekind Rocha costumava realizar na Faculdade Nacional de Filosofia. Plínio, professor de Saulo na Faculdade, foi digamos assim, o Saulo antes de Saulo. Fundador do Chaplin Clube, em junho de 1928, ao lado de Cláudio Mello, Almir Castro e do escritor Octavio de Faria, Plínio foi um dos organizadores da primeira sessão de *Limite*, em maio de 1931.

O filme, que jamais chegou a ser exibido comercialmente, depois desta sessão de estréia apresentou-se de raro em raro em projeções especiais. Saulo destaca duas delas: a de janeiro de 1932, no Cine Eldorado, patrocinada pela revista *Bazar* e a de julho de 1942, patrocinada por Vinicius de Moraes, então crítico de cinema do jornal *A Manhã*, para apresentar o filme a Orson Welles, no Brasil para filmar *It's all true*.

A partir daí, pelo menos uma vez por ano, até 1959, vieram as sessões promovidas pelo professor Plínio Sússekind Rocha no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia. Saulo se lembra: quando viu o filme pela primeira vez, Mário Peixoto, Edgar Brazil, Brutus Pedreira e Plínio Sússekind Rocha estavam na cabine de projeção, no controle dos discos que davam som às imagens. Ao final da projeção ele viu pela primeira vez “os vultos magros destas quatro pessoas” que se tornariam seus amigos, e mais tarde lhe confiariam a missão de salvar o filme com uma pergunta à queima-roupa: “Você acha que *Limite* pode desaparecer? Topas fazer alguma coisa pelo filme?” Foi em 1954, depois de uma projeção sem a segunda parte, que já não tinha condições de passar no projetor, pois o nitrato começava a se decompor. Plínio, até então guardião filme, chamou Saulo para ajudá-lo a salvar *Limite*. O negativo original há muito desaparecera e Edgar Brazil, fotógrafo do filme, que cuidava da conservação da única cópia existente, morrera pouco antes, em janeiro de 1954. Cinco anos mais tarde, em 1959, quando Plínio tentou, mais uma vez, exibir o filme na Faculdade Nacional de Filosofia, a projeção teve que ser feita “sem as três primeiras partes: a decomposição química tinha começado”.

pas conservé à une température inférieure à 20 degrés). Une fois la restauration achevée, Saulo s'est mis à étudier le processus de construction de *Limite*, processus qui prend naissance dans une passion de spectateur semblable à celle de Saulo vis-à-vis du film.

En effet, lorsque Mário a réalisé *Limite*, il avait à peine 20 ans, le même âge de Saulo lorsqu'il a vu le film pour la première fois. Mário affirme avoir conçu le film pour répondre à l'émotion qu'il a sentie en regardant une photo dans un kiosque à journaux : “je me suis arrêté, j'ai été bouleversé, j'ai eu cette idée”. Saulo, de son côté, affirme que tout ce qu'il a fait pour le film, ou mieux – et ici nous pouvons exagérer avec son accord – tout ce qu'il a fait dans sa vie, a été une réponse aux “émotions vécues pendant la projection du film”.

Il s'agissait de l'une des séances que Plínio Sússekind Rocha, professeur de Saulo, avait l'habitude d'organiser à la Faculté Nationale de Philosophie. Ce premier a été, d'une certaine façon, le précurseur de Saulo. Fondateur du Chaplin Club, en juin 1928, aux côtés de Cláudio Mello, Almir Castro et de l'écrivain Octavio de Faria, Plínio a été l'un des organisateurs de la première projection de *Limite*, en mai 1931.

Le film n'avait jamais été diffusé dans le circuit commercial, mais après cette séance, il a été montré ponctuellement dans des projections spéciales. Saulo en rappelle deux : celle de janvier 1932, au Ciné Eldorado, sponsorisée par la revue *Bazar*, et celle de juillet 1942, organisée par Vinicius de Moraes, alors critique de cinéma au journal *A Manhã*, pour présenter le film à Orson Welles, qui tournait au Brésil son film *It's all true*.

A partir de là, au moins une fois par an et jusqu'en 1959, ces projections organisées par le professeur Plínio Sússekind Rocha ont donc eu lieu dans le salon d'honneur de la Faculté Nationale de Philosophie. Saulo se rappelle bien : lorsqu'il a vu le film pour la première fois, Mário Peixoto, Edgar Brazil, Brutus Pedreira et Plínio Sússekind Rocha se trouvaient dans la cabine de projection, chargés de lancer les disques qui devaient accompagner les images. A la fin de la projection, Saulo a vu pour la première fois “les minces silhouettes de ces quatre personnes” qui allaient devenir ses amis et qui, plus tard, allaient lui confier la mission de sauver le film, après une question plus que directe : “Peux-tu accepter que *Limite* disparaisse ? Veux-tu faire quelque chose pour ce film ?” C'était en 1954, après une projection dans laquelle il manquait la deuxième partie du film : le nitrato commençait à se décomposer et la pellicule ne passait plus dans le projecteur. Plínio, qui gardait jusqu'alors le film, a donc fait appel à Saulo pour l'aider à sauver *Limite*. Le négatif original avait disparu depuis longtemps et Edgar Brazil,



Limite (1931)

LA RESTAURAÇÃO

A partir deste momento o filme deixou de ser exibido e começou a luta pela restauração, que só seria concluída vinte anos depois. “Fui apresentado a Mário por Plínio”, lembra Saulo na apresentação do roteiro de *Outono, o jardim petrificado* (Aeroplano, Rio de Janeiro, 2001), “no exato dia, cuja data não recordo mais, em que fomos ao apartamento de Mário, na rua Souza Lima, para apanhar o material de *Limite* a fim de tentar sua restauração”.

A cópia única que Mário guardava em sua casa passou para as mãos de Plínio e Saulo e permaneceu guardada na Faculdade Nacional de Filosofia até 1966, quando foi apreendida por ordem da Polícia Federal da ditadura militar ao lado de *Mãe / Mat* de Vsevolod Pudovkin (1926) e de *Encouraçado Potemkin / Bronenosets Potemkin*, de Sergei Eisenstein (1925). Os três filmes costumavam ser exibidos juntos, diz Saulo, “algumas vezes numa sessão contínua, um após o outro, numa espécie de maratona de cinema mudo, para que melhor pudéssemos estudar o filme de Peixoto”.

directeur de la photo du film et qui en conservait la seule copie existante, était mort peu de temps avant, en janvier 1954. Cinq ans après, en 1959, lorsque Plínio a essayé, une fois de plus, de montrer le film à la Faculté Nationale de Philosophie, la projection a due se faire “sans les trois premières parties : la décomposition chimique avait commencé”.

LA RESTAURATION

A partir de ce moment-là, le film a cessé d’être projeté et la lutte pour sa restauration a commencé, qui ne sera achevée que vingt ans plus tard. “C’est Plínio qui m’avait présenté à Mario”, rappelait Saulo (à l’occasion de la présentation du scénario de *Outono, o jardim petrificado*, publié par Aeroplano à Rio de Janeiro, en 2001). “Même si la date m’échappe, je me rappelle très bien de ce jour car nous sommes allés à l’appartement de Mario, rue Souza Lima, prendre l’ensemble de *Limite* pour tenter de le restaurer”.

L’unique copie que Mário conservait chez lui a donc été donnée à Plínio et à Saulo et elle est restée à

Liberada pela polícia, a cópia passou a ser guardada na casa de Saulo, que intensificou a luta iniciada em 1959-1960 para impedir a decomposição e conseguir recursos para restauração. “Descobri ao acaso que pequenas exposições ao sol secavam o nitrato, que se torna úmido quando começa a se decompor, e espalhei os rolos do filme para pequenos banhos de sol”. Os primeiros cuidados foram para o segundo rolo, que, reunindo dinheiro do próprio bolso, ele conseguiu recuperar num antigo laboratório do Rio, onde encontrou “uma velha copiadora Debrrie, que funcionava ainda com a grifa e a janela nas dimensões exatas do filme mudo”.

No final da década de 70 um novo negativo foi tirado da cópia em nitrato e o filme ficou quase totalmente recuperado – “quase totalmente porque não foi possível salvar o trecho em que o homem número um socorre a mulher número dois, e que na cópia hoje em exibição se encontra assinalado por um letreiro”. Saulo decidiu então, para melhor estudar o filme, fotografar “a única cópia nitrato ainda existente, feita sob a orientação de Edgar Brazil, existente até novembro de 1972 quando foi destruída”. Montou em casa uma mesa especial, com enroladeiras e um vidro despolido iluminado por trás, armou sua câmera diante da mesa e fotografou todos os planos do filme, quadrinho por quadrinho, várias fotos de um mesmo plano sempre que fosse importante mostrar o movimento interno da imagem.

Durante este período a sala de jantar de seu apartamento, lembra, “ficou inteiramente tomada pelos rolos do filme e era quase impossível a gente se mexer em casa, porque eu só podia fazer as fotos à noite, quando voltava do trabalho. Saulo, a mulher, Ayla, e a filha, Laura, viveram então mais do que nunca cercados pelo filme por todos os lados, a tal ponto que, um dia, quando foi com a filha a um laboratório cinematográfico – “ela deveria ter então uns quatro ou cinco anos” –, a menina exclamou diante das muitas latas de filme: “Papai! Quanto *limite* tem aqui!”. A historinha ficou na memória de Saulo porque, a seu jeito de menina, a filha traduziu numa frase simples a obsessão do pai, a sensação de que *Limite* é todo o cinema.

O trabalho de fotografar o filme quadro a quadro durou pouco mais de três meses e foi posteriormente transformado em livro, o primeiro de uma série que Saulo tem dedicado ao filme e seu realizador: *Limite, filme de Mário Peixoto* (Funarte, Rio de Janeiro, 1979). Saulo diz que fez um mapa ou partitura de *Limite*; e que “tanto quanto a reprodução da *Mona Lisa* não é inútil para entregarmos-nos ao mistério do sorriso feminino ou para entendermos a arte de Leonardo” o mapa pode ser útil para que se admire e conheça o filme. “Quem sabe música pode ler e solfejar uma partitura”, pois, “sem substituir a música, a partitura reinstaura a pre-

la Faculté Nationale de Philosophie jusqu’en 1966, lorsqu’elle a été confisquée par ordre de la Police Fédérale, pendant la dictature militaire, en même temps que *La mère* de Vsevolod Pudovkin (1926) et *Le Cuirassé Potemkin* de Sergei Eisenstein (1925). Selon Saulo, ces trois films étaient souvent présentés ensemble, “quelquefois au cours d’une séance continue, l’un après l’autre, dans une espèce de marathon du cinéma muet, pour que l’on pût mieux étudier le film de Peixoto”.

Une fois rendue par la police, la copie était désormais rangée chez Saulo, qui a intensifié la lutte initiée en 1959-1960 pour empêcher sa décomposition et obtenir les financements nécessaires pour sa restauration. “J’ai découvert par hasard que de brèves expositions au soleil séchaient le nitrate, qui devient humide lorsqu’il commence à se décomposer, et j’ai donc éparpillé les bobines pour quelques petits bains de soleil”. Les premiers soins sont allés à la deuxième bobine qu’il a réussi, avec son propre argent, à restaurer dans un ancien laboratoire de Rio, où il a trouvé “une vieille copieuse Debrrie, qui fonctionnait encore avec les griffes et la fenêtre dans les dimensions exactes du film muet”.

A la fin des années 70, un nouveau négatif a été fait à partir de cette copie en nitrate et le film a été récupéré presque entièrement – “presque entièrement car il n’a pas été possible de sauver le passage où l’homme numéro un secourt la femme numéro deux, ce qui est signalé par un intertitre sur la copie diffusée actuellement”. Saulo a donc décidé – pour pouvoir mieux étudier le film – de photographier “la seule copie en nitrate encore existante et faite sous l’orientation d’Edgar Brazil, copie qui a existé jusqu’en novembre 1972, quand elle a été détruite”. Saulo a installé chez lui une table spéciale équipée d’une enrouleuse et d’un verre dépoli éclairé par derrière ; il a placé sa caméra devant la table et il a photographié tous les plans du film, photogramme par photogramme, plusieurs photos d’un même plan à chaque fois qu’il était important de montrer le mouvement interne de l’image.

Pendant cette période, Saulo rappelle que la salle à manger de son appartement a été totalement envahie par les bobines du film et qu’il était presque impossible de bouger à l’intérieur de sa maison car il ne pouvait faire les photos que le soir, lorsqu’il rentrait du travail”. Lui, sa femme, Ayla, et leur fille, Laura, ont donc vécu, plus que jamais, cernés par le film de tous côtés, à tel point qu’un jour, lorsqu’il est allé avec sa fille dans un laboratoire cinématographique – “elle devait avoir quatre ou cinq ans” – la petite, devant plusieurs bobines de film, s’exclama : “Papa ! Regarde tous ces *limites* ici !” Cet épisode est resté dans la mémoire de Saulo car sa petite fille, dans son registre d’enfant, a



Tournage de *Limite* (1931) à Mangaratiba

sença da obra”. Do mesmo modo, “transpondo para o papel as imagens da tira de celulóide, criamos, com a ajuda de convenções, uma condensação da partitura cinematográfica, o mapa”.

Depois do mapa, e do recomeço de exibições regulares do filme, uma série de ensaios, entre eles os que escreveu para a *Revista USP* (número 4, dezembro de 1989, janeiro-fevereiro de 1990) e para a *Revista do Brasil* (número 11, dezembro de 1990), posteriormente ampliados e reunidos no livro *Limite* (Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1996). E a organização das edições de textos de Mário Peixoto: o roteiro do filme, *Limite, cenário original*, editora Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996; o romance *O inútil de cada um* (primeira edição em 1933, editora Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996); os livros de poesias *Mundéu* (que teve sua primeira edição em 1931), editora Sette Letras, 1996, e *Poemas de permeio com o mar*, editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 2001; e ainda, *Mário Peixoto, escritos sobre cinema*, editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 2000; e especialmente o já citado *Outono, o jardim petrificado*, roteiro que ele mesmo, Saulo, escreveu com Mário Peixoto em 1964: “o respeito artístico que tinha por Mário desde a visão de *Limite*, ampliou-se durante este convívio e, mais do que nunca, a inatividade deste mestre das imagens me entristeceu”, comenta na apresentação.

Saulo tem organizado ainda um volume com os diários escritos por Mário entre 1921 e 1933, a ser lançado pela editora da UFRJ. Em julho de 1996, com o apoio de Walter Salles, criou o Arquivo Mário Peixoto,

traduzido em uma frase simples a obsessão de seu pai: a certeza de que *Limite* significa todo o cinema.

A tarefa de fotógrafo do filme imagem por imagem levou mais de três meses e foi, por consequência, transformada em livro (o primeiro de uma série que Saulo escreveu sobre o filme e o realizador): *Limite, filme de Mário Peixoto* (Funarte, Rio de Janeiro, 1979). Além disso, Saulo planejou um plano ou uma espécie de partitura do filme *Limite*; e ele pensa que “da mesma maneira que as reproduções de *La Joconde* podem ser úteis para a compreensão dos mistérios do sorriso feminino ou da arte de Leonardo”, seu plano pode se revelar útil para conhecer e apreciar o filme. “Aquele que possui conhecimentos musicais chega a ler as notas e a solfejar uma partitura”, pois “sem substituir a música, a partitura instaura novamente a presença da obra”. De

mesma maneira, “em transpondo sobre o papel as imagens da fita de celulóide, nós criamos esse plano que, de maneira convencional, constitui uma condensação da partitura cinematográfica”.

Após a confecção desse plano e a retomada das projeções regulares do filme, ele escreveu uma série de ensaios, entre os quais, os publicados na *Revista USP* (número 4, dezembro de 1989/ janeiro/fevereiro 1990) e na *Revista do Brasil* (número 11, dezembro 1990), aumentados por consequência e reunidos no livro *Limite* (Rocco, Rio de Janeiro, 1996). À isso soma-se a organização das edições de textos de Mário Peixoto: o cenário do filme, (*Limite, cenário original*, Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996); o romance *O inútil de cada um* (primeira edição em 1933, Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996); os livros de poemas *Mundéu* (cuja primeira edição data de 1931, Sette Letras, 1996) e *Poemas de permeio com o mar* (Aeroplano, Rio de Janeiro, 2001); e ainda, *Mário Peixoto: escritos sobre cinema* (Aeroplano, Rio de Janeiro, 2000); e sobretudo a obra já citada *Outono, o jardim petrificado*, cenário que Saulo mesmo escreveu com Mário Peixoto em 1964: “O respeito artístico que eu tinha com Mário desde a projeção de *Limite* aumentou com nossa frequência e, mais do que nunca, a cessação de atividade desse mestre das imagens me entristeceu”, afirmou ele na ocasião da apresentação desse livro.

Esses últimos tempos, Saulo organiza um volume que contém os jornais escritos por Mário entre 1921 e 1933, que será publicado pela casa de edição de

que funciona na sede da Videofilmes e reúne materiais sobre *Limite* e os projetos não realizados de Mário. Para assinalar a abertura do Arquivo, Saulo coordenou entre julho e setembro daquele mesmo ano, na Casa de Rui Barbosa, no Rio, uma exposição de fotos da filmagem complementada por exposições seguidas de debates.

Pouco depois, escreveu uma biografia de Mário e uma extensa crítica para o cd-rom Estudos sobre *Limite* editado em 1998 pelo Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, de Niterói. Saulo tem sido, ainda, o ponto de partida para a produção de trabalhos dos quais não participou diretamente, mas que não existiriam sem ele, como a edição do roteiro de *A alma segundo Salustre pela Embrafilme*, em 1983, depois de uma frustrada tentativa de produzir o filme; a distribuição de *Limite* em vídeo, feita pela Funarte no final dos anos 80; o lançamento da biografia *Jogos de armar, a vida do solitário Mário Peixoto, o cineasta de Limite*, de Emil de Castro (Lacerda editores, Rio de Janeiro, 2000); e o documentário de longa-metragem *Onde a terra acaba*, de Sérgio Machado, produção da Videofilmes, 2001.

Por tudo isso, e porque além de tudo isso Saulo se empenha agora em concluir uma nova etapa da restauração do filme, a adaptação da cópia para a cadência e a janela de projeção do cinema sonoro e a inclusão da música transcrita dos discos usados originalmente para as projeções mudas, por tudo isso, *Limite*, hoje, na tela, é uma espécie de fusão: o filme é

l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. En juillet 1996, avec le soutien du réalisateur Walter Salles, il a créé les "Archives Mário Peixoto" qui se trouvent au siège de Videofilmes et qui réunissent toute la documentation sur *Limite*, ainsi que les projets non aboutis de Mario. Pour informer le public de l'ouverture de ces archives, Saulo a organisé, entre juillet et septembre de cette année-là, à la Casa de Rui Barbosa, à Rio, une exposition de photos de tournage, accompagnée de projections suivies de débats.

Peu de temps après, il a écrit une biographie de Mário et une longue critique destinée au cd-rom *Estudos sobre Limite*, paru en 1998 (Laboratoire de Recherche Audiovisuelle de l'Université Fédérale de l'Etat de Rio, Niterói). Ces derniers temps, Saulo a également été à l'origine de diverses études auxquelles il n'a pas participé directement, mais qui n'auraient pas existé sans lui ; par exemple, l'édition du scénario de *A alma segundo Salustre*, par Embrafilme, en 1983, après une tentative frustrée de produire le film ; la sortie de *Limite* en vidéo, par la Funarte, à la fin des années 80 ; la publication de la biographie *Jogos de armar, la vie du solitaire Mário Peixoto, le cinéaste de Limite*, par Emil de Castro (Lacerda editores, Rio de Janeiro, 2000) ; et le documentaire du long-métrage *Onde a terra acaba*, de Sérgio Machado, produit par Videofilmes, en 2001.

De plus, Saulo s'investit maintenant pour mener à bien une nouvelle étape de la restauration du film, l'adaptation de la copie à la cadence et à la fenêtre de projection du cinéma sonoro et l'inclusion de la musique transcrita des disques utilisés à l'origine dans les projections muettes. Pour tout cela, lorsque *Limite* est projeté sur les écrans aujourd'hui, il y a une sorte de phénomène de fusion : il y a le film et, en plus, le travail de ce spectateur passionné. Et c'est vraiment fusionnel. D'ailleurs, c'est bien de cette façon que le film commence ; un plan surgit à l'intérieur d'un autre plan, qui surgit à l'intérieur de l'écran blanc : fusion.

“MÊME DANS L'ILLIMITÉ... TOUT EST LIMITE”

La première image de *Limite*, le visage de la femme qui nous regarde, les mains menottées surgit en fusion à l'intérieur d'une autre image presque entièrement blanche qui débute la projection : les vautours autour du rocher.

Première image, même si elle apparaît en deuxième lieu, car c'est par elle que le film commence réellement. Les vautours du début et de la fin sont comme des vignettes qui suggèrent que ce que nous voyons entre la préface et la postface n'existe déjà plus. Première image, donc, car selon Mario, à maintes occasions, c'était à partir de cette image, de ce visage de femme cadré par les deux mains menottées, – vue

Couverture de Vu, 29 août 1929



ele mesmo mais este seu espectador total. Uma fusão. Por sinal é bem assim que ele começa, um plano surgindo de dentro de outro, de dentro de outro, de dentro da tela branca: fusão.]

“MESMO NO ILIMITADO... TUDO É LIMITE”

A primeira imagem de *Limite*, o rosto da mulher que nos olha e as mãos algemadas, aparece em fusão de dentro daquela outra quase toda branca que abre a projeção: os abutres em volta do rochedo.

Primeira, e não importa que apareça em segundo lugar, porque nela é que de fato o filme abre a conversa. Os abutres no princípio e no fim são vinhetas, sugestão de que o que vemos entre esse prefácio e esse posfácio já não tem vida. E especialmente: primeira, porque de acordo com o que Mário disse em várias ocasiões foi a partir desta imagem, um rosto de mulher entre mãos algemadas, que viu ao acaso numa revista em Paris, que ele começou a sonhar com *Limite*. Em depoimento feito em 1983 para o documentário *O homem do Morcego*, de Rui Solberg, Mário conta: “A idéia de *Limite* surgiu de um mero acaso. Eu estava em Paris, tendo vindo da Inglaterra, onde eu estudava, e passando na frente de uma banca de jornais eu vi um folheto com uma fotografia de uma mulher com braços passados na frente do busto, algemados. Braços de um homem. E o folheto chamava-se *Vu*. Era um suplemento. Continuei a caminhar e aquilo continuou a me perseguir na mente. Eu vi imediatamente em cima do pensamento um mar de fogo e uma mulher agarrada num pedaço de um barco naufragado”.

A segunda imagem, o detalhe das mãos algemadas, surge em fusão de dentro da primeira; a terceira, os olhos da mulher, surge de dentro das mãos; o mar em chamas, de dentro dos olhos; os olhos voltam de dentro do mar; o rosto da mulher de olhos fechados, surge de dentro dos olhos que saem do mar em chamas; e a mulher que sentada na ponta do barco olha o mar, surge de dentro do rosto com os olhos fechados.

No começo de *Limite* todas as imagens se encadeiam através de fusões. Este encadeamento mostra como a idéia surgiu na cabeça do realizador e sugere como o filme que está na tela deve se passar na cabeça do espectador. As fusões dizem como Mário fez o filme e como o espectador deve re/fazer o filme. Tudo nasce do e para o olhar. Nasce de olhos que surgem de mãos amarradas, mergulham no mar em chamas, se afogam, se queimam e voltam à tona para se fecharem.

Tudo, das linhas de composição à textura da imagem, mostra que o cinema, aqui, não abre –ao contrário, fecha, prende, limita– o olhar. Luz de menos –o fundo escuro por trás do rosto e das mãos algemadas concentra o olhar no que está em primeiro plano. Luz demais –o sol bate forte sobre a água, quase cega, fecha

par hasard sur une revue à Paris – qu’il a commencé à rêver de *Limite*. Dans un témoignage de 1983 pour le documentaire *O homem do Morcego*, de Rui Solberg, Mário raconte : “L’idée de *Limite* m’est venue par pur hasard. Je me trouvais à Paris, après avoir été en Angleterre, où j’étudiais, et lorsque je passais devant un kiosque à journaux, j’ai vu l’image d’une femme avec des bras devant le torse, menottés. Des bras d’homme. La revue s’appelait *Vu* et il s’agissait d’un supplément. J’ai poursuivi mon chemin mais cette image est restée de façon insistante dans ma tête. J’ai vu immédiatement une mer en feu et une femme attachée à un morceau de bateau naufragé”.

La deuxième image, le détail des mains menottées, surgit en fusion à l’intérieur de la première ; la troisième, les yeux de la femme, surgit à l’intérieur de ses mains ; la mer en flammes, de l’intérieur de ses yeux ; ses yeux reviennent de l’intérieur de la mer ; le visage de la femme, les yeux fermés, surgit de l’intérieur des yeux qui sortent de la mer en flammes ; et la femme assise au bout du canot qui regarde la mer, surgit de l’intérieur du visage avec les yeux fermés.

Au début de *Limite*, toutes les images s’enchaînent au moyen de fusions. Cet enchaînement est significatif de la façon dont l’idée s’est organisée dans la tête du réalisateur et suggère la lecture que le spectateur doit en faire. Les fusions racontent comment Mário a fait ce film et comment le spectateur doit refaire ce film. Tout naît du regard et tout est fait pour lui. Tout commence avec des yeux qui surgissent des mains attachées, qui plongent dans la mer en flammes, qui se noient, qui se brûlent et reviennent à la surface pour se fermer.

Tout, des lignes de composition à la texture de l’image, tout montre que le cinéma, ici, n’ouvre pas, mais, au contraire, ferme, emprisonne, limite le regard. Le manque de lumière du fond sombre derrière le visage et les mains menottées concentre le regard sur ce qui se trouve au premier plan. L’excès de lumière – le soleil qui tape fort sur l’eau – aveugle presque, oblige à fermer les yeux. Le tableau composé est immobile et bien circonscrit ; son centre est concentré et défini absolument par un point unique – un morceau de mètre ruban un détail de rouleau de fil, un bouton, un détail/morceau de ciseaux. Tableau ouvert et très mouvementé – la caméra abandonne la femme sur le rocher et court, vite, de l’autre côté du paysage sans s’arrêter sur rien. Cet exemple, un autre, et un autre encore, dans tous les moments du film, l’image cache davantage qu’elle ne montre. Les gros plans du ruban métrique ou de la bobine de fil, ne sont pas des détails très significatifs que la caméra va chercher au milieu de l’action. Ils sont tout ce que nous voyons de l’action. Voir, avec une définition extrême, un point

os olhos. Quadro imóvel e bem fechado, foco concentrado e absolutamente definido num único ponto – um pedaço da fita métrica, um detalhe do carretel de linha, um botão, um pedaço da tesoura. Quadro aberto e muito movimentado – a câmera abandona a mulher sobre o rochedo e corre rápido para um lado e outro da paisagem sem se deter sobre nada. Num exemplo, e noutro, e noutro, em todos os momentos do filme, a imagem mais oculta que mostra. Os planos muito próximos da fita métrica ou do carretel de linha não são detalhes especialmente significativos que a câmera vai buscar no meio da ação. Eles são tudo o que vemos da ação. Ver com extrema definição um ponto preciso, o número 13 da fita, o número 30 do carretel, não acrescenta uma informação ao olhar, ao contrário, elimina todas as outras, encobre a mesa de costura. A sensação de *limite* vem da câmera, do modo de ver, do que se vê na tela, melhor: do que quase não se vê na tela.

De um modo geral o espectador sente a tela de cinema como um lugar sem *limites*, porque aberta para todos os lados, espaço dinâmico em relação permanente e imediata com o que se encontra além do imediatamente visível. Um lugar sem *limites* e absolutamente visual, visão total e totalmente objetiva. Para expressar esta sensação, muitas vezes afirmamos que com a fotografia e o cinema podemos ver mais e melhor que a olho nu. No final da década de 20 este sentimento era mais que uma sensação, parecia uma certeza. “A fotografia é a possibilidade de ver os fatos do dia-a-dia sem qualquer ambigüidade”, dizia Lazló Moholy Nagy defendendo o ensino de fotografia no Bauhaus: “No futuro analfabeto será aquele que não souber fotografar”. O cinema é “a possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de ver sem fronteiras e sem distâncias”, dizia Dziga Vertov para apresentar seu Cinema-olho. É exatamente aí que surge *Limite*, dentro e em resposta a este momento em que se dizia que o cinema nos dá uma visão limitada do mundo; surge com a afirmação oposta, que o cinema nos leva a ver menos e pior e que nisto é que está a sua força. O cinema, sugere *Limite*, torna o visível invisível, escurece, desfoca. Ele se empenha em dizer que “mesmo no ilimitado da natureza, tudo é *limite*”, e repete e repete e repete esta afirmação como se quisesse reiterar que para fotografar o mundo como ele é cada plano no cinema deve começar com um corte, como se a voz de comando usada para interromper a filmagem, “corta!”, servisse para dar início ao plano e a voz de “ação!” para encerrá-lo. A ação pertence ao espectador, ele é quem age, como sugere Octavio de Faria no texto de introdução ao “mapa” ou “partitura” organizado por Saulo: “*Limite* exige dos que o vêem o mesmo senso artístico, a mesma compreensão estética, a mesma percepção simultânea de ritmo e beleza pictorial que seu realizador possui. É obra de um artista que se dirige a artistas”.

précis, le chiffre 13 du mètre ruban, ou encore le numéro 30 de la bobine de fil ne rajoute aucune information au regard, au contraire, cela en élimine toutes les autres, cela cache la table de couture. La sensation de limite vient de la caméra, de sa façon de voir, de ce qu'on voit à l'écran, ou mieux : de ce que l'on ne voit presque pas à l'écran.

D'une façon générale, le spectateur perçoit l'écran de cinéma comme un lieu sans limites, car ouvert de tous les côtés, un espace dynamique en relation permanente et immédiate avec tout ce qui se trouve au-delà de l'immédiatement visible. Un lieu sans limites et essentiellement visuel : une vision totale et complètement objective. Pour exprimer cette sensation, nous avons affirmé à plusieurs reprises que nous pouvons voir plus et mieux avec la photographie et le cinéma qu'à l'œil nu. A la fin des années 20, ce sentiment était plus qu'une sensation, c'était une certitude. “La photographie est la possibilité de voir les faits du quotidien sans aucune ambiguïté”, affirmait Lazló Moholy Nagy lorsqu'il défendait l'enseignement de la photographie au Bauhaus. “À l'avenir, l'analphabète sera celui qui ne saura pas faire des photos”. Le cinéma est “la possibilité de rendre visible l'invisible, d'éclairer l'obscurité, de voir sans frontières et sans distances”, affirmait Dziga Vertov lorsqu'il présentait son Cinéma-œil. C'est à ce moment précis que *Limite* est apparu ; en réponse à l'affirmation du moment selon laquelle le cinéma nous proposait une vision limitée du monde ; il proposait exactement le contraire, que le cinéma nous invite à voir moins et plus mal et que cela constitue justement sa force. *Limite* suggère que le cinéma rend le visible invisible, qu'il rend tout obscur, qu'il rend tout flou. Il insiste à dire que “même dans l'illimité de la nature, tout est limite”, et répète, répète, répète cette affirmation comme s'il voulait réitérer que pour photographier le monde comme il est, chaque plan au cinéma doit commencer par une coupure, comme si la voix qui donne l'ordre d'interrompre le tournage – “coupez !” - servait à faire commencer le plan et le mot “action !” servait à le conclure. L'action appartient au spectateur, c'est lui qui agit, comme suggère Octavio de Faria dans le texte d'introduction au “plan” ou “partition” organisé par Saulo : “*Limite* exige de ceux qui le voient le même sens artistique, la même compréhension esthétique, la même perception simultanée de rythme et de beauté picturale que ceux du réalisateur. C'est l'œuvre d'un artiste qui s'adresse à des artistes”.

Il est vrai que dans un premier moment, l'image de *Limite* semble augmenter et non limiter la vision. La caméra agit comme si elle était en totale liberté, elle invente des angles et des mouvements pour pouvoir regarder les choses. Elle monte sur un poteau d'éclair-

É verdade que num primeiro instante a imagem de *Limite* parece ampliar e não limitar a visão. A câmera age como se em total liberdade, inventa ângulos e movimentos para ver as coisas. Vai lá para cima de um poste de luz para ver lá em baixo o casal que conversa num canto da rua, ou se deita no chão para ver o mesmo casal e o poste de luz lá em cima – o poste então transformado numa cruz escura contra o branco do céu, entre o homem e a mulher. Caminha colada aos pés de uma mulher; se inclina para ver, meio deitada, o homem que avança para o fim da rua; se estica toda para seguir a mão que acende um cigarro ou o gesto da mulher que vira a página do jornal; corre rápida da bilheteria para o sino na estação de trem; fica pertinho da roda da locomotiva, do copo que brilha no escuro, das bocas que riem no cinema. Sobee dos pés até o rosto do homem que se curva para beijar a mão da mulher. Voa sobre os telhados da cidade ou sobre o mar, a praia, o céu e o rochedo. Corre repetidas vezes para uma bica d'água ou para a boca do homem que grita um silêncio. Salta rapidamente do detalhe para a cena aberta, do quadro bem iluminado para o de contraste forte, da imagem em positivo para outra em negativo - e é exatamente assim, correndo sem amarras, que corta, fecha, encobre, interrompe, limita.

“Limita” assim como os enquadramentos tortos das ruas de Berlim e as fusões do *Multiple Portrait*, fotografia de László Moholy Nagy limitam; assim como os primeiríssimos planos das folhas, flores e cactos fotografados por Albert Renger Patzsch limitam; como o rosto cortado ao meio em *Olho de Lotte* de Max Burchartz limita; como o detalhe do olho e da lágrima e como os retratos de Luis Buñuel e Marcel Duchamp feitos por Man Ray, limitam; como as sombras densas nos retratos de Vladimir Maiakovski e de Esther Shub feitos por Alexander Rodtchenko, limitam; como os estudos de expressões de Raoul Hausmann, limitam; como a pose arrumada, quieta, imóvel, das pessoas fotografadas por August Sander, como a aparente desarrumação dos flagrantés de Henri Cartier-Bresson, como o jardim da torre Eiffel visto lá de cima e o retrato de Eisenstein sentado no chão feitos por André Kertész, limitam; como a imprecisão e o tremido das fotos de carros em movimento de Anton Stankowski, limitam. *Limite*, Mário disse repetidas vezes, nasceu de uma foto que ele viu em Paris (na capa da revista *Vu* número 74, de 14 de agosto de 1929). Mais exatamente poderíamos dizer que nasceu não de uma, mas da fotografia europeia do final da década de 20, da foto-

rage pour montrer le couple, là en bas, qui discute à un coin de rue ; elle se met sur le sol pour montrer ce même couple et ce même poteau, là haut – poteau transformé en croix sombre sur le blanc du ciel, entre l'homme et la femme. Elle se déplace collée aux pieds d'une femme ; elle se penche pour montrer, de façon un peu inclinée, l'homme qui se dirige vers le bout de la rue ; elle se dresse complètement pour suivre une main qui allume une cigarette ou le geste d'une femme qui tourne la page d'un journal ; elle court, rapide, de la billetterie vers la cloche de la gare ferroviaire ; elle se place tout près de la roue de la locomotive, du verre qui brille dans l'obscurité, des bouches qui rient au cinéma. Elle se déplace des pieds jusqu'au visage de l'homme qui se penche pour embrasser la main de la femme. Elle vole au-dessus des toits de la ville ou sur la mer, la plage, le ciel et le rocher. Elle court plusieurs fois vers une source d'eau ou vers la bouche d'un homme qui crie en silence. Elle saute rapidement du détail à la scène ouverte, du tableau bien éclairé à celui aux forts contrastes, de l'image en positif à une autre en négatif – et c'est exactement ainsi, en courant sans attaches, qu'elle coupe, enferme, couvre, interrompt, limite.

Taciana Rei et Brutus Pedreira, *Limite* (1931)



grafia que se afastava do que parecia ser o caminho natural da imagem fotográfica: registrar a vida como ela é para os olhos, reproduzir o mundo fiel à sua aparência primeira. A fotografia começava a se imaginar, digamos assim, não exatamente como registro do que se vemos de olhos abertos e sim do que vemos de olhos fechados: no filme, Mário, como a fotografia de então, “conta uma história que se passa na mente”.

Neste sentido, talvez seja possível dizer que, assim como *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (1963) é uma adaptação cinematográfica do texto de Graciliano Ramos, *Limite* é uma adaptação da fotografia europeia do final da década de 20 – ou pelo menos que é tão devedor dela quanto *Vidas secas* é da fotografia jornalística brasileira dos anos 50. Tão devedor dela quanto *Ganga bruta* de Humberto Mauro (1933), para citar um filme do mesmo período de *Limite*, é devedor da fotografia que se imagina primeiro um registro da vida como ela é. E talvez seja possível dizer ainda que, mesmo contrariamente às intenções conscientes de seus realizadores, *Limite* corresponde no campo da ficção ao que no documentário Dziga Vertov realizou quase ao mesmo tempo com *Chelovek s kinoapparatom / O homem com a câmera* (1929).

[Uma história feita para ser contada por um homem com uma câmera, o filme que Mário Peixoto diz ter nascido de uma fotografia nasceu também de um fotógrafo: Edgar Brazil. Sem ele, disse Mário, *Limite* jamais poderia ter sido feito. No texto, “Cinema caluniado”, publicado em *O Jornal* de 6 de maio de 1937 e reproduzido no livro *Escritos sobre cinema*, Mário diz: “Quando casualmente acontece – como às vezes faço – imaginar qualquer um filme mesmo sem anotá-lo, o meu subconsciente é sempre um Edgar que vai me descortinando ângulos como em telas”. E em 1983, em depoimento para o filme *O homem do Morcego* de Rui Solberg explica: “Sem o Edgar Brazil *Limite* nunca poderia ter sido feito. Ele era de uma inventiva extraordinária, de uma capacidade extraordinária. Por exemplo, maquinárias que naquela época seria impossível se importar, ele realizou-as todas no Brasil (...) o elevador de madeira que veio como substituto de uma grua atual... E peças da própria câmera... O próprio laboratório foi montado por ele. A película era revelada à noite e no dia seguinte já se podia projetar (...) Foi a primeira vez no Brasil que se usou filme pancromático. Edgar mandou vir. Ele logo deu a idéia: ‘este filme só pode ser com pancromático. Tem nuances, tem essas coisas todas que não se pode dar de outro jeito’”. E Saulo, escrevendo em setembro de 2000, para a apresentação do roteiro de *Outono, o jardim petrificado*, diz: “Hoje tenho a convicção de que a mais notável característica desse artesão-artista que se chamava Edgar Brazil, e que Deus colocou no caminho de Mário Peixoto, foi ter visto com enorme clareza e

Elle “limite” de la même façon que les cadres tor-dus des rues de Berlin et les fusions du “Multiple Portrait” – photographie de Lázló Moholy Nagy – limitent ; de la même façon que les tout premiers plans des feuilles, fleurs et cactus photographiés par Albert Renger Patzsch limitent ; comme le visage coupé à moitié de “Œil de Lotte” de Max Burchartz limite ; comme le détail de l’œil et de la larme et comme les portraits de Luis Buñuel et Marcel Duchamp réalisés par Man Ray limitent ; comme les ombres denses dans les portraits de Vladimir Maiakovski et Esther Shub réalisés par Alexander Rodtchenko limitent ; comme les études d’expressions de Raoul Hausmann, limitent ; comme la posture figée, sage, immobile des personnes photographiées par August Sander ; comme l’apparent désordre des instantanés de Henri Cartier-Bresson, comme le jardin de la tour Eiffel vu de là-haut et le portrait d’Eisenstein assis par terre réalisé par André Kertész, limitent ; comme l’imprécision et le flou des photos de voitures en mouvement d’Anton Stankowski, limitent. Mário a répété maintes fois que *Limite* est né d’une photo qu’il a vue à Paris (sur la couverture de la revue *Vu* numéro 74, du 14 août 1929). Plus exactement, nous pourrions dire que ce film est né non seulement d’une, mais de toute la photographie européenne de la fin des années 20, de la photographie qui s’éloignait de ce qui semblait être le chemin naturel de l’image photographique : enregistrer la vie comme elle est pour les yeux, reproduire le monde de façon fidèle à son apparence première. La photographie commençait à s’imaginer, on peut dire ainsi, pas exactement comme un registre de ce qu’on voit les yeux ouverts, mais de ce qu’on voit les yeux fermés : dans le film, Mario, à l’instar de la photographie d’alors, “raconte une histoire qui se passe dans la tête”.

Dans ce sens, il est peut-être possible de dire que, de la même façon que *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) est une adaptation cinématographique du texte de Graciliano Ramos, *Limite* est une adaptation de la photographie européenne de la fin des années 20 – ou au moins, il lui est redevable, de la même façon que *Vidas Secas* l’est de la photographie journalistique brésilienne des années 50. Et de la même façon que *Ganga Bruta*, du réalisateur Humberto Mauro (1933) – pour citer un film de la même époque que *Limite* – l’est également de la photographie qui se conçoit avant tout en tant qu’enregistrement de la vie telle qu’elle est. Et il est peut être possible d’ajouter que, malgré les intentions conscientes de son réalisateur, *Limite* est équivalent, en ce qui concerne la fiction, à ce que Dziga Vertov a réalisé, presque en même temps, au niveau du documentaire, avec *L’homme à la caméra* (1929).



Mário Peixoto.

transparência, quem era Mário Peixoto quando leu o cenário –quase um esboço– de *Limite*. Mário, explica Saulo, “não era nem um profissional de cinema nem um intelectual –era só um gênio cinematográfico, era este ser terrível, ingênuo, simple e que sabe tudo sobre a arte para a qual nasceu”.]

O que Jean Luc Godard, muito tempo depois, disse por meio de um personagem de *Le petit soldat / O pequeno soldado* (1960) “a fotografia é a verdade e o cinema a verdade 24 vezes por segundo”, exatamente assim, com o duplo sentido da frase –a fotografia é (não registra: é) a verdade– pode ser tomado como o sentimento que constrói *Limite*. Não existe, a rigor, uma verdade antes da fotografia no filme de Mário Peixoto. Ou, se existe, a fotografia não nos deixa vê-la assim como ela é: o que vemos é a fotografia. A câmera voa sobre a paisagem a beira-mar, mas o que o espectador vê de fato não é a paisagem filmada e sim o modo de filmar. Vê algo assim como um esforço do olhar para se libertar da imobilidade para ultrapassar um obstáculo invisível que quer deixar tudo o mais invisível, que prende a visão e limita o vôo do olhar. A câmera não se move tão solta como aparenta ao subir dos pés do homem até o ponto em que ele, curvado, beija a mão de uma mulher: ela, de fato, luta contra o que parece algemar os olhos. A cena inteira ninguém vê. A câmera mostra o *limite*, o esforço para romper o *limite*. O pedaço de ação que ela vê apenas sugere o que se passa. Mostra mais seu modo de olhar que a coisa que olha: olhar de naufrago. Não o olhar da vítima de um navio naufragado, mas o olhar de quem sente a vida como uma espécie de naufrágio: vemos através dos olhos da mulher da imagem primeira que Mário encontrou na capa da revista Vu: olhos que vêem primeiro as mãos algemadas.

“*Limite* não é um filme narrativo”, observa Saulo. “Não é, positivamente, um filme de estória”, sublinha Octavio de Faria na introdução ao “mapa” organizado por Saulo; Para Octavio trata-se de “um filme de ritmo, de imagens que se respondem umas às outras”. Diz que em primeiro plano não estão as histórias dos personagens, mas, “essa é sua principal originalidade cinematográfica, as relações das imagens entre si”. O roteiro de *Limite*, esclarece Saulo, nasceu “diretamente como decupagem, não existiu nem argumento nem história a ser decupada. Desde o início foi uma lista de shots ou uma lista de versos visuais”.

Mário, ainda no depoimento para *O homem do Morcego*, conta que depois de passar pela imagem na revista Vu e de ter visto “imediatamente em cima do pensamento” um mar de fogo e uma mulher agarrada num pedaço de um barco naufragado, escreveu quase automaticamente o primeiro esboço do roteiro: “à noite, no hotel, eu rabisquei as primeiras cenas do filme *Limite*, sem saber o que estava fazendo. Não pus o filme

[Histoire à être racontée par un homme avec une caméra, le que Mário Peixoto affirme être film né d’une photo, est aussi né d’un photographe : Edgar Brazil. Sans lui, avoue Mario, *Limite* n’aurait jamais pu être réalisé. Dans son texte “Cinema caluniado”, publié dans *Le Journal* du 6 mai 1937 et reproduit dans le livre *Escritos sobre cinema*, Mário dit : “Lorsque parfois il m’arrive d’imaginer un film sans prendre de notes, mon subconscient fonctionne toujours comme Edgar : il se met à me faire découvrir des angles de prise de vue, comme dans les tableaux”. En 1983, dans une interview pour le film *O homem do Morcego* de Rui Solberg, Mário a laissé bien clair : “Sans Edgar Brazil *Limite* n’aurait jamais pu être réalisé. Il a fait preuve d’une créativité et d’une compétence extraordinaires. Par exemple, il a confectionné au Brésil toute une machinerie qu’il aurait été impossible d’importer à cette époque : par exemple un ascenseur en bois comme les grues actuelles et des pièces pour la caméra. Il a même monté le laboratoire. La pellicule était développée le soir et le lendemain on pouvait déjà la projeter (...). Ce fut la première fois au Brésil que l’on employa le film panchromatique. C’est Edgar qui l’a fait venir. Il a lancé tout de suite l’idée : “ce film ne peut être qu’en panchromatique. Il y a des nuances, il y a toutes ces choses qui exigent cette pellicule”. Et Saulo, qui, à ce moment-là, en septembre 2000, rédigeait le scénario de *Outono, o jardim petrificado*, affirme : “J’ai aujourd’hui la conviction que la caractéristique la plus remarquable de cet artisan artiste qui s’appelait Edgar Brazil – et que Dieu a mis sur le chemin de Mário Peixoto – a été d’avoir vu avec beaucoup de clarté et transparence qui était Mário Peixoto, lorsqu’il a lu le scénario – une ébauche presque – de *Limite*”. Mario, explique Saulo, “n’était ni un professionnel du cinéma ni un intellectuel – il était seulement un génie de la cinématographie, cet être terrible, naïf, simple et qui savait tout sur l’art auquel il était destiné”.]

Jean-Luc Godard, longtemps après, a dit la même chose à travers l’un des personnages de son film *Le Petit Soldat* (1960): “la photographie est la vérité et le cinéma la vérité 24 fois par seconde”, exactement ainsi, avec le double sens de la phrase – la photographie est (elle n’enregistre pas, elle est) la vérité – cette phrase peut être considérée comme l’idée sur laquelle *Limite* est bâti. Pour être précis, dans le film de Mário Peixoto, il n’existe pas de vérité avant la photographie. Ou alors, si elle existe, la photographie ne la laisse pas voir telle qu’elle est : ce que nous voyons c’est la photographie. La caméra survole le paysage de bord de mer, mais, en fait, ce que le spectateur voit n’est pas le paysage filmé mais la façon de le filmer. Il voit quelque chose comme un effort du regard pour se



Tournage de *Limite* (1931) à Mangaratiba

em ordem cronológica de filmagem, não. Botei isso e depois várias outras cenas esparsas e, com sono, pela madrugada eu parei e guardei”. Em várias outras oportunidades Mário referiu-se à sensação de uma “extrema limitação” que sentiu diante da imagem na capa da revista *Vu*: “foi instantâneo. *Limite*, o título”. Daí surgiu o gesto automático de anotar a “espécie de visão” sem uma finalidade precisa, “uma coisa não provocada, que aconteceu”. Mas o roteiro, mesmo, foi escrito no Brasil, provavelmente no início de 1930, três meses depois do retorno de Mário da Europa, em outubro de 1929, imagina Saulo. Ele retomou o draft escrito em Paris. Foi tudo “feito a lápis numa única manhã”, concluiu Saulo depois de estudar o original “escrito com pressa evidente - pressa que aumentava com a progressão da escrita: as primeiras páginas são relativamente bem cuidadas mas logo a escrita piora: o estilo torna-se telegráfico, sintético, a gramática sofre, a caligrafia se deteriora. A pressa da mão não prejudicou a clareza da mente: há poucas correções, ainda que se possa perceber, no original, o trabalho da borracha. E surpreendentemente as intercalações são poucas, todas feitas nas páginas pares da direita, deixadas livres provavelmente para isso. Claramente foi escrito em um único jato, a mão passando para o papel o que acontecia na mente sem quase nenhuma hesitação”.

Este segundo roteiro, muito possivelmente, Mário escreveu animado pelos amigos Raul Schnoor e Brutus Pedreira. Em 1985, num depoimento para Helena Salem

libérer de l’immobilité pour dépasser un obstacle invisible qui veut rendre tout le plus invisible possible, qui saisit la vision et limite l’envol du regard. La caméra ne se déplace pas aussi librement qu’elle en a l’air, lorsqu’elle monte des pieds de l’homme jusqu’au point où celui-ci embrasse, incliné, la main d’une femme : en fait, la caméra lutte contre ce qui semble fixer le regard. La scène entière n’est jamais montrée. la caméra montre la *limite*, l’effort pour dépasser cette *limite*. Le bout d’action qu’elle dévoile ne fait que suggérer ce qui se passe. La caméra montre plus sa façon de regarder que la chose regardée : un regard de naufragé. Pas le regard de la victime d’un navire qui a fait naufrage, mais le regard de quelqu’un qui sent la vie comme une espèce de naufrage ; le spectateur voit à travers les yeux de la femme de la première image qui Mário a vue sur la couverture de la revue *Vu* : des yeux qui voient d’abord les mains menottées.

Saulo affirme que “*Limite* n’est pas un film narratif”. “Ce n’est vraiment pas un film qui raconte une histoire”, souligne Octavio de Faria dans l’introduction du “plan” conçu par Saulo. Pour Octavio, il s’agit “d’un film de rythme, des images qui dialoguent entre elles”. Il ajoute que ce ne sont pas les histoires des personnages qui se trouvent au premier plan, mais ce qui “constitue son originalité du point de vue cinématographique : les relations des images entre elles”. Le scénario de *Limite*, précise Saulo, “est né directement en tant que découpage, il n’a eu ni argument ni histoire

(90 anos de cinema. *Uma aventura brasileira*, edição Metavideo/Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988), Mário diz que deu “uns papéis que tinha rabiscado lá em Paris” para o Brutus ler e que partiu de Brutus a iniciativa de mostrá-los a Gonzaga - e ele tratou de reescrever tudo rapidamente, de um dia para outro. Mas é provável que tenha escrito animado também por um certo surto de entusiasmo que vinha das conversas sobre o momento favorável que o cinema brasileiro começava a viver em torno da campanha liderada pela revista *Cinearte* e dos preparativos para a fundação dos estúdios da Cinédia no Rio de Janeiro. E animado ainda pelas discussões dos filmes de Murnau e de King Vidor no jornal *O Fan*, que teve nove números publicados entre agosto de 1928 e dezembro de 1930 pelo Chaplin Clube.

É possível até que todo este “surto de entusiasmo” é que tenha levado Mário para a Europa, em junho de 1929, primeiro Londres, depois Paris. É possível que ele tenha viajado para ver e estudar cinema, que já pensasse em fazer filmes na volta, e –quem sabe?– com pelo menos parte da idéia de *Limite* na cabeça. A foto na capa da revista *Vu* pode ter sido só o encontro da imagem síntese da “idéia trágica do filme *Limite*” que teria surgido em 1929, sim, mas no Rio de Janeiro numa “sessão noturna das dez, no Palácio Teatro”, como ele conta em 1937, no já citado Cinema caluniado. Imagem primeira ou expressão primeira de idéia ainda não pensada por inteiro, ponto de partida (dali Mário inventou o filme), ou ponto de chegada (ali Mário definiu o que trazia fora de foco na imaginação), a foto do rosto de mulher enlaçado por mãos algemadas deu a Mário a imagem ideal para ensinar o espectador a ver o filme que ele queria fazer. De um certo modo, nela, mesmo antes de começar a filmar, mesmo sem ter consciência disso, Mário se deu conta de como preparar o espectador para ver *Limite*: ele deveria estar exatamente ali onde se encontrava a mulher, as mãos algemadas em primeiro plano como uma espécie de lente de contato nos olhos.

Ainda no texto de 1937, Mário diz que até então “havia admirado dois instantes no movimento nacional: o visível conhecimento da linguagem de imagens mostrado em *Barro humano*”, dirigido por Adhemar Gonzaga em 1928-1929, e “um ou dois momentos de Humberto Mauro em *Brasa dormida*”; e que “apesar de ter escrito em Paris “as anotações que tornar-se-iam mais tarde *Limite*, devidamente scenarizadas após aprendizagem com Octavio de Faria”, ele não pensava em dirigir o filme: “recorri a Adhemar Gonzaga para dirigi-lo. Conservo um dos escritos originais da película em que se lê ainda após o título: Direção – Luiz Gonzaga (como julgava até então que se chamasse), tal era a convicção que eu tinha de conseguir sua cooperação.” Gonzaga, “após a leitura do script”, disse a Mário que “um trabalho naquele gênero só arriscando a própria direção do autor”. Mário conta

para laquelle il fallait faire un découpage. Depuis le début, il n’y a eu qu’une succession de plans ou un enchaînement de vers visuels”.

Mário, toujours dans ce témoignage donné pour *O homem do Morcego*, raconte qu’après l’épisode de la revue *Vu* et après avoir tout de suite associé l’image de la femme à une mer en feu et à une femme accrochée à un morceau de bateau qui a fait naufrage, il a écrit presque automatiquement la première ébauche du scénario : “le soir, à l’hôtel, j’ai griffonné les premières scènes du film *Limite*, sans savoir exactement ce que je faisais. Mais je n’ai pas conçu le film dans l’ordre chronologique du tournage. J’ai griffonné ça et ensuite, d’autres scènes éparses et, ayant sommeil, je me suis arrêté tard la nuit et j’ai rangé tout”. Dans d’autres occasions, Mário a fait part de la sensation “d’extrême limitation” qu’il a éprouvée face à l’image de couverture de la revue *Vu* : “cela a été instantané : le titre doit être *Limite*”. Surgit donc le geste automatique de noter “l’espèce de vision”, sans un but précis, “une chose qui n’est pas provoquée, mais qui est arrivée”. Saulo prétend que le scénario proprement dit a cependant été écrit au Brésil, probablement début 1930, trois mois après le retour de Mário de l’Europe, en octobre 1929. Il a repris le brouillon écrit à Paris. Et “tout a été fait au crayon, en une matinée”, conclut Saulo après avoir étudié l’original “écrit de toute évidence hâtivement – une hâte qui augmentait au fur et à mesure de l’écriture : les premières pages sont assez soignées, mais rapidement l’écriture se dégrade : le style devient télégraphique, synthétique, la grammaire fantaisiste et la calligraphie se détériore. La fébrilité de la main n’a pas porté préjudice à la clarté de la pensée : il y a peu de corrections, même si l’on peut percevoir, dans l’original, quelques traces de gomme. Et, chose étonnante, les insertions sont peu nombreuses, toutes faites sur les pages paires de droite, laissées libres probablement pour cela. Il est clair que tout a été écrit d’un seul jet, que la main mettait sur le papier les idées de l’auteur, presque sans hésitation.”

Il est très probable que Mário a écrit ce deuxième scénario stimulé par les amis Raul Schnoor et Brutus Pedreira. En 1985, dans un entretien accordé à Helena Salem (90 Anos de cinema, *uma aventura brasileira*, edição Metavideo/Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988), Mário affirme avoir transmis à Brutus “quelques papiers que j’avais griffonnés là-bas à Paris” pour qu’il les lise et c’est Brutus qui a eu l’idée de les montrer à Gonzaga – et Mário a donc dû réécrire l’ensemble très rapidement. Il est cependant probable qu’il ait tout repris dans un accès d’enthousiasme déclenché par des discussions sur le moment favorable que le cinéma brésilien commençait à vivre alors, grâce à la campagne menée par la revue *Cinearte* et par les préparatifs pour la fondation des studios



Taciana Rei, *Limite* (1931)

que ficou aterrorizado diante de Gonzaga; “eu, que reservava-me o prazer de trabalhar apenas como ator no filme, levado subitamente àquela contingência de responsabilidade!” Lembra-se do sorriso de Gonzaga que procurava encorajá-lo – “É o que eu te digo, Mário...” – e conta também que chegou a pensar em Humberto Mauro para dirigir o filme, “idéia minha, lembro-me, talvez surgida pelo que já pudera observar dele em *Brasa dormida*. Mas dessa vez, um segundo filme iniciava-se debaixo a sua câmera”. Era *Lábios sem beijos*, um projeto interrompido de Gonzaga que Mauro retomava ao mesmo tempo em que preparava *Ganga bruta*. E então, diz Mário no citado depoimento a Helena Salem, “conversa vai, conversa vem, o Humberto Mauro disse: “olha, fora dessa brincadeira toda, se vocês quiserem, já que não pretendo fazer parte do filme, eu tenho um fotógrafo para vocês. O Edgar Brazil” –fotógrafo de *Brasa dormida* (1928) e de *Sangue mineiro* (1929)–, que Humberto Mauro realizara em Cataguases com a Phebo Brasil Filme.

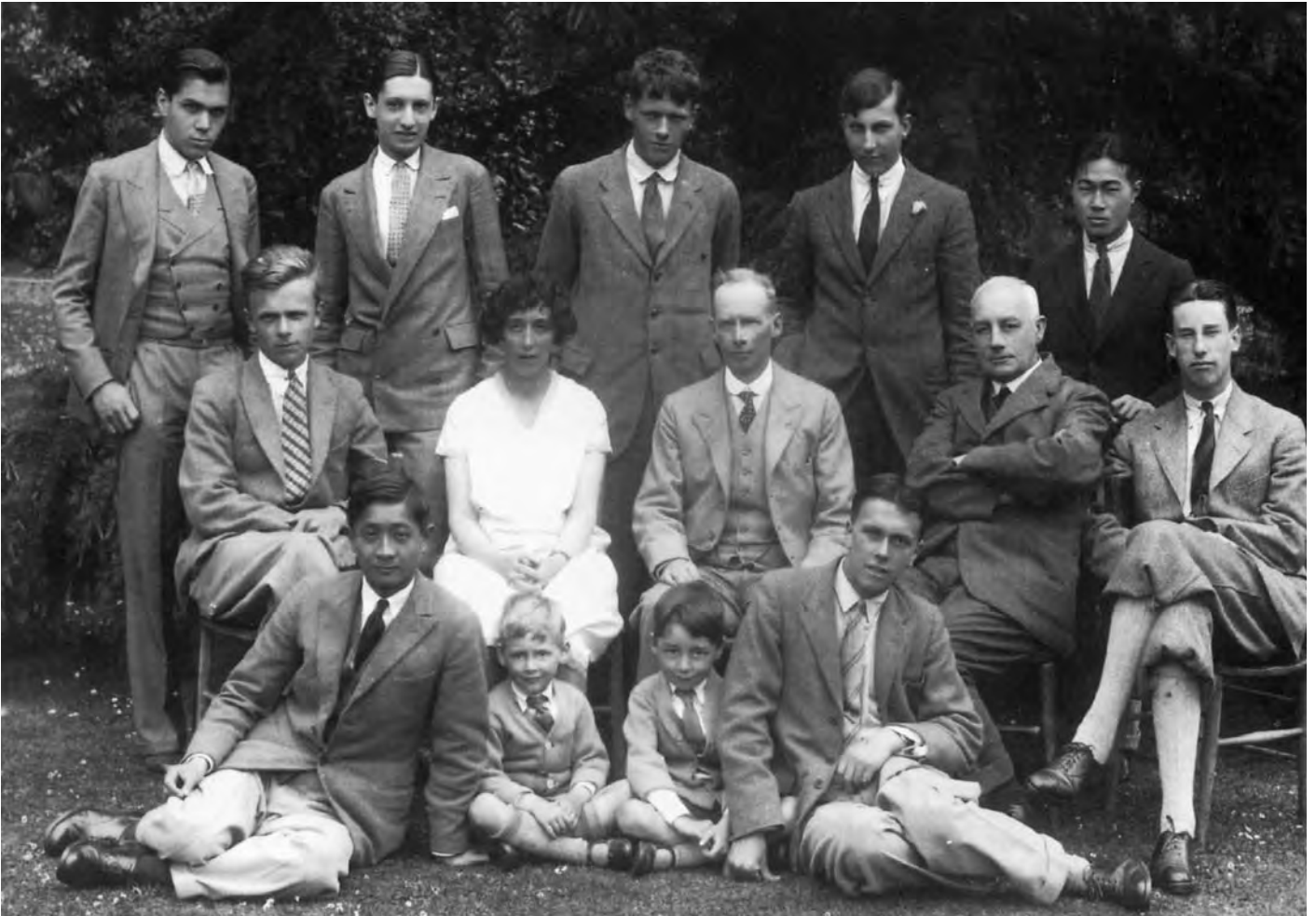
[Como observou Walter Lima Jr. (em entrevista para o primeiro número da revista *Cinemais*, setembro/outubro de 1996), é significativo “que haja dentro do cinema brasileiro dois títulos que sejam arquétipos tão claros da nossa busca, que são *Limite* e *Ganga bruta*. Alguma coisa que você tenha que lapidar e alguma coisa que determina o seu espaço, sugerindo ao mesmo tempo que existe mais além dele. Isso é estranho, mas de certa forma cria um parâmetro” –ou expressa de modo preciso um parâmetro criado antes por um dado não necessariamente cinematográfico da vida nacional. Assim, por exemplo, talvez seja possível dizer que o mar virou sertão, que algo da experiência de *Limite*, a fotografia que inventa um espaço todo seu pelo modo de trabalhar a luz natural e enquadrar cenários reais, se transfere para *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), ainda que Glauber Rocha ao realizar seu filme não conhecesse o de Mário Peixoto. Da mesma forma, algo da experiência não lapidada de Humberto Mauro se transfere para a fotografia queimada pelo branco do sol muito forte de *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos que, igualmente, ao realizar seu filme não conhecia o de Mauro. No cinema brasileiro até recentemente a experiência de um grupo ou geração não se transmitia às gerações seguintes. Aqui uma qualquer coisa rara fez com que se pudesse, mesmo sem ter nas mãos o diamante bruto, lapidar a idéia de cinema na cabeça.]

Em maio de 1930, em Mangaratiba, iniciaram-se as filmagens, a equipe alojada numa fazenda do tio de Mário, Victor Breves, então prefeito da cidade. “As primeiras cenas foram tomadas com máquina emprestada pela Phebo Brasil Film, de Cataguases”, conta Alice Gonzaga em *50 anos de Cinédia* (editora Record, Rio de

Cinédia, à Rio de Janeiro. Et motivé également par les discussions sur les films de Murnau et de King Vidor dans le journal *O Fan*, avec ses neuf numéros publiés entre août 1928 et décembre 1930 par le Chaplin Club.

Il est même probable que cet accès d’enthousiasme ait poussé Mário en Europe, en juin 1929, d’abord à Londres et ensuite à Paris. Il est possible qu’il ait voyagé pour voir et étudier des films, et qu’il ait eu déjà l’intention de réaliser des films à son retour et – qui sait ? – peut-être portait-il déjà en lui une partie du projet de *Limite* ? Ainsi, la photo de couverture de la revue *Viu* a peut être seulement concrétisé cette image synthèse de “l’idée tragique du film *Limite*”, qui aurait surgi en 1929, mais à Rio de Janeiro, “dans une séance nocturne à dix heures du soir, au Palácio Teatro, dans ce cinéma de mauvaise réputation” comme il le raconte en 1937, Image première ou expression première d’une idée qu’il n’avait pas encore développée entièrement, point de départ (Mário a conçu le film à partir d’elle), ou point d’arrivée (Mário a défini avec elle ce qu’il portait déjà dans son imagination, mais de façon imprécise), la photo du visage d’une femme enlacé par des mains menottées a fourni à Mário l’image idéale pour donner à voir au spectateur le film qu’il voulait faire. D’une certaine façon, dans cette image, avant même de commencer à filmer, avant même d’avoir eu conscience de cela, Mário a trouvé comment préparer le spectateur à voir *Limite* : il devait se mettre exactement là où se trouvait la jeune femme, les mains menottées en premier plan, fonctionnant comme une espèce de lentille de contact pour les yeux.

Dans ce texte de 1937, Mário avoue également avoir jusqu’alors “apprécié deux moments de la cinématographie brésilienne : la maîtrise visible du langage des images affichée dans *Barro humano*”, film réalisé par Adhemar Gonzaga en 1928-1929, et “une ou deux scènes de Humberto Mauro dans *Brasa dormida*”; et il ajoute que “bien qu’il ait écrit à Paris les quelques lignes qui plus tard allaient devenir *Limite*, déjà mises en bonne et due forme de scénario après l’apprentissage qu’il avait eu avec Octavio de Faria”, il n’avait pas l’intention de réaliser ce film : “j’ai fait appel à Adhemar Gonzaga pour la réalisation. J’ai conservé l’un des textes originaux du film où on peut encore lire, après le titre : réalisation, Luiz Gonzaga (car on croyait qu’il s’appelait comme cela), tellement j’avais la conviction de pouvoir obtenir sa collaboration”. Gonzaga, après lecture du scénario, a répondu à Mário “que pour pouvoir faire ce film-là, il fallait prendre le risque de mettre l’auteur lui-même à la réalisation”. Mário raconte qu’il s’est senti investi, terrifié devant Gonzaga ; “moi, je m’étais réservé le plaisir de travailler seulement en tant qu’acteur dans le film, et



Mário Peixoto (début, deuxième en partant de la gauche) en Angleterre en 1927

Janeiro, 1987): “Agenor Cortes de Barros, dono do Engenho Central Brasil, de Cataguases, ao ceder a máquina escreveu para Adhemar Gonzaga: O Edgar levará a máquina da Phebo, mas preciso que me informe o tempo que vai ficar com a referida máquina, e se o Sr. Mário Peixoto é pessoa que possa responsabilizar-se em um caso de acidente que haja com a máquina, ou mesmo inutilizá-la durante a filmagem”.

Foram quatro câmeras, uma delas ainda de manivela. Torres, carrinhos e trilhos de madeira construídos por Edgar Brazil para facilitar os movimentos de câmera. As filmagens se estenderam até janeiro de 1931, em clima de amizade, de acordo com Saulo no texto para o catálogo da exposição na Casa de Rui Barbosa em 1996: “clima de amizade, de cooperação e de tranquilidade. Os atores eram velhos amigos, as atrizes sensíveis e cooperativas; Edgar Brazil, calmo e engenhoso”. Mário, além de dirigir, faz um pequeno papel, o homem no cemitério; Edgar Brazil aparece num plano, o homem que dorme no cinema com um palito na boca; Rui Costa, assistente de direção, aparece também num plano no cinema, é um dos espectadores que ri; Brutus Pedreira, além de interpretar um dos personagens, o

soudainement, je me retrouvais investi de toute cette responsabilité!” Il se rappelle le sourire de Gonzaga qui cherchait à l’encourager – “Pour moi, c’est comme ça, Mario...” – et il raconte également qu’il a même pensé à Humberto Mauro pour la réalisation du film, “une idée à moi, je me souviens, née peut être après avoir observé son travail dans *Brasa dormida*. Mais cette fois, un deuxième film voyait le jour sous sa plume/caméra. Il s’agissait de *Lábios sem beijos*, un projet de Gonzaga qui avait été interrompu et que Mauro reprenait en même temps qu’il préparait *Ganga bruta*. Et alors, poursuit Mário dans cet entretien avec Helena Salem, “au fil des conversations Humberto Mauro a dit : “Ecoutez, parlons sérieusement, comme je n’ai pas l’intention de participer au film, si vous voulez, je peux vous indiquer un photographe : Edgar Brazil”. Il avait été le directeur de la photo de *Brasa dormida* (1928) et de *Sangue mineiro* (1929) que Humberto Mauro avait réalisés à Cataguases avec la Phebo Brasil Filme.

[Comme Walter Lima Jr. a fort bien observé – dans un entretien pour le premier numéro de la revue *Cinéma* (septembre/octobre 1996) – “il y a au sein

pianista de cinema, se encarregou da trilha musical, feita com discos comuns de 78 rotações, e nas projeções costumava cuidar do sincronismo da música com as imagens. Filmagem em clima de amizade e “marcada pelo rigor de Mário”, de acordo com o que conta Glauber Rocha, a partir de conversas com Brutus Pedreira, (*Revisão crítica do cinema brasileiro*, editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963): “Convivi três anos com Brutus Pedreira na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, então dirigida por Martin Gonçalves. Brutus Pedreira é obcecado por *Limite* (...) À medida que eu o interrogava, em momentos oportunos, Brutus, revelava todos os detalhes da produção: o tempo que Edgard Brazil levava para iluminar um galho de árvore e o rigor com que Mário Peixoto chegava e dizia que aquela folhinha estava ‘um pouco assim’ e a paciência com que Brazil desmanchava tudo para fazer de novo”.

Pronto no começo de 1931, *Limite* não conseguiu ser exibido comercialmente. “Quando Adhemar Gonzaga pediu à Tibor Rombauer a apresentação de *Limite* nos cinemas da Paramount”, que pouco antes haviam exibido com sucesso *Barro humano*, conta Alice Gonzaga em *50 anos de Cinédia*, “as condições impostas pelo diretor da distribuidora foram apenas de uma sessão especial, das 10h30min às 12h, nos cinemas Império ou Capitólio, do Rio de Janeiro, com aluguel de 200.000 \$ e mais carta de fiança com garantia contra qualquer estrago feito pelo público ante sua reação ao filme”.

E assim *Limite* foi apresentado em sessão para sócios e convidados do Chaplin Club no domingo 17 de maio de 1931 às dez e trinta da manhã no cinema Capitólio. No programa-convite uma introdução crítica começa com um resumo do que o filme mostra:

“O encontro de três vidas arruinadas pela vida no limitado de um barco perdido no mar. Duas mulheres e um homem, três destinos que a vida, depois de ter limitado constantemente nos seus desejos e possibilidades, reúne enfim no mais limitado dos espaços. Tudo é *limite*.”

Diz em seguida que a câmera “foge com os personagens em direção à natureza, atravessa mares e céus, persegue nuvens, voa com as aves, corre com os homens alucinados, segue os movimentos dos galhos das árvores que o desespero da natureza parece estar chamando”; que “mesmo no ilimitado da natureza, tudo é *limite*”; que o diretor procurou fazer “um filme que fosse cinema puro, em que as imagens falassem por si, pelo seu ritmo”; que “tudo é ritmo no filme. É o ritmo que em cada situação define o *limite*; é o ritmo que, no filme todo, situa a idéia e limita o sentido de cada aventura”, e conclui: “É o ritmo que define o *limite*, é ritmo que define *Limite*.”

A sessão “foi uma coisa incrível”, comentou Mário Peixoto em depoimento a Helena Salem: “Eu fui para a

du cinema brésilien deux films qui constituent des archétypes très clairs de notre recherche : *Limite* et *Ganga Bruta*. Quelque chose que tu dois parfaire, quelque chose qui détermine ton espace, en même temps qu’il suggère qu’il y a autre chose au-delà de cet espace. C’est très bizarre, mais d’une certaine façon, cela instaure un paramètre” – ou alors cela exprime de façon précise un paramètre créé avant par une donnée de la vie brésilienne qui n’était pas nécessairement cinématographique. Ainsi, par exemple, il est peut être possible de dire que la mer s’est transformée en *sertão*, que quelque chose de l’expérience de *Limite*, la photographie qui invente un espace bien à elle par sa façon de travailler la lumière naturelle et de cadrer des décors réels, se transfère vers *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, 1964), quoique Glauber Rocha, lorsqu’il a réalisé ce film, ne connaissait pas celui de Mário Peixoto. De la même façon, une partie de l’expérience de Humberto Mauro encore à l’état brut est transférée vers la photo brûlée par le blanc du soleil trop fort dans *Vidas secas* (*Sécheresse*, 1963) de Nelson Pereira dos Santos qui, lui non plus, lorsqu’il a réalisé son film, ne connaissait pas celui de Mauro. Dans le cinéma brésilien, jusqu’à récemment, l’expérience d’un groupe ou d’une génération ne se transmettait pas aux générations suivantes. Ici quelque chose de rare a fait qu’il était possible, même sans avoir le diamant brut entre les mains, de parfaire l’idée de cinéma dans la tête.]

Le tournage commence au mois de mai 1930, à Mangaratiba, et l’équipe est logée dans la propriété rurale de l’oncle de Mario, Victor Breves, maire de la ville à ce moment-là. “Les premières scènes ont été tournées avec une caméra prêtée par la Phebo Brasil Film, de Cataguases”, raconte Alice Gonzaga, dans *50 ans de Cinédia* (Editora Record, Rio de Janeiro, 1987) : “Agenor Cortes de Barros, propriétaire de l’Engenho Central Brasil, de Cataguases, lorsqu’il a prêté la caméra, a écrit à Adhemar Gonzaga : Edgar va emporter la caméra de la Phebo, mais il faut que je sache combien de temps il va la garder et si ce M. Mário Peixoto peut prendre la responsabilité en cas d’accident sur la dite caméra ou encore en cas d’incident pouvant la rendre inutilisable pendant le tournage”.

En fait, le film a été tourné avec quatre caméras dont une encore à manivelle. Edgard Brazil a fabriqué des tours, des chariots et des rails en bois pour faciliter les mouvements de caméra. Le tournage s’est déroulé jusqu’en janvier 1931, dans une ambiance conviviale, aux dires de Saulo dans le texte du catalogue de l’exposition de la Casa de Rui Barbosa, en 1996 : “un climat d’amitié, de coopération et de tranquillité. Les acteurs étaient de vieux amis et les actrices, sensibles et coopératives ; Edgard Brazil était calme



Tournage de *Limite* (1931) à Mangaratiba

cabine, porque *Limite* era acompanhado de discos. O cinema encheu literalmente: todo o pessoal que escrevia em jornal, da universidade, sobretudo o pessoal do Chaplin Clube, que era o maior clube de cinema da época. Tudo que era gente bamba, poetas, como o Manuel Bandeira, o Mário de Andrade, pertenciam ao Chaplin Clube. No final uma parte ovacionou o filme e outra parte começou a discutir. Puxa daqui, puxa dali, saiu uma pancadaria, nem queira saber. O Pedro Lima, crítico e pesquisador, levou até uma bolsada – o Pedro era a favor, um fanático por *Limite*”.

E, de acordo Octavio de Faria, em carta a Mário Peixoto citada por Emil de Castro no livro *Jogos de armar*, o filme “foi um sucesso entre os iniciados, mas um sucesso entre aqueles que podiam entender”. O grande

et inventif”. Mario, en plus de la réalisation, joue un petit rôle, celui de l’homme du cimetière ; Edgar Brazil figure dans un plan : il est l’homme qui dort dans le cinéma, un cure-dent à la bouche ; Rui Costa, assistant à la mise en scène, figure également dans l’un des plans à l’intérieur du cinéma : il est l’un des spectateurs qui rit ; Brutus Pedreira, en plus d’interpréter l’un des personnages, celui du pianiste du cinéma, s’est chargé aussi de la bande son, confectionnée avec des disques ordinaires, de 78 tours et, lors des projections, il s’occupait de synchroniser musique et images. Un tournage dans une ambiance d’amitié, “marqué par la rigueur de Mario”, selon Glauber Rocha dans les discussions qu’il a eues avec Brutus Pedreira (*Revisão crítica do cinema brasileiro*, editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963) : “J’ai fréquenté Brutus Pedreira pendant trois ans, à l’Ecole de Théâtre de l’Université de Bahia, dirigée alors par Martin Gonçalves. Brutus Pedreira est obsédé par *Limite* (...) À mesure que je l’interrogeais, il me révélait,

dans certains moments opportuns, tous les détails de la production : le temps que Edgard Brazil prenait pour éclairer une branche d’arbre et la rigueur avec laquelle Mário Peixoto regardait et disait que cette petite feuille-là n’était pas à son goût et la patience avec laquelle Brazil défaisait tout et recommençait”.

Une fois achevé, début 1931, *Limite* n’a pas pu être diffusé commercialement. “Lorsque Adhemar Gonzaga a demandé à Tibor Rombauer de présenter *Limite* dans les salles de cinéma de la Paramount – qui avait peu avant diffusé avec succès le film *Barro Humano* – raconte Alice Gonzaga dans *50 Anos de Cinédia* – “les conditions imposées par le directeur de l’organisme de distribution imposaient une seule séance spéciale de 10h30 à 12h, aux cinémas Império



Brutus Pedreira, le pianiste, *Limite* (1931)

público “senhoras gordas e meninotes fluídicos, esses naturalmente tinham que ficar em branca nuvem”. E mesmo os que não entenderam foram sensíveis, “ao valor rítmico do filme perceberam que era cinema puro. Entre as inacreditáveis piadas que eu ouvi uma nota constante era de pessoas que procuravam mostrar que tinham percebido que havia arte, mas que confessavam humildemente não ter educação e conhecimento suficiente de cinema para entender bem o filme desse ponto de vista artístico. Isso, naturalmente, de permeio com observações gozadíssimas de cavalgadurasíssimas senhoras sobre ‘excesso de natureza’, ‘água em demasia’, etc. De uma ouvi uma frase que resumia o filme na história de um homem casado, a mulher e a amante que apareciam presos num mesmo bote. Como o filme deve ter parecido simples a essa milionária de espírito!... Mas, em oposição, há os que entenderam. E, creia você, foram bastantes.”

PEIXOTO E OS OUTROS

Não foram raros os artigos saídos na imprensa, observa Emil Castro antes de citar alguns deles: Carlos Süssekind de Mendonça (*A Esquerda*, em 18 de maio de 1931), Pedro Lima (*Diário da Noite*, segunda edição, em 13 de maio de 1931), Dante Costa (*A Pátria*, em 19 de maio de 1931), Marcos André (*Diário de Noite*, primeira edição, em 19 de maio de 1931), Maria Eugênia Celso (*Jornal do Brasil*, em 20 de maio de 1931). Castro explica que deixa de citar outros “dada a dúvida existente quanto a autoria”. Por exemplo, “Um artista”, publicado no *Correio da Manhã* (19 de maio de 1931), poderia ter sido escrito pelo próprio Mário. A Cinédia guarda ainda em seu arquivo um texto escrito na época (para a revista *Cinearte*, não publicado então mas reproduzido na revista *Filme Cultura* 31, de novembro de

ou Capitólio, à Rio de Janeiro, moyennant un loyer de 200 000 dollars et une caution de garantie contre toute détérioration éventuelle faite par le public en réaction au film”.

Limite a donc été présenté au cours d’une séance réservée aux associés et invités du Chaplin Club le dimanche 17 mai 1931 à 10h30 du matin, au cinéma Capitólio. Sur l’invitation-programme, une introduction critique avec un résumé du film : “La rencontre de trois vies ruinées dans l’espace limité d’un canot en perdition dans la mer. Deux femmes et un homme, trois destins que la vie, après avoir limité leurs désirs et leurs choix de façon constante, réunit enfin dans un espace le plus limité possible. Tout est *limite*.”

Ce texte précise ensuite que la caméra “fuit avec les personnages vers la nature, elle traverse la mer et le ciel, elle poursuit des nuages, vole avec les oiseaux, court avec des hommes hallucinés, suit les mouvements des branches des arbres que la nature, déchaînée, semble appeler”. Et il ajoute encore que “même dans l’espace illimité de la nature, tout est limite” ; que le réalisateur a cherché à faire un “film qui soit du pur cinéma, dans lequel les images puissent parler par elles-mêmes, par leur rythme” ; et que “tout est rythme dans ce film. C’est le rythme qui, dans chaque situation, définit la limite ; c’est le rythme qui, pendant tout le film, transmet l’idée et limite le sens de chaque aventure”, et il conclut : “C’est le rythme qui définit la limite, c’est le rythme qui définit *Limite*.”

La séance “a été une chose incroyable”, commente Mário Peixoto dans un entretien à Helena Salem : “Je suis allé à la cabine de projection, car *Limite* était accompagné par des disques. Le cinéma s’est rempli, littéralement : il y avait les gens de la presse, ceux de l’université et surtout les membres du Chaplin Club, qui était le plus grand club de cinéma de l’époque. Tous les gens qui comptaient, les poètes comme Manuel Bandeira ou Mário de Andrade, appartenaient au Chaplin Club. A la fin, une partie des spectateurs a acclamé le film et une autre partie a commencé à parler de lui. Chacun s’est mis à défendre son idée et la chose s’est dégradée. Pedro Lima, critique et chercheur, a même reçu un coup de sac à main – Pedro était favorable au film, il le défendait de façon fanatique.

Selon Octavio de Faria, dans une lettre écrite à Mário Peixoto et citée par Emil de Castro dans le livre *Jogos de armar*, “le film a rencontré un grand succès, mais seulement parmi les initiés, parmi ceux qui pouvaient le comprendre”. Le grand public, “les grosses dames et les jeunes gens fuyants”, ce genre de personne, évidemment, n’a rien compris.” Cependant, même ces gens-là ont été sensibles “au rythme du film”, ils se sont rendu compte qu’il s’agissait là “de cinéma pur”.



Brutus Pedreira, le pianiste, *Limite* (1931)

1978) e assinado simplesmente por “Um crítico” que esteve presente “na sessão de domingo passado no Capitólio” em que “o Sr. Mário Peixoto exibiu de modo brilhante a sua capacidade técnica”. Diz o “crítico” que “o filme de arte pura nunca poderá ser uma arte popular em parte alguma e especialmente no Brasil onde o meio é ingrato para compreender semelhante esforço”, pois quando desorientado pela arte pura o “público diz: não presta, quando deveria afirmar simplesmente a sua incompetência, dizendo: não compreendi”. O filme é “em resumo um magnífico filme de arte” e nele se notam apenas três defeitos: “o primeiro é a insistência demasiada em que a máquina pegue as caminhadas dos protagonistas; o mesmo se poderia dizer da magnífica cena da tempestade. Segundo, o próprio autor haver representado na cena do cemitério quando durante todo o filme soube impedir que os artistas o fizessem. Terceiro, haver incluído três letreiros, perfeitamente dispensáveis no seu filme de arte pura”.

“O filme ainda não é perfeito. É quase. Mas, Mário Peixoto revelou qualidades extraordinárias de um grande diretor”, comenta Marcos André no *Diário da Noite*, depois de dizer na abertura do texto que “por falta de ocasião” não tinha visto ainda um filme nacional, “feito aqui, com ambiente daqui, com artistas daqui”. Feita a observação adverte: “não me consta que

Parmi les réactions incroyables que j’ai pu observer, il y a eu celles des personnes qui cherchaient à montrer qu’elles s’étaient rendu compte qu’il y avait de l’art, mais qui avouaient, humblement, ne pas avoir assez de culture et ne pas connaître suffisamment le cinéma pour bien comprendre le film d’un point de vue artistique. Et cela, évidemment, entrecoupé d’observations très ridicules de la part de ces dames un peu bornées : “la nature est trop présente dans le film”, “il y a trop d’eau”, etc. J’ai même entendu l’une d’elles résumer le film à une histoire d’homme marié, avec sa femme et sa maîtresse, confinés dans un même canot. Comme le film a dû paraître simple à cette millionnaire qui se voulait intelligente ! Mais, en contrepartie, il y a eu ceux qui l’ont compris. Et croyez-moi, ils étaient nombreux !”

PEIXOTO ET LES AUTRES

Les articles publiés par la presse n’ont pas été rares, observe Emil Castro. Et il cite quelques auteurs : Carlos Sússekind de Mendonça (*A Esquerda* du 18 mai 1931), Pedro Lima (*Diario da Noite*, deuxième édition du 13 mai 1931), Dante Costa (*A Pátria*, 19 mai 1931), Marcos André (*Diário da Noite*, première édition, du 19 mai 1931), Maria Eugênia Celso (*Jornal do Brasil*, du 20 mai 1931). Castro explique qu’il n’en cite pas

se tenha feito qualquer coisa de extraordinário no gênero. Até agora não me chegou aos ouvidos o eco estrondoso de um verdadeiro êxito”. Com a exibição do Chaplin Club, no entanto, “ficou surpreendido. O início do filme é todo perfeito, de uma beleza impressionante”, e talvez em sua beleza se encontre “o único defeito do filme: riqueza de detalhes maravilhosos. Mário Peixoto, que idealizou e realizou o filme notável, deixou-se impressionar pela beleza dos detalhes. Mostra-os talvez de uma maneira excessiva”. Marcos André conclui afirmando que “a sala, divertidíssima”, reuniu gente que “entendeu e se entusiasmou” e gente que “não compreendeu coisa alguma”, que saiu alucinada “de tanto torcer o pescoço para acompanhar e interpretar as estranhas e lindas fotografias”. A sessão “foi um grande êxito sem dúvida alguma” porque o filme “pode sofrer as maiores discussões”.

Saulo não encontrou em nenhum dos textos publicados algo que expressasse “o sucesso entre os iniciados” ou que se aproximasse do entusiasmo que tomou conta dele quando entrou em contato com o filme vinte anos mais tarde: “O fruto de maior refinamento que uma arte, nascida humilde e popular, conseguiu alcançar só causou rejeição”. O filme só voltaria a ser exibido um ano depois, em sessão para convidados da revista *Bazar* – e a reação não foi melhor. Escrevendo em *O Globo*, em 11 de janeiro de 1932, Brasil Gerson diz que tem certeza que a maioria das pessoas presentes à sessão “não gostou e sei que se o grande público o visse também não gostaria”, porque “trata-se de um filme para viciados, feito dentro de um subjetivismo integral, para expor certos aspectos filosóficos da vida, como, por exemplo, que as criaturas vivem com os movimentos limitados no ilimitado do universo, e que, afinal, há *limites* até nessa própria ilimitação.” Diz que “no seu conjunto, a obra tortura, como um labirinto, a nossa imaginação, que fica indecisa diante de certos simbolismos, e se fadiga também diante de certos excessos de ritmo, mostrados em cenas por demais longas e paradas. Está bem que no livro o escritor não seja bem claro e sintético. O livro é para ler e reler. No cinema vê-se. E a intenção que de pronto não se percebe, no rápido contato que os olhos têm com o quadro visto na tela, um esforço que inutiliza, porque as manivelas do aparelho de projeção não voltam para trás”.

Dez anos mais tarde, uma nova projeção especial, organizada por Vinicius de Moraes, então crítico de cinema do jornal *A Manhã*, para mostrar o filme a Orson Welles, “com a colaboração de Brutus Pedreira, que teve a bondade, de se encarregar do roteiro musical do filme, e Edgar Brazil, o notável cameraman de *Limite*”, conta Vinicius em crônicas publicadas em 30 e 31 de julho de 1942 e reproduzidas no livro *O cinema de meus olhos*, organizado por Carlos Augusto Calil, edição da Companhia das Letras e da Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1991.

d’autres car “il subsiste parfois un doute concernant l’auteur”. C’est le cas, par exemple, de “Un Artiste”, publié par le *Correio da Manhã* du 19 mai 1931, qui aurait pu être écrit par Mário lui-même. La Cinédia conserve encore dans ses archives un texte écrit à cette époque pour la revue *Cinearte*, mais qui n’a pas été publié à l’occasion. Il a été reproduit plus tard dans la revue *Filme Cultura* 31 de novembre 1978 et signé, tout simplement, par “un critique” qui était présent “à la séance de dimanche dernier au Capitolio”, au cours de laquelle “M. Mário Peixoto a montré avec brio ses possibilités techniques au cinéma”. Ce critique ajoute que “le film d’art ne pourra jamais être un art populaire nulle part et surtout pas au Brésil, où le contexte ne se prête pas à la compréhension d’un tel effort”, car lorsque le public se sent désorienté par l’art pur, il réagit en disant : “c’est pas bien”, alors qu’il devrait, tout simplement, avouer son incompetence et accepter le fait qu’il n’a pas compris”. Pour résumer, ce film est un magnifique film d’art” et, à mon avis, il a seulement trois défauts : “le premier est la lourde insistance avec laquelle la caméra suit les déplacements des protagonistes ; la même remarque, d’ailleurs, peut être faite au sujet de la scène magnifique de la tempête. Le deuxième défaut est le fait du réalisateur : alors que pendant tout le film il demandé aux acteurs de ne pas jouer, il le leur fait faire dans la scène du cimetière. Enfin, le troisième, est d’avoir mis trois mentions écrites qui étaient parfaitement superflues dans ce film d’art”.

“Le film n’est pas encore parfait. Il l’est presque. Mário Peixoto a cependant révélé des qualités extraordinaires de grand réalisateur”, commente Marcos André dans le journal *Diario da Noite*, après avoir informé au début du texte que “par manque d’occasion”, il n’avait encore vu aucun film brésilien “tourné ici, dans un décor local, avec des comédiens locaux”. Une fois cette observation faite, il avertit : “il ne me semble pas qu’il y ait en cela quoi que ce soit d’extraordinaire. Jusqu’à présent, je n’ai pas entendu l’écho tonitruant d’un vrai succès”. Cependant, la projection du Chaplin Club l’a surpris : “le début du film est parfait, d’une beauté impressionnante” et peut-être que dans cette beauté se trouve “le seul défaut du film : une richesse de détails magnifiques. Mário Peixoto, qui a conçu et réalisé ce film remarquable, s’est laissé impressionner par la beauté des détails. Il les montre peut-être d’une façon excessive”. Marcos André conclut en affirmant que “la salle, très gaie”, était remplie de personnes qui “ont compris et apprécié” ou qui “n’ont rien compris” et qui sont parties, *hors d’elles*, à force de s’être remué les méninges pour essayer de suivre et d’interpréter les belles et étranges images du film”. La séance “a, sans aucun doute, été

Olga Breno, *Limite* (1931)

A projeção contou “com umas trinta pessoas”. Entre outros “amigos cujos nomes já têm ilustrado esta coluna como fiéis freqüentadores das minhas pequenas sessões”, Vinicius cita a presença de “uma das mulheres mais inteligentes que já encontrei”, a escritora argentina Maria Rosa Oliver, e de “Mme. Falconetti, a inesquecível Joana d’Arc de Dreyer; de Frederick Fuller, o grande cantor inglês, e sua senhora”, e de Otto Maria Carpeaux. Diz em seguida que “o ambiente da sala esteve liso como uma superfície de lago. Desde as primeiras imagens, uma vez começada a projeção, coloquei-me ao lado de Orson Welles e o assisti ver o filme durante uns quinze minutos.” Depois, ao caminhar pela sala, Vinicius sentiu “formar-se lentamente, como ao mergulhar de uma pedra, essa onda sucessiva de círculos concêntricos, alargando o interesse atmosférico do espetáculo”. Diz que “nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o termo como ele é usado em electricidade) de meaning, de expressão, de coisas para dizer”; diz que o filme se passa no “*limite* da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si”. E conclui que, uma vez as luzes acesas, sentiu a “grande impressão que o filme tinha feito em todos”, e que Orson Welles deu-lhe “particularmente sua opinião, que foi a melhor. E pude ver-lhe a sinceridade do que dizia nos olhos”.

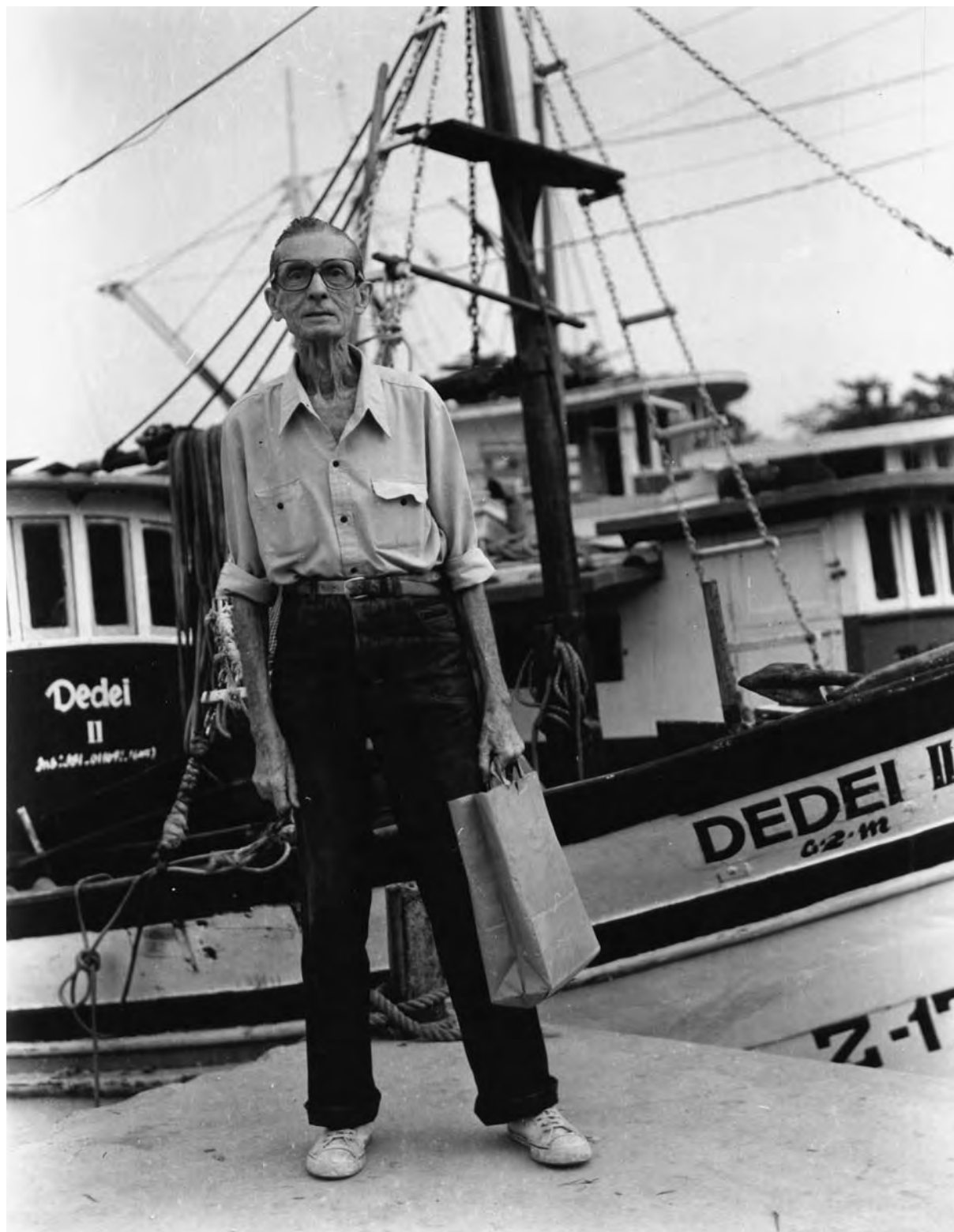
“Não sabemos a opinião de Welles”, observa Saulo no ensaio publicado pela editora Rocco, “mas a data é importante: marcou o reencontro de Mário com Plínio Süsskind Rocha. Daí por diante, *Limite* iria ser exibido

un grand succès”, car le film “peut supporter les plus grands débats”.

Dans aucun des textes publiés Saulo n’a trouvé l’expression de ce “succès parmi les initiés” ou encore une approximation de l’enthousiasme qui l’a lorsqu’il envahi a découvert le film, vingt ans plus tard : “L’œuvre la plus raffinée qu’un art, né humble et populaire, a réussi à produire, n’a éveillé que rejet”. Le film ne serait montré à nouveau qu’une année après, au cours d’une séance adressée aux invités de la revue *Bazar* – et la réaction du public ne fut pas meilleure. Brasil Gerson, dans un article pour le journal *O Glob* du 11 janvier 1932, affirme être sûr que la plupart des personnes présentes à la séance “n’ont pas aimé le film” et il ajoute : “je suis convaincu que le grand public, s’il l’avait vu, ne l’aurait pas aimé non plus” car “il s’agit d’un film pour cinéphiles, construit à l’intérieur d’un subjectivisme intégral, afin d’exposer quelques aspects philosophiques de la vie, comme par exemple, le fait que les êtres humains vivent avec leurs mouvements limités dans l’espace illimité de l’univers et que, finalement, il y a des limites même à notre propre *illimitation*.” Il affirme que “dans l’ensemble, l’œuvre torture comme un labyrinthe notre imagination, qui reste indécise devant certains symbolismes, et se fatigue face à certains excès de rythme, montrés dans des scènes trop longues et figées. Il est vrai que dans un livre l’écrivain n’est pas très clair ni synthétique. Mais un livre est à lire et à relire. En revanche, au cinéma, le public voit. Et si ce que le réalisateur veut montrer n’est pas perçu immédiatement - dans le contact rapide que les yeux ont avec l’image vue à l’écran – son effort devient inutile car les manivelles du projecteur ne font pas marche arrière”.

Dix ans plus tard, une nouvelle séance spéciale a eu lieu. Organisée par Vinicius de Moraes, alors critique de cinéma au journal *A Manhã*, son but était de montrer le film à Orson Welles. “Avec la collaboration de Brutus Pedreira, qui a eu la gentillesse de se charger de la partie musicale du film, et de Edgar Brazil, le remarquable cameraman de *Limite*”, raconte Vinicius dans des chroniques publiées les 30 et 31 juillet 1942 et reproduites dans le livre *O cinema de meus olhos*, organisé par Carlos Augusto Calil (Companhia das Letras et Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1991).

La projection a réuni une trentaine de personnes, parmi lesquelles “des amis souvent cités dans mes articles en tant que spectateurs fidèles de mes petites séances”. Vinicius évoque la présence de l’écrivain argentin Maria Rosa Oliver, “l’une des femmes les plus intelligentes que j’ai jamais rencontrées”, ainsi que celle de Mme Falconetti, l’inoubliable Jeanne d’Arc de Dreyer. Il nomme également Frederick Fuller, “le grand chanteur anglais avec sa femme”, et Otto Maria



Mário Peixoto.

periodicamente na Faculdade Nacional de Filosofia”.

A data é importante, também, porque a projeção se faz no centro de uma polêmica que Vinicius desenvolveu de maio a agosto de 1942 em sua coluna no jornal *A Manhã* em torno da superioridade do cinema mudo —“arte filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, meio de expressão total em seu poder

Carpeaux. Il ajoute par la suite que “l’ambiance de la salle était calme comme la surface d’un lac. Dès les premières images, une fois la séance commencée, je me suis mis à côté d’Orson Welles et je l’ai regardé pendant le film, quinze minutes environ.” Ensuite, lorsqu’il se déplaçait dans la salle, Vinicius a senti “se former, lentement, cette vague successive de cercles

transmissor e sua capacidade de emoção” – sobre o sonoro. E importante ainda porque, intencionalmente ou não, tudo isto contribuiu para reforçar o mito de *Limite* como filme incompreendido porque “obra de arte pela arte”, “obra de arte pura”, de acordo com o que escreveu Octavio de Faria; porque “poesia pura”, de acordo com o que Otto Maria Carpeaux soprou no ouvido de Vinicius, porque “um dos maiores filmes da História do Cinema”, de acordo com o que Frederick Fuller disse assombrado ao final da sessão. O mito, se importante para criar as condições que garantiram a preservação do filme, se estratégia para marcar a singularidade de *Limite* no contexto da produção brasileira de então, em nada contribuiu para o melhor entendimento e fruição do filme.

Quando, um ano antes da sessão organizada pelo poeta Vinicius, o romancista José Lins do Rego, escreveu que tudo lhe parecia uma “pacholice de literatos cacetes” ou “doença inconfessável” (*O Globo*, de 6 de maio de 1941) estava reagindo mais ao mito que ao filme, que não tinha visto nem demonstrava interesse em ver: “Não cheguei a ver o tal *Limite*, mas pelas informações vim a ter a certeza de que se trata de uma experiência de cinema literário, coisa que não me julgo capaz de criticar ou de, mesmo, assistir. Um rapaz de talento para a poesia resolveu realizar um poema de fotografias, de jogo de formas, e dizem que conseguiu juntar pedaços de celulóide, dando um conjunto de arte. Tudo isto é muito bonito, mas não é cinema propriamente dito. É coisa para requintados, para as chamadas elites eleitas para o refinado gozo da arte pura. Quando me refiro a cinema eu imagino logo uma boa história, tratada por bons artistas, coisa que me faça emoção, que me ajude a viver, que me tome o tempo sem me meter em complicações teóricas sobre ângulos, luz, sombra, o diabo, enfim. Refiro-me ao cinema feito para o povo, como divertimento. E é tudo quanto eu quero para mim e que desejo para os outros.”

É igualmente ao mito que Glauber reage no capítulo “O mito *Limite*” de sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963). Depois de informar que “lendo e ouvindo tudo sobre o filme, nunca vi *Limite* nem sei se isto será possível algum dia”, Glauber diz que “arte pela arte, cinema puro, filmes belos pela beleza, na subjetividade de sentimentos burgueses”, não interessam; e que, transformado em “monstro sagrado, mito impenetrável, *Limite* é um acontecimento trágico na história do cinema brasileiro: entre os homens de cinema da geração 1930 há o fanatismo por *Limite* e as conseqüências foram esterilizantes até para o próprio Mário Peixoto, que nada conseguiu realizar depois”. Fala da urgente necessidade de “recuperar esta espécie de Mona Lisa de nosso cinema”, diz que a cópia brasileira “está interdita por Saulo, que fana-

concentriques, comme lorsque l’on jette une pierre dans le lac, ce qui montrait l’intérêt de la salle pour le spectacle”. Il avoue “n’avoir jamais vu un film si chargé (et j’emploie ce terme tel qu’il est employé en électricité), de signification, d’expression, de choses à dire”. Il dit que le film se passe “à la limite de l’intelligence et de la sensibilité, de la folie et de la logique, de la poésie et de la chose en soi”. Et il conclut que, une fois les lumières rallumées, il a pu évaluer “la forte impression que le film avait produit sur tous les spectateurs”, et qu’Orson Welles “lui a fait part de son opinion, qui était la meilleure possible. J’ai pu constater, dans ses yeux, la sincérité de ces propos.”

“Nous ne connaissons pas l’avis de Welles”, rappelle Saulo dans un essai publié par la maison d’édition Rocco, “mais la date est importante car elle marque la rencontre entre Mário et Plínio Süssekind Rocha. A partir de là, *Limite* allait être présenté périodiquement à la Faculté Nationale de Philosophie”.

Cette date est aussi importante parce que la projection a été faite au cœur d’une polémique que Vinicius a développée autour de la supériorité du cinéma muet par rapport au sonore, de mai à août 1942, dans sa rubrique au journal *A Manhã*. “Un art issu de l’Image, élément original d’une poésie et d’une plastique infinies, moyen d’expression total dans son pouvoir de transmission et sa capacité d’émotion”. Cette date est importante également parce que, intentionnellement ou pas, tout cela a contribué à renforcer le mythe de *Limite* en tant que film incompris, “œuvre de l’art pour l’art”, “œuvre d’art pur”, en accord avec ce qu’a écrit Octavio de Faria; “pure poésie”, selon ce qu’Otto Maria Carpeaux a soufflé à l’oreille de Vinicius, car il s’agit “de l’un des plus grands films de l’Histoire du Cinéma”, aux dires de Frederick Fuller, spectateur ébahi, à la fin de la séance. Le mythe a été important pour créer les conditions qui ont permis de sauvegarder le film, ou encore en tant que stratégie pour marquer la singularité de *Limite* dans le contexte de la production brésilienne d’alors. En revanche, il n’a nullement contribué à une meilleure compréhension et appréciation du film.

Lorsque le romancier José Lins do Rego (*O Globo* du 6 mai 1941) a écrit, un an avant cette séance organisée par le poète Vinicius, que toute cette histoire lui semblait être “des bêtises d’hommes de lettres ennuyeux” ou encore “quelque maladie inavouable”, il réagissait plus au mythe qu’au film, qu’il n’avait d’ailleurs pas vu et n’avait pas envie de voir: “Je n’ai pas vu ce film *Limite*, mais d’après les informations que j’ai eues, je suis sûr qu’il s’agit d’une expérience de cinéma littéraire, chose que je ne suis pas capable de critiquer ni, à vrai dire, de regarder. Un jeune ayant des dons pour la poésie a décidé de réaliser un poème



Mário Peixoto, *Limite* (1931)

ticamente luta contra sua decomposição”. Diz que Saulo é visto “nos corredores dos laboratórios com rolinhos de teste carinhosamente entre os dedos”, com o pensamento voltado para laboratórios estrangeiros “porque os nossos não conseguiam uma gama igual aos originais de Edgar Brazil”. E como “*Limite* é um filme puramente sensorial, sua percepção está fundada sobre ritmo e luz”, e “um contratipo com gamas de luz diferentes dos originais não seria *Limite*”.

Glauber repete, não tinha visto o filme “mas posso adiantar que Mário Peixoto está para o cinema como Lúcio Costa e Octávio de Faria para a nossa literatura: é o que se chama um intimista, um místico talvez, um homem voltado para seu mundo interior, inteiramente afastado da realidade e da história. Sobretudo um esteta hermético; um resto de aristocracia marcada pelo bom gosto. Se evoluísse, fazendo mais filmes, possivelmente seria um cineasta da envergadura de um Ingmar Bergman; ou então um autor de dramalhões”. Não conhecia o filme mas conhecia um texto de Octavio de Faria, escrito em 1931, que reproduz na íntegra, onde se afirma que *Limite* “é uma produção que visa a fazer arte e nada mais”, que “interessa muito mais como filme em geral do que como filme nacional e mais ainda como obra de cinema puro do que como narração de “casos’ ou exploração de uma situação”, que é um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético, sintetiza emoções”. E conhecia os trechos de comentários atribuídos a Eric

de fotografias, de jogos de formas, e à ce qu’on dit, il a réussi à assembler des morceaux de celluloid, construisant un ensemble qui relève de l’art. Tout cela est très beau, mais ce n’est pas du cinéma au vrai sens du terme. C’est une chose pour des gens raffinés, pour ce qu’on appelle les élites choisies qui ont le goût raffiné de l’art pur. Lorsque je parle de cinéma, j’imagine tout de suite une bonne histoire, travaillée par des artistes valables, quelque chose qui éveille en moi de l’émotion, qui m’aide à vivre, qui remplisse mon temps sans me mettre dans des complications théoriques au sujet des angles de prise de vue, lumière, ombre, enfin, toutes ces choses-là. Je me réfère au cinéma fait pour le peuple en tant que divertissement. Et c’est tout ce que je désire pour moi et pour les autres.”

C’est également par rapport au mythe que Glauber Rocha réagit dans le chapitre “Le mythe *Limite*” dans son livre *Revisão critica do cinema brasileiro* (editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963). Après avoir avoué qu’il a tout lu et entendu au sujet du film, il dit : “je n’ai jamais pu voir *Limite* et je doute que cela sera possible un jour”. Et Glauber affirme que “ces films d’art pour l’art, pur cinéma, des films beaux seulement par leur beauté, dans la subjectivité de sentiments bourgeois”, ne présentent aucun intérêt ; et que, transformé en “monstre sacré, mythe impénétrable, *Limite* est un événement tragique dans l’histoire du cinéma brésilien : parmi les gens de cinéma de la génération de 1930 le fanatisme pour *Limite* a eu des conséquences stérilisantes, même pour Mário Peixoto, qui n’a plus réussi à rien tourner par la suite”. Il parle du besoin urgent de “récupérer cette espèce de Mona Lisa de notre cinéma”, et ajoute que la copie brésilienne “est interdite d’accès par Saulo”, qui lutte fanatiquement contre sa décomposition”. Il ajoute également qu’on voit Saulo “dans les couloirs des laboratoires avec de petits rouleaux de test qu’il tient tendrement entre les doigts”, la pensée tournée vers des laboratoires étrangers “car les nôtres n’ont pas réussi à obtenir une gamme égale aux originaux d’Edgar Brazil”. Et comme *Limite* est un film essentiellement sensoriel, sa perception est fondée sur le rythme et la lumière” et ainsi “tout contretipo avec des gammes de lumière différentes des originaux ne serait pas le même film”.

Glauber répète qu’il n’avait pas vu le film, mais affirme que Mário Peixoto joue au cinéma le même rôle que Lucio Costa et Octavio de Faria dans la littérature : ce que l’on appelle un intimiste, peut être un mystique, un homme tourné vers son monde intérieur, éloigné totalement de la réalité et de l’histoire. Et surtout, un esthète hermétique ; un reste d’aristocratie marquée par le bon goût. S’il avait évolué et tourné d’autres films, il serait probablement devenu soit un

Pommer, “um jovem brasileiro que se expressa em cinema com a mesma profundidade de um experimentado técnico”, a Pudovkin, “uma mentalidade nova, porém já mestra”, a Eisenstein “jamais segui um fio tão próximo do genial como o dessa narrativa sul-americana”, a Edward Tisse, “todo ele brota como se oriundo de um estranho sonho”. Eles teriam sido feitos depois de uma suposta exibição em Londres, em 1931, e publicados no *The Tatler Magazine* e no *The Sphere*.

E conhecendo apenas o que se escrevera sobre o filme, Glauber propõe uma dedução: “Deduzo que Mário Peixoto usou um processo de montagem fundado sobre um exercício de imagens belas, e montou uma sinfonia extasiante que, se na época deslumbrava, hoje pode ter apenas um interesse histórico, formal. Para o novo cinema brasileiro *Limite* (pelo que foi dito no depoimento de Octavio de Faria) não pode interessar, a não ser como exemplo. Segundo Octavio de Faria é arte pela arte, não está interessado em mensagens, é cinema puro (...) Não é para o cinema brasileiro, como nunca foi para nenhum cinema, que filmes belos pela beleza, na subjetividade de sentimentos burgueses, podem interessar. não compreendendo as contradições da sociedade, e assim se omitindo, o cinema optará pelo silêncio”.

[Glauber discute com o mito e não com o filme propriamente dito. Discute porque trabalhava a criação de um outro mito – o que iria permitir a invenção do Cinema Novo, o mito do cinema poético e político, da arte comprometida com as questões sociais do país, engajada com a cultura (cinematográfica, mas não apenas cinematográfica) que se fazia à margem dos padrões europeus e norte-americanos, interessada na cultura popular brasileira, nas culturas populares latino-americanas. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, na formulação de uma poética cinematográfica os dois mitos não se encontram tão distantes assim um do outro. Da mesma forma que o cinema proposto por Mário se opõe ao ideal de cinema (digamos, para simplificar a questão, com um só exemplo dos cinemas que fazíamos então inspirados em Hollywood) da Cinédia, o cinema proposto por Glauber se opõe (de novo resumindo a questão, que é mais ampla e contraditória, num único exemplo) à Chanchada. E ainda que sejam evidentes as diferenças entre *Limite* e *Deus e o diabo na terra do sol* ou *Terra em transe*, existem igualmente semelhanças que saltam aos olhos – exatamente no que o cinema dirige fundamentalmente à retina, na invenção mais puramente visual. De um certo modo, num livre passeio no espaço e no tempo seria possível dizer que a fotografia e a câmera de *Deus e o diabo na terra do sol* poderia ter sido feita por Edgar Brazil assim como a de *Limite* poderia ter sido feita por Dib Lufti, com aquela mesma leveza e agilidade de *Terra em transe*. Finalmente, por maiores e evidentes que sejam as diferenças entre Mário e Glauber, *Limite* e *Pátio*, primeiro filme

cinéaste de l’envergure d’Ingmar Bergman, soit un auteur de mélodrames”. Il ne connaissait donc pas le film, mais connaissait un texte d’Octavio de Faria, écrit en 1931, qu’il reproduisait intégralement, et qui affirmait que “*Limite* est une production qui vise à faire de l’art et rien de plus”, et qu’il est “beaucoup plus intéressant en tant que film en général que comme film brésilien ; et encore plus en tant qu’œuvre de pur cinéma que comme récit d’histoires ou mise en scène d’une situation”, et qu’il s’agit d’un film d’images, sans aucune préoccupation sociale. Il n’expose pas une idée, n’attaque pas, ne défend pas, n’analyse pas. Il ne fait que montrer, mettre les choses les unes en rapport avec les autres sur le plan esthétique, il synthétise des émotions”. Glauber connaissait également certains passages des commentaires attribués à Eric Pommer, “... un jeune Brésilien qui s’exprime sur le cinéma avec la même profondeur qu’un technicien expérimenté...” ; à Pudovkin : “... une nouvelle mentalité, cependant déjà maîtrisée...” ; à Eisenstein : “... je n’ai jamais suivi un fil si proche du génie que celui de ce récit sud-américain...” ; à Edward Tisse : “il surgit, entier, comme issu d’un rêve étrange...” Ces commentaires, auraient été faits suite à une supposée présentation du film à Londres, en 1931, et publiés dans le *The Tatler magazine* et dans le *The Sphere*.

Ne connaissant donc que ce qui a été écrit sur le film, Glauber propose une déduction : “Je déduis que Mário Peixoto a utilisé un processus de montage fondé sur un exercice de style de belles images et qu’il a créé une symphonie extasiante qui, si elle étonnait à l’époque, n’a aujourd’hui qu’un intérêt historique, formel. Pour le nouveau cinéma brésilien, *Limite*, (selon ce qui a été dit dans le témoignage de Octavio de Faria) ne peut pas intéresser, sauf à titre d’exemple. Selon Octavio de Faria, il s’agit de l’art pour l’art, ce n’est pas un film à message, c’est du cinéma pur (...). Des films beaux seulement par leur beauté, insérés dans une subjectivité de sentiments bourgeois ne peuvent pas intéresser le cinéma brésilien, ni aucun autre cinéma ; ils ne comprennent pas les contradictions de la société et s’esquivant de la sorte, le cinéma finira par choisir la voie du silence”.

[Glauber dialoguait avec le mythe et non avec le film proprement dit. Il dialoguait car il construisait un autre mythe – celui qui allait permettre la création du Cinema Novo, mythe du cinéma poétique et politique, de l’art engagé dans les questions sociales du pays, engagé dans la culture (cinématographique, mais pas seulement) qui se développait en marge des critères européens et nord-américains, intéressé par la culture populaire brésilienne et par les cultures populaires latino-américaines. En même temps, et de façon contradictoire, dans la formulation d’une poétique

de Glauber, são razoavelmente próximos um do outro.]

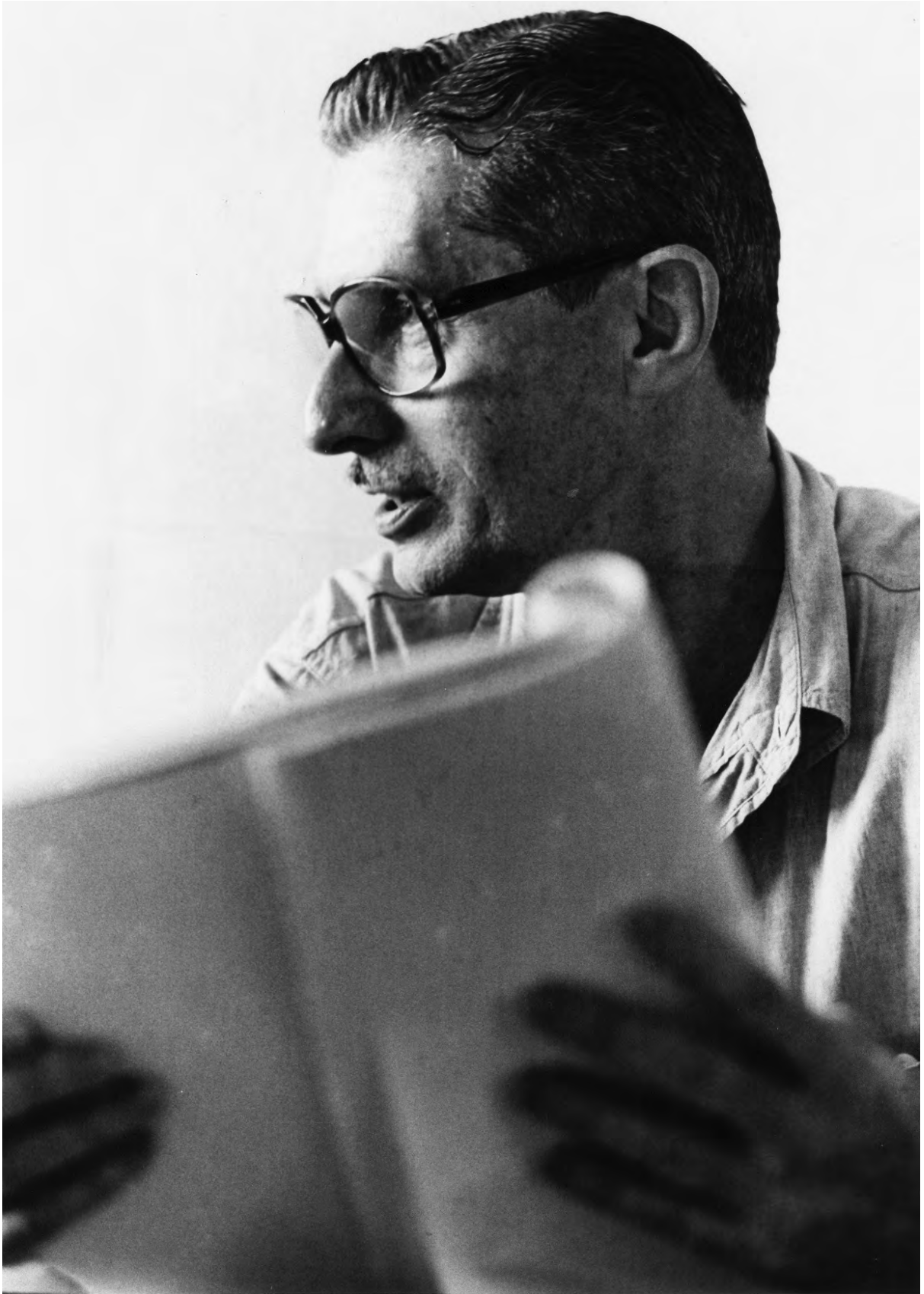
Dois anos depois do livro de Glauber, a revista *Arquitetura* (nº 38, de agosto de 1965), publicou, com uma nota introdutória de Carlos Diegues, “Um filme da América do Sul”, texto atribuído a Eisenstein e escrito na realidade pouco antes de sua publicação por Mário Peixoto (também autor das frases divulgadas anteriormente?). Diegues escrevia sobre cinema na revista, e conta em “Roteiro para *Limite*”, escrito em 1987 e incluído na coletânea *Cinema brasileiro, idéias e imagens*, editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988, como se deu a publicação: “Um dia, os editores me passaram um famoso artigo que Eisenstein teria escrito sobre *Limite*, um texto legendário do qual todos já tínhamos ouvido falar, onde Mário e o filme eram tratados como gênios, a esperança selvagem e sul-americana do cinema”. Tal como os outros três ensaios que Mário escreveu sobre cinema, este, que atribuiu a Eisenstein, “contém, de alguma maneira a esperança de Mário Peixoto de realizar seu segundo filme - desta vez *A alma segundo Salustre*”, diz Saulo na introdução aos *Escritos sobre cinema*. “Mário atribuiu o artigo a Eisenstein e inventou várias histórias para justificar o aparecimento –sem o original– do artigo”.

No “texto de Eisenstein” Mário define a si mesmo: diz que “de algum jeito e em princípio” formou-se “com um cérebro-câmera; seu registro é um globo ocular - sua estrutura de trabalho, instintivamente ritmo”. E define o filme como o que não tem palavras, “não possui congenitamente - não nasceu nem incorporou-se com isso -, sendo unicamente construído para ser sentido (ou descoberto) primeiro, e em halo, pelos olhos como portais de penetração, antes mesmo de uma participação mais densa.” *Limite* seria, deste modo, uma espécie de movimento imobilizado no ar - “um grande grito. Ele não ousa (ou não quer) analisar. Ele assim, fica; ele nisso permanece. É um estado, não uma análise (...) não uma pesquisa de laboratório”. É imóvel “como seus heróis sobre o mar, no bote salva-vidas”, personagens “dos quais não se viu um princípio, surgindo de não se sabe onde no filme”, personagens que não têm “uma razão – um fim ou solução, se assim o quisermos. Eles apenas ilustram esse estado de coisas.” O texto define, ainda, o processo de criação do filme como algo que resulta do reconhecimento “de que as coisas podem ter –ou chegam a ter– uma existência própria ou real, fora do pensamento –aqui neste caso numa imagem, aumentada e imposta de supetão”. Diz que para realizar este processo “é preciso que tenha saído do acontecimento e se colocado de fora, como o próprio espectador, numa ambivalência de posições em que é ao mesmo tempo diretor e ator” –e sublinha que “esses transes só são possíveis em estado de solidão.” Conclui dizendo que “daqui a vinte anos, eu estou certo, ele pulsará tão novo, tão

cinématographique, les deux mythes ne se trouvent pas si éloignés l’un de l’autre. De même que le cinéma proposé par Mário s’opposait à l’idéal de cinéma des studios Cinédia (c’est un exemple, pour simplifier la question, du genre de cinéma que l’on pratiquait alors, inspiré par Hollywood), le cinéma proposé par Glauber s’opposait à la *chanchada* (en résumant à nouveau cette question – beaucoup plus vaste et contradictoire – à un seul exemple). Et bien que les différences entre *Limite* et *Deus e o diabo na terra do sol* ou encore *Terre en transe* soient évidentes, il y a également des similitudes qui sautent aux yeux – exactement dans ce que le cinéma s’adresse fondamentalement à la rétine, dans l’invention essentiellement visuelle. D’une certaine façon, dans un survol libre du temps et de l’espace, il serait possible de dire que la photographie et le travail de cameraman de *Deus e o diabo na terra do sol* auraient pu avoir été faits par Edgar Brazil, de même façon que ceux de *Limite*, par Dib Lufti, avec cette même légèreté et agilité de *Terre en transe*. Finalement, même si les différences entre Mário et Glauber sont énormes et évidentes, *Limite* et *Patio* – le premier film de Glauber – sont assez proches l’un de l’autre.]

Deux ans après le livre de Glauber Rocha, la revue *Arquitetura* (nº 38, août 1965) a publié “Um filme da América do Sul”, texte attribué à Eisenstein, avec une introduction de Carlos Diegues et écrit en fait peu avant sa publication par Mário Peixoto (auteur également des phrases divulguées auparavant?). Diegues écrivait sur le cinéma dans cette revue et il a raconté comment cette publication s’était faite (“Roteiro para *Limite*”, écrit en 1987 et inclus dans le recueil *Cinema Brasileiro, idéias e imagens*, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988) : “Un jour, les éditeurs m’ont fait parvenir un article soi disant d’Eisenstein au sujet de *Limite*, un texte légendaire dont tout le monde avait déjà entendu parler et dans lequel Mário et son film étaient considérés comme géniaux, comme l’espoir sauvage sud-américain du cinéma”. A l’instar des trois autres essais que Mário avait écrits sur le cinéma, celui-ci, qu’il a attribué à Eisenstein, “porte en lui, d’une certaine façon, l’espoir que Mário Peixoto puisse réaliser son deuxième film, *A alma segundo Salustre*”, affirme Saulo dans son introduction de *Escritos sobre Cinema*. “Mário a atribuído l’article à Eisenstein et a inventé plusieurs histoires pour justifier la parution du texte sans son original”.

Dans le prétendu texte d’Eisenstein, Mário s’est défini lui-même, il dit que “d’une certaine façon, à ses débuts” il s’est formé avec un cerveau-caméra ; que son registre est le globe oculaire et sa structure de travail, le rythme, de façon instinctive”. Et il définit le film comme quelque chose qui n’a pas de mots, “qui ne les possède



Mário Peixoto.

cheio de cinema estrutural como agora em que o acabo de assistir; poético e amargo a um só tempo –mas já ceifado de raízes, desoladamente nascido adulto, como o que não foi dotado de uma infância.”

Esta definição, um poema amargo ceifado de raízes, nascido adulto como o que não teve infância, parece expressar algo entre o que foi imposto ao filme pelo contexto em que surgiu e o que o filme impôs a si mesmo como condição para existir.

Limite jamais chegou a ser exibido comercialmente. Mário Peixoto morreu em fevereiro de 1992, aos 84 anos sem conseguir realizar nenhum outro filme. Apenas um segundo projeto foi iniciado em 1931, mas interrompido: *Onde a terra acaba*. As várias outras tentativas frustradas que se seguiram parecem ter resultado, pelo menos em parte, ainda que em parte bem pequena, de um desejo seu de afastar-se, de isolar-se, de permanecer fechado, fora do tempo, em seu *limite* - por mais que pareça cruel e injusto dizê-lo, porque Mário de fato escreveu vários outros projetos de filme. Mas talvez tudo o que quisesse mesmo fazer em cinema já tivesse sido feito em *Limite*. Talvez sentisse que os projetos que escreveu depois o encaminhavam de volta para aquele ceifado de raízes, desoladamente nascido adulto. É como se tivesse de cuidar apenas daquele filme, assim como ele existiu naquela precisa manhã de maio de 1931 num cinema do Rio de Janeiro; como se o fato de ter sido forçado, pelas muitas dificuldades externas e por algumas outras internas, por uma talvez inconsciente decisão de fazer um só filme, fosse um modo de reafirmar a idéia de *limite*, tal como disse no depoimento a Helena Salem:

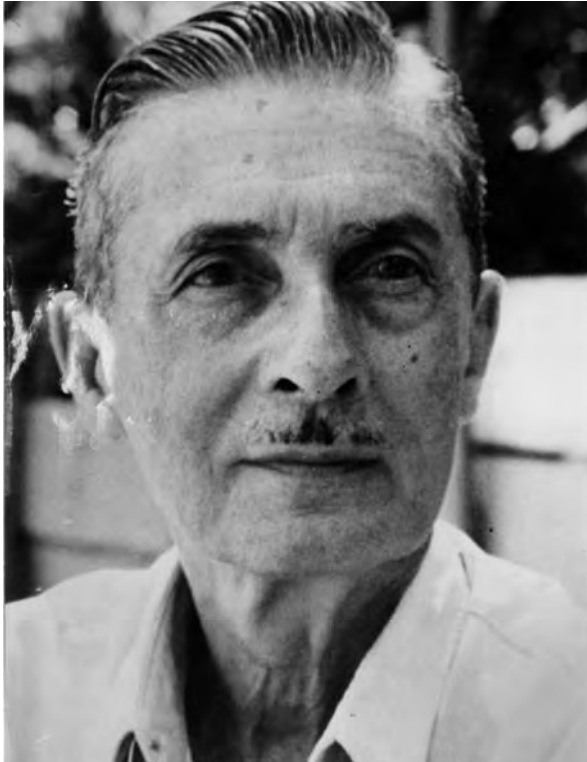
donc pas de façon congénitale et qui ne les a pas incorporés non plus ; ayant été bâti seulement pour être perçu (ou découvert) d’abord en un halo avec les yeux comme porte d’entrée, avant toute participation plus active.” *Limite* serait, de cette façon, une sorte de mouvement immobilisé dans l’air – un grand cri. Il n’ose pas (ou ne veut pas) analyser. Il reste ainsi ; il demeure. C’est un état et non une analyse (...) ni une recherche de laboratoire”. Il est immobile, “comme ses héros sur la mer, dans le canot de sauvetage”, personnages dont on n’a pas vu l’origine et qui surgissent dans le film on ne sait d’où”, des personnages qui n’ont pas “de raison d’être, de but ou de solution, si l’on veut. Ils servent seulement à illustrer cet état de choses.” Le texte définit également le processus de création du film comme quelque chose qui résulte de la reconnaissance que les choses peuvent avoir – ou arrivent à avoir – une existence réelle ou par elles-mêmes, en dehors de la pensée – dans ce cas-ci, une image, augmentée et imposée tout à coup”. Il avoue que pour procéder ainsi, “il a fallu s’éloigner de l’événement et se placer à l’extérieur, comme le spectateur lui-même, dans une position ambivalente qui le rend à la fois metteur en scène et acteur” – et il souligne que “ces transes ne sont possibles qu’en état de solitude”. Et il conclut en disant que “d’ici à vingt ans, j’en suis sûr, le film aura une pulsation aussi nouvelle, aussi pleine de cinéma structurel que ce que je viens de voir ; poétique et amer à la fois – mais privé de ses racines, né déjà adulte, malheureusement, comme celui qui n’a pas eu d’enfance.”

Cette définition, un poème amer privé de ses racines, né déjà adulte, comme quelqu’un qui n’a pas eu d’enfance, semble exprimer quelque chose entre ce qui a été imposé au film par le contexte dans lequel il a été conçu et ce que le film s’est imposé à lui-même comme condition pour exister.

Limite n’a jamais été diffusé dans le circuit commercial. Mário Peixoto est mort en février 1992, à 84 ans, sans avoir réalisé aucun autre film. Un deuxième projet, commencé en 1931, a été interrompu : *Onde a terra acaba*. Toutes les autres tentatives frustrées suivantes semblent être le résultat – au moins en partie – d’un désir de sa part de se retirer, de s’isoler, de rester enfermé, hors du temps, à l’intérieur de sa limite – même si tout cela peut paraître cruel et injuste à dire



Tournage de *Limite* (1931) à Mangaratiba



Mário Peixoto

“Eu quis mostrar em *Limite* que o homem jamais consegue quebrar esta coisa a que ele está preso, na Terra. Tem o *limite* humano das possibilidades – ele pode voar, pode fazer isso, aquilo, pode descer às profundezas do mar, mas à superfície da terra ele tem de voltar um dia, cedo ou tarde. Também o tempo é uma coisa ilusória, muito ilusória. Haja vista o relógio - o que o relógio está dizendo? ‘Mais um, mais um, mais um’. Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo ‘menos um, menos um, menos um...’ O tempo não existe. É uma coisa unida. Foi o homem que inventou o relógio, a divisão dos meses, a divisão dos anos, todas essas coisas. E o corpo humano envelhece porque tem de envelhecer, é um caso fisiológico. Mas não é o tempo... O tempo é uma coisa ilusória, não existe. É isso que eu quis provar em *Limite*, e creio que consegui”.

Nenhum outro filme conseguiu entre nós marcar tão profundamente, e por tão longo tempo, um pequeno grupo de espectadores e transformar-se num mito assim, que se desenhou com as marcas que ele mesmo impôs: as de um filme em que “lampeja algo do músico”; com “angustiantes acordes de uma sintética e pura linguagem de cinema”; com “algo do pintor”; com “uma dor luminosa”; transposição poética de “desespero e impossibilidade”; resultado de “um transe só possível em estado de solidão” – de acordo com o que nos diz Mário em “Um filme da América do Sul”.

Todo filme, disse Tomás Gutiérrez Alea em sua *Dialética do espectador*, cria o seu espectador, se dirige

– car Mario, en fait, avait rédigé plusieurs autres projets de films. Mais peut-être que ce qu’il voulait réellement faire au cinéma, avait déjà été fait avec *Limite*. Peut-être trouvait-il que tous les projets qu’il avait rédigés par la suite le ramenaient vers ce manque de racines, vers ce malheureux né déjà adulte. C’est comme s’il n’avait à s’occuper que de ce film-là, de la façon dont il a existé en ce matin précis de mai 1931, dans un cinéma de Rio de Janeiro ; comme si le fait d’y avoir été contraint par des nombreuses difficultés externes et par d’autres internes, par une décision peut être inconsciente de réaliser un unique film, était une façon de réaffirmer l’idée de *Limite*, comme il l’a très bien dit dans le témoignage à Helena Salem : “J’ai voulu montrer dans *Limite* que l’homme n’arrive jamais à casser cette chose dans laquelle il est enfermé, la Terre. Il y a la limite humaine des possibilités : il peut voler, il peut faire ceci, ou cela, il peut descendre dans les profondeurs de la mer, mais il doit, un jour, retourner à la surface de la Terre, tôt ou tard. Par ailleurs, le temps est une chose illusoire, très illusoire. Il suffit de regarder une horloge – que dit l’horloge ? “Encore un, encore un, encore un”. Mais, en vérité, nous n’entendons pas très bien, ce n’est pas ça qu’elle dit. En fait, elle nous répète : “moins un, moins un, moins un...” Le temps n’existe pas. C’est une unité. C’est l’homme qui a inventé l’horloge, la division en mois, en années, toutes ces choses. Et le corps humain vieillit parce qu’il doit vieillir, c’est physiologique. Mais ce n’est pas à cause du temps... Le temps est une chose illusoire, il n’existe pas. J’ai voulu montrer ça avec *Limite* et je pense avoir réussi”.

Aucun autre film brésilien n’est parvenu à toucher si profondément et pour un temps si long, un petit groupe de spectateurs et se transformer en mythe créé avec ses propres marques : celles d’un film où “brille quelque chose de musical” ; avec “des accords angoissants d’un langage cinématographique synthétique et pur” ; avec “quelque chose du peintre” ; avec “une douleur lumineuse” ; transposition poétique “du désespoir et de l’impossibilité” ; résultat “d’une transe qui n’est possible qu’en état de solitude” – aux dires de Mário dans “Um Filme da América do Sul”.

Tout film, disait Tomás Gutiérrez Alea dans sa *Dialética do espectador*, crée son propre spectateur, s’adresse d’abord à un spectateur idéal avec qui, sans mépriser les autres, il dialogue au premier plan, dans l’attente d’un geste créateur qui puisse le nourrir, le réinventer. En cela, *Limite* ne diffère pas de beaucoup d’autres films qui ont réussi à rencontrer leur spectateur idéal ; aucun autre n’a cependant réussi à créer et à conditionner ce spectateur comme lui ; aucun autre n’a obtenu une réponse si passionnée que celle même qui a mené le spectateur Saulo Pereira de Mello à se coller à chaque photogramme et à rester là, à la fois invisible et

em primeiro lugar a um espectador privilegiado com quem, sem desprezar os demais, dialoga em primeiro lugar à espera de um gesto criador que o realmente, que o reinvente. *Limite*, nisto, não difere de muitos outros filmes que conseguiram encontrar seu espectador privilegiado; mas nenhum outro conseguiu criar e condicionar seu espectador privilegiado como ele, nenhum outro conseguiu uma resposta tão apaixonada como a que levou o espectador Saulo Pereira de Mello a colar-se em cada fotograma e ficar ali, invisível mas dentro de cada pedacinho do filme. No começo, quando surgem os olhos de dentro das mãos algemadas para o mergulho no mar em chamas e a volta à superfície, no começo, quando esta imagem toca na tela, o que de fato vemos são os olhos de Saulo. Atento, vigilante, ele está ali para verificar se estamos vendo o filme tal como ele deve ser visto. ●

[Publicado em espanhol, em tradução de Lídia Meras, na revista *Secuencias*, Madrid, número 17, primeiro semestre de 2003; em inglês, em versão abreviada, no livro *The Cinema of Latin America*, organização de Alberto Elena e Marina Diaz López, Wallflower Press, Londres, 2003.]

FICHE TECHNIQUE

1931, 120 minutos

DIREÇÃO, ROTEIRO, MONTAGEM E PRODUÇÃO Mário Peixoto

FOTOGRAFIA E CÂMERA Edgar Brazil

ASSISTENTE GERAL Rui Costa

TRILHA MUSICAL Seleccionada por Brutus Pedreira de discos de 78 rotações por minuto, fragmentos de Satie (*Gymnopédie*), Debussy (*L'après-midi d'un faune*, *Quarteto em G menor*, *Nocturno número 2* e *Golliwogg's Cake Walk*), Prokofiev (*Sinfonia clássica*), Stravinsky (*O pássaro de fogo*), Ravel (*Quarteto em Fá Maior*), Borodin (*Quarteto número 2 em D Maior*) e Cesar Franck (*Chorale em A Maior*).

INTÉRPRETES Olga Breno (mulher número 1), Taciana Rei (mulher número 2), Raul Schnoor (homem no barco), Brutus Pedreira (pianista do cinema), Mário Peixoto (homem no cemitério), Carmen Santos (mulher no cais), Edgar Brazil (espectador que dorme com palito na boca), Rui Costa (espectador que coça o nariz).

JOSÉ CARLOS AVELLAR Director cultural da Embrafilme (1985-1987); director-presidente (1993-200), é atualmente consultor de cinema para Programa Cultural da Petrobrás. Crítico de cinema (da América Latina em geral), publicou, participando de várias obras coletivas, *O cinema Brasileiro*, e em outros países como Espanha, Inglaterra, estados Unidos. Publico também ensaios: um que relata as teorias do cinema Latino Americano (*A ponte clandestina*, 1996); um outro sobre o cinema no Brasil de 1968 a 1978 (*O cinema delacerado*, 1986) e um estudo sobre Galuber Rocha (2002).

RÉSUMÉ *Limite*, é a única realização cinematográfica de Mário Peixoto. E constitui uma das mais importantes obras do cinema brasileiro. E por que não de sua história? Saulo Pereira de Mello, passou vários anos de sua vida dedicando-se à restauração de *Limite*. Os artigos sobre *Limite*, causaram um grande impacto na imprensa da época, assim que sua influência no Cinema Novo.

MOTS CLEFS *Limite* - Mário Peixoto - Saulo Pereira de Mello - Cinema brasileiro - história do cinema - restauração fílmica - Glauber Rocha - Orson Welles.

bien présent dans chaque petit bout du film. Au début, lorsque les yeux surgissent à l'intérieur des mains menottées pour la plongée dans la mer en flammes et le retour à la surface ; au début, lorsque cette image arrive à l'écran, en fait, ce que nous voyons, ce sont les yeux de Saulo. Attentif, vigilant, il est là pour vérifier si nous voyons vraiment le film comme il doit être vu. ●

TRADUIT DU BRÉSILIEN PAR CRISTINA DUARTE

[Texte publié en espagnol, dans une traduction de Lydia Meras, dans la revue *Secuencias* (Madrid, número 17, premier semestre 2003) ; en anglais, dans une version abrégée, dans le livre *The Cinema of Latin America* (organisée par Alberto Elena et Maria Diaz López, Wallflower Press, Londres, 2003).

FICHE TECHNIQUE

1931, 120 minutes

RÉALISATION, SCÉNARIO, MONTAGE ET PRODUCTION Mário Peixoto

PHOTOGRAPHIE ET PRISE DE VUE Edgar Brazil

ASSISTANT GÉNÉRAL Rui Costa

BANDE SONORE Selectionnée par Brutus Pedreira à partir de disques 78 tours ; morceaux de Satie (*Gymnopédie*), Debussy (*L'après-midi d'un faune*, quartet en G mineur, *Nocturne numéro 2* et *Golliwogg's Cake Walk*), Prokofiev (*Symphonie Classique*), Stravinsky (*L'oiseau de feu*), Ravel (*Quartet en fa majeur*), Borodine (*Quartet numéro 2 en D majeur*) et César Frank (*Chorale en A majeur*).

INTERPRÈTES Olga Breno (femme numéro 1), Taciana Rei (femme numéro 2), Raul Schnoor (l'homme sur le bateau), Brutus Pedreira (le pianiste du cinéma), Mário Peixoto (l'homme du cimetière), Carmen Santos (la femme du quai), Edgar Brazil (le spectateur qui dort, un cure-dent à la bouche), Rui Costa (le spectateur qui se gratte le nez).

JOSÉ CARLOS AVELLAR Directeur culturel de Embrafilme (1985-1987), directeur-président de Riofilme (1993-2000), actuellement conseiller pour le cinéma au Programme Culturel de Petrobrás. Critique de cinéma (Amérique Latine en général), a publié dans des ouvrages collectifs, entre autres *Le cinéma brésilien* (Paris, 1987), ainsi qu'en Espagne, Angleterre, États-Unis. A publié également un essai sur les théories du cinéma en Amérique Latine (*A ponte clandestina*, 1996), un autre sur le cinéma au Brésil de 1968 à 1978 (*O cinema dilacerado*, 1986) et une étude sur Glauber Rocha (2002).

RÉSUMÉ *Limite* reste l'unique réalisation de Mário Peixoto, ce film constitue l'un de œuvres majeurs du cinéma brésilien, sinon même de l'histoire du cinéma. Vingt après son achèvement, Saulo Pereira de Mello a consacré sa vie à restaurer la pellicule. L'article rend compte aussi de l'impact de *Limite* dans la presse de l'époque, ainsi que son influence sur le Cinema Novo.

MOTS CLEFS *Limite* - Mário Peixoto - Saulo Pereira de Mello - cinéma brésilien - histoire du cinéma - restauration fílmique - Glauber Rocha - Orson Wells.



Nuevos rumbos para el cine mexicano

Marina Stavenhagen

DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA
DIRECTRICE GÉNÉRALE INSTITUT MEXICAIN DE LA CINÉMATOGRAPHIE

Nouveaux horizons pour le cinéma mexicain

Lake Tahoe (2007) de Fernando Eimbcke



En los últimos tres años, el cine mexicano ha empezado a recuperar los niveles de calidad y cantidad que nos tenía acostumbrados desde hace más de 50 años.

Del 2001 al 2007 se realizaron 283 largometrajes de ficción y documental (cuadro 1). Cifra minúscula para las necesidades de un país con más de ciento tres millones de habitantes y que contó, en su pasado reciente, con un nivel de producción de más de 80 películas anuales en la década de los ochenta. Cifra mínima pero importante ya que supera los 96 largometrajes realizados durante el sexenio anterior (1994-2000, cuadro 2).

LA PRODUCCIÓN

Este importante incremento en la producción de cine nacional se debió al esfuerzo conjunto de productores privados, independientes y cooperativistas, así como a la consolidación de políticas públicas de fomento a la producción que dan cuenta de la presencia en la escena política y cultural de una comunidad cinematográfica organizada y exigente, así como del recono-

Ces trois dernières années, le cinéma mexicain a commencé à récupérer, en qualité et quantité de films, le niveau auquel on était habitué depuis plus de cinquante ans.

De 2001 à 2007, 283 longs métrages – films de fiction et documentaires – ont été réalisés (tableau n° 1). Un chiffre dérisoire au regard du potentiel d'un pays de plus de cent trois millions d'habitants et qui, dans son passé récent (les années 80), a pu compter sur un rythme de production de plus de 80 films par an. Un chiffre minime mais à la fois important puisqu'on dépasse les 96 longs métrages réalisés pendant les six ans précédents (1994-2000, tableau n° 2).

LA PRODUCTION

Cette importante augmentation de la production du cinéma national est due à l'effort conjoint de producteurs privés – indépendants ou associations de production – et à des mesures politiques, au niveau national, de soutien à la production, qui prouvent l'existence sur la scène politique et culturelle d'une communauté cinématographique organisée et exigeante ainsi

cimiento al cine como industria cultural estratégica por parte del gobierno federal.

Dos fondos públicos trabajan de manera sostenida desde hace varios años con recursos federales para el fomento a la producción: FOPROCINE (creado en 1998), que apoya el financiamiento de un cine de autor de calidad, experimentales y documentales (*El crimen del Padre Amaro*, de Carlos Carrera, *En el hoyo*, de Juan Carlos Rulfo, *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas y *Párpados azules*, de Ernesto Contreras, son ejemplo de cintas financiadas en gran medida por ese fondo...); y FIDECINE (creado en 2002), que busca contribuir al financiamiento de un cine de calidad con viabilidad comercial. *Kilómetro 31*, de Rigoberto Castañeda, *Sultanes del Sur*, de Alejandro Lozano, *El violín*, de Francisco Vargas, *Nicotina*, de Hugo Rodríguez, *Una película de huevos*, de Rodolfo y Gabriel Rivapalacio, *La leyenda de la Nahuala*, de Ricardo Arnaíz, son ejemplos de películas que han sido coproducidas por el FIDECINE, cosechando gran éxito de taquilla en México.

Por otro lado, apenas en 2006 se puso en marcha el EFICINE (Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica Nacional, Art. 226 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta) que permite acreditar el 10 % del pago anual del impuesto sobre la renta en la inversión de una cinta de largometraje. Más de 75 películas han sido producidas desde el 2006 gracias al apoyo de este incentivo fiscal, combinado con otros fondos públicos o con recursos de productores privados.



Le labyrinthe de Pan de Guillermo del Toro

que d'une prise en compte par le gouvernement fédéral du pouvoir stratégique du cinéma en tant qu'industrie culturelle.

Deux fonds d'investissement publics du gouvernement fédéral travaillent de façon soutenue depuis plusieurs années pour le soutien à la production : FOPROCINE (créé en 1998), qui aide au financement d'un cinéma d'auteur de qualité, films expérimentaux et documentaires (*Le crime du père Amaro* de Carlos Carrera, *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo, *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas et *Paupières bleues* de Ernesto Contreras, sont des exemples de films financés en grande partie par ce fonds) et FIDECINE (créé en 2002) qui, lui, cherche à participer au financement d'un cinéma de qualité mais avec des perspectives commerciales. *Kilometro 31* de Rigoberto Castañeda, *Sultanes del sur* de Alejandro Lozano, *Le violon* de Francisco Vargas, *Nicotina* de Hugo Rodríguez, *Una película de huevos* de Rodolfo et Gabriel Rivapalacios, *La leyenda de la Nahuala* de Ricardo Arnaíz, sont des exemples de films coproduits par le FIDECINE et qui ont eu un grand succès en salles au Mexique.

D'autre part, ce n'est qu'en 2006 que le EFICINE a été mis en place (programme d'encouragement fiscal à l'investissement dans des projets de production cinématographique nationale, article 226 de la Loi de l'impôt sur le revenu) : il concède une réduction d'impôt allant jusqu'à 10 % pour l'investissement dans la production d'un long métrage. Plus de 75 films ont été financés depuis 2006 grâce à cette incitation fiscale combinée toutefois à d'autres fonds publics ou privés.

Ce regain de la production cinématographique a permis plus de 5 234 millions de pesos d'apport économique dans ce secteur d'activité, dont 67 % provenaient de fonds indépendants ou privés et le reste de l'aide à la production de l'État. Cet apport a relancé l'utilisation de la capacité industrielle de ce secteur et a permis la création de plus de 40 000 emplois, augmentant ainsi le nombre de contribuables et donc la collecte d'impôts.

De plus, ces politiques ont permis pour un nombre croissant de cinéastes et de scénaristes un accès plus démocratique aux fonds publics et ainsi, ont ouvert la voie aux jeunes générations de réalisateurs : Carlos Reygadas, Alejandro Lozano, Amat Escalante, Iván Ávila Dueñas, Julio César Estrada, Jaime Aparicio, Javier Solar, Andrés León, Francisco Vargas, Aaron Fernández, Patricia Arriaga, Rodrigo Pla, Fernando Eimbcke, entre autres.

Il est important de ne pas passer sous silence le rôle que les coproductions (surtout avec l'Europe) ont joué dans le développement de notre cinéma, en l'arrachant définitivement à la dynamique des années 90, qui furent les plus difficiles (de 1998 à 2002, elles ont participé au financement de 30 % de la production



Luz silenciosa de Carlos Reygadas

Este repunte fílmico permitió una derrama económica mayor de 5.234 millones de pesos en el sector productivo, mismo que fue aportado por la iniciativa privada e independiente en un 67% y el resto por apoyo federal. Esta derrama impulsó la utilización de la capacidad industrial instalada y permitió la creación de más de 40 mil empleos, ampliando el número de contribuyentes y la captación tributaria.

Además, estas políticas han permitido incluir a un mayor número de directores y guionistas para democratizar el acceso a los recursos públicos de la producción y dar paso al *debut* de nuevas generaciones de realizadores: Carlos Reygadas, Alejandro Lozano, Amat Escalante, Iván Ávila Dueñas, Julio César Estrada, Jaime Aparicio, Javier Solar, Andrés León, Francisco Vargas, Aaron Fernández, Patricia Arriaga, Rodrigo Pla, Fernando Eimbcke, entre otros.

Es importante no pasar por alto el papel que las coproducciones (sobre todo con Europa) han jugado en el desarrollo del cine nacional, rescatándolo definitivamente en años difíciles de la década de los 90 (en donde aportaron, de 1998 a 2002, el 30% del total de lo que se producía en México) y contribuyendo de manera notable a su apertura, su diversificación y su presencia internacional en años recientes. Es de sobra sabido que cuando intervienen fondos europeos de diversa índole en el desarrollo y producción de un proyecto fílmico, éste encuentra después recursos con mayor facilidad en el ámbito nacional.

Coproducir además es abrir una ventana a otros mercados, establecer vínculos, generar proyectos nue-

mexicana) et en participant de façon remarquable ces dernières années à son ouverture, à sa diversification et à sa présence au niveau international.

Nous ne le savons que trop : lorsque le développement ou le financement d'un projet est soutenu par des fonds européens divers, celui-ci trouve ensuite plus facilement le complément de financement nécessaire au Mexique.

Coproduire c'est aussi s'ouvrir à d'autres marchés, établir des liens, porter d'autres projets, s'inscrire même dans l'air du temps : la mondialisation, la migration, la transculturation, la reconnaissance de la diversité.

De nombreux fonds d'investissement européens satisfont à la demande de ces capitaux « en herbe », pas très importants mais tout à fait significatifs pour le développement des cinématographies ibéro-américaines. Au Mexique, pour des projets de cinéastes nous comptons de façon récurrente sur le soutien de : Fonds Sud, Hubert Bals Fund, Jan Vrijman Fund, Cinéfondation, World Cinema Fund, Visions Sud Est, Fundación Carolina et Ibermedia, entre autres. De grands succès récents du cinéma mexicain ont été possibles grâce à la coproduction européenne : *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas, *La zona, propriété privée* de Rodrigo Plá, *Le labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro, *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda...

Malheureusement, cette augmentation de la production cinématographique ne s'est pas traduite proportionnellement par la même augmentation des sorties et projections de films sur les écrans mexicains, ce qui reste un problème à résoudre à court terme.

vos, ir incluso con el signo de los tiempos de la globalización, la migración, la transculturación, el reconocimiento a la diversidad.

Múltiples fondos europeos atienden la demanda de esos capitales “semilla”, no muy grandes pero definitivamente significativos para el desarrollo de las cinematografías iberoamericanas. En México, contamos con el apoyo recurrente para proyectos de cineastas nacionales del Fondo Sud, el Hubert Bals Fund, el Jan Vrijman Fund, Cinéfondation, el World Cinema Fund, Visions Sud Est, la Fundación Carolina e Ibermedia, entre otros. Grandes éxitos recientes del cine mexicano han sido posibles gracias a la coproducción europea: *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas, *La zona*, de Rodrigo Plá, *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro, *Kilómetro 31*, de Rigoberto Castañeda...

Desgraciadamente este incremento en la producción fílmica no se ha visto correspondido proporcionalmente en materia de exhibición y estreno, lo que esta gestando un problema que se deberá resolver a corto plazo.

LA DISTRIBUCIÓN

En efecto, en un mercado nacional que cuenta con 175 millones de espectadores anuales y genera 6.673 millones de pesos, el cine mexicano apenas obtiene el 7,5 % del total de la taquilla.

El territorio de la distribución en México sigue siendo de enorme y compleja competencia, en donde el cine nacional tiene que luchar por los espacios de exhibición y promoción (fechas de estreno, número de pantallas, recursos mercadológicos, publicidad, etc.) al “tú por tú” con el cine hegemónico, el hollywoodense, y por ende, en clara desventaja.

En el periodo reciente se produjeron 283 largometrajes y sólo alcanzaron exhibición en salas 181 cintas (cuadro 5) quedando pendientes de estreno 75 películas. Algunas del 2006 y 2007 están en proceso de terminado pero más de treinta ya tienen varios años esperando su acceso a las pantallas nacionales.

La dificultad de acceso a las salas se debe sobre todo a que las 3.892 salas de cine existentes en el país (cuadro 6) se encuentran saturadas con las múltiples copias de unos cuantos títulos de origen norteamericano, en una práctica que pervierte la libre competencia e impide la diversidad en la oferta. Alta concentración que ha ido en aumento año con año desde la firma del TLCAN, primero por la drástica reducción de nuestro volumen de producción (1994-2000) y ahora porque la política de los exhibidores y distribuidores transnacionales ha relegado en la práctica a nuestro cine de las mejores fechas y condiciones.

El desmedido número de copias con el que se estre-

LA DISTRIBUCIÓN

En efecto, sur un marché national, qui compte 175 millions de spectateurs par an et qui se chiffre à 6 673 millions de pesos, le cinéma mexicain ne constitue que 7,5 % de part de marché.

Le monde de la distribution au Mexique reste un milieu complexe où règne une grande concurrence ; le cinéma national doit se battre pour obtenir des lieux de projection et des espaces de promotion (dates de sortie, nombre d'écrans, produits dérivés, publicité, etc.) et affronter le cinéma hégémonique hollywoodien qui, en fait, ne lui laisse pas ses chances.

Dans un passé récent, 283 longs métrages ont été produits mais seuls 181 d'entre eux ont été montrés en salle (tableau n° 5) ; ainsi 75 films attendent une date de sortie. Certains sont en cours de finalisation (des films de 2006 et 2007) mais 30 films attendent déjà depuis plusieurs années d'accéder aux écrans mexicains.

La difficulté d'accès aux écrans est surtout due au fait que les 3 892 salles de cinéma que compte le Mexique (tableau n° 6) se trouvent inondées par les multiples copies de quelques titres d'origine nord-américaine, soumises à une pratique qui pervertit la libre concurrence et ne permet pas de diversifier l'offre. La forte concentration du marché n'a fait qu'augmenter au fil des années depuis la signature de l'ALENA, d'abord à cause d'une réduction draconienne de notre volume de production (1994-2000) et actuellement, parce que la politique des exploitants et des distributeurs transnationaux a évincé nos films en réservant pour les leurs les meilleures conditions d'exploitation.

Le nombre démesuré de copies à chaque sortie de film nord-américain sature les 490 multiplexes qui existent dans notre pays, ce qui réduit l'offre réelle de films pour les spectateurs et empêche l'accès aux films mexicains dans les salles et de bonnes conditions. Cette situation porte atteinte au cinéma mexicain mais elle lèse aussi les spectateurs dont on constate la faible augmentation de fréquentation ces dernières années. Prenons comme exemple les deux meilleures années pour la fréquentation des salles (2004 et 2006). En 2004, nous avons le chiffre de 469 779 spectateurs par écran et en 2006, malgré l'augmentation de 9,9 % du nombre de salles, la fréquentation a chuté de 8,71 % avec 428 906 spectateurs par écran.

Ces données peuvent être analysées plus clairement pour l'année 2007. Le nombre de films mexicains sortis en salles est passé de 33 à 43 et parallèlement, les sorties de films étrangers sont passées de 234 à 342 ; cependant les films nord-américains, en augmentant le nombre de copies par films, ont accru le contrôle oligopole de ce marché sur les écrans en se réservant les meilleures dates de sortie. En été 2007, cinq titres ont accaparé à peu près 75 % des salles de

nan los títulos norteamericanos, saturan 490 complejos existentes en país reducen la oferta real para público consumidor que impide el libre acceso de nuestro cine a las salas cinematográficas en buenas condiciones. Esto perjudica al cine mexicano pero también perjudica a los espectadores y esto se refleja en su pobre incremento de los últimos años. Tomemos como ejemplo los dos años de mayor asistencia como son el 2004 y el 2006. En el 2004 asistieron 469.779 espectadores por pantalla y para el 2006 a pesar de que incrementó en el número de salas en un 9,9%, la asistencia se redujo en términos reales a 428.906 espectadores por sala, representando una caída del 8,71%.

Lo indicado anteriormente se puede analizar más claramente en el 2007. México incrementó de 33 a 43 su número de estrenos, y el número de películas extranjeras paso de 234 a 342; sin embargo las cintas norteamericanas incrementaron a través de un mayor número de copias el control oligopólico de las pantallas reservándose para sí las mejores fechas. En el verano de 2007 se estrenaron cinco títulos: *Hombre araña 3* (930 copias), *Los piratas del Caribe 3* (1.092 copias), *Shrek 3* (1.022 copias), *Los cuatro fantásticos y Silver S.* (1.068 copias) y *Ratatouille* (247 copias) que acapararon aproximadamente el 75% de las salas cinematográficas.

A esta situación hay que agregar la mala distribución de los ingresos en taquilla que se quedan mayoritariamente los exhibidores, los precios castigados del cine mexicano en las pantallas de televisión y el crecimiento exponencial de la venta de DVD pirata, lo que ha reducido drásticamente los ingresos que se obtienen por venta y renta.

En ese contexto, entre otras cosas, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) está buscando respaldar con recursos y capacitación la acción de pequeñas y medianas empresas distribuidoras de cine, así como fortalecer y crear incluso redes alternativas de distribución comercial que permitan al público nacional acudir a pantallas más accesibles, más económicas, a ver cine mexicano de calidad.

Como podrá observarse, en el marco de la necesaria pluralidad y diversidad cultural (México es signatario del Tratado sobre la Diversidad Cultural promovido por la UNESCO y firmado en París en 2006) el cine mexicano comparte en México los problemas que tienen muchas otras cinematografías nacionales.



Le labyrinthe de Pan de Guillermo del Toro

cinéma : *Spiderman 3* (930 copias), *Pirates des caraïbes 3* (1 092 copias), *Shrek 3* (1 022 copias), *Les quatre fantastiques* (1 068 copias) et *Ratatouille* (247 copias).

A cette situation s'ajoute la mauvaise remontée des recettes de la billetterie que les exploitants ont tendance à garder, les prix sacrifiés des ventes de films mexicains pour la télévision et la croissance exponentielle de la vente de DVD pirates, ce qui a extrêmement réduit les recettes de vente et de location.

Dans ce contexte, et entre autres mesures, l'Institut Mexicain de la Cinématographie (IMCINE) essaie de soutenir le travail des petites et moyennes maisons de distribution, de renforcer et même de créer des réseaux alternatifs de distribution commerciale qui puissent permettre au public de voir un cinéma mexicain de qualité dans des salles plus faciles d'accès et moins chères.

Dans le cadre de la nécessaire pluralité et de la diversité culturelle (Le Mexique est signataire du Traité sur la Diversité Culturelle promu par l'Unesco à Paris en 2006) le cinéma mexicain partage au Mexique les mêmes problèmes que rencontrent d'autres cinémas venus d'autres pays. Notre lutte pour obtenir de meilleures conditions d'exhibition de nos films inclut les petits distributeurs de « l'autre cinéma », celui qui n'est pas nécessairement hollywoodien, et qui souffre des mêmes limites imposées pour être exposé dans des conditions équitables.



Lake Tahoe (2007) de Fernando Eimbcke

Nuestra lucha por mayores y mejores espacios de pantalla incluye a los pequeños distribuidores del “otro cine”, el que no necesariamente es hollywoodense, y que padece las mismas limitantes que el nuestro para exhibirse en condiciones de equidad.

EL FUTURO A CORTO Y MEDIANO PLAZO

En materia de producción, y gracias a que el presupuesto del gobierno mexicano para el cine se incrementa ligeramente en este 2008, se puede afirmar que se podrá mantener el ritmo de crecimiento de la producción en un 10% anual.

Por otro lado, se espera este año un significativo crecimiento en el número de estrenos y en la recuperación de la inversión. A esto contribuirá significativamente sin duda un acuerdo recientemente firmado entre los integrantes de la Asociación Mexicana de Exhibidores Cinematográficos (AMEC) integrado por las empresas transnacionales Cinemark, Cinemex, MMCinemas y la empresa nacional Cinépolis que agrupan el 90% del total de salas y pantallas del país.

Este acuerdo garantiza para el cine mexicano:

Que los exhibidores mantendrán como mínimo todas las películas mexicanas durante dos semanas en exhibición.

Que apoyarán la producción de cine mexicano ofreciendo mejores términos de renta de películas, a condición de que se trate de óperas primas o de segundas películas de un realizador mexicano.

A lo anterior hay que agregar una intensa campaña de promoción y difusión permanente para atraer la

LE FUTUR À COURT ET MOYEN TERME

En matière de production, et grâce à la légère augmentation de l’enveloppe budgétaire pour le cinéma octroyée par le gouvernement pour 2008, on peut affirmer que le rythme de croissance de la production pourra être maintenu à 10 %.

D’autre part, on attend cette année une augmentation significative du nombre de sorties avec un amortissement des coûts de production. Ceci grâce sans doute à l’accord signé récemment entre les membres de l’Association Mexicaine des Exploitants de Cinéma (AMEC) qui regroupe les entreprises transnationales Cinemark, Cinemex, MMCinemas et l’entreprise nationale Cinépolis lesquelles représentent 90 % de l’ensemble des salles du pays.

Cet accord garantit pour le cinéma mexicain ce qui suit : les exploitants garderont à l’affiche tous les films mexicains au minimum pendant deux semaines. Les exploitants soutiendront la production du cinéma mexicain en proposant de meilleures conditions de locations de films, à condition qu’il s’agisse de premiers ou de deuxièmes films de réalisateurs mexicains.

A ceci s’ajoute une intense campagne de promotion et de diffusion permanente pour attirer l’attention du public mexicain et l’amener vers notre cinéma, ainsi : tous les cinémas garantiront que sur au moins 50 % des écrans de chaque multiplexe une bande annonce d’un film mexicain sera montrée à chaque séance. Tous les cinémas s’engagent à projeter un *teaser* de film mexicain, et ce sur tous les écrans de tous les multiplexes.

atención del público mexicano hacia nuestra cinematografía que consistirá básicamente en: que todos los cines garantizarán que por lo menos el 50% de las pantallas de cada complejo cinematográfico exhibirá en cada una de sus funciones un *trailer* de película mexicana. Todos los cines garantizarán la exhibición de un *teaser* de película mexicana, en el 100% de las pantallas de cada complejo cinematográfico.

Desarrollo y producción de un promocional anual para promover y difundir cine mexicano.

Paralelamente a lo anterior, la comunidad cinematográfica preve trabajar en la reforma de la Ley de Cine de manera conjunta con el poder legislativo y el ejecutivo para acotar las prácticas monopolísticas contrarias al libre comercio impulsadas por las empresas agrupadas en la *Motion Picture Association* y buscar estrategias de regulación del mercado que beneficien tanto a los productores como a los distribuidores y exhibidores de cine mexicano.

Por otro lado, el Instituto Mexicano de Cinematografía está explorando estrategias de diversificación de los fondos públicos destinados al apoyo a la producción cinematográfica y audiovisual.

Amen de las convocatorias que se abren anualmente para el apoyo a la *producción* de largometrajes de ficción y documentales en cine, este año se abren convocatorias para *postproducción*, así como para producción de largometrajes documentales en formato digital.

El programa de producción de cortometrajes del Instituto produce una veintena de cortometrajes anualmente, que se suman orgullosamente a la fértil producción mexicana de cortometrajes independientes o producidos por las escuelas de cine. En el 2007, un cortometraje mexicano: *Ver llover*, de Elisa Miller, mereció la Palma de Oro al mejor Cortometraje en el

Ils s'engagent à produire un film promotionnel par an autour du cinéma mexicain.

Parallèlement à ces mesures, l'ensemble des professionnels du cinéma prévoit de travailler à la réforme de la Loi sur le Cinéma en partenariat avec le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif pour mettre fin aux pratiques monopolistiques des entreprises regroupées dans la Motion Picture Association qui sont contraires aux principes du libre échange ; afin de trouver aussi des stratégies de régulation du marché qui puissent bénéficier tant aux producteurs qu'aux distributeurs et aux exploitants du cinéma mexicain.

Par ailleurs, l'Institut Mexicain de la Cinématographie cherche des stratégies de diversification des fonds d'investissement public pour le soutien à la production cinématographique et audiovisuelle.

En plus des séances de travail annuelles pour le soutien à la *production* de longs métrages de fiction et de films documentaires (en 35 mm), cette année se tiennent des séances pour le soutien à la *post-production* ainsi qu'à la production de longs métrages documentaires tournés en numérique.

Le programme de courts métrages de l'Institut en produit une vingtaine par an qui fièrement viennent s'ajouter à l'abondante production mexicaine de courts métrages indépendants ou produits par les écoles de cinéma. En 2007, un court métrage mexicain, *Ver llover* de Elisa Miller, a reçu la Palme d'Or du Court métrage au Festival de Cannes ; les courts métrages mexicains sont présentés régulièrement dans un grand nombre de festivals nationaux et internationaux.

Le documentaire mexicain mérite une mention à part dans la mesure où il a été montré avec succès dans



La zona de Rodrigo Plá

Festival Internacional de Cine de Cannes, y los cortometrajes mexicanos recorren con regularidad un nutrido abanico de festivales y muestras nacionales e internacionales.

Mención aparte merece el documental mexicano, que también se ha exhibido con éxito en foros internacionales y que poco a poco encuentra su lugar en la exhibición nacional. El uso de nuevas tecnologías y nuevos formatos ha acercado a numerosos jóvenes realizadores de documental a la producción, y asistimos en estos años a la aparición de historias y películas que ofrecen una mirada renovada y fresca a la realidad nacional.

En suma, las políticas públicas de apoyo a la producción y promoción del cine nacional adoptadas desde hace algunos años, están rindiendo frutos. Aún cuando no podemos propiamente todavía hablar de una *industria* de cine mexicano como tal, lo cierto es que la producción va en aumento, ofreciendo un abanico diverso y plural de géneros, estilos y formatos, y acercando al cine a nuevos productores y nuevas fuentes de financiamiento. Por otro lado, el cine mexicano paulatinamente recupera su mercado natural, el nacional, reconquistando un espacio en el gusto del público y pantallas para su exhibición. Existe la certeza compartida de que el cine puede ser negocio y, desde luego, la voluntad política y el reconocimiento a su carácter de industria cultural estratégica para el desarrollo nacional.

Falta sin duda mucho por hacer para consolidarnos como industria cinematográfica, para garantizar el volumen de producción y, sobre todo, el rigor y la calidad necesarios para competir en el mercado, para exportar el cine mexicano de manera articulada y constante, y sobre todo, para garantizar en nuestras pantallas la expresión de una oferta cultural y de entretenimiento diversa en la que nos reconozcamos todos. Pero el cine mexicano empieza a dar señales de vida y de buena salud. ●

MARINA STAVENHAGEN Se ha dedicado a la difusión del cine mexicano, fundó y dirigió festivales de cine en Ciudad de México y Acapulco. Jurado de festivales y participante en la Junta Directiva del Festival de Cine para Niños de la Ciudad de México y del Festival Internacional de Guadalajara, preside la Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión. Francia la nombró Caballero de la Orden de las Artes. Docente de guión en el Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. Asesora de producción y guión, y está trabajando en la escritura de varios largometrajes. Sus guiones de largos y cortos han sido galardonados en México y España. Desde 2007, es Directora General del Instituto Mexicano de Cinematografía.

RESUMEN Estado actual del cine mexicano y realidad de la producción, distribución y explotación. La autora constata el buen estado del cine mexicano a pesar de las dificultades que éste encuentra frente a las producciones de Hollywood.

PALABRAS CLAVES Production - fondos públicos - público - FOPROCINE - EFICINE - desarrollo de coproducción - mercado - distribución - frecuentación - AMEX.

des festivals internationaux et de ce fait trouve peu à peu sa place sur nos écrans. L'utilisation de nouvelles technologies et de nouveaux formats a poussé de nombreux jeunes réalisateurs de documentaires vers la production, et ces dernières années nous assistons à l'apparition d'histoires et de films qui décrivent la réalité nationale avec un regard neuf et plein de fraîcheur.

En somme, les mesures politiques de soutien à la production et à la promotion du cinéma national adoptées depuis quelques années sont en train de porter leurs fruits. Bien qu'on ne puisse pas encore parler d'une *industrie* du cinéma mexicain en tant que telle, il est certain que la production ne cesse d'augmenter ; elle offre une réelle diversité et pluralité de genres, de styles et de formats, ce qui lui permet d'intéresser de nouveaux producteurs et de prétendre à de nouvelles sources de financement. D'autre part, le cinéma mexicain récupère peu à peu son marché naturel, c'est à dire national, en conquérant le goût du public et en trouvant des écrans pour sa diffusion. Il existe actuellement une certitude partagée qui considère le cinéma comme une activité commerciale et surtout il existe la volonté des pouvoirs publics de le considérer comme une industrie culturelle qui s'inscrit dans une stratégie de développement national.

Il nous reste encore beaucoup à faire pour consolider notre industrie cinématographique, pour garantir un volume de production ; il nous manque surtout la rigueur et la qualité nécessaires pour être compétitifs sur le marché, pour exporter notre cinéma de façon concertée et constante, et surtout pour garantir sur nos écrans à la fois l'expression de notre offre culturelle et celle d'un divertissement, afin que nous nous y retrouvions tous. Mais le cinéma mexicain commence à donner des signes de vie et de bonne santé. ●

**TRADUIT DE L'ESPAÑOL (MEXICO)
PAR MICHELLE ORTUÑO**

MARINA STAVENHAGEN Elle a travaillé à la diffusion du cinéma mexicain dans divers organismes, a fondé et dirigé des festivals de cinéma pour la fiction, le documentaire, le vidéo art, à Mexico et Acapulco, a été jury de festivals dans bien des pays, et participe au C.A. du festival de cinéma pour enfants à Mexico et du Festival International de Guadalajara. Elle préside l'Association de femmes au cinéma et à la TV. Elle est chevalier de l'Ordre du Mérite Artistique français. Elle enseigne le scénario au Centro de Capacitación Cinematográfica de Mexico et travaille à l'écriture de plusieurs longs métrages. Ses scénarios de longs et courts métrages ont reçu de nombreux prix au Mexique, en Espagne. Depuis 2007, elle est directrice générale de l'Institut Mexicain de Cinématographie.

RÉSUMÉ État des lieux du cinéma mexicain, réalité de la production, de la distribution et de l'exploitation. Marina Stavenhagen dresse un constat encourageant de la cinématographie mexicaine malgré les difficultés que celle-ci rencontre face au cinéma hollywoodien.

MOTS-CLEFS Production - fond public - FOPROCINE - EFICINE - développement de la coproduction - marché - distribution - fréquentation - AMEX.

CUADRO 1. Películas mexicanas producidas entre 2001-2007 / TABLEAU N° 1. Films mexicains produits de 2001 à 2007

CAPITAL CAPITAUX	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	TOTAL
Apoyo estatal Soutien de l'Etat	7	5	17	25	42	35	47	178
Independientes Indépendants	14	9	12	11	11	25	23	105
Total	21	14	29	36	53	60	70	283

CUADRO 2. Películas mexicanas producidas entre 1994-2000 / Tableau n° 2. Films mexicains produits de 1995 à 2000

CAPITAL	1995	1996	1997	1998	1999	2000	TOTAL
Apoyo estatal Soutien de l'Etat	5	7	7	9	11	15	54
Independientes Indépendants	9	9	1	2	8	13	42
Total	14	16	8	11	19	28	96

CUADRO 3. Inversión Gubernamental 2001-2007 / Investissement de l'Etat de 2001 à 2007

INSTITUCION INSTITUTION	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	TOTAL
Imcine	74	73,8	60,6	60,0	70,0	73,7	97,80	509,90
Foprocine	NA	NA	24,3 ¹	108,3 ¹	70,0	86,5	70,0	359,10
Fidecine ²	70	NA	77,7	77,2	77,8	122,5	108,2	533,40
Total	144	73,8	162,6	245,5	217,8	282,7	276	1.402,4 ³

CUADRO 4. Inversión Gubernamental 1995-2000 / Tableau n° 4. Investissement de l'État de 1995 à 2000

INSTITUCION INSTITUTION	1995	1996	1997	1998	1999	2000	TOTAL
Imcine	37,7	49,5	46,4	53,8	60,1	70	317,5
Foprocine	NE	NE	135	NA	NA	NA	135
Total	37,7	49,5	181,4	53,8	60,1	70	452,5

CUADRO 5. Películas estrenadas 2001-2007 / Tableau n° 5. Films distribués en circuit commercial de 2001 à 2007

NACIONALIDAD INSTITUTION	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	TOTAL
Mexicanas	19	17	25	18	26	33	43	181
Norteamericanas	155	154	156	160	156	167	N/D	948
Otros países	76	89	99	100	97	112	N/D	573
Total	250	260	280	278	279	312	342 ⁴	2001

CUADRO 6. Mercado cinematográfico nacional / Tableau n° 6. Marché cinématographique national

CONCEPTO INSTITUTION	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Pantallas	2 579	2 823	3 054	3 491	3 536	3 892	3 920
Asistentes locales	139	152	137	164	163	164,9	175
Asistentes películas mex.	11,9	14,7	7,5	9,0	7,1	11,3	13,3
Ingresos totales.	4,049	4,685	4,548	5,405	5,697	6,076.7	6,673
Ingresos mexicanos	336	448	248	308	242.4	405.4	497.2

Cuadro 1 y 2: elaborados por Víctor Ugalde con datos del Instituto Mexicano de Cinematografía y SOGEM / Elaborés par Víctor Ugalde, source : Institut Mexicain de la Cinématographie et SOGEM - Cuadros n° 4 y 5: elaborados con datos del Instituto Mexicano de Cinematografía. / Source : IMCINE.

Cuadro n° 6: elaborado con datos del Instituto Mexicano de Cinematografía y CANACINE. Los ingresos y espectadores están indicados en millones. / Données de l'IMCINE et de CANACINE. Les recettes et le nombre de spectateurs sont indiqués en millions

Cifras en millones de pesos / Chiffres en millions de pesos - NA: presupuesto no asignado / NA: budget non alloué. - NE: el fideicomiso no existía / NE: n'existait pas encore

1. No se contó con presupuesto federal y el dinero es producto del derecho de un peso por espectador no impugnado. / Sans budget de l'Etat fédéral; l'argent provient de la taxe d'un peso par spectateur (tous les exploitants ne l'honorent pas).

2. El presupuesto hasta el 2005 fue de 70 millones y las cantidades adicionales son producto de lo recaudado por lo establecido en el artículo 19 C-1 de la Ley Federal de derechos. Para el 2006 el presupuesto fue de 86.5 millones, más algunos ingresos de recuperación de las películas para el 2006. / Jusqu'en 2005 le budget était de 70 millions. Les quantités supplémentaires proviennent de l'argent perçu en vertu de l'article 19 C-1 de la loi de finance fédérale. En 2006, le budget était de 86,5 millions, plus d'autres recettes provenant de taxes sur les films.

3. No se ha tomado en cuenta el EFICINE. / Sans prendre en compte le EFICINE

4. Dato aproximado. / Chiffre approximatif.

Sylvie Debs

Le cinéma, la télévision, l'audiovisuel en général, plus personne ne s'en défend, relèvent avant tout de l'industrie et la concurrence internationale est chaque jour plus tendue. Première source de devises pour les États-Unis, le marché de l'audiovisuel et de ses dérivés obéit à une stratégie mercantile. La France tente de résister au mouvement en défendant le droit à la

Do gosto do público,
segundo

Luiz Fernando Carvalho
Ninguém mais contesta: prestigia-se antes de tudo a indústria, e a concorrência internacional está cada vez mais acirrada. Primeira fonte de divisas para os EUA, o mercado do audiovisual e de seus derivados obedece a uma estratégia de mercado. A França tenta resistir a esse movimento defendendo o direito à diver-

La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

Du goût du public selon Luiz Fernando Carvalho

diversité culturelle et en poursuivant une politique à la recherche d'un équilibre entre l'art et l'industrie. Depuis les créations des Ministères de la Culture, la dimension "culturelle" du cinéma est également prise en compte lors des débats sur la production et la distribution cinématographique. En effet, le 7^e art joue un rôle non négligeable dans l'éducation, la construction de l'imaginaire collectif et la constitution des identités nationales, au même titre, voire davantage, que les autres arts. Comment, pour un cinéaste contemporain brésilien se placer face à ces enjeux artistiques, commerciaux et culturels ? Afin de mieux comprendre le fil rouge qui parcourt toute l'œuvre de Luiz Fernando Carvalho, nous tenterons de présenter le contexte dans lequel il travaille ainsi que les choix effectués par le réalisateur.

sidade cultural e tentando construir uma política de busca de equilíbrio entre a arte e a indústria. Desde a criação dos Ministérios da Cultura, a dimensão "cultural" do cinema é igualmente levada em conta nos debates sobre produção e distribuição cinematográficas. De fato, a sétima arte tem um papel não negligenciável na educação, na construção do imaginário coletivo e na constituição das identidades nacionais, tanto quanto e talvez mais que as outras artes. Como se situará um cineasta contemporâneo brasileiro diante de tudo que está em jogo em termos artísticos, comerciais e culturais? Para melhor compreender o fio condutor que percorre toda a obra de Luiz Fernando Carvalho, tentaremos apresentar o contexto dentro do qual ele trabalha, bem como as escolhas deste realizador.

DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION

Au Brésil, avec près de 75 millions de postes de télévision et 2045 salles de cinéma pour 195 millions d'habitants, l'audiovisuel est un concept omniprésent. En 1975, alors que le Brésil ne comptait encore que quelques 100 millions d'habitants, le pays comptait plus de 3200 salles de cinéma, produisait une centaine de films et vendait 270 millions d'entrées. C'étaient les années glorieuses des succès populaires comme *Dona Flor et ses deux maris* de Bruno Barreto, capable de battre au box office *Les dents de la mer* de Steven Spielberg ! Trente ans plus tard, le nombre de salles a sensiblement chuté, avec un triste record de 1 033 salles en 1995. La production cinématographique a connu des années de vaches maigres (2 à 3 films par an au début des années 90) avant de reprendre un rythme de croisière avoisinant une soixantaine de films par an grâce à la mise en place d'une loi de défiscalisation permettant aux entreprises d'investir dans le cinéma¹. Quant au public, il n'a cessé de chuter lui aussi, et on se souvient de la satisfaction avec laquelle on a annoncé le franchissement du cap des 100 millions de spectateurs en 2003, cap malheureusement retombé depuis². Comment expliquer cet état de faits ? Les uns ont accusé le prix du billet, un des plus chers au monde, de 10 à 15 reais dans un pays où le salaire minimum vient d'être revalorisé à 380 reais ; les autres, la localisation des salles qui ont déserté les petites villes et les quartiers populaires pour se concentrer dans les *shopping centers* des grands pôles urbains ; d'autres encore, s'en sont pris au système de distribution qui réserve peu d'espace au cinéma national. Certains se sont contentés d'évoquer avec nostalgie la période dorée du cinéma populaire qui avait connu la consécration des *chanchadas* avec Oscarito et Grande Otelo (il faut absolument voir Norma Benguel imitant Brigitte Bardot dans *L'homme du Sputnik* (1959) de Carlos Manga pour comprendre le phénomène) ; d'autres, se contentent de regretter le cinéma de leur adolescence et les rendez-vous dans les salles obscures qui favorisaient les premiers frissons et étreintes amoureuses... le cinéma, il est vrai et c'est un phénomène presque mondial, perd en termes de fréquentation de salles de cinéma, mais gagne en distributions parallèles, officielles ou pirates... dans des cadres privés. L'évolution technologique de ces dernières années a sensiblement modifié le rapport du spectateur au cinéma.

A l'instar de la lente condamnation à la disparition des artistes ambulants de la Caravane *Rolidei* décrite dans *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues, le cinéma populaire a disparu de l'horizon du Brésilien moyen sous l'impact de la télévision. De Belem à Porto Alegre et de Recife à Brasília, la télévision reste désor-

DO CINEMA E DA TELEVISÃO

No Brasil, com aproximadamente 75 milhões de aparelhos de TV e 2045 salas de cinema para atender seus 195 milhões de habitantes, o audiovisual é um conceito onipresente. Em 1975, enquanto o Brasil possuía em torno de 100 milhões de habitantes, o país contava com mais de 3200 salas de cinema, produzia uma centena de filmes e vendia 270 milhões de entradas. Foram os anos gloriosos dos sucessos populares como *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, capaz de bater a bilheteria de *Tubarão*, de Steven Spielberg! Trinta anos mais tarde, o número de salas diminuiu sensivelmente, com um triste recorde de 1033 salas em 1995. A produção cinematográfica conheceu seus anos de vacas magras (2 a 3 filmes por ano no início dos anos 90) antes da retomada do ritmo de cruzeiro, quando se aproximou dos 60 filmes por ano, graças a uma lei de incentivos fiscais que permite às empresas investir no cinema¹. Quanto ao público, ele não deixou de encolher, e ninguém esquece a satisfação com a qual foi anunciado o recorde de 100 milhões de espectadores em 2003, recorde que voltou infelizmente a cair em seguida². Como explicar tais fatos? Alguns culpam o preço do ingresso, um dos mais altos do mundo, de 10 a 15 reais, em um país onde o salário mínimo foi reajustado recentemente para 380 reais; outros alegam a localização das salas, desaparecidas das pequenas cidades e bairros populares para se concentrarem nos *shopping centers* dos grandes pólos urbanos; outros ainda acusam o sistema de distribuição de reservar pouco espaço ao cinema nacional. Alguns se contentam com evocar, nostalgicamente, o período de ouro do cinema popular, que consagrou as *chanchadas* de Oscarito e Grande Otelo (é imprescindível ver Norma Benguel imitando Brigitte Bardot em *O homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga, para compreender o fenômeno). Há os que se contentam em lembrar o cinema de sua adolescência e os fortuitos encontros no escurinho dos cinemas, que tanto favoreciam os primeiros *frissons* e os encontros amorosos. O cinema, e isto é um fenômeno mundial, perde em termos de frequência a suas salas, mas ganha em distribuições paralelas, legítimas ou piratas, em ambientes privados. A evolução tecnológica destes últimos anos modificou sensivelmente a relação do espectador com o cinema.

À semelhança da lenta condenação ao desaparecimento de artistas ambulantes como os da caravana *Roliday* descrita em *Bye-bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues, o cinema popular desapareceu do horizonte do brasileiro médio sob o impacto da televisão. De Belém a Porto Alegre, e de Recife a Brasília, doravante a televisão fica sendo o mais das vezes o único acesso da grande maioria da população ao universo audiovi-



Luiz Fernando Carvalho
pendant le tournage de
La pierre du royaume (2007)

mais souvent l'unique accès pour la grande majorité des habitants à l'univers audiovisuel. Pour des raisons économiques, la plupart des Brésiliens se contente de la télévision non câblée³. Soulignons l'importance du marché de location de films qui fait du Brésil le champion international du rapport nombre d'habitants/nombre de points de location de films (et inversement, la lanterne rouge en ce qui concerne le rapport nombre de salles/nombre d'habitants). On comprend mieux pourquoi au Brésil, il est plus fréquent d'entendre parler d'audiovisuel que de cinéma. La vie des foyers est rythmée par les

sual. Por razões econômicas, a maioria dos brasileiros se contenta com a televisão aberta³. Sublinhamos aqui a importância do mercado de locação de filmes, que faz do Brasil o campeão internacional da relação número de habitantes/número de pontos de locação de filmes (e inversamente, "o lanterna", no que concerne à relação número de salas de cinema/número de habitantes). Então, compreende-se melhor porque, no Brasil, é mais freqüente ouvir falar de audiovisual do que de cinema. A vida nos lares é ritmada ao sabor das novelas, que se sucedem de hora em hora, todas as noites, entre 18 e 22 horas. TV Record, TV

feuilletons qui se succèdent d'heure en heure tous les soirs entre 18 et 22 heures. TV Record, TV Bandeirantes, TV Globo fidélisent leur public en publiant le résumé quotidien des épisodes de feuilletons aux titres suggestifs, tels *Lumière du soleil*, *L'âme sœur*, *Passions interdites*, *Paradis tropical* qui sont des variations sur les clichés du mélodrame. Et pourtant la télévision avait déjà connu des jours meilleurs. TV Globo, qui à l'heure actuelle domine le marché avec un taux de couverture de 99% du pays, avait été fondée en 1965 en pleine dictature ; sa diffusion, en noir et blanc, comme le climat politique de l'époque, atteignait environ deux millions de foyers. Le premier feuilleton, *Illusions perdues*, avait pour protagonistes, Reginaldo Faria et Leila Diniz, alors à peine âgée de 20 ans. Les scénaristes venaient du théâtre, comme Dias Gomes, auteur de la pièce mise en scène par Anselmo Duarte, *La parole donnée*, Palme d'Or à Cannes en 1962. Quand arrive la couleur en 1972, TV Globo lance une nouvelle émission *Globo Reporter* qui propose des films documentaires sur le pays avec des réalisateurs issus du cinéma, comme Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, Mauricio Capovilla, Walter Lima Jr. et des chefs opérateurs qui avaient pour noms Dib Luft, Walter Carvalho, José Medeiros ou encore Mário Carneiro⁴.

En 1995, avec l'inauguration de la Projac, TV Globo devient le plus grand centre de production audiovisuelle de l'Amérique Latine avec une surface de 1,65 millions de m², 6 000 employés, 2 500 heures de programme/an, soient l'équivalent de 1 200 films de long métrage. La création de Globo Filmes en 1998 a permis de renforcer la synergie cinéma/télévision et la reconquête du public pour les films nationaux. En effet, avec 0,1% du public (45 000 entrées) en 1993, l'arrivée de Globo Filmes sur le marché national a fait passer ce public à 21% en 2003, soit 22 millions de spectateurs. La recette est simple: faire travailler les mêmes acteurs et les mêmes réalisateurs pour la télévision et le cinéma. Il suffit de se reporter aux grands succès de billetterie de ces dernières années : *Le testament du chien* (2000) de Guel Arraes, *Cité de Dieu* (2002) de Fernando Meirelles, *Olga* (2003) de Jayme Monjardim, *Dois filhos de Francisco* (2005) de Breno Silveira ou encore *Se eu fosse você* (2006) de Daniel Filho. Une autre option est de transformer une série en film, comme *Os normais* de José Alvarenga Jr. Par exemple. Enfin, dernier avantage et non des moindres, la publicité directe ou indirecte est faite par TV Globo : allusions aux films dans les feuilletons, reportages sur les tournages, sans parler de la publicité faite lors des intervalles commerciaux.

Bandeirantes e TV Globo fidelizam seus públicos divulgando em jornais e revistas o resumo diário dos episódios de suas novelas, que têm nomes sugestivos como *Luz do sol*, *Alma Gêmea*, *Paixões proibidas e Paraíso Tropical*, e são variações sobre os clichés do melodrama. No entanto a televisão já conheceu dias melhores. A TV Globo, que atualmente domina o mercado com uma taxa de cobertura de 99% do país, foi fundada em 1965 em pleno regime militar; sua transmissão, em preto e branco, como o clima político da época, atingia aproximadamente dois milhões de lares. A primeira novela, *Ilusões perdidas*, tinha como protagonistas Reginaldo Faria e Leila Diniz, na época com 20 anos. Os roteiristas eram originários do teatro, como Dias Gomes, autor da peça em que se baseou o filme de Anselmo Duarte, *O pagador de promessas*, que ganharia a *Palma de Ouro* no Festival de Cannes de 1962. Quando surgiu a TV colorida em 1972, a TV Globo produziu um novo programa – *O Globo Repórter* – que consistia de documentários sobre o país, feitos por realizadores e fotógrafos oriundos do cinema, como Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, Mauricio Capovilla, Walter Lima Jr., como Dib Luft, Walter Carvalho, José Medeiros ou ainda Mário Carneiro⁴.

Em 1995, com a inauguração dos estúdios do Projac, a TV Globo tornou-se o maior centro de produção audiovisual da América Latina, ocupando uma área de 1,65 milhões de metros quadrados, seis mil funcionários, 2.500 horas de programação/ano, o equivalente a 1.200 filmes de longa-metragem. A criação da Globo Filmes em 1998 permitiu o reforço da sinergia cinema/televisão e a reconquista de um público para o cinema nacional. Na realidade, com 0,1% do público (45 mil ingressos) em 1993, a chegada da Globo Filmes ao mercado nacional fez com que este número passasse a 21% em 2003, isto é, 22 milhões de espectadores. A receita é simples: fazer com que os mesmos atores e diretores da televisão façam cinema. É suficiente lembrar os grandes sucessos de bilheteria dos últimos anos: *O auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, *Olga* (2003), de Jayme Monjardim, *Dois filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira, ou ainda *Se eu fosse você* (2006), de Daniel Filho. Uma outra opção é a de transformar séries de TV em filmes, como *Os normais*, de José Alvarenga Jr., por exemplo. Enfim, como última vantagem, e não das menores, a publicidade direta ou indireta é feita pela TV Globo: a alusão aos filmes dentro das novelas (*merchandising* institucional), reportagens sobre os bastidores das filmagens, sem falar na mídia promocional veiculada durante os intervalos comerciais.

DE L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE

Face à cette avalanche de produits conçus selon un même format, une question urgente se pose : y a-t-il encore un espace pour la création, l'expérimentation, la prise de risque ? Ou la tyrannie de l'audimat et l'exigence de rentabilité commerciale sont-elles plus fortes ? La créativité doit-elle être sacrifiée au nom du "goût du public" toujours avancé par les producteurs et les programmeurs ? Et d'ailleurs, qu'en est-il de ce "goût du public" ? Robert Bresson, à la manière de Rilke dispensant des conseils à un jeune poète, avait précisément averti dans *Notes sur le cinématographe* écrites entre 1950 et 1958 : "Ton public n'est pas le public des livres, ni celui des spectacles, ni celui des expositions, ni celui des concerts. Tu n'as pas à satisfaire ni le goût littéraire, ni le théâtral, ni le pictural, ni le musical" ⁵. En esthète janséniste de formation classique, il était absolument conscient de la nature originale et différente du cinématographe, et bien entendu, n'avait pas encore évoqué le public de la télévision, nouvelle venue sur la scène et dont personne ne mesurait encore l'impact sur la société. Toujours est-il que les frontières semblaient alors plus claires, mai 68 n'avait pas encore redistribué les repères culturels, Patrice Chéreau n'avait pas encore dépoussiéré l'opéra, ni Jean-Luc Godard le cinéma. Le mur était toujours sous bonne surveillance à Berlin et les tours du World Trade Center affichaient encore leur superbe. L'ordinateur était réservé aux informaticiens et le cinéma se réjouissait des prouesses du Nagra et de l'Ariflex.

Reformulé à la lumière de l'actualité, cet aphorisme interpelle notre sensibilité de citoyen du XXI^e siècle. Comment concilier cette vision linéaire du monde avec notre expérience polysensorielle ? Comment connaître le goût du public, formé dans la fragmentation, le séquentiel, le zapping, le multimédia et le jetable ? Alors que le public a lui-même accès aux outils de production du multimédia grâce aux avancées technologiques, qui peut encore jurer du goût de ce dernier ? A moins que la loi de l'audimat soit inversement proportionnelle à la possibilité d'émancipation de ce public ?

Toujours est-il qu'il faut, dans ce cadre, louer l'audace de Luiz Fernando Carvalho, qui se traduit de fait comme une "résistance artistique", et louer la manière comment, par son travail, il remet en question le "goût du public" selon les producteurs et prescripteurs audiovisuels. La mini série *Aujourd'hui, c'est le jour de Marie* (2005), perçue par les programmeurs comme indigne d'un *prime time*, a conquis le public malgré l'horaire tardif ⁶. La série, dont la mise en scène s'est inspirée du théâtre, de l'opéra, de la poésie, du cinéma, du folklore et du conte de fées, a même décroché

DA ESCRITA CINEMATOGRAFICA

Face à esta avalanche de produtos concebidos segundo um mesmo formato, uma questão urgente se coloca: será que ainda existe um espaço para criação, experimentação, ou mesmo risco? Ou a tirania das pesquisas de audiência e a exigência de rentabilidade comercial são ainda mais fortes? Será que a criatividade deve ser sacrificada em nome do "gosto do público"? Robert Bresson, da mesma forma que Rilke dava seus conselhos a um jovem poeta, tinha alertado com insistência em suas *Notas sobre a cinematografia*, escritas entre 1950 e 1958: "Seu público não é o público dos livros, nem o dos espetáculos, nem o das exposições, nem o dos concertos. Você não tem de satisfazer nem o gosto literário, nem o teatral, nem o pictórico, nem o musical" ⁵. Enquanto esteta jansenista de formação clássica, Bresson tinha absoluta consciência da natureza original e diferente do cinema, e certamente ainda não levava em conta o público da televisão, recém-chegada à cena cultural e sobre a qual ainda não se tinha uma avaliação de seu impacto sobre a sociedade. As fronteiras pareciam ainda mais claras: Maio de 68 ainda não havia rearmado os marcadores culturais, Patrice Chéreau ainda não havia "desempoeirado" a ópera, nem Jean-Luc Godard, o cinema. O muro ainda era fortemente patrulado em Berlim e as torres do World Trade Center ainda cortavam a linha do horizonte com sua arrogância. O computador era de acesso restrito aos técnicos de Informática, e o cinema se contentava com as poucas possibilidades oferecidas até então pelo gravador Nagra e pela câmera Arriflex.

Reformulado à luz da atualidade, este aforismo interpela nossa sensibilidade de cidadãos do século XXI. Como conciliar esta visão linear do mundo com a nossa experiência plurissensorial? Como conhecer "o gosto do público", formado na fragmentação, no seqüencial, no *zapping*, na multimídia e no descartável? Quando o público tem, ele próprio, acesso às ferramentas de produção de multimídia graças aos avanços tecnológicos, quem pode ainda afirmar qual é "o gosto do público"? A não ser que as leis da pesquisa de audiência sejam inversamente proporcionais à possibilidade de emancipação deste público.

Neste quadro, deve-se louvar a ousadia de Luiz Fernando Carvalho, que se traduz de fato como uma "resistência artística", e nos admirar como, através de seu trabalho, ele põe em questão aquilo que os produtores e formuladores do audiovisual definem como "o gosto do público". A minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), percebida pelos programadores com indigna de ser exibida no *horário nobre*, conquistou o público, a despeito do horário tardio em que foi apresentada⁶. A série, cuja direção se inspirou no teatro, na ópera, na



La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

le Prix Emmy International en 2005 pour la meilleure mini série de télévision, sans compter d'autres prix nationaux et internationaux ! Pour expliquer cette réussite, il faut se pencher sur le parcours atypique de ce réalisateur qui a toujours témoigné d'un attachement profond à la littérature, et a fait de son travail un champ d'expérimentation privilégié de l'écriture littéraire. Depuis son premier court métrage, inspiré d'un extrait des *Fragments d'un discours amoureux*⁷ intitulé *L'attente* de Roland Barthes, jusqu'à son travail plus récent, *La pierre du royaume* d'Ariano Suassuna⁸, Luiz Fernando Carvalho a aiguisé son regard et poli son esthétique grâce au dialogue entretenu avec la littérature. On se souvient avec émotion de l'adaptation pour la télévision d'un chef d'œuvre de la littérature réaliste portugaise, *Os Maias* de José Maria Eça de Queiroz, comme de l'interprétation majestueuse d'une œuvre rare de la littérature brésilienne, le texte incisif et intransigent de Raduan Nassar, *La maison de la mémoire*⁹, transposée au cinéma sous le titre *A la gauche du père* (2004).

Ce qui intéresse au plus profond ce lecteur passionné, c'est de cerner la réaction au texte littéraire, en termes de transformation, modification et réponse apportée. Un acteur qui travaille avec Luiz Fernando Carvalho commence par la lecture du texte, et le personnage s'élabore au contact de cette fréquentation littéraire. D'une très grande fidélité à la parole écrite,

poesia, no cinema, no folclore e nos contos de fada, chegou a ser indicada ao Prêmio Emmy Internacional de 2005, na categoria minissérie de televisão, além de ter recebido outros prêmios nacionais e internacionais! Para explicar esta proeza, devemos nos debruçar sobre o percurso atípico deste realizador, que sempre esteve vinculado profundamente à literatura e que fez de seu trabalho um campo de experimentação privilegiado da escrita literária. Desde o seu primeiro curta-metragem, inspirado em um capítulo (*A Espera*) de *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes⁷, até sua realização mais recente, a minissérie homônima inspirada no romance *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna⁸, Luiz Fernando Carvalho aguçou seu olhar e poliu sua estética graças a seu diálogo com a literatura. Lembramos com emoção de sua adaptação para a TV de uma obra-prima da literatura realista portuguesa, *Os Maias*, de José Maria d'Eça de Queiroz, bem como de sua interpretação majestosa de uma obra rara da literatura brasileira, o texto incisivo e intransigente de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*⁹, transposta para o cinema em 2001.

Aquilo que interessa mais profundamente a este leitor apaixonado é demarcar o texto literário, trazendo respostas em forma de transformação, modificação. Um ator escolhido por Luiz Fernando Carvalho começa seu trabalho pela leitura do texto, e seu personagem vai sendo elaborado neste contato incessante da vivência

fidélité au point de reprendre presque intégralement les narrations et les dialogues des œuvres dans les films, Luiz Fernando Carvalho se laisse guider par les émotions et impressions suscitées par le texte littéraire et l'image naît de la rencontre entre la puissance incantatoire du verbe (que ce soit la prose dense, raffinée et troublante de Raduan Nassar ou celle délirante, grandiloquente et démesurée d'Ariano Suassuna) et la puissance profonde et mystérieuse de l'imagination. Comment expliquer autrement le magnifique portrait de l'âme d'un pays présenté dans *Que tes mains soient bénies*, les seules clés d'entrée au Liban étant la prose de Raduan Nassar ? Comment expliquer la fragilité et la révolte d'André, la douleur et la passion d'Ana dans *A la gauche du père* ? Comment expliquer la force et la souffrance d'Afonso, le romantisme de Maria Eduarda et la mélancolie de Pedro dans *Os Maias* ? Ou encore la gouaille et la mystification de Quaderna dans *La pierre du royaume* ? L'image tout entière est irriguée par cette tension douloureuse de la révélation de l'âme humaine.

DE LA RENCONTRE AVEC LE PUBLIC

Pour un esprit cartésien formé à la distinction rigoureuse entre cinéma et télévision, l'entêtement de Luiz Fernando Carvalho à choisir la télévision plutôt que le cinéma comme champ d'expérimentation, dans un pays comme le Brésil, peut surprendre. Quand on sait que les succès de la télévision, productions en série, reposent sur un certain nombre de règles assimilables à des recettes, à l'instar de la littérature de gare, il est légitime de s'interroger sur le sens de la présence de ce réalisateur dans ce média.

Une première réponse que nous nous devons d'apporter, c'est de saluer le courage d'un cinéaste qui préfère se jeter dans la bataille plutôt que de se contenter de dénoncer les effets pervers de l'audimat. En effet, Luiz Fernando Carvalho parie sur le bon "goût du public" et fait confiance aux téléspectateurs. Même si la plupart des personnes aiment retrouver ce qu'elles connaissent déjà, car la répétition du même a quelque chose de rassurant, le public est aussi sensible à la nouveauté, dès lors qu'elle entre en résonance avec les archétypes de l'âme humaine. Dans *Aujourd'hui, c'est le jour de Marie*, la trajectoire de Maria, fillette mal traitée par sa marâtre, renvoie à l'histoire de Cendrillon ; sa fuite et son voyage vers la mer renvoient au mythe du voyage de formation. A partir de ce point de rencontre intime entre la mini série et son public, Luiz Fernando Carvalho a puisé dans ce même univers féérique des éléments de mise en scène qui renforcent cette communion dans ce besoin d'enfance resté au fond de chaque adulte. Parier, d'entrée de jeu, sur un univers magique alliant

da literatura. Trabalhando com grande fidelidade à palavra escrita, fidelidade que vai ao ponto de reproduzir quase que integralmente as narrações e os diálogos das obras em seus filmes, Luiz Fernando Carvalho se deixa guiar pelas emoções e impressões suscitadas pelo texto literário, e a imagem nasce do encontro entre o poder encantatório do verbo (seja a prosa densa, refinada e perturbadora de Raduan Nassar, ou aquela, delirante, grandiloquente e desmedida de Ariano Suassuna) e a força profunda e misteriosa da imaginação. Como explicar de outro modo o magnífico retrato da alma de um país apresentado em *Que seus olhos sejam atendidos* quando a única chave de entrada no Líbano para o cineasta era a prosa de Raduan Nassar? Como explicar a fragilidade e a revolta de André, ou a dor e a paixão de Ana em *Lavoura arcaica*? Como explicar a força e o sofrimento de Afonso, o romantismo de Maria Eduarda e a melancolia de Pedro em *Os Maias*? Ou ainda a troça e a mistificação de Quaderna em *A Pedra do Reino*? A imagem é inteiramente irrigada pela tensão dolorosa da revelação da alma humana.

O ENCONTRO COM O PÚBLICO

Para um espírito cartesiano, formado na distinção rigorosa entre cinema e televisão, a insistência de Luiz Fernando Carvalho em antes escolher a televisão que o cinema como objeto de experimentação, num país como o Brasil, pode surpreender. Quando se sabe que os sucessos da televisão são produções em série que repousam sobre um certo número de regras preestabelecidas, à semelhança da literatura barata encontrada nas bancas de jornais, torna-se legítima a interrogação sobre o sentido da presença deste realizador nesta mídia.

Uma primeira resposta que devemos trazer à baila é saudar a coragem de um cineasta que prefere se jogar no campo de batalha mais do que se contentar com denunciar os efeitos perversos das pesquisas de audiência. De fato, Luiz Fernando Carvalho aposta no bom "gosto do público" e confia nos telespectadores. Ainda que a maioria das pessoas gostem de rever aquilo que já conhecem, vez que a repetição do mesmo traz consigo algo de tranquilizador, o público também se sensibiliza com a novidade, desde que esteja em ressonância com os arquétipos da alma humana. Em *Hoje é dia de Maria*, a trajetória da menina maltratada por sua madrasta remete à história de Cinderela; sua fuga e sua viagem rumo ao mar ecoam o mito da viagem de formação. A partir deste ponto de encontro íntimo entre a minissérie e seu público, Luiz Fernando Carvalho vai buscar neste mesmo universo feérico elementos de direção que reforçam a comunhão da necessidade de infância que existe dentro de cada ser humano. Apostar, de saída, num universo



La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

les ressources de l’animation, des marionnettes, de la chanson et du théâtre, a été la clé du succès de cette production télévisuelle. Aux antipodes de ce que peut offrir le naturalisme jusqu’à la caricature auquel la télévision nous a habitués, le choix de l’artifice et de la magie, avec sa part de mystère et d’impénétrable, conduit à l’enchantement. La fascination est si forte que le spectateur finit par succomber au plaisir des images et de la fable.

Une deuxième réponse, c’est son grand sens des responsabilités et son engagement personnel vis-à-vis de son public. En effet, produire un film de l’intensité esthétique de *A la gauche du père*, toujours sur le fil tendu des mythes fondateurs, et le distribuer en salles, permet au réalisateur de “rencontrer”, au mieux, quelques milliers de personnes, car le cinéma au Brésil est réservé à une élite. Or, Luiz Fernando Carvalho estime qu’il est du devoir d’un cinéaste à s’adresser au plus grand nombre de personnes. Toute son œuvre, sans être “populaire” dans la mauvaise acception du terme, s’adresse à l’être humain, quelle que soit son origine sociale ou sa culture. C’est autant la solitude superbe et majestueuse d’Afonso de Maia qui, désespéré,

mágico que alia recursos de animação, marionetes, música e teatro foi a chave para o sucesso desta produção televisiva. Na direção contrária do que pode oferecer o naturalismo no limite da caricatura a que a televisão nos habituou, a escolha do artifício e da magia, com sua parcela de mistério e de impenetrável, nos conduz ao encantamento. A fascinação é tão forte que o espectador termina por sucumbir ao prazer das imagens e da fábula.

Uma segunda resposta é o grande senso de responsabilidade e o engajamento pessoal de Luiz Fernando Carvalho junto a seu público. Produzir um filme com a intensidade estética de *Lavoura arcaica*, sempre apoiado em cima do fio retesado dos mitos fundadores, e distribuí-lo em salas de cinema, permite ao diretor “aproximar-se”, na melhor das hipóteses, de alguns milhares de pessoas, já que o cinema no Brasil é reservado a uma elite. Ora, Luiz Fernando Carvalho considera que o dever de um cineasta é dirigir-se ao maior número possível de pessoas. Toda sua obra, sem ser populesca, dirige-se ao ser humano, qualquer que seja sua origem social ou sua cultura. É assim com a solidão soberba e majestosa de Afonso da

assiste à l'effondrement de ses valeurs et de sa famille emportée par les passions dévastatrices ; c'est autant la solitude tragique et honteuse d'André, le fils maudit qui n'a pas su résister à l'attrait interdit pour sa sensuelle sœur Ana ; c'est autant le sort injuste et révoltant de Maria, victime de sa marâtre. Le point commun de ces œuvres reste ce dialogue profond avec nos interrogations existentielles : la force du destin, de l'amour, et l'obsession majeure du réalisateur qui fait du temps un personnage de son œuvre. Ces éléments omniprésents, ne sont pas traités comme des recettes d'audimat, mais comme des fondamentaux de la vie de tout un chacun. Luiz Fernando Carvalho touche chaque spectateur en s'adressant à ses inquiétudes et émotions parfois inconscientes, enfouies voire réprimées dans un quotidien qui laisse de moins en moins d'espace à l'expression de l'âme. L'adhésion du public s'explique par la rencontre et l'effet de catharsis opéré par ces images.

Une troisième réponse est son goût de l'artisanat et de la fabrique, qui va à l'encontre de la tendance industrielle dominante. Alors, comble des combles, comment un réalisateur peut-il travailler dans le plus grand centre de production audiovisuelle de l'Amérique Latine et proposer un travail artisanal ? Sans doute, une fois de plus, parce que Luiz Fernando Carvalho parie sur la personne plutôt que sur le système, sur l'individu plutôt que sur le groupe, sur le risque plutôt que sur le conformisme. Déjà réputé pour confectionner ses décors et ses costumes à partir des "restes" des autres productions, le réalisateur vient de franchir une nouvelle étape dans sa prise de distance avec le système. En effet, il a décidé de ne pas engager des acteurs confirmés pour la transposition du roman *La pierre du royaume* à la télévision. Si l'on considère le prestige de l'écrivain et de l'œuvre, il était très tentant d'engager des acteurs tout aussi prestigieux pour interpréter Quaderna, et ses deux acolytes Samuel et Clemente. Mais un autre choix s'est imposé au cinéaste : avec le pari du projet *Quadrante*¹⁰ qu'il mûrit depuis plus de vingt ans, à savoir reprendre des classiques de la littérature brésilienne du Nord au Sud de l'immense territoire afin de tisser un kaléidoscope culturel du pays et de permettre aux Brésiliens de renouer avec leurs cultures, il se devait d'aller, comme un orpailleur, à la recherche d'acteurs du terroir, en empathie avec l'essence de l'univers *sertanejo* pour donner corps à cette écriture baroque emportée par la verve poétique et l'esprit facétieux de Quaderna. Franchissant un pas de plus dans l'expérimentation de la mise en scène, Luiz Fernando Carvalho a poussé le culot jusqu'à faire construire une "*cinecitta*" dans la propre ville de Taperoá dans l'intérieur de la Paraíba, repoussant une fois de plus les frontières entre la réali-

Maia que, desamparado, assiste ao desmoronamento de seus valores e de sua família, arrastada por paixões avassaladoras; é assim com a solidão trágica e vergonhosa de André, o filho maldito que não soube resistir à atração proibida por sua sensual irmã, Ana; é assim com o destino injusto e revoltante de Maria, vítima de sua madrasta. O ponto comum destas obras é o diálogo profundo que se estabelece com nossas interrogações existenciais: a força do destino, do amor, e a obsessão maior do diretor que faz do tempo um personagem fundamental em suas obras.. Esses elementos, tão onipresentes, não são tratados a partir de resultados de pesquisas de audiência, mas como fundamentos da vida de cada ser. Luiz Fernando Carvalho toca cada telespectador dirigindo-se a suas inquietudes e emoções, às vezes inconscientes, recalçadas e mesmo reprimidas, em um cotidiano que deixa cada vez menos espaço para expressão da alma. A adesão do público se explica pelo encontro e pelo efeito catártico operado por suas imagens.

Uma terceira resposta é o gosto do realizador pelo artesanato e pelo fabricar, que se choca com a tendência industrial dominante. Há de parecer espantoso: como pode ser que um diretor trabalhe no maior centro de produção da América Latina e proponha um trabalho artesanal? Decerto porque, novamente, Luiz Fernando Carvalho aposta mais na pessoa mais do que no sistema, no indivíduo mais do que no grupo, no risco mais do que no conformismo. Com sua reputação de confeccionar seus cenários, figurinos e adereços à partir de "restos" de outras produções, o diretor acaba de transpor uma nova etapa em seu habitual distanciamento do sistema: decidiu não usar atores conhecidos da telinha em sua transposição do romance *A pedra do reino*. Se considerarmos o prestígio do escritor e da obra, seria muito tentador chamar atores consagrados para interpretar Quaderna e seus preceptores, Samuel e Clemente. Mas o diretor se impôs uma nova escolha: a aposta no *Projeto Quadrante*¹⁰ –que ele acalenta há mais de vinte anos, optando por adaptar os clássicos da literatura brasileira de Norte a Sul do imenso território, para compor um caleidoscópio cultural do país e proporcionar assim aos brasileiros uma renovação e um reatamento com suas culturas - levou-o, qual um garimpeiro, a buscar atores da região, em sintonia com a essência do universo sertanejo, para dar corpo àquela escrita barroca impulsionada pela verve poética e pelo espírito gracioso de Quaderna. Avançando um passo adiante em sua experimentação de realizador, Luiz Fernando Carvalho fez construir uma cidade cenográfica dentro da própria cidade de Taperoá, no interior da Paraíba, estreitando ainda mais as fronteiras entre realidade e imaginário. Verdadeira colméia de artistas e artesãos, à semelhança de uma cidade medieval, o município de



La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

té et l'imaginaire. Véritable ruche d'artistes et d'artisans, à l'instar d'une cité médiévale, le bourg de Taperoá et ses habitants ont participé à la construction des décors, à la confection des habits et des chevaux, des masques et des animaux articulés : pas le moindre objet qui ne soit sorti de cette manufacture installée en plein *sertão*. Tels des alchimistes, les artistes populaires ont transformé tous les matériaux de récupération en ornements précieux et riches montures équestres à l'instar des paroles magiques du diasevaste Pedro Diniz Ferreira Quaderna qui transforme la réalité en rêve. C'est sans doute dans cette part de créativité et d'authenticité que se retrouve le public de *La pierre du royaume*.

Choisir de se placer délibérément à la fois au cœur et contre le système est la conséquence d'un choix éthique pleinement assumé. Contrairement aux apparences, cette démarche ne relève ni d'un dédain, ni d'une provocation, mais résulte d'une situation contrainte et forcée. Luiz Fernando Carvalho non seulement place son travail dans une perspective de communication avec le public, mais aussi de communication avec l'art. Si aujourd'hui le public est plus captif sur les écrans de télévision que dans les salles de cinéma, il décide d'aller à sa rencontre là où il se trouve ;

Taperoá e seus habitantes participaram da construção do cenário, dos figurinos, dos adereços (máscaras, cavalos e outros animais articulados): não houve um só objeto cênico que não tenha saído daquela fábrica instalada em pleno sertão. Assim como os alquimistas, os artistas populares transformaram materiais recicláveis em ornamentos preciosos e ricas montarias equestres à semelhança das palavras mágicas do diasevaste Pedro Diniz Ferreira Quaderna, que transforma a realidade em sonho. E sem dúvida é nesta criatividade e nesta autenticidade que o público de *A pedra do reino* se reconhece.

Escolher deliberadamente colocar-se a um só tempo no coração do sistema e contra este mesmo sistema é consequência de uma opção ética plenamente assumida. Ao contrário do que possa parecer, este procedimento nada tem a ver com qualquer forma de desdém ou de provocação; antes resulta de uma situação forçada, carregada de condicionamentos. Luiz Fernando Carvalho não só coloca seu trabalho na perspectiva de comunicação com o público, mas também de comunicação com a arte. Se hoje em dia o público é cooptado antes nas telas da tv que nas salas de cinema, Luiz Fernando Carvalho resolveu ir ao encontro do público onde ele estiver; neste sentido, se atualmente, mais do que nunca, a criação artística se faz às mar-



La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

de même, si aujourd'hui plus que jamais la création artistique se fait aux marges des modèles industriels, il choisit de les explorer. Ce n'est donc guère un hasard si ce réalisateur entretient un dialogue vivant avec les écrivains, les dramaturges, les acteurs, les musiciens, les peintres, les architectes, les théoriciens brésiliens ou étrangers. La "retraite" qu'il impose à ses équipes depuis *A la gauche du père* jusqu'à *La pierre du royaume*¹¹ permet le recueillement et la concentration nécessaires pour alimenter la pensée et l'imagination créatrices. Débats, rencontres, conférences, répétitions, exercices alternent au cours des semaines et certaines réflexions des participants ont été publiées lors du lancement de la mini série¹². Luiz Fernando Carvalho lui-même tient un journal dans lequel il commente les différentes étapes de son cheminement intellectuel et artistique. Il y confesse entre autres les raisons de sa place singulière dans le milieu audiovisuel brésilien : "Je ne suis pas indifférent à l'audimat, et je n'ai pas de sympathie pour ce qui est hypocritement appelé 'position indépendante'. Si je suis indépendant,

gens dos modelos industriais, Luiz Fernando Carvalho escolheu explorar tais modelos. Não é pois um acaso que este realizador mantenha um diálogo vivo com os escritores, os dramaturgos, os atores, os músicos, os pintores, os arquitetos, os teóricos brasileiros ou estrangeiros. O verdadeiro "retiro" que ele impõe às suas equipes desde *Lavoura Arcaica* até *A pedra do reino*¹¹ permite o recolhimento e a concentração necessários para alimentar o pensamento e a imaginação criadora. Debates, encontros, conferências, ensaios, exercícios se alternam ao longo das semanas, e algumas reflexões dos participantes foram publicadas quando do lançamento da minissérie¹². O próprio Luiz Fernando Carvalho mantém um diário de gravações onde comenta as diferentes etapas de sua caminhada intelectual e artística. Lá ele confessa, entre outras anotações, as razões do lugar singular que ocupa no contexto do ambiente audiovisual brasileiro: "Não sou indiferente ao Ibope, nem simpatizo com o que hipocritamente é chamado de 'posição independente'. Se sou independente, o sou por necessidade, mas também com alguma dor. Quero dizer que os passos que caminhei não foram dados com a calma dos fortes, mas forçadamente. Preparei-me para lutar como posso e com todas as minhas forças, que são apenas minhas idéias. Estou só não por ser indiferente aos modelos que me cercam. Meu caso não é de indiferentismo ou independência, é de solidão. E talvez seja isso, de resto, o que me garante uma certa objetividade. Não tenho atrás de mim ninguém com quem eu tenha interesses comuns a defender"¹³.

EPÍLOGO

Ao invés de se lastimar do desinteresse do público pelo cinema feito no Brasil, e de assistir impotente à "fuga" do público, Luiz Fernando Carvalho acha que é dever dos realizadores ir ao encontro deste público: "Procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que, para o homem de cultura média, é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado¹⁴." Para ele, a televisão representa o meio mais eficaz e mais democrático: "Continuo sonhando acordado, continuo acreditando que se faz necessário aos verdadeiros artistas e aos especialistas que trabalham no meio audiovisual pensarem em uma nova missão para ele. Essa nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação. Todo meu esforço será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para o meio"¹⁵. Se ele se utiliza do veículo, nem por isso adota a sua ideologia, mas propõe uma nova estética e conteúdo diferentes. Contrariando os clichês

je le suis par nécessité et aussi avec une certaine douleur. Je veux dire que les pas que j'ai faits n'ont pas été faits avec le calme des forts, mais forcé. Je me suis préparé à lutter comme je le peux et avec toutes mes forces, qui sont à peine mes idées. Je suis seul non pas parce que je suis indifférent aux modèles qui m'entourent. Mon cas n'est pas de l'indifférence ou de l'indépendance, c'est de la solitude. Et peut-être est-ce cela, au fond, qui me garantit une certaine objectivité. Je n'ai personne avec qui j'ai des intérêts communs à défendre"¹³.

EPILOGUE

Plutôt que de se lamenter du désintérêt du public brésilien pour sa propre cinématographie, et d'assister impotent à la "fuite" du public, Luiz Fernando Carvalho estime qu'il est du devoir des réalisateurs d'aller à la rencontre de ce public : "Je cherche un dialogue entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas ; un dialogue simple, sobre et fraternel, dans lequel ce qui pour un homme de culture moyenne est acquis et sûr devient aussi un patrimoine pour l'homme plus commun, pauvre, et qui, par rapport à tant de questions, se trouve encore abandonné"¹⁴. Aussi la télévision représente à ses yeux le moyen le plus sûr et le plus démocratique : "Je continue de rêver éveillé, je continue de croire qu'il est nécessaire que les véritables artistes et spécialistes qui travaillent dans le milieu audiovisuel pensent à une nouvelle mission. Cette nouvelle mission serait, selon ma sensibilité, directement liée à l'éducation. Tout mon effort sera toujours, en première instance, de proposer une éthique artistique véritable pour le milieu"¹⁵. S'il se sert du moyen, il n'en adopte pas pour autant l'idéologie et propose une esthétique et un contenu différents. Il s'inscrit en faux contre les clichés et les représentations stéréotypées en développant une narration audiovisuelle qui se nourrit autant de l'art érudit que populaire, en explorant la variété des expressions artistiques et en s'inspirant des diverses traditions culturelles brésiliennes. Tenter de représenter tous les Brésils afin que tous les citoyens brésiliens puissent se connaître et se reconnaître constitue l'option choisie par Luiz Fernando Carvalho : "Je préfère continuer à croire en cette sorte de contradiction entre l'électrodomestique et la culture, l'émetteur et l'avancée de



La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

e as representações estereotipadas, desenvolve uma narrativa audiovisual que se nutre tanto da arte popular, quanto da erudita, explorando a variedade das expressões artísticas e inspirando-se nas diversas tradições culturais brasileiras. Tentar representar todos os Brasis para que todos os cidadãos brasileiros possam se conhecer e reconhecer constitui a opção escolhida por Luiz Fernando Carvalho: "Prefiro continuar acreditando nesta espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Melhor dizendo: educação pelos sentidos. Esta é a televisão que espero ver no futuro. De minha parte, ou sigo por este caminho ou, sinceramente, nada faz sentido"¹⁶. ●

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR EDNA PALATNIK

NOTAS

1. Lei Rouanet.
2. 93 milhões em 2005, 90 em 2006 e em 2007. Fonte: Filme B.
3. Dos 11 milhões de assinantes do cabo em 2000, o Brasil passou a 13,5 milhões em 2005.
4. Marcel Souto Maior, *Almanaque da TV Globo*, São Paulo, 2006, 510 p.
5. Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*, São Paulo, 2005, Iluminuras, p. 80. (Tradução Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle).
6. 29 milhões de telespectadores, ou seja, 52% nas pesquisas quando da 1ª transmissão, em janeiro de 2005; 21 milhões de telespectado-

ses contenus nécessaires. Ou mieux : l'éducation par les sentiments. C'est la télévision que j'espère voir dans le futur. Pour ma part, ou je suis ce chemin ou, sincèrement, rien ne fait sens" ¹⁶ . ●

NOTES

1. Loi Rouanet.
2. 93 millions en 2005, 90 en 2006 et en 2007, source Filme B.
3. De 11 millions d'abonnés au câble en 2000, le Brésil est passé à 13,5 millions en 2005.
4. Marcel Souto Maior, *Almanaque de TV Globo*, São Paulo, 2006, 510 p.
5. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, 1975, Gallimard, pp. 104-105.
6. 29 millions de téléspectateurs, soit 52% d'audimat lors de la première diffusion en janvier 2005 ; 21 millions de téléspectateurs, soit 42% en octobre 2005.
7. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, pp. 47-50.
8. Ariano Suassuna, "La pierre du royaume", version pour européens et brésiliens de bon sens, Paris, Métailié, 1998, 322 p. ; *Romance d'"A pedra do reino" e o príncipe do sangue da vai-e-volta*, romance armorial populaire brésilien, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, 625 p.
9. Raduan Nassar, *La maison de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1985, 174 p. ; *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das letras, 1989, 194 p.
10. *Quadrante* est le projet de mise en scène d'œuvres classiques de la littérature brésilienne pour montrer la diversité et l'unité culturelle du pays, des retrouvailles avec lui-même. Les prochains livres adaptés seront *Dom Casmurro* de Machado de Assis, *Danser le tango à Porto Alegre* de Sérgio Faraco et *Deux frères* de Milton Hatoum.
11. La pré-production et le tournage ont eu lieu dans le petit bourg de Taperoá dans la Paraíba d'octobre à décembre 2006. Les acteurs et les techniciens ont ainsi été immergés de plain pied dans l'univers d'Ariano Suassuna.
12. *Caderno de filmagens do diretor Luiz Fernando Carvalho e diário de elenco e equipe*, São Paulo, Editora Globo, 2007.
13. Fragments extraits des carnets de Luiz Fernando Carvalho à Taperoá – sertão de la Paraíba, octobre à décembre 2006.
14. *Ibidem*.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*.

SYLVIE DEBS Attachée de Coopération et d'Action Culturelle à l'Ambassade de France au Brésil, et Docteur en Littérature Générale et Comparée de l'Université de Toulouse, Sylvie Debs participe des festivals (jury), suit des tournages, collabore à des revues et participe de séminaires et des événements culturels. Elle a publié des livres et des articles sur la culture populaire, le cordel, la littérature et le cinéma brésiliens et assure la programmation de films brésiliens dans des festivals. Elle enseignait la théorie de la communication à l'Université Robert Schuman de Strasbourg. En France, elle a publié *Cinéma et littérature au Brésil, Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale* (2002) et *Brésil, l'atelier des cinéastes* (2004).

RÉSUMÉ Dans le contexte actuel de la production audiovisuelle dominée par TV Globo, il convient de s'arrêter sur la trajectoire d'un de ses réalisateurs, Luiz Fernando Carvalho. Ce dernier a fait le choix d'opter pour la télévision comme moyen de production et de diffusion au nom de son engagement envers le plus grand nombre sans sacrifier pour autant la qualité esthétique et intellectuelle des séries. Son pari consiste à miser sur le goût du public dont il a une perception différente de celle des prescripteurs audiovisuels. Son œuvre s'inspire des plus grands textes et la transposition récente de *La Pierre du Royaume* constitue le premier volet du Projet *Quadrante* qui propose un parcours littéraire à travers le Brésil.

MOTS CLÉS littérature - cinéma - télévision - Brésil - audimat - goût - choix - engagement - risque - expérimentation.

res, ou seja, 42% em outubro de 2005.

7. Roland Barthes, *Fragments de um discurso amoroso*, Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1977, 200 p.
8. Ariano Suassuna, *Romance d'"A pedra do reino" e o "Príncipe do sangue da vai-e-volta"*, romance armorial popular brasileiro, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, 625 p.
9. Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, 194 p.
10. *Quadrante* é o projeto de realização de obras clássicas da literatura brasileira para mostrar a diversidade e unidade cultural do país, seus reencontros consigo mesmo. As próximas adaptações serão *Dom Casmurro* de Machado de Assis, *Danças de tango em Porto Alegre* de Sérgio Faraco e *Dois irmãos* de Milton Hatoum.
11. A pré-produção e a filmagem aconteceram na pequena cidade de Taperoá, na Paraíba, de outubro a dezembro de 2006. Os atores e os técnicos ficaram assim em imersão total dentro do universo de Ariano Suassuna.
12. *Caderno de filmagens do diretor Luiz Fernando Carvalho e diário de elenco e equipe*. São Paulo, Editora Globo, 2007.
13. Fragmentos extraídos dos cadernos de anotações de Luiz Fernando Carvalho em Taperoá –sertão da Paraíba, outubro–dezembro 2006.
14. *Ibidem*.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*.

SYLVIE DEBS Adida de Cooperação e Ação Cultural na Embaixada da França no Brasil e Doutora em Literatura Geral e Comparada pela Universidade de Toulouse, Sylvie DEBS participa dos festivais (como membro de júri), acompanha filmagens, colabora com revistas, e participa de seminários e eventos culturais. Publicou livros e artigos sobre cultura popular, cordel, literatura e cinema brasileiros, e assume curadorias de festivais de cinema brasileiro. Na Universidade Robert Schuman de Strasbourg, ela ensinava a teoria da comunicação. No Brasil, ela publicou *Patativa do Assaré* (2000) e *Cinema e literatura no Brasil, Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional* (2007).

RESUMO No contexto atual da produção audiovisual dominado pela TV Globo, convém se ater à trajetória de um de seus realizadores, Luiz Fernando Carvalho. Este último fez a escolha de optar pela televisão como meio de produção e difusão em nome de um compromisso pessoal com o maior número de espectadores sem sacrificar, portanto a qualidade estética e intelectual de suas séries. Sua aposta consiste em confiar no gosto do público, do qual o diretor tem uma percepção diferente daquela dos responsáveis audiovisuais. Sua obra se inspira dos grandes textos e a transposição recente de "A Pedra do Reino" constitui a primeira parte do projeto *Quadrante* que propõe um percurso literário através do Brasil.

PALAVRAS-CHAVES Literatura - cinema - televisão - Brasil - ibope - gosto - escolha - compromisso - risco - experimentação.



La pierre du royaume (2007) de Luiz Fernando Carvalho

Cine colombiano en Cannes 2007: pasos adelantes

Cuando se está en casa, brincando entre canales de televisión, de vez en cuando se encuentran los canales colombianos y sus noticieros. Los noticieros colombianos son indistinguibles en sus posiciones políticas o en la magra información que proveen. A lo largo de los programas de noticias, los temas culturales casi nunca aparecen. Con la excepción de eventos extraordinarios, los temas culturales son mencionados a la manera de titulares que al final del noticiero reciben la “debida atención”. La debida atención, en el caso de los canales privados en Colombia, es la presentación de una exreina de belleza ofreciendo al televidente de manera combinada, su bien construido cuerpo, la publicidad de algún producto y las notas de eventos de farándula, reinados y fiestas populares entre las que se cuele alguna información sobre hechos culturales: un premio Nobel de Literatura, el lanzamiento de un libro o una película, algún concierto u obra de teatro. Siendo así las cosas, es una sorpresa que de pronto empiecen a aparecer noticias del Festival de Cannes y del cine colombiano en el Festival. Una sorpresa aún mayor es que la cobertura



Un tigre de papel (2007) Luis Ospina

Cinéma colombien à Cannes 2007 :

Quand on est chez soi et que l'on zappe sur les chaînes de télévision, de temps en temps on trouve des chaînes colombiennes et leurs journaux télévisés. Les journaux télévisés colombiens sont indéfinissables par leurs positions politiques ou la maigre information qu'ils fournissent. Dans les émissions d'information, les sujets culturels n'apparaissent presque jamais. A l'exception des événements extraordinaires, les sujets culturels sont mentionnés sous forme de titres qui, à la fin du journal, reçoivent l'“attention qu'ils méritent”. “L'attention qu'ils méritent”, dans le cas des chaînes privées de Colombie, c'est la présentation d'une ex-reine de beauté offrant au téléspectateur dans un savant mélange, l'image de son corps parfait, une publicité pour quelque produit, des événements “people”, des potins sur les règnes des reines de beauté et des fêtes populaires où peut se glisser une information sur des événements culturels : un prix Nobel de Littérature, le lancement d'un livre ou d'un film, quelque concert ou pièce de théâtre.

Dans ce contexte, c'est une surprise quand soudain apparaissent des nouvelles du festival de Cannes et du cinéma colombien dans le



Esto huele mal (2007) de Jorge Alí Triana

del evento se repita día con día y en las noticias de todos los horarios. Lo mismo sucede en los periódicos: cápsulas cotidianas y reportajes dan cuenta de un fenómeno inusual: en el Festival de Cannes se presentan cinco largos y un cortometraje colombiano. El hecho es tan notable y la cobertura de los medios tan constante, que hasta para quienes el tema del cine colombiano nunca importó, las imágenes nacionales comienzan a ser motivo de conversación.

Cada tanto tiempo, los colombianos estábamos acostumbrados a tener la noticia de una película nacional en Cannes: *Cóndores no entierran todos los días* (*Les condors ne meurent pas tous les jours*, Francisco Norden, 1984), *Rodrigo D, no futuro* (*Rodrigo D, futur : néant*, Victor Gaviria, 1990) o *La vendedora de rosas* (*La vendeuse de roses*, Victor Gaviria, 1998), cintas que a pesar de su importancia, eran solitarias golondrinas que no importaban para la gran mayoría de los colombianos. Internacionalmente, esta exposición generaba en los espectadores profesionales la idea que el cine colombiano era poco y de pocos temas, y que estaba compuesto de dos escuelas, según decía en Cannes Julio Feo de Radio Francia Internacional: la escuela de Bogotá y la de Medellín.

PARA MOSTRAR

Según evidencian las cifras, en 2006 se estrenaron en Colombia 8 largometrajes en salas de cine y se presentaron 154 filmes internacionales. A pesar de esa diferencia, durante el 2006 el 14% de la taquilla de cine en Colombia, fue para los filmes colombianos. Durante

festival. La sorpresa es encore plus grande quand la couverture de l'événement se répète quotidiennement et à chaque heure. Même chose dans la presse : des encadrés et des reportages rendent compte d'un phénomène inhabituel : au festival de Cannes, sont présentés cinq longs métrages et un court colombiens. Le fait est si remarquable et la couverture par les medias si constante que même pour ceux que le cinéma colombien n'a jamais intéressés, les images nationales deviennent des sujets de conversation.

De temps en temps, nous les Colombiens, nous étions habitués à être informés de la présence d'un film colombien à Cannes : *Cóndores no entierran todos los días* (*Les condors ne meurent pas tous les jours*, Francisco Norden, 1984), *Rodrigo D, no futuro* (*Rodrigo D, futur : néant*, Victor Gaviria, 1990) ou *La vendedora de rosas* (*La vendeuse de roses*, Victor Gaviria, 1998), films qui, en dépit de leur importance, étaient des hirondelles solitaires qui n'intéressaient pas la grande majorité des Colombiens. Au niveau international, cette présentation donnait aux professionnels l'idée que le cinéma colombien était peu de chose, qu'il abordait peu de sujets et qu'il se limitait à deux écoles, selon les dires de Julio Feo de Radio France Internationale : l'école de Bogota et celle de Medellin.

POUR PREUVE

Comme le montrent les chiffres, en 2006, les salles de cinéma ont présenté 8 longs métrages colombiens et 154 films internationaux. Malgré cette différence, en 2006, 14 % des entrées ont concerné les films colombiens. En 1997, année où a été établie la loi qui a créé le Ministère de la Culture, la Direction de la cinématographie et un fonds mixte d'aide au cinéma (Proimages en mouvement), les salles ont présenté un long métrage colombien à côté de 251 longs étrangers.

La transformation du cinéma colombien est évidente selon divers points de vue. Une des raisons et des caractéristiques les plus importantes de cette transformation a trait à la coordination interinstitutionnelle : pour qu'à Cannes cinq longs métrages, un court et un projet de long métrage aient pu être présentés, il a fallu que travaillent ensemble divers types d'institutions parmi lesquelles on trouve trois ministères colombiens et un français, deux ambassades, une chaîne de télévision et la plus grande chaîne de diffusion de films en Colombie, entre autres. Toutes les actions qui ont tracé le chemin du cinéma colombien ces dernières années ont été le fruit d'un travail de coordination entre différentes organisations qui se trouvent dans le champ cinématographique en tant qu'espace d'affaires ou de développement culturel et social.



Al final del espectro (2006) de Juan Felipe Orozco

1997, el año en que se expidió la ley por la cual se creó el Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía y un fondo mixto de apoyo al cine (Proimágenes en Movimiento) se estrenó en las salas un largometraje colombiano, al lado de 251 largos extranjeros.

La transformación del cine colombiano es evidente desde distintos puntos de vista. Uno de los motivos y de las características más importantes de esta transformación tiene que ver con la coordinación interinstitucional: para que a Cannes llegaran cinco largometrajes, un corto y un proyecto de largometraje, fue necesario el trabajo de instituciones de muy diverso carácter, entre las que se cuentan tres ministerios de Colombia y uno francés, dos embajadas, un canal de televisión y la más grande cadena de exhibición de cine en Colombia, entre otras empresas. Todas las acciones que han definido el camino del cine colombiano en los últimos años han sido el resultado de un trabajo coordinado entre diferentes organizaciones que se encuentran en el cine como espacio de negocios o de desarrollo cultural y social.

Gracias a la coordinación de instituciones como las mencionadas, en Cannes se presentaron cuatro filmes en la sección “Tous les cinémas du monde”: *La sombra del caminante* (*Les ombres vagabondes*, 2006) de Ciro Guerra, *Soñar no cuesta nada* (2006) de Rodrigo Triana, *Al final del espectro* (2006) de Juan Felipe Orozco y *Bluff* (2007) de Felipe Martínez.

La sombra del caminante, cierra en Cannes un recorrido que incluyó 52 festivales del mundo y diez premios internacionales, y que se inició en San Sebastián como un proyecto de Cine en construcción. El audiovisual, grabado en video y en blanco y negro, presenta a dos personajes que se rebuscan la vida en

Grâce à la coordination d’institutions comme celles qui sont mentionnées ci-dessus, à Cannes, ont été présentés quatre films de la section “Tous les cinémas du monde” : *La sombra del caminante* (*Les ombres vagabondes*, 2006) de Ciro Guerra, *Soñar no cuesta nada* (2006) de Rodrigo Triana, *Al final del espectro* (2006) de Juan Felipe Orozco et *Bluff* (2007) de Felipe Martínez.

La sombra del caminante termine à Cannes un parcours qui comprend 52 festivals dans le monde et dix prix internationaux et qui a commencé à Saint Sébastien comme projet de cinéma en construction. La version audiovisuelle, enregistrée en vidéo et en noir et blanc, présente deux personnages qui essaient de survivre dans la capitale colombienne. L’un d’eux est boiteux et au chômage et il cherche du travail dans la ville tandis que dans le quartier les gens se moquent de lui. L’autre protagoniste vit du transport public : il transporte du public sur son dos. Le film présente l’amitié qui se développe entre eux, même si au cours du film nous découvrirons que la violence des guerres colombiennes les a transformés en victimes de bandes adverses. Ciro Guerra a participé aussi à l’atelier du festival de Cannes avec le projet en cours *Los viajes del viento*, projet qui a obtenu, entre autres, le premier “Latino Screenwriters Lab” du festival du cinéma latino de Los Angeles et le prix pour le développement du “Hubert Bals Fund” du festival de Rotterdam.

Soñar no cuesta nada, produit par CMO productions et mis en scène par Rodrigo Triana, a été le film qui a fait le plus d’entrées en Colombie en 2006 (un million deux cent mille spectateurs). Le film est réalisé selon un schéma qui le rapproche davantage du cinéma industriel que du cinéma d’auteur et raconte l’histoire de soldats qui découvrent une cache avec de



Apocalipsis (2007) de Javier Mejía

la capital de Colombia. Uno de ellos es cojo y desempleado y busca trabajo por la ciudad mientras que en el barrio la gente se burla de él. El otro protagonista vive del transporte público: transporta público a su espalda. La película presenta la amistad que se desarrolla entre ambos, aunque a lo largo del filme descubriremos que la violencia de las guerras colombianas los hizo víctimas de bandos contrarios. Ciro Guerra también participó en el taller del Festival de Cannes con el proyecto en desarrollo *Los viajes del viento*, proyecto que ha sido ganador del primer Latino Screenwriters Lab del Festival de Cine Latino de Los Angeles y del premio para desarrollo del Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam, entre otros.

Soñar no cuesta nada, producida por CMO producciones y dirigida por Rodrigo Triana, fue la cinta más taquillera en Colombia durante el 2006 (un millón doscientos mil espectadores). El filme está realizado en un esquema de producción que se acerca más al cine industrial que al de autor, y cuenta la historia de unos soldados que descubren una caleta con dinero de las FARC¹ en la mitad de la selva. La película desarrolla las transformaciones de este grupo de personajes, soldados de escasa fortuna y educación, que de pronto se apropian de un dinero que los hace millonarios.

Al final del espectro, de Juan Felipe Orozco, es una historia de suspenso, de la que se dice que antes del estreno en Colombia había vendido sus derechos al productor estadounidense Roy Lee (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006). En Colombia la cinta tuvo una taquilla

l'argent des FARC¹ au milieu de la forêt. Le film raconte les transformations de ce groupe de personnages, soldats dépourvus de fortune et d'éducation qui, soudain, s'approprient un argent qui les transforme en millionnaires.

Al final del espectro de Juan Felipe Orozco est une histoire de suspense, dont on dit qu'avant la première représentation en Colombie, il avait vendu ses droits au producteur nord-américain Roy Lee (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006). En Colombie, le film a fait 250 000 entrées, ce qui est nettement plus que le nombre d'entrées de beaucoup de films nord-américains, même si ce chiffre, à première vue, peut ne pas paraître impressionnant.

Bluff, de Felipe Martínez, autre film à succès, représente un cinéma national qui cherche à attirer les spectateurs avec des histoires amusantes. Dans ce film, le protagoniste est Nicolas, un photographe que son épouse trompe avec son chef, raison pour laquelle Nicolas perd son épouse et son emploi. Au cours du déroulement de l'action, Nicolas trouvera une manière tordue de se venger. L'histoire est racontée avec une mise en scène efficace et c'est une comédie d'humour noir qui utilise certains procédés du cinéma policier.

Dans le cadre de la prestigieuse sélection de la Quinzaine des réalisateurs a été montré le cinquième long métrage que la Colombie a projeté au festival de Cannes : *PVCI* de Spiros Stathopoulos Caicedo, un réalisateur colombien d'origine grecque, qui a présenté un film réalisé en un plan séquence de 85 minutes. Le film, interprété par des acteurs amateurs et professionnels, doit aussi sa réussite à son solide scénario et à la maîtrise de la caméra de son réalisateur. Il présente l'histoire terrible d'une femme à qui l'on pose un collier piégé, il s'agit là d'un premier ouvrage prometteur.

Le dernier film de l'ensemble qui a été présenté également à la Quinzaine est le court métrage d'Andi Baiz Hoguera, dans lequel un père de famille, qui traverse une crise, décide de faire un feu gigantesque pour "célébrer" son anniversaire. Andi Baiz est le metteur en scène de *Satanas* (2006), un long métrage magnifique et impressionnant, basé sur le roman du Colombien Mário Mendoza : c'est l'histoire d'un autre colombien, d'un vétéran des États-Unis, qui assassina à Bogota un groupe de personnes au cours d'un après-midi qui comprend aussi l'homicide de sa mère et qui se termine par un massacre dans un restaurant.

POUR QUESTIONNER

La question qui s'impose face à ce groupe de films est de savoir si cet échantillonnage est représentatif du cinéma colombien. La réponse qui s'impose est qu'il l'est seulement en partie : les films qui ont représenté le cinéma colombien à Cannes ne rendent pas comp-

de 250 mil espectadores, taquilla que supera la de muchos filmes de los Estados Unidos, aunque la cifra en principio puede no parecer muy impresionante.

Bluff, de Felipe Martínez, es otra película que resultó exitosa en taquilla, y que representa un cine nacional al que le interesa atraer espectadores con historias divertidas. En esta cinta, el personaje protagonista es Nicolás, un fotógrafo a quien su esposa traiciona con su jefe, motivo por el cual Nicolás pierde esposa y empleo. En el desarrollo del filme, Nicolás encontrará una retorcida manera de vengarse. La cinta cuenta con una acertada puesta en escena y es una comedia de humor negro que utiliza algunos recursos del cine policial.

Dentro de la prestigiosa selección Quincena de realizadores, se exhibió el quinto largometraje que Colombia proyectó en el Festival de Cannes: *PVCI*, de Spiros Stathoulopoulos Caicedo, un realizador colombiano de padre griego, quien presentó una película realizada en un planosecuencia de 85 minutos. La cinta, interpretada por actores naturales y profesionales, contó también con el guión y manejo de cámara de su director, y presenta la terrible historia de una mujer a quien le ponen un collar bomba. Se trata de una prometedora opera prima.

El último filme de la muestra, que también se presentó en la Quincena, es el cortometraje de Andi Baiz, *Hoguera*, en el que un padre de familia que pasa por una crisis, decide hacer una fogata gigantesca para “celebrar” su cumpleaños. Andi Baiz es el director de *Satanás* (2006), un estupendo e intimidante largometraje que está basado en la novela del colombiano Mário Mendoza y en la historia de otro colombiano, de un ex soldado de los Estados Unidos, que asesinó en Bogotá a un grupo de personas a lo largo de una tarde que incluyó el homicidio de su madre y concluyó con una masacre en un restaurante.

PARA PREGUNTAR

La pregunta obvia frente a este grupo de películas es si la muestra resulta representativa del cine colombiano. La respuesta necesaria es que lo es sólo en parte: las películas que representaron al cine colombiano en Cannes no dan cuenta de la diversidad de propuestas que de manera arriesgada se desarrollan con mayor libertad en el documental y el cortometraje, aunque son una selección que señala las tendencias de un país que ha carecido de industria cinematográfica y que se esfuerza por desarrollar una producción constante y rentable, por hacer del cine un esfuerzo sostenible a largo plazo.

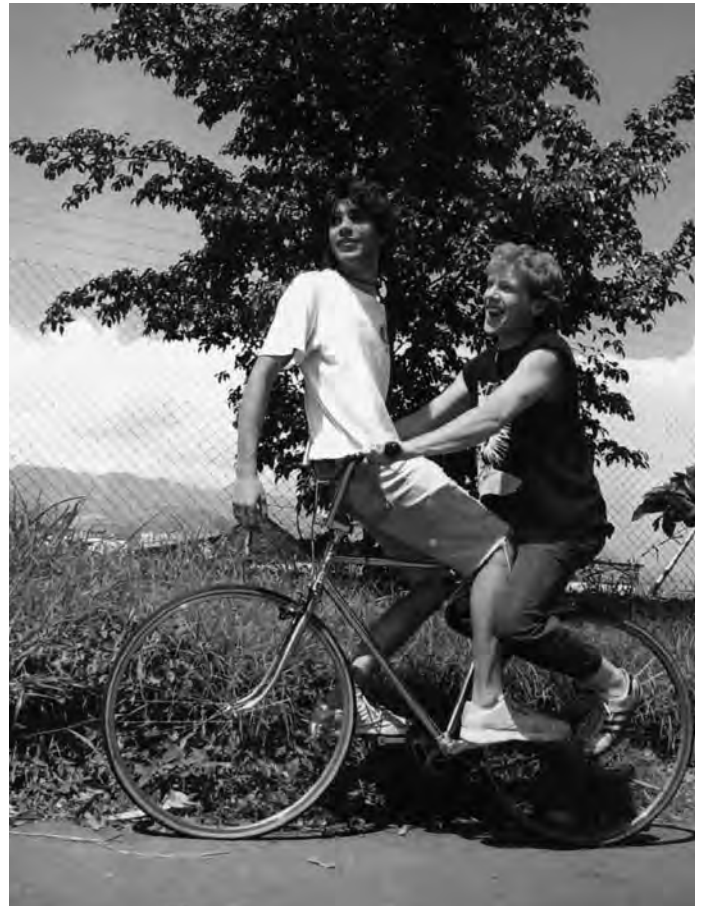
La búsqueda de una “industria cinematográfica” es lo primero que puede notarse en estas películas, de manera que el espectador encuentra un cine en donde

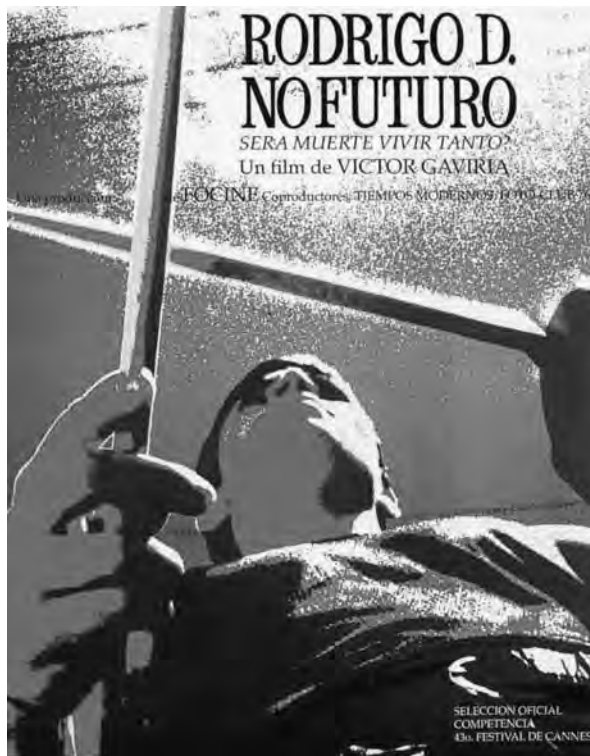
te de la diversidad des propositions qui, avec des prises de risques, ont été développées avec une plus grande liberté dans le documentaire et le court métrage ; cependant il s’agit d’une sélection qui montre les tendances d’un pays qui a manqué d’industrie cinématographique et qui s’efforce de développer une production constante et rentable, de faire du cinéma un effort soutenu à long terme.

La recherche d’une “industrie cinématographique” est la première chose que l’on peut remarquer dans ces films de sorte que le spectateur se trouve en face d’un cinéma où tous les métiers existent et se développent avec le talent requis. Un vivier de diversité technique et thématique se révèle dans ces travaux qui utilisent autant le cinéma en 35 mm que la vidéo, et où l’on peut trouver un film de genre à côté de films comme *La sombra del caminante* ou *PVCI*. L’étape suivante, pour ce qui est des sujets de ces films, consiste à s’interroger sur leur contenu et sur la pertinence de ces contenus à représenter un pays, question qui peut paraître odieuse tant aux réalisateurs qu’aux courageux producteurs et aux fonctionnaires publics.

L’apparition du cinéma colombien sur les écrans des salles commerciales a toujours éveillé en Colombie des discussions qui ont trait à l’image du pays. Les personnes dont les voix se font entendre

Apocalipsur (2007) de Javier Mejía





Rodrigo D, no futuro (1990) de Victor Gaviria

todos los oficios existen y se desarrollan con el necesario talento. Una semilla de diversidad técnica y temática se descubre en estos trabajos que se sirven del cine en 35mm. tanto como del video, y en los que se puede encontrar un filme de género al lado de cintas como *La sombra del caminante* o *PVCI*. El paso siguiente al hablar de los temas de estas películas, es preguntarse por el contenido de las mismas y por la pertinencia que estos contenidos tienen en la representación de un país, una pregunta que puede resultar odiosa tanto a los realizadores, como a los esforzados productores y funcionarios públicos.

La aparición de cine colombiano en las pantallas de los exhibidores comerciales, siempre ha despertado en Colombia discusiones que tienen que ver con la imagen del país. Las personas cuyas voces hacen resonar los medios masivos de comunicación suelen plantear reclamos: proponen que el cine colombiano debe ser una vitrina que muestre lo mejor de un país conflictivo y bello. Uno de los primeros ejemplos de este fenómeno se da en la época de la cinta *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924), de la cual se decía que la lepra del protagonista llevaría a una disminución del precio del café colombiano en el exterior; sin embargo, la queja más frecuente ha tenido que ver con la exposición de la violencia colombiana en las películas. Ha existido un prejuicio generalizado que dice que las películas que muestran nuestras violencias son las únicas que existen y que los realizadores de cine tienen la obligación “patriótica” de presentar otros temas. A

dans les mass media attirent généralement l’attention : elles proposent que le cinéma colombien soit une vitrine qui montre le meilleur d’un pays conflictuel et superbe. L’un des premiers exemples de ce phénomène remonte à l’époque du film *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924) dont on disait que la lèpre du protagoniste entraînerait une baisse du prix du café colombien à l’étranger ; mais la plainte la plus fréquente concerne l’exhibition de la violence colombienne au cinéma.

Un préjugé généralisé veut que les seuls films qui existent soient ceux qui montrent nos violences et que les réalisateurs aient le devoir “patriotique” de présenter d’autres sujets. A cette plainte, les cinéastes ont opposé deux arguments dont le premier ne souffre pas de contestation : les cinéastes financent les films qu’eux-mêmes veulent faire, de sorte que le sujet choisi n’endette que ses créateurs. La seconde réponse, en partie héritée des grands débats des années 70, veut que le cinéma qui ne s’occupe pas des conflits sociaux de Colombie soit un cinéma “d’esquive” et non nécessaire. La sélection présentée à Cannes semble corroborer que le thème de la violence est le plus fréquent dans notre cinéma : quatre sur cinq longs métrages ; mais cette dernière livraison du cinéma colombien semble aussi démontrer le caractère fallacieux de l’argument qui proclame qu’un cinéma qui expose nos violences est un cinéma nécessaire : quelques uns ces films démontrent que, dans le cinéma colombien, l’exhibition de la violence peut aller de pair avec l’“escapisme”.

Par rapport à *Bluff*, par exemple, Pedro Adrian Zuluaga a écrit : la représentation omniprésente de la violence n’exclut pas que le point de vue et la vision du monde des nouveaux films soient “escapistes”. Je vais prendre le cas de *Bluff*. C’est une comédie avec tous les ingrédients que les Colombiens “bien” soi-disant rejettent dans les films. Pourtant les gens sortent heureux des salles de projection parce qu’il n’y a aucun questionnement. C’est la même chose pour *Esto huele mal*². C’est le discours du conformisme institutionnalisé. Ces films prétendent être critiques – il suffisait d’écouter Jorge Ali Triana – quand, en réalité, ils “exsudent” une parfaite synchronie avec ce que l’ordre établi, biologiquement et culturellement parlant, conçoit comme étant le destin national : l’individualisme sauvage, la créativité pour tromper, l’enthousiasme pour l’illégalité. Nos films les plus récents sont pris dans ce discours, ils célèbrent ces “caractéristiques” nationales, y compris avec très peu de pudeur comme dans *Esto huele mal*, *Soñar no cuesta nada*, *El colombian dream*, *El trato o Dios los junta y ellos se separan*³.

C’est avec la même certitude, mais à l’encontre de ce qu’affirme Zuloaga, que s’exprime Clara María

esta queja, los cinematografistas han respondido con dos argumentos, el primero de los cuales es incontable: los cinematografistas financian las películas que ellos mismos quieren hacer, de manera que el tema elegido sólo le adeuda a sus creadores. La segunda respuesta, en parte heredada de los grandes debates de los setentas, es que el cine que no se ocupa de los conflictos sociales de Colombia es un cine escapista e innecesario. La muestra de Cannes parece corroborar que el tema de la violencia social es el más frecuente en nuestro cine: cuatro de cinco largometrajes; pero esta última camada de cine colombiano también parece demostrar lo falaz del argumento que proclama a un cine que expone nuestras violencias como un cine necesario: algunas de estas cintas demuestran que en el cine colombiano es posible la exhibición de la violencia y a la vez el escapismo.

En relación con *Bluff*, por ejemplo, Pedro Adrián Zuluaga escribió: “La omnipresente representación de la violencia no excluye que el punto de vista y la visión del mundo de las nuevas películas sea escapista. Voy a poner el caso de *Bluff*. Es una comedia con todos los ingredientes que los colombianos de bien rechazan, supuestamente, en las películas. Pero la gente sale feliz de la sala porque nada es cuestionado. Ocurrió lo mismo con *Esto huele mal*². Es el discurso del conformismo institucionalizado. Estas películas pretenden ser críticas –sólo había que escuchar a Jorge Alí Triana cuando en realidad “exudan” una perfecta sincronía con lo establecido biológica y culturalmente como destino nacional: el salvaje individualismo, la creatividad para la trampa, el entusiasmo por la ilegalidad. Nuestras últimas películas están atrapadas en ese discurso, y celebran estas “características” nacionales, incluso con escaso pudor como en *Esto huele mal*, *Soñar no cuesta nada*, *El colombiano dream*, *El trato* o *Dios los junta y ellos se separan*³.”

Con la misma certeza, pero en contravía con lo afirmado por Zuluaga, se expre-

Ochoa, la productrice de films la plus efficace en Colombie, propriétaire de CMO Productions (films : *Esto huele mal*, *Soñar no cuesta nada*, *Como el gato y el ratón*, entre autres). “Le cinéma est un instrument qui sert à dire des vérités, à questionner et à faire que les gens réfléchissent. Tous les films que nous avons faits ont été des films où il y a un questionnement, soit sur une communauté, soit sur l’être en tant qu’individu”⁴.

Les spectateurs seront là pour voir et juger, mais c’est vrai que malgré l’honnêteté des cinéastes, l’impression que laissent la majorité et la plus grande quantité des longs métrages colombiens à succès, c’est celle de personnages qui manquent d’humanité, celle d’un cinéma où nos préoccupations sont devenues des sujets utiles pour un produit culturel efficace du point de vue économique. Les conflits de la Colombie sont exposés et les personnages sont en conflit mais ni dans les personnages ni dans les films n’apparaissent des questions au sujet des options possibles. Il manque la profondeur, il manque la présentation perceptible d’autres options du monde. Le cinéma, bien entendu, peut être beaucoup de choses et c’est important qu’en Colombie, se développe un cinéma avec des caracté-



La sombra del caminante (2006) de Ciro Guerra

sa Clara María Ochoa, la más eficiente productora de cine en Colombia, propietaria de CMO Producciones (filmes: *Esto huele mal*, *Soñar no cuesta nada*, *Como el gato y el ratón*, entre otros): “El cine es un instrumento para decir verdades, cuestionar y que la gente pueda reflexionar. Todas las películas que hemos hecho han sido películas donde se cuestiona, sea una comunidad o sea el ser como individuo”⁴.

Ya llegarán los espectadores para ver y juzgar, pero es verdad que a pesar de la honestidad de los cinematografistas, la sensación que la mayoría y la más exitosa cantidad de largometrajes colombianos contemporáneos dejan, es la de personajes que carecen de humanidad, de un cine en donde nuestras preocupaciones se han convertido en temas útiles a un producto cultural de alguna eficiencia económica. Los conflictos de Colombia se exponen y los personajes se encuentran en conflicto, pero ni en los personajes ni en los filmes se revelan preguntas acerca de las opciones posibles. Falta profundidad ética, falta la presentación sensible de otras opciones de mundo. El cine, por supuesto, puede ser muchas cosas y es importante que en Colombia se desarrolle un cine de características industriales (con producción regular y rentable, y en contacto con el espectador), pero es inevitable echar en falta una presencia importante de otro tipo de películas, películas que sí existen, cintas como *La sombra del caminante*, un largometraje arriesgado como *El Colombiandream* (Felipe Aljure, 2006) o *Apocalipsur* (Javier Mejía, 2007). *Apocalipsur* narra una historia que parecería común en el cine colombiano, la de un grupo de jóvenes atrapados en el narcotráfico de los años ochenta. La aproximación a esta historia es lo que hace este filme único: el relato de unas amistades y de una degradación en medio de la belleza. Se trata de un filme de autor, honesto y duro, al que en ocasiones sazona el humor negro.

Aunque existen claros límites para la selección de películas al Festival de Cannes, como la necesaria exhibición en 35 mm., el año de producción o la presencia de unos filmes que no sean “demasiado” experimentales, una mirada hacia los últimos años del audiovisual colombiano muestra otras obras que representan la diversidad de nuestro cine y que podrían muy bien llegar a los festivales del mundo (como algunos trabajos lo hicieron, de hecho), se trata de filmes y videos que incluyen los cortometrajes *Od, el camino* (Martín Mejía, 2003 –Premio Festival de Oberhausen), *La cerca* (Rubén Mendoza, 2004), *Xpectativa* (Frank Benítez, 2005), *La escalera* (Andrés Barrientos, 2005) o *Crucifixión* (Carlos Díez, 2005), y los cortos documentales *Radio Numbar* (Bedoya y Gonzáles, 2005), *We* (Grupo Proyector, 2005) y *TV o la morada de mis imágenes* (Diana Giraldo, 2005), para poner algunos ejemplos. Entre los documentales

industriales (avec une production régulière et rentable, et en contact avec le spectateur) mais il est inévitable de regretter qu’il n’y ait pas une présence importante d’un autre type de films, films qui, bien sûr, existent comme *La sombra del caminante*, un long métrage qui a pris des risques comme *El Colombiandream* (Felipe Aljure, 2006) ou *Apocalipsur* (Javier Mejía, 2007). *Apocalipsur* raconte une histoire qui peut paraître courante dans le cinéma colombien, celle d’un groupe de jeunes pris dans le narcotrafic des années 80. L’approche de cette histoire est ce qui rend ce film unique : le récit d’amitiés et d’une dégradation au milieu de la beauté. Il s’agit d’un film d’auteur, honnête et dur, avec parfois une pointe d’humour noir.

Bien qu’il existe des limites claires pour la sélection des films au Festival de Cannes, comme la projection obligatoire en 35 mm, l’année de production ou la présence de films qui ne soient pas “trop” expérimentaux, un regard sur les dernières années de la production audiovisuelle colombienne montre des œuvres qui représentent la diversité de notre cinéma et qui pourraient très bien figurer dans les festivals internationaux (comme en réalité ce fut le cas de certains travaux) : il s’agit de films et de vidéos qui comprennent les courts métrages *Od, el camino* (Martín Mejía, 2003, Prix du festival d’Oberhausen), *La cerca* (Rubén Mendoza, 2004), *Xpectativa* (Frank Benítez, 2005), *La escalera* (Andrés Barrientos, 2005) ou *Crucifixión* (Carlos Díez, 2005), et les courts documentaires *Radio Numbar* (Bedoya y Gonzáles, 2005), *We* (Grupo Proyector, 2005) y *TV o la morada de mis imágenes* (Diana Giraldo, 2005), entre autres. Parmi les documentaires nécessaires pour découvrir la Colombie, on doit prendre en compte les longs métrages *El corazón* (Diego García, 2007) y *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007). Dans toutes ces œuvres le spectateur trouvera des images qui, parfois avec humour, parfois avec poésie, vont au fond des réalités contradictoires d’un pays où il n’y a pas des bons en guerre perpétuelle contre les méchants, dans un pays qui est comme tous les autres : un pays où n’importe qui peut faire du mal ou donner la vie.

POUR CONCLURE

Ce qui est arrivé à Cannes est le résultat d’une politique d’Etat coordonnée, qui démontre une connaissance de plus en plus grande de l’industrie cinématographique. Le point positif de la Direction du Cinéma du Ministère de la Culture et de Proimages en Mouvement, c’est que la mémoire ne se perd pas en dépit des changements de gouvernement. Le bilan montre que la stabilité est fondamentale pour le développement d’un cinéma qui est passé d’une époque où aucun long métrage national n’a fait l’objet d’une première à une époque (trois années de suite) où il y a eu 8 premières. Cependant, cette stabilité privilégie les

necesarios para descubrir a Colombia se deben contar los largometrajes *El corazón* (Diego García, 2007) y *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007). En todas estas obras el espectador encontrará imágenes que ahondan a veces con humor y a veces con poesía, en las realidades contradictorias de un país en donde no hay buenos en eterna guerra contra los malos, en un país que es como todos: un país en donde cualquier persona puede hacer daño o dar la vida.



Bluff (2007) de Felipe Martínez

PARA CONCLUIR

Lo sucedido en Cannes es el efecto de una política de Estado coordinada, que demuestra un conocimiento cada vez mayor de la industria del cine. Lo mejor de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y de Proimágenes en Movimiento, es que la memoria no se pierde a pesar de los cambios de gobiernos. El balance muestra que la consistencia es fundamental para el desarrollo de una cinematografía, que pasó de años en los que no se estrenaba ni un largometraje nacional, a tres años seguidos de 8 estrenos. Esa consistencia, sin embargo, privilegia las decisiones asociadas con el desarrollo de una industria cinematográfica, dejando el cine de autor y el cine más arriesgado a las decisiones del “libre mercado”. El Estado colombiano que representan el Ministerio, Proimágenes y sus socios, sabe que existe un cine que en términos de mercado recupera su inversión sólo en los nichos y en una repercusión a muy largo plazo, pero aunque también a este cine le brinda su apoyo, ese grupo prefiere motivar de manera decidida al cine que llevará más espectadores a las taquillas y más recursos al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico⁵. Con todo lo que se ha dicho, no se puede dejar de alabar los logros del cine colombiano de la última década, pero también quisiera creerse que el desarrollo industrial es posible junto al desarrollo de un lenguaje propio y de una actitud crítica. ●

NOTAS

1. Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC): Grupo guerrillero que cumple 40 años de enfrentamiento con el Estado colombiano. En 2007 recibió una especial visibilidad internacional por el tema del secuestro de civiles y combatientes.
2. *Esto huele mal*, Jorge Ali Triana, 2007.

décisions associées au développement d’une industrie cinématographique, laissant le cinéma d’auteur et le cinéma plus risqué, aux décisions du “marché libre”. L’Etat colombien, représenté par le Ministère, par Proimages et ses associés, sait qu’il existe un cinéma qui, en termes de marché, ne récupère son investissement que dans les niches et dans une diffusion à plus long terme, mais bien qu’il apporte également son soutien à ce cinéma-là, ce groupe préfère motiver de façon décisive le cinéma qui attirera le plus de spectateurs aux guichets et apportera le plus de ressources au Fonds pour le Développement Cinématographique⁵. Malgré tout ce qui a été dit, on ne peut manquer de louer les réussites du cinéma colombien de la dernière décennie, mais on voudrait aussi croire que le développement industriel est possible aux côtés du développement d’un langage propre et d’une attitude critique. ●

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR ANNICK MANGIN

NOTES

1. Forces Armées Révolutionnaires de Colombie (FARC) : groupe de “guerrilleros” qui compte 40 ans d’affrontement avec l’État colombien. En 2007, ce groupe a reçu une visibilité internationale à cause de la question des enlèvements de civils et de militaires.
2. *Esto huele mal*, Jorge Ali Triana.
3. Pedro Adrián Zuluaga (conférence), *Qu’y a-t-il de nouveau dans le nouveau cinéma Colombien ?* Université Javeriana et Ministère de la Culture de Colombie, Bogota, 2007.
4. Clara María Ochoa, “J’aime réaliser et mener à bien mes projets”, in *Kinetoscopio*, vol. 17, n° 79, juillet-septembre 2007.
5. Fonds pour le Développement Cinématographique (FDC) : Fonds parafiscal créé par la Loi du cinéma (2003), pour développer le cinéma colombien avec des ressources issues des contributions directes des entrées, des producteurs et des distributeurs, en plus d’autres mécanismes qui incluent une exonération fiscale pour ceux qui investissent dans le cinéma national.



Soñar no cuesta nada (2006) de Rodrigo Triana

3. Pedro Adrián Zuluaga (conferencia), ¿Qué hay de nuevo en el nuevo cine colombiano? Universidad Javeriana y Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2007.
4. Clara María Ochoa, "Me gusta cumplir y sacar adelante mis proyectos", en *Kinetoscopio*, vol. 17, n° 79, julio-septiembre 2007.
5. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC): Fondo parafiscal creado por la Ley de cine (2003), para fomentar el cine colombiano con recursos obtenidos de contribuciones directas de taquilla, de productores y distribuidores, además de otros mecanismos que incluyen una exención fiscal a quienes inviertan en el cine nacional.

JULIÁN DAVID CORREA Escribe crítica de cine para publicaciones de diferentes países. Autor de guiones, cuentos y crónicas. Trabajó en el diseño de los programas de cine del Ministerio de Cultura de Colombia. Dirigió la Cinemateca Distrital y fue subdirector del Cerlalc-Unesco. Durante tres años fue asistente de selección del Festival de Oberhausen. Representante de los directores en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en Cinematografía y en el Consejo Nacional de Cultura. Dirigió y presentó el programa de televisión "En cine nos vemos". Asesora y desarrolla proyectos culturales en instituciones como el Ministerio de Cultura, Guana Records y el Goethe Institut, entre otros.

RESUMEN Por primera vez en la historia del cine colombiano, en el Festival de Cannes de 2007 se presentaron cinco largometrajes y un corto de este país. El artículo da cuenta de los filmes presentados en este evento y utiliza ese fenómeno para mostrar algunos logros y debilidades, que se presentan en el cine colombiano y en las estrategias estatales de apoyo al cine durante los últimos años en Colombia.

PALABRAS CLAVE cine colombiano - violencia en el cine - Festival de Cannes - apoyo estatal al cine.

JULIÁN DAVID CORREA Il écrit des critiques de cinéma pour des publications de différents pays. Auteur de scénarios, de contes et de chroniques. Il a travaillé à l'élaboration des programmes de cinéma du Ministère de la Culture de Colombie. Il a dirigé la Cinémathèque Distrital et a été sous-directeur du Cerlalc-Unesco. Pendant trois ans, il a été assistant à la sélection du Festival d'Oberhausen. Représentant des metteurs en scène au Conseil National pour la Culture et les Arts du Cinéma et au Conseil National de la Culture. Il a dirigé et présenté le programme de TV "En cine nos vemos" ("Rendez-vous au cinéma"). Il conseille et développe des projets culturels dans des institutions comme le Ministère de la Culture, Guana Records et le Goethe Institut, entre autres.

RESUMÉ Pour la première fois dans l'histoire du cinéma colombien, au Festival de Cannes de 2007 ont été montrés 5 longs métrages et un court de ce pays. L'article rend compte des films présentés lors de cet événement et utilise ce phénomène pour montrer quelques réussites et faiblesses qui apparaissent dans le cinéma colombien et dans les stratégies gouvernementales de soutien au cinéma au cours des dernières années en Colombie.

MOTS CLE Cinéma colombien - violence dans le cinéma - Festival de Cannes - soutien de l'État au cinéma.



Bluff (2007) de Felipe Martínez



Mutum (2007) de Sandra Kogut, Brésil

O céu da imagem

José Carlos Avellar

Le ciel de l'image

Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.

A frase é de Octavio Paz. Está num texto em que ele discute a diferença entre a pintura (la pintura nos ofrece una visión) e a literatura (la literatura nos invita a buscarla), a diferença entre a imagem (la pintura construye presencias) e o texto (la literatura emite sentidos). Sentido, prossegue, es aquello que emiten las palabras e que se encontra além delas. Es aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. Sublinha: o sentido não está en el texto sino afuera e anota ao final de um parágrafo de *El mono gramático*: “estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido”.

Ces paroles que j'écris sont à la recherche de leur sens et c'est en cela que réside tout leur sens.

La phrase est d'Octavio Paz. Elle se trouve dans un texte où il évoque la différence entre la peinture (la peinture nous offre une vision) et la littérature (la littérature nous invite à la chercher), la différence entre l'image (la peinture construit des présences) et le texte (la littérature émet du sens). Le sens, poursuit-il, c'est ce qu'émettent les mots et ce qui se trouve au-delà d'eux. C'est ce qui s'échappe entre les mailles des mots et ce qu'ils voudraient retenir ou attraper. Il souligne que le sens n'est pas dans le texte mais hors-texte et écrit à la fin d'un paragraphe de *El mono gramático* : “ces paroles que j'écris sont à la recherche de leur sens et c'est en cela que réside tout leur sens”.



Mutum (2007) de Sandra Kogut, Brasil

“A afirmação pode parecer estranha, mas na realidade a essência do cinema não está nas imagens mas no texto visual que construímos com elas”.

A frase é de Sergei Eisenstein. Está num texto em que ele discute um ensaio do teórico e roteirista húngaro Béla Balász (“o fundamental no cinema está no trabalho do fotógrafo”) para afirmar que a expressão no cinema resulta de interdependências: o fundamental não está nas imagens mas nas relações entre elas. O cinema fotografa em movimento um objeto não para mostrar como ele e como se movimenta, mas para colocá-lo em relação com outras coisas e pessoas. Cinema, diz Eisenstein em Béla esqueceu a tesoura, está mais próximo da literatura que da pintura ou do teatro; mais próximo do discurso, da fala que atribui um sentido simbólico (não literal, não ao pé da letra, não fotográfico), um novo significado concreto e material, às pessoas e coisas visíveis na imagem.

“Se existe um mestre que nos inspira a todos que fazemos filmes documentários, ele não está no cinema e sim na literatura: Guimarães Rosa”.

A frase é de Walter Salles. Ele costuma repeti-la sempre que a conversa sobre seu cinema se concentra nos documentários (os que fez para televisão, antes de dedicar-se ao cinema, como *Japão*, e os que fez para cinema

“L’affirmation peut paraître étrange, mais en réalité l’essence du cinéma ne se situe pas dans les images mais dans le texte visuel que nous construisons avec elles”.

La phrase est de Sergei Eisenstein. Elle se trouve dans un texte où il évoque un essai du théoricien et scénariste hongrois Béla Balász (“ce qui est fondamental au cinéma c’est le travail du photographe”) pour affirmer que l’expression au cinéma est le résultat d’interdépendances : ce n’est pas dans les images mais dans les relations existant entre elles que se situe le plus fondamental. Le cinéma photographie un objet en mouvement non pas pour montrer comment il est et comment il bouge, mais pour le mettre en relation avec d’autres choses et d’autres gens. Chez Béla, dit Eisenstein, le cinéma a oublié les ciseaux, il est plus proche de la littérature que de la peinture ou du théâtre ; plus proche du discours, du langage qui attribue un sens symbolique (pas littéral, pas au pied de la lettre, pas photographique), une nouvelle signification concrète et matérielle, aux personnes, aux choses visibles à l’image.

“S’il existe un maître qui nous inspire, nous tous qui faisons des films documentaires, il n’est pas dans le cinéma mais bien dans la littérature : c’est Guimarães Rosa”.

La phrase est de Walter Salles. Il a l’habitude de la répéter à chaque fois que la discussion sur son œuvre se concentre sur ses documentaires (ceux qu’il a faits

depois de seus primeiros filmes de ficção, como *Socorro Nobre*). Literatura para aprender a fazer cinema: Guimarães Rosa porque ele ensina a ver, ouvir e a dividir o que viu e ouviu com outros, porque sua literatura se inventa tal como um filme documentário que recebe do tema selecionado a história que vai contar e o modo de contar tal história.

A montagem destas três afirmações – a de Eisenstein, num texto escrito em 1926; a de Paz, num texto escrito em 1974; a de Walter, numa conversa de 1995– desenha o campo em que se realiza o diálogo entre o cinema e a literatura.

Eisenstein em 1926 via o cinema no começo de um segundo período literário: o hábito de ir aos livros buscar uma história para contar em imagens em movimento dos primeiros anos do cinema começava então a ser substituída pela identificação de possíveis procedimentos estilísticos comuns ao cinema e à literatura e pela análise do que, por ser próprio do texto literário, poderia ser tomado como um desafio ou estímulo para o cinema reinventar-se. A literatura, neste mesmo instante, fazia o mesmo, dava início a um período cinematográfico ao tomar o cinema como um desafio ou estímulo para a escrita. O fundamental entre as artes resulta de interdependências.

Uma pintura tem limites espaciais, pero no tiene principio ni fin; nisto difere do texto, que é una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro, observa Paz.

“Uma imagem de cinema, prossegue Eisenstein, é como uma pintura. Só conta alguma coisa, só avança no tempo, quando se insere numa relação de interdependência com outras imagens”.

Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre, prossegue Paz. Em nenhum quadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación del movimiento, pasa algo. Ao contrário, falar e escrever, contar y pensar es es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar.

Assim é, se aceitarmos que simultaneamente o texto e a imagem são também o contrário, ou seja que um romance pode se fazer como uma pintura, forçar seus limites, e uma pintura ou um filme como um texto literário. Assim é se não esquecemos que a pintura com Constable, entre outros pintores do século 19, viveu o seu período literário, ao pintar o que se passa, a nuvem que passa, a forma instável todo instante alterada pelo vento, passando.

Bem na metade da história de *Mutum*, uma nuvem no céu. Céu claro, dia de sol, floco branco, forma imprecisa sobre um fundo azul. Nada no plano anterior prepara, nada no plano seguinte explica o aparecimento da nuvem. O pedaço de nuvem aparece assim como, por

pour la télévision, avant de se consacrer au cinéma, comme *Japon*, et ceux qu’il a faits pour le cinéma après ses premiers films de fiction, comme *Socorro Nobre*). De la littérature pour apprendre à faire du cinéma : Guimarães Rosa parce qu’il apprend à voir, à entendre et à partager avec d’autres ce qu’il a vu et entendu, parce que sa littérature s’invente comme un film documentaire, qui reçoit du thème choisi l’histoire qu’il va raconter et la façon de raconter cette histoire.

Le montage de ces trois affirmations – celle d’Eisenstein, dans un texte écrit en 1926 ; celle de Paz, dans un texte écrit en 1974 ; celle de Walter Salles, dans une discussion de 1995 – dessine le champ où se réalise le dialogue entre le cinéma et la littérature.

Eisenstein, en 1926, voyait le cinéma au début d’une seconde période littéraire : l’habitude, des premières années du cinéma, d’aller prendre dans les livres une histoire à raconter en images en mouvement, commençait alors à être remplacée par l’identification de possibles procédés stylistiques communs au cinéma et à la littérature et par l’analyse de ce qui, en étant spécifique au texte littéraire, pouvait être considéré comme un défi ou une stimulation pour que le cinéma se réinvente. A cet instant précis, la littérature faisait de même et entamait une période cinématographique, en prenant le cinéma comme défi ou stimulation à son écriture. Le plus fondamental dans la relation entre les arts résulte des interdépendances.

Une peinture a des limites spatiales, mais elle n’a ni commencement ni fin ; en cela, elle diffère du texte, qui est une succession qui débute à un point et s’achève à un autre, observe Paz.

“Une image de cinéma, poursuit Eisenstein, est comme une peinture. Lorsqu’elle s’insère dans une relation d’interdépendance avec d’autres images, ne comptent que certaines choses et elle n’avance que dans le temps”.

Aucune peinture ne peut raconter parce qu’aucune ne s’écoule dans le temps / ne s’accomplit dans la durée, poursuit Paz. Il ne se passe rien, dans aucun cadre, sans exclure ceux qui ont pour thème des événements réels ou surnaturels. En revanche, parler et écrire, raconter et penser c’est s’écouler dans le temps / s’accomplir dans la durée, aller d’un côté à l’autre : passer.

C’est ainsi, si nous acceptons que simultanément le texte et l’image sont aussi le contraire, c’est-à-dire qu’un roman peut se faire comme une peinture, forcer ses limites, et une peinture ou un film peut se faire comme un texte littéraire. C’est ainsi, si nous n’oublions pas que la peinture avec Constable, entre autres peintres du XIX^e siècle, a vécu sa période littéraire, en peignant ce qui se passe, le nuage qui passe, la forme instable à chaque instant altérée par le vent, en train de passer.

En plein milieu de l’histoire de *Mutum*, un nuage dans le ciel. Ciel clair, jour de soleil, flocon blanc, forme imprécise sur un fond bleu. Rien dans le plan antérieur

exemplo, de quando em quando na tela do cinema uma sombra, um mar agitado ou um espelho, se destacam como modo de traduzir em imagem visível, ainda que fugidia, a estrutura, à idéia que comanda o filme.

O floco de nuvem no centro da história de *Mutum* reafirma o que o espectador talvez já tenha percebido pouco antes, mesmo sem se dar conta disto: o filme de Sandra Kogut passa na tela como uma nuvem, bem precisamente como aquela nuvem branca de contorno impreciso, ao mesmo tempo a forma que está ali e forma nenhuma, matéria moldável pelos olhos para a descoberta de mil outras possíveis formas.

É mais ou menos assim que o menino Tiago vê o que se passa em torno do pai, da mãe, do tio, da doença do irmão e tudo o mais no *Mutum* –porque além de olhar como criança vê como um míope. É mais ou menos assim que o espectador vê o filme, uma vez que é convidado a seguir a cena de um ponto de vista próximo daquele em que se encontra Tiago – ou do ponto de vista em que se encontra um leitor de Guimarães Rosa, especialmente se ele lê inventando imagens em movimento na imaginação.

Imaginemos que este filme tirado de um texto do livro *Campo geral* tenha numa certa medida incorporado em sua forma parte do método de trabalho do escritor que procurava traduzir em palavras, por meio de anotações (roteiros para seus contos e romances? roteiros como os que fazemos no cinema?) em cadernetas de viagem o que passava diante de seus olhos: paisagens (“o resto do céu azul aguardando a luz”), pessoas (“meninos e meninas de olhos verdes figo-em-calda”; “a velhinha rezamungando”), movimentos (“o pato em nado quaquaraquante”). Na mesma medida em que o escritor se inspirava em imagens visuais para a invenção de imagens verbais o cinema aqui procura fazer a operação inversa: inspirar-se no texto para retornar/inventar paisagens, pessoas e coisas tomadas para inventar um texto, e neste trabalho construir-se como uma caderneta não muito diferente daquelas usadas pelo escritor: construir-se como anotações visuais da leitura.

Filme em forma de nuvem, *Mutum* se faz também à maneira de uma caderneta. Na tela temos a soma de detalhes observados bem de perto (miopia?) surpreendidos de modo espontâneo pela câmera, colocados um depois do outro como anotações soltas numa caderneta de viagem: um dia de vento forte que derruba tudo no quintal; um banho de chuveiro nos passarinhos, enchendo a boca de água para cuspir bem suave na gaiola; a brincadeira com lama depois da chuva; o trabalho na roça com o pai; a gargalhada aberta na porta da cozinha (no quintal algum pato quaquaraquante?). Os vários detalhes se relacionam não porque estejam ligados por uma qualquer relação de causa e efeito, mas

ne prépare, rien dans le plan suivant n’explique l’apparition du nuage. Le morceau de nuage apparaît, par exemple, tout comme une ombre, de temps en temps, sur la toile du cinéma, une mer agitée ou un miroir, se détachant en tant que moyen de traduire en image visible, quoique fuyante, la structure, l’idée qui commande le film.

Le flocon de nuage au centre de l’histoire de *Mutum* réaffirme ce que le spectateur a peut-être déjà perçu un peu avant, même sans s’en rendre compte : le film de Sandra Kogut passe sur la toile comme un nuage, plus précisément comme ce nuage blanc aux contours imprécis, en même temps cette forme qui est là n’en est pas une, c’est de la matière que les yeux peuvent modeler pour découvrir mille autres formes possibles.

C’est plus ou moins ainsi que le petit Tiago voit ce qui se passe autour de son père, de sa mère, de son oncle, de la maladie de son frère et dans le *Mutum* – parce qu’en plus de regarder comme un enfant, il voit comme un myope. C’est plus ou moins ainsi que le spectateur voit le film, une fois qu’il est invité à suivre la scène d’un point de vue proche de celui duquel se situe Tiago – où du point de vue où se situe un lecteur de Guimarães Rosa, spécialement s’il lit en inventant des images en mouvement dans l’imagination. Imaginons que ce film tiré d’un texte du livre *Campo geral* ait, dans une certaine mesure, intégré dans sa forme une partie de la méthode de travail de l’écrivain, qui cherchait à traduire en mots, au moyen d’annotations (des scénarios pour ses contes et romans ? des scénarios comme on en fait au cinéma ?) dans des carnets de voyage, ce qui se produisait devant ses yeux : des paysages (“le reste de ciel bleu attendant la lumière”), des personnes (“des petits garçons et des petites filles aux yeux verts figues-en-sirop” ; “la petite vieille en train de ronchonner”), des mouvements (“le canard qui nage en caquetant”). De la même façon que l’écrivain s’inspire d’images visuelles pour inventer des images verbales, ce cinéma cherche à effectuer l’opération inverse : s’inspirer du texte pour retourner/inventer des paysages, des personnes et des choses prises pour inventer un texte, et se construire dans ce travail comme un carnet pas très différent de ceux qu’utilise l’écrivain : il cherche à se construire comme des annotations visuelles de la lecture.

Film en forme de nuage, *Mutum* se fait également à la façon d’un carnet. Sur la toile, nous avons la somme de détails observés de bien près (myopie ?) surpris de façon spontanée par la caméra, placés l’un après l’autre, avec des annotations éparées, dans un carnet de voyage : un jour de vent fort qui renverse tout dans la cour ; une douche aux petits oiseaux, qui remplisse leur bouche d’eau pour la cracher doucement dans la cage ; les jeux dans la boue après la pluie ; le travail dans la plantation avec le père ; l’éclat de rire dans la porte de la cuisine (dans la cour un canard qui caquette ?). Les différents détails se mettent en relation pas parce qu’ils ont un lien de cause à effet, mais



Mutum (2007) de Sandra Kogut, Brésil

porque são todos eles vistos por um mesmo anotador atento e delicado.

E se o espectador se colocar diante da tela à espera de um filme entre uma nuvem branca no céu e uma caderneta de anotações nas mãos, estará no ponto de vista ideal para acompanhar a história do menino Tiago que morava no Mutum, gostava do tio, não gostava quando o pai ficava bravo, sofria quando o pai brigava com a mãe e queria ensinar o papagaio a dizer o nome do irmão.

Talvez porque um romance, depois de ser o que efetivamente é, possa ser também o relato de um espectador de cinema que nos conta um filme que viu. Talvez um filme, depois de ser o que efetivamente é, seja um texto literário naquele pedaço de tempo em que um texto ainda está no começo do processo de se organizar como texto, a palavra está ainda no instante imediatamente anterior ao de sua invenção. Cinema e literatura: não se trata de fazer como, mas de aprender a fazer com. Uma ficção, *Rosa*, como modelo de filme documental. Antes de escrever, filmar – ter presente diante dos olhos o que a palavra vai buscar em seguida. Antes de filmar, literatura porque filmar é como escrever e falar: é traçar um caminho, inventar, recordar, imaginar uma trajetória, ir hacia...

Imaginemos que a literatura, não um escritor ou um determinado grupo de escritores, mas a literatura como um processo de contar e pensar, de transcorrer, de ir de um lado a outro, tenha inventado o cinema para se

parce qu'ils sont tous vus par une même personne qui, attentive et délicate, les annote. Et si le spectateur se place devant la toile en attente d'un film à mi-chemin entre un nuage blanc dans le ciel et un carnet d'annotations dans les mains, il sera dans la perspective idéale pour accompagner l'histoire du petit Tiago, qui habitait dans le Mutum, aimait son oncle, n'aimait pas quand son père devenait violent, souffrait quand son père se disputait avec sa mère et voulait apprendre au perroquet à dire le nom de son frère.

Peut-être parce qu'un roman, après ce qu'il est effectivement, peut-être aussi le roman d'un spectateur de cinéma, qui nous raconte un film qu'il a vu. Peut-être qu'un film, après ce qu'il est effectivement, est un texte littéraire dans ce morceau de temps dans lequel un texte en est encore au début du processus de son organisation en tant que texte, la parole en est encore à l'instant immédiatement antérieur à celui de son invention. Le cinéma et la littérature : il ne s'agit pas de faire comme, mais d'apprendre à faire comme. Une fiction, *Rose*, comme modèle de film documentaire. Avant d'écrire, filmer – avoir présent devant les yeux ce que le mot va chercher ensuite. Avant de filmer, la littérature parce que filmer c'est comme écrire et parler : c'est tracer un chemin, inventer, se souvenir, imaginer une trajectoire, aller vers...

Imaginons que la littérature, pas un écrivain ou un groupe d'écrivains, mais la littérature comme un processus pour raconter et penser, pour s'écouler, pour aller d'un côté à l'autre, ait inventé le cinéma pour se rénover, pour réinventer la parole. Imaginons encore que,

renovar, para reinventar a palavra. Imaginemos ainda que, em 1926, no momento em que Eisenstein criticava Bálasz pelo esquecimento da tesoura, tanto o cinema buscava a literatura para por meio dela conhecer melhor a sua natureza também a literatura, e também para se conhecer melhor, buscava o cinema e a pintura para recortar destes meios modos de composição que poderiam ser incorporados à escrita. Imaginemos que a literatura tenha ido ao cinema e também à pintura, porque talvez a pintura tenha pressentido o cinema antes mesmo do cinematógrafo, tenha procurado pintar como quem escreve ou como quem filma antes mesmo do primeiro filme. Talvez porque um pouco antes e um pouco depois da invenção do cinematógrafo, e em torno dele, as artes se deram conta que o fundamental está na interdependência: não esquecer a tesoura, o corte, a montagem.

O processo que começa com o que Eisenstein identifica como um segundo período literário do cinema se encontra plenamente estabelecido no momento em que Octavio Paz estabelece um paralelo entre a pintura e a literatura e Walter Salles, um paralelo entre Guimarães Rosa e o cinema documentário. O cinema então, já se habituara a ir à literatura retomar o que os livros apanharam dos filmes tal como a literatura já se habituara a ir ao cinema retomar o que os filmes apanharam dos livros.

Em torno desta sensação se organizam os textos de *O chão da palavra*, lançado na metade de 2007 pela Editora Rocco (www.rocco.com.br), análise das relações entre o cinema e a literatura no Brasil, diálogo aberto em que a imagem aparece como o chão da palavra e a palavra aparece como o céu da imagem: a existência plena de uma supõe a presença da outra, campo e contracampo, interdependência. ●

JOSÉ CARLOS AVELLAR Director cultural da Embrafilme (1985-1987); director-presidente (1993-2000), é atualmente consultor de cinema para Programa Cultural da Petrobrás. Crítico de cinema (da América Latina em geral), publicou, participando de várias obras coletivas, *O cinema Brasileiro*, e em outros países como Espanha, Inglaterra, Estados Unidos. Publico também ensaios: um que relata as teorias do cinema Latino Americano (*A ponte clandestina*, 1996); um outro sobre o cinema no Brasil de 1968 a 1978 (*O cinema delacerado*, 1986) e um estudo sobre Glauber Rocha (2002).

RESUMO José Carlos Avellar para falar de *Mutum*, o filme de Sandra Kogut, evoca "O processo que começa com o que Eisenstein identifica como um segundo período literário do cinema se encontra plenamente estabelecido no momento em que Octavio Paz estabelece um paralelo entre a pintura e a literatura e Walter Salles, um paralelo entre Guimarães Rosa e o cinema documentário. [...] diálogo aberto em que a imagem aparece como o chão da palavra e a palavra aparece como o céu da imagem: a existência plena de uma supõe a presença da outra, campo e contracampo, interdependência".

PALAVRAS CHAVES *Mutum* - Sandra Kogut - documentário - interdependência entre as artes - cinema-literatura.

em 1926, au moment où Eisenstein critiquait Bálasz parce qu'il oubliait les ciseaux, le cinéma cherchait la littérature pour mieux se connaître à travers elle aussi bien que la littérature, également pour mieux se connaître, cherchait le cinéma et la peinture pour extraire de ces domaines des modes de composition, qui pourraient être incorporés à l'écriture. Imaginons que la littérature soit allée au cinéma et aussi à la peinture, parce que la peinture a peut-être pressenti le cinéma avant même le cinématographe, qu'elle ait cherché à peindre comme on écrit ou comme on filme, avant même le premier film. Peut-être parce qu'un peu avant et un peu après l'invention du cinématographe, et autour de lui, les arts se sont aperçus que l'essentiel est dans l'interdépendance : ne pas oublier les ciseaux, la coupe, le montage.

Le processus, qui débute avec ce qu'Eisenstein identifie comme une seconde période littéraire du cinéma, se trouve pleinement établi au moment où Octavio Paz effectue un parallèle entre la peinture et la littérature, et Walter Salles un parallèle entre Guimarães Rosa et le cinéma documentaire. Le cinéma s'était alors habitué à aller reprendre à la littérature ce que les livres avaient pris aux films tout comme la littérature s'était habituée à reprendre au cinéma ce que les films avaient pris aux livres. C'est autour de cette sensation que s'organisent les textes de *O chão da palavra* (*Le sol du mot*) lancé au milieu de 2007 par les Editions Rocco (www.rocco.com.br), une analyse des relations entre le cinéma et la littérature au Brésil, un dialogue ouvert dans lequel l'image apparaît comme le sol du mot et le mot apparaît comme le ciel de l'image : l'existence pleine de l'une suppose la présence de l'autre, champ et contre-champ, interdépendance. ●

TRADUIT DU PORTUGAIS ET DE L'ESPAGNOL

CARLA FERNANDES

JOSÉ CARLOS AVELLAR Directeur culturel de Embrafilme (1985-1987), directeur-président de Riofilme (1993-2000), actuellement conseiller pour le cinéma au Programme Culturel de Petrobras. Critique de cinéma (Amérique Latine en général), a publié dans des ouvrages collectifs, entre autres *Le cinéma brésilien* (Paris, 1987), ainsi qu'en Espagne, Angleterre, États-Unis. A publié également un essai sur les théories du cinéma en Amérique Latine (*A ponte clandestina*, 1996), un autre sur le cinéma au Brésil de 1968 à 1978 (*O cinema dilacerado*, 1986) et une étude sur Glauber Rocha (2002).

RÉSUMÉ Pour parler de *Mutum*, le film de Sandra Kogut, José Carlos Avellar évoque "Le processus, qui débute avec ce qu'Eisenstein identifie comme une seconde période littéraire du cinéma, se trouve pleinement établi au moment où Octavio Paz effectue un parallèle entre la peinture et la littérature, et Walter Salles un parallèle entre Guimarães Rosa et le cinéma documentaire. [...] dialogue ouvert dans lequel l'image apparaît comme le sol du mot et le mot apparaît comme le ciel de l'image : l'existence pleine de l'une suppose la présence de l'autre, champ et contre-champ, interdépendance

MOTS-CLÉS *Mutum* - Sandra Kogut - documentaire - interdépendance entre les arts - cinéma et littérature.



Entrevista com Júlio

Júlio Bressane à Toulouse, 2005

Sylvie Debs

Entretien avec Júlio Bressane

SYLVIE DEBS O que motiva um cineasta do século XXI a se interessar a um mito como Cleópatra?

JÚLIO BRESSANE É muito difícil de responder a esta pergunta, porque se sente um desejo que não se pode definir, um tipo de paixão inexplicável pelo mito. Eu tentei, na realidade, saber em que consistia esse desejo. Mas a razão pela qual se faz um filme ou qualquer outra coisa na vida é, em grande parte, inconsciente. É um impulso que não se controla. No fundo, eu penso que o que mais me atraiu foi o fato de o mito de Cleópatra não existir na língua portuguesa!

SD Como assim ?

JB Tirando o Carnaval, não existe nenhuma tradição do mito de Cleópatra dentro da literatura, da poesia, da pintura, ainda menos na música ou na nossa cultura. Mesmo Cleópatra sendo citada em *Os Lusíadas* de Camões, o mito não teve nenhuma ressonância na lín-

SYLVIE DEBS Qu'est-ce qui motive un cinéaste du XXI^e siècle à s'intéresser à un mythe comme celui de Cléopâtre ?

JÚLIO BRESSANE Il est très difficile de répondre à une telle question, car on ressent un désir qu'on ne peut définir, une sorte de passion inexplicable pour le mythe. J'ai essayé, en réalité, de savoir en quoi consistait ce désir. Mais la raison pour laquelle on fait un film ou autre chose dans la vie, est en grande part inconsciente. C'est une pulsion que vous ne dominez pas. Au fond, je pense que ce qui m'a le plus attiré, c'est le fait que le mythe de Cléopâtre n'existe pas dans la langue portugaise !

SD Comment cela ?

JB En dehors du carnaval, il n'y a aucune tradition du mythe de Cléopâtre dans la littérature, la poésie, la peinture, encore moins dans la musique ou notre culture. Même si Cléopâtre est citée dans *Les Lusiades* de

gua portuguesa. Ele foi difundido pelo latim, desde os primeiros séculos: Propércio, Horácio e Tibúlio. Em francês e em inglês, ele aparece desde o século XIV, em razão de seu aspecto épico. Eu queria fazer uma versão em língua portuguesa seguindo o princípio chamado “lei formal do deslocamento”. Na verdade, segundo os filólogos, a força da língua portuguesa, mesmo que ela seja de origem muito bastarda, é sua lírica. E essa lírica é um ponto de vista a partir do qual pode-se observar o sujeito, o eu. Eu queria fazer uma versão do mito a partir da lírica. Eu queria que as imagens fossem sugeridas pela língua. E como se pode estudar o mito de Cleópatra através da literatura, da poesia, do teatro, da pintura, mesmo da filosofia, eu usei todas essas disciplinas para que elas pudessem se reencontrar no cinema.

SD Você começou por evocar os textos, mas a pesquisa iconográfica parece ter um papel determinante neste filme.

JB Na verdade, eu fiz uma pesquisa exaustiva, do século XV até os dias de hoje, mas eu estudei apenas uma centena de quadros dos duzentos e cinquenta que tomei como repertório. Eu me ative ao tratamento sensível, aos “engram”, aos elementos formais, gestuais, pictóricos e simbólicos destas obras, elementos que em seguida eu desloquei para a perspectiva do lirismo português, seguindo minha intuição como sempre. E eu construí a imagem a partir de “parergon”, segundo a teoria de Derrida: sabendo que existe alguma coisa na obra que é importante, mesmo sendo marginal. Para a construção das minhas imagens, eu me apropriei de partes dos quadros, assim como da sonoridade da língua portuguesa. Eu me perguntava o que sobreviveu deste mito após tantos séculos. Para chegar a isto, são necessárias muitas pesquisas, mas também aquilo que os surrealistas chamavam de “acaso objetivo”.

SD Sua estada em Toulouse em 2005, como convidado dos Encontros, fez parte deste “acaso objetivo”?

JB De certa forma sim. Eu estava à 3 meses das filmagens, quando fiz um descoberta inesperada no Museu Saint Raymond: existe lá, uma coleção de estátuas da época de Cleópatra, única no mundo. Eu pude ver todos os bustos da geração de Marco Antônio, e inclusive os das mulheres, o que foi determinante para mim, sabendo que não existe nenhum busto de Cleópatra. Eu me alimentei destes detalhes íntimos. Vendo estes volumes, eu compreendi em parte, como eram as relações entre os homens e as mulheres desta época, quais eram seus desejos. Além disso, aconteceu uma coisa próxima ao espiritismo. Existe na França centenas e centenas de pintores desconhecidos que

Camões, le mythe n’a eu aucune résonance dans la langue portugaise. Il avait été propagé par le latin, dès le premier siècle : Properce, Horace, Tibulle. En français et en anglais, il est apparu dès le XIV^e siècle, en raison de son côté épique. Je voulais faire une version en langue portugaise en suivant le principe appelé “loi formelle du déplacement”. En effet, selon les philologues, la force de la langue portugaise, bien qu’elle soit d’origine très bâtarde, c’est sa lyrique. Et la lyrique, c’est un point de vue depuis lequel vous pouvez observer le sujet, le moi. Je voulais faire une version du mythe à partir de la lyrique. Je voulais que les images soient suggérées par la langue. Et comme vous pouvez étudier le mythe de Cléopâtre à travers la littérature, la poésie, le théâtre, la peinture, la musique, voire même la philosophie, j’ai pris toutes les disciplines pour qu’elles se rencontrent au cinéma.

SD Vous avez commencé par évoquer les textes, mais la recherche iconographique semble avoir joué un rôle déterminant dans le film.

JB En effet, j’ai fait une recherche assez exhaustive, depuis le XV^e siècle jusqu’à nos jours, mais je n’ai vraiment étudié qu’une centaine de tableaux sur les quelques deux cent cinquante que j’ai répertoriés. Je me suis attaché au trait sensible, aux “engram”, aux éléments formels, gestuels, picturaux et symboliques de ces œuvres, éléments que j’ai ensuite déplacés vers la perspective de la lyrique portugaise, en suivant mon intuition comme toujours. Et j’ai construit l’image à partir de “parergon”, selon la théorie de Derrida : à savoir qu’il y a quelque chose dans l’œuvre qui est important, tout en étant marginal. Pour la construction de mes images, je me suis approprié de parties de tableaux, ainsi que de la sonorité de la langue portugaise. Je me suis demandé ce qui survivait de ce mythe après tant de siècles. Pour y arriver, il faut beaucoup de recherches, mais aussi ce que les surréalistes appellent le “hasard objectif”.

SD Est-ce que votre séjour à Toulouse en 2005, en tant qu’invité des Rencontres, fait partie de ce “hasard objectif” ?

JB D’une certaine façon. J’étais à trois mois du tournage, quand j’ai fait une découverte inattendue au Musée Saint Raymond : il y a là, une collection de statues de l’époque de Cléopâtre, unique au monde. J’ai pu voir tous les bustes de la génération de Marc Antoine, y compris ceux des femmes, ce qui a été déterminant pour moi, sachant qu’il n’existe aucun buste de Cléopâtre. Je me suis nourri de ces détails intimes. En voyant ces volumes, j’ai compris en partie, ce qu’étaient les relations entre les hommes et les femmes de ce temps, ce qu’était leur désir. Et puis, il s’est produit une chose proche du spiritisme. Il existe en

fizeram telas esplêndidas e que mostram o lado *kitsch* da pintura francesa, inseparável do mito de Cleópatra. Eu estudei um quadro de Jean André Rixens que se encontra no Museu dos Augustins de Toulouse. Este quadro representa a morte de Cleópatra, um dos raros quadros que não menciona a serpente que a teria mordido. É uma verdade histórica que é representada, pois a autópsia comprovou que ela foi envenenada. Quando eu fui ver o quadro, eu tive outra surpresa. Ao me virar, eu percebi um quadro que não tinha nada a ver com Cleópatra, *Le massage* de Edouard Debat-Ponsan, que mostra uma mulher estendida, mas que está envolta na ambientação da época de Cleópatra. Eu me inspirei, observei, e depois eu devorei aquelas “engram” deste quadro para o filme. Esses encontros presenciais, depois de ter estudado as reproduções dos quadros, foram extraordinariamente ricos e estimulantes para o filme.

SD Em que este encontro inesperado modificou o filme?

JB De início, este foi um choque pictórico e eu me perguntei quais traços destas imagens eu transporia para o filme. Quais partes dos quadros estariam presentes no filme? Eu pude não apenas olhar mas também tocar os bustos romanos. Isto me deu uma impressão de duração que eu só pude experimentar no museu. A despeito da passagem do tempo, os bus-

France des centaines et des centaines de peintres inconnus qui ont fait des toiles splendides et qui montrent le côté kitsch de la peinture française, inséparable du mythe de Cléopâtre. J’ai étudié un tableau de Jean André Rixens qui se trouve dans le musée des Augustins de Toulouse. Ce tableau représente la mort de Cléopâtre, un des rares tableaux qui ne mentionne pas le serpent qui l’aurait mordue. C’est une vérité historique qui est représentée, car l’autopsie a révélé qu’elle s’était empoisonnée. Quand je suis allé voir le tableau, j’ai eu une autre surprise. En me tournant, j’ai aperçu un autre tableau qui n’avait rien à voir avec Cléopâtre, *Le massage* de Edouard Debat-Ponsan, qui montre une femme étendue, mais qui est imprégné de l’ambiance de l’époque de Cléopâtre. Je me suis inspiré, j’observe, et après, je dévore quelques “engram” de ce tableau pour le film. Ces rencontres en présentiel, après avoir étudié les tableaux en reproduction, ont été extraordinaires de richesse et de stimulation pour le film.

SD En quoi cette rencontre inespérée a-t-elle modifié le film ?

JB D’abord, cela a été un choc pictural et je me suis demandé quels traits de ces images j’allais transposer dans le film. Quelles parties des tableaux seraient présentes dans le film ? J’ai pu non seulement regarder,



Cleopatra (2007) de Júlio Bressane.



Júlio Bressane à Toulouse, 2005

tos estavam presentes! Mesmo o oxigênio parecia sólido! A riqueza, escondida, do passado. É uma percepção fantástica, uma experiência de “deslocamento” extraordinária: a Grécia, Alexandria e Roma na França! em *Tolosa!*

SD Por que esse interesse tão marcante pelos deslocamentos espaço-temporais das referências culturais?

JB É a lei da sobrevivência das formas! Quais traços sensíveis do mito sobrevivem? Em quais valores eles se transformam? Quais metamorfoses surgem com ele? A lei central da sobrevivência é a transformação e a mudança de valores e de sentidos!

SD Ao longo destes quinze anos de pesquisa em diversas áreas, incluindo o cinema, qual descoberta mais estimulou sua capacidade criativa?

JB Aquilo que te estimula é a possibilidade de tocar, de ver. A beleza é ligada ao desejo sexual. Estes são os elementos visuais que aguçam sua pulsão escópica. Eu comparo um pouco minha experiência de

mais aussi toucher les bustes romains. Ceci m’a donné l’impression d’une durée que je n’ai pu expérimenter que dans le musée. En dépit du passage du temps, les bustes étaient présents ! Même l’oxygène paraissait solide ! La richesse, cachée, du passé. C’est une perception fantastique, une expérience de “déplacement” extraordinaire : la Grèce, Alexandrie et Rome en France ! à *Tolosa* !

SD Pourquoi cet intérêt si marqué pour les déplacements spatio-temporels des références culturelles ?

JB C’est la loi de la survivance de formes ! Quels traits sensibles du mythe survivent ? En quelles valeurs s’est-il transformé ? Quelles métamorphoses surgissent avec lui ? La loi centrale de la survivance est la transformation et le changement de valeurs et de sens !

SD Au cours de ces quinze années de recherches dans diverses disciplines, y compris le cinéma, quelle découverte a le plus stimulé votre capacité créative ?

JB Ce qui vous stimule, c’est la possibilité de toucher, de voir. La beauté est liée au désir sexuel. Ce sont les éléments visuels qui attirent votre pulsion scopique. Je compare un peu mon expérience de Cléopâtre avec l’histoire du *Déjeuner sur l’herbe* de Manet. Le tableau, présenté en 1863 au Salon des Refusés, a été exécuté à cause de la curieuse économie qu’il présentait des relations que l’art entretient avec les différences en général et la différence sexuelle en particulier. D’où vient le tableau de Manet ? Il vient, disait Aby Warburg, d’une suite d’images qui a traversé le temps depuis un sarcophage romain qui représente le jugement de Pâris. A la Renaissance, Raphaël a fait sortir une ébauche de ce sarcophage qu’il a donnée à un de ces disciples, M. A. Raimondi, qui en a fait une gravure qui a circulé dans les ateliers d’Europe. Et l’on retrouve les mêmes gestes et postures dans le tableau de Manet. C’est un exemple de “loi formelle du déplacement” et aussi d’un parergon. Transporter un mythe du 1^{er} siècle d’avant Jésus Christ qui a une longue tradition vers une culture où il n’existe pas, voilà quel était mon objectif. Je me souviens d’un écrivain français, Quatremere de Quincy, qui a beaucoup critiqué la politique culturelle de Napoléon, au nom du principe de “l’adhérence au sol”.

SD Comment, sur le tournage, se traduit le travail de vos recherches et de vos lectures ?

JB Je fais du cinéma d’improvisation, car tout ce que j’ai étudié me semble complètement épuisé. Il ne me reste qu’à improviser. Une phrase, une image, une idée, un mouvement m’a été donné et je m’en approprie avec liberté, sans cette timidité culturelle dont parle Emerson. Quand on s’approprie d’un thème, on le travaille en toute liberté de choix, et à l’écoute de

Cleópatra com a história do *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. O quadro, apresentando em 1863 no Salão dos Recusados, foi execrado devido à curiosa economia que ele apresentava das relações que a arte mantém com as diferenças em geral e a diferença sexual em particular. De onde vem o quadro de Manet? Ele vem, dizia Aby Warburg, de uma série de imagens que atravessou o tempo a partir de um sarcófago romano que representa o julgamento de Páris. Na Renascença, Rafael fez um esboço sair desse sarcófago que ele deu a um de seus discípulos, M. A. Raimondi, que fez dele uma gravura que circulou nos ateliês da Europa. E nós encontramos os mesmos gestos e posturas no quadro de Manet. É um exemplo da “lei formal do deslocamento” e também do parergon. Transportar um mito do Iº século antes de Jesus Cristo que possui uma longa tradição em uma cultura na qual ele não existe, eis aí o meu objetivo. Eu me lembro de um escritor francês, Quatremere de Quincy, que muito criticou a política de Napoleão, em nome do princípio de “aderência ao solo”.

SD Como, na filmagem, se traduziu o trabalho das suas pesquisas e das suas leituras?

JB Eu faço um cinema de improvisação, pois tudo que eu estudei me parece completamente esgotado. Não resta nada a não ser improvisar. Uma frase, uma imagem, uma idéia, um movimento me são dados e eu me aproprio deles com liberdade, sem esta timidez cultural de que fala Emerson. Quando nos apropriamos de um tema, nós o trabalhamos em toda a sua liberdade de escolha, e à escuta de seu acaso, de seu inconsciente. Eu procurei fazer uma sucessão de imagens fantasmas, de imagens sintomáticas, a partir de elementos da minha própria patologia. A patologia engendra o estilo... ●

SYLVIE DEBS Adida de Cooperação e Ação Cultural na Embaixada da França no Brasil e Doutora em Literatura Geral e Comparada pela Universidade de Toulouse, Sylvie DEBS participa dos festivais (como membro de júri), acompanha filmagens, colabora com revistas, e participa de seminários e eventos culturais. Publicou livros e artigos sobre cultura popular, cordel, literatura e cinema brasileiros, e assume curadorias de festivais de cinema brasileiro. Na Universidade Robert Schuman de Strasbourg, ela ensinava a teoria da comunicação. No Brasil, ela publicou *Patativa do Assaré* (2000) e *Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão : emergência de uma identidade nacional* (2007).

RÉSUMO É a ausência do mito de Cleópatra na língua portuguesa que levou Júlio Bressane a dedicar um filme à esse mito. Apaixonado por pintura, história da arte, música, poesia e filosofia, ele pesquisou quinze anos e procurou traduzir o mito pelo cinema apoiando-se na teoria da “lei formal do deslocamento”, de maneira a utilizar todas as disciplinas estudadas. Adepto também do “acaso objetivo” dos surrealistas, ele conta como a sua descoberta de alguns quadros no Museu São Raimundo de Toulouse em 2005 contribuiu à encenação do seu filme.

PALAVRAS-CHAVES Mito - Cleópatra - língua portuguesa - pin-

son hasard de son inconscient. J'ai cherché à faire une succession d'images fantômes, d'images symptômes, à partir d'éléments de ma propre pathologie. La pathologie engendre le style... ●

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR SYLVIE DEBS

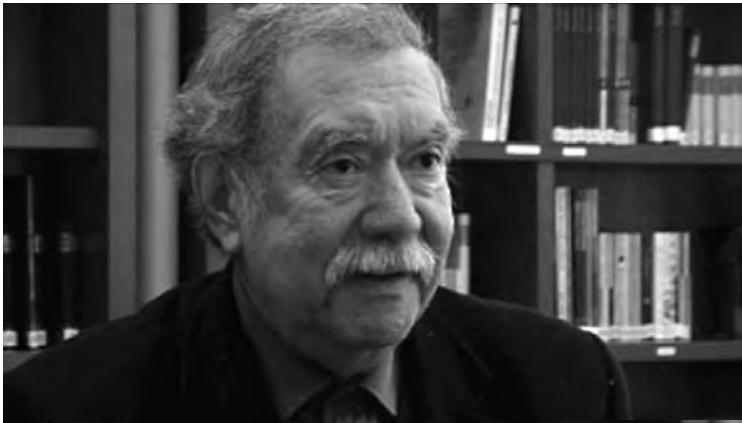
SYLVIE DEBS Attachée de Coopération et d'Action Culturelle à l'Ambassade de France au Brésil, et Docteur en Littérature Générale et Comparée de l'Université de Toulouse, Sylvie Debs participe à des festivals (jury), suit des tournages, collabore à des revues, séminaires et événements culturels. Elle a publié des livres et des articles sur la culture populaire, le cordel, la littérature et le cinéma brésiliens et assure la programmation de films brésiliens dans des festivals. Elle enseignait la théorie de la communication à l'Université Robert Schuman de Strasbourg. En France, elle a publié *Cinéma et littérature au Brésil, Les mythes du sertão : émergence d'une identité nationale* (2002) et *Brésil, l'atelier des cinéastes* (2004).

RÉSUMÉ C'est l'absence du mythe de Cléopâtre en langue portugaise qui a incité Julio Bressane à consacrer un film à ce mythe. Passionné de peinture, d'histoire de l'art, de musique, de poésie et de philosophie, il a fait quinze ans de recherches et a cherché à traduire ce mythe au cinéma en s'appuyant sur la théorie de la “loi formelle du déplacement”, de sorte à utiliser toutes les disciplines étudiées. Adepté également du “hasard objectif” des surréalistes, il raconte comment sa découverte à Toulouse de bustes antiques au Musée Saint Raymond et de tableaux au Musées des Augustins en 2005 a contribué à la mise en scène de son film.

MOTS CLÉS Mythe - Cléopâtre - angue portugaise - peinture, déplacement - hasard - représentation - histoire - vérité - survivance.

Júlio Bressane à Toulouse, 2005





Entrevista con Raúl Ruiz

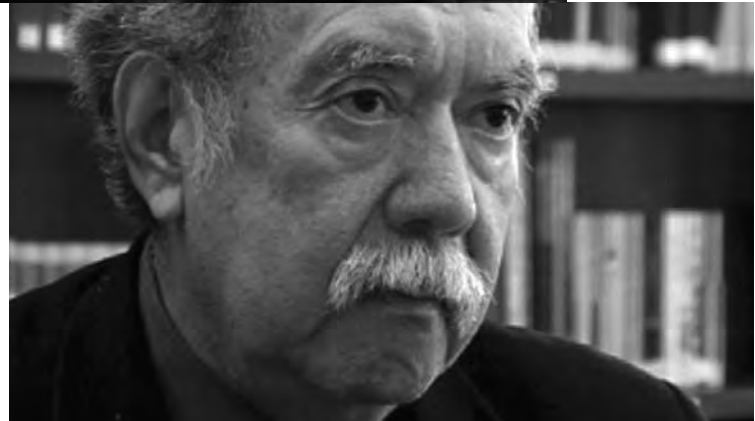
Entrevista realizada por Pierre-Alexandre Nicaise el 9 de marzo de 2007 en Toulouse, con motivo de la retrospectiva Raúl Ruiz llevada a cabo por ARCALT y La Cinemateca de Toulouse.

Entretien



Raúl Ruiz

Entretien réalisé le 9 mars 2007 à Toulouse par Pierre-Alexandre Nicaise* à l'occasion de la rétrospective Raúl Ruiz organisée par l'ARCALT et La Cinémathèque de Toulouse



Toulouse, mars 2007.

“Chaque jour, je trouve de nouvelles possibilités d’élargissement des capacités expressives du cinéma”.

PIERRE-ALEXANDRE NICAISE De plus en plus de travaux universitaires portent sur votre travail, certains de vos films déclenchent même des polémiques (je pense au film *Le temps retrouvé*, 1999, qui a suscité de nombreuses réactions), et parallèlement vous intervenez fréquemment dans ce milieu (Harvard, la Duke University, par exemple) au point d’avoir reçu un titre honorifique à L’École Normale Supérieure de Lyon et d’avoir engagé un travail à l’Université d’Aberdeen... Est-ce-que ce contact avec l’université vous stimule et que vous apporte-t-il

“Cada día encuentro nuevas posibilidades de ampliación de las capacidades expresivas del cine”.

PIERRE-ALEXANDRE NICAISE Se hacen cada vez más estudios universitarios sobre su obra, algunas de sus películas hasta desencadenan polémicas (pienso en la película *Le temps retrouvé*, 1999 (*El tiempo recobrado*) que suscitó numerosas reacciones), y paralelamente, usted interviene frecuentemente en el ámbito universitario (Harvard, la Duke University, por ejemplo) al punto de haber recibido un título honorífico de la Escuela Normal Superior de Lyon y de haber empezado a trabajar en la Universidad de Aberdeen... ¿Le estimula ese contacto

dans votre travail de cinéaste ? Pouvez-vous nous expliquer en quoi consiste votre recherche au sein de l'Université d'Aberdeen ?

RAÚL RUIZ Il faut connaître d'abord l'état des études de cinéma dans les universités. D'un côté on dérive, on va trop dans le sens des métiers, et en même temps de l'autre côté, on dérive du côté de la sociologie. C'est-à-dire que l'on considère le cinéma comme un symptôme de la société exclusivement. Le cinéma en tant que forme artistique a perdu de l'importance dans le cinéma. Sans déclarer la guerre à tout le monde comme cela se fait trop fréquemment, je fais là une mise au point de la situation actuelle du cinéma dans son ensemble.

Et puis l'apparition il y a à peu près cinquante ans de la théorie en trois actes qui aujourd'hui a débordé le champ du cinéma se mélange à mon avis mal avec ce que l'on a appelé le côté addictif du spectacle cinématographique, qui va vers une perception superficielle des images.

Aux Etats-Unis, on réalise des tests pour mesurer le mouvement des yeux. Si les yeux bougent en regardant l'écran, cela signifie qu'il y a distraction et l'on considère que c'est mauvais. Il s'agit donc de stimuler la perception immédiate du film. De là le montage saccadé, l'interdiction des plans longs, l'interdiction de tout élément qu'on puisse rapprocher de la contemplation.

L'aspect contemplatif du cinéma est très important et commence à disparaître. Il faut affronter théoriquement ce problème parce que ce n'est pas par un film qu'on va convaincre. Même si ce film a un grand succès, on va dire que c'est une exception. Le parti pris théorique d'Hollywood, et par extension de la plupart des gens qui sont dans l'industrie, est basé sur une fausse idée de la perception du cinéma.

À l'université d'Aberdeen, ils sont très positivistes, mécanicistes et terre à terre. Mais au moins, puisqu'ils sont terre-à-terre, ils mettent en doute les certitudes de l'industrie du cinéma. Mon travail là-bas va dans le sens de la recherche expérimentale et me donne la possibilité de travailler avec des gens de la communauté scientifique. La plupart d'entre-eux ne connaît pas le cinéma, certains ont vu un seul film durant les trois dernières années par exemple. Leur usage de la télévision ressemble à ce que les Romains nommaient "des pénates", c'est-à-dire comme le génie de la maison qui est là pour signifier aux voleurs qu'il y a quelqu'un dans la maison. Orson Welles disait que la télévision est un bon moyen d'écarter les voleurs.

Donc voilà la raison de ma présence dans l'université et le fait que j'ai appris avec le temps à pouvoir dire les choses d'une manière plus nuancée et acceptable sans vexer personne. Ce sont quand même des

con la universidad y qué le aporta en su trabajo de cineasta? ¿Puede explicarnos en qué consiste su investigación en el seno de la Universidad de Aberdeen?

RAÚL RUIZ Primero hay que conocer el estado de los estudios de cine en las universidades. Por un lado hay una orientación demasiado centrada en los oficios técnicos y paralelamente, por otro lado, hay una fuerte orientación hacia la sociología. Es decir que se considera el cine como un síntoma de la sociedad exclusivamente. El cine en tanto forma artística ha perdido presencia en el cine. Sin declarar la guerra a todo el mundo como se hace con demasiada frecuencia, hago aquí una aclaración sobre la situación actual del cine en su conjunto.

Y además la aparición hace unos cincuenta años de la teoría de los tres actos que hoy se ha extendido más allá del ámbito del cine se combina mal, en mi opinión, con lo que se ha llamado el lado adictivo del espectáculo cinematográfico, que está orientado hacia una percepción superficial de las imágenes.

En los Estados Unidos se realizan tests para medir el movimiento de los ojos. Si los ojos se mueven al estar mirando la pantalla eso significa que hay distracción y se considera que eso es malo. Se trata entonces de estimular la percepción inmediata de la película. De ahí el montaje entrecortado, la prohibición de los planos largos, la prohibición de todo elemento que pueda asemejarse a la contemplación.

El aspecto contemplativo del cine es muy importante y comienza a desaparecer. Como no vamos a convencer con una película, hay que afrontar el problema a nivel teórico. Aunque esta película tenga un gran éxito, dirán que es una excepción. Los preconceptos teóricos de Hollywood y por extensión, de la mayoría de la gente que está en la industria, se funden en una idea falsa de la percepción del cine.

En la universidad de Aberdeen son muy positivistas, mecanicistas y concretos. Pero al menos, como son así, ponen en duda las certezas de la industria del cine. Mi trabajo allí se orienta hacia la investigación experimental y me da la posibilidad de trabajar con gente de la comunidad científica. La mayoría de ellos no conoce el cine, algunos vieron una sola película durante los tres últimos años, por ejemplo. Su uso de la televisión se parece a lo que los romanos llamaban penates, es decir una especie de genio de la casa que está allí para demostrar a los ladrones que hay alguien en casa. Orson Welles decía que la televisión es un buen medio de alejar a los ladrones.

Eso pues es lo que explica mi presencia en la universidad y como fui aprendiendo a decir las cosas de manera más matizada y aceptable sin ofender a nadie. Es gente que a pesar de todo ha estado viviendo con certezas frágiles. Las ciencias humanas son muy frágiles.

gens qui ont passé leur vie avec des certitudes fragiles. Les sciences humaines sont très fragiles.

Je participe à des séminaires, aussi avec des tout jeunes, ils ont dix-sept ans. Ils découvrent le cinéma par ses anomalies. Ils ont commencé à s'intéresser au cinéma d'abord par le cinéma à grand spectacle puis par ses anomalies. Dans mes films c'est le fait que la caméra n'est jamais là où elle devrait être.

P-A N En 1979, dans votre film *Le jeu de l'oie* vous montrez la grande main de Dieu lançant des dés dans le ciel. En 1988, avec le film et le livre *Tous les nuages sont des horloges* en référence à Karl Popper¹ vous continuez ce questionnement, et aujourd'hui avec ce texte qui vient de sortir dans la revue *Positif*, – un discours que vous avez prononcé à l'ENS de Lyon –, vous posez cette question: comment soumettre l'incertitude des nuages à la certitude des horloges ?

RR Vous connaissez l'essai de Popper qui s'appelle *Des nuages et des horloges* sur les systèmes mesurables et les systèmes non mesurables comme les nuages. Je ne sais pas trop comment le dire, parce que finalement les dés comportent un aspect mesurable mais ne sont pas des horloges, les dés c'est le hasard, donc c'est un jeu.

Il y a un thème qui m'intéresse : c'est le folklore. Le professeur Caillois changeait de sujet tous les six mois, si vous posiez une question sur un thème antérieur il restait perplexe, il avait tout oublié. C'est un peu ce qui m'arrive. Donc maintenant ce qui m'intéresse ce sont les jeux, c'est Caillois, c'est Huizinga. On a appelé Huizinga avec son ouvrage *Homo Ludens*², le Copernic de la Théorie des jeux. Nicolas de Cues³ aussi qui a préfiguré ce que l'on appelle maintenant les espaces ultra-métriques, c'est-à-dire les espaces non mesurables. Or le cinéma c'est un cas où l'on peut penser à ça. Au cinéma, on montre un plan général, un gros plan, un doigt et dans tout ça curieusement le spectateur ne s'y perd pas, même si la continuité n'est pas parfaite. On rentre ici dans une région de l'espace non mesurable. Nicolas de Cues cite en exemple Rogier Van Der Weyden, un tableau très populaire où il y a des images de la Vierge. On écarte un peu les yeux, et quel que soit le lieu où l'on se place, la Vierge, un monsieur ou Napoléon, vous regarde dans les yeux. Cela signifie que, où que l'on soit, l'on est à la même distance de ce personnage. À ce moment-là, on annule, on bannit la notion d'espace dans le sens de proximité. Cet espace devient quelque chose d'à côté de l'ensemble de la perception directe de l'espace. Pour le cinéma c'est important.

On peut lier ça à quelque chose qui m'intéresse beaucoup, c'est l'art de la liste dans la culture chinoise. La manie des Chinois de faire des listes de tout. Ça

Participo también en seminarios con jóvenes de 17 años. Descubren el cine a través de sus anomalías. Empezaron a interesarse por el cine primero a través del cine de gran espectáculo y luego a través de sus anomalías. En mis películas es el hecho de que la cámara nunca está donde tendría que estar.

P-A N En 1979, en su película *Le jeu de l'oie* (*El juego de la oca*) usted mostraba la gran mano de Dios tirando los dados en el cielo. En 1988, con la película y el libro *Tous les nuages sont des horloges* (*Todas las nubes son relojes*) en referencia a Karl Popper¹ usted proseguía ese cuestionamiento, y hoy, con ese texto que acaba de ser publicado en la revista *Positif*, –conferencia dada en la ENS de Lyon–, usted formula esta pregunta ¿Cómo someter la incertidumbre de las nubes a la certidumbre de los relojes?

RR Usted conoce el ensayo de Popper que se llama *De Nubes y relojes* sobre los sistemas mensurables y los sistemas no mensurables como las nubes. No sé bien como decirlo, porque finalmente los dados implican un aspecto mensurable pero no son relojes, los dados son el azar, por lo tanto son un juego.

Hay un tema que me interesa: es el folklore. El profesor Caillois cambiaba de tema cada seis meses, si usted le hacía una pregunta sobre un tema anterior se quedaba perplejo, se lo había olvidado todo. Es un poco lo que me pasa. Por eso lo que me interesa ahora son los juegos, es Caillois, es Huizinga. A Huizinga por su obra *Homo Ludens*², lo llamaron el Copérnico de la Teoría de los juegos. Nicolas de Cues³ también, que prefiguró lo que ahora se llama espacios ultramétricos, es decir los espacios no mensurables. Y justamente en el caso del cine se puede pensar así. En el cine, se muestra un plano de conjunto, un primer plano, un dedo y curiosamente el espectador no se pierde en ello, aunque la continuidad no sea perfecta. Entramos aquí en una región del espacio no mensurable. Nicolas de Cues cita el ejemplo de un cuadro muy famoso de Rogier Van Der Weyden, con imágenes de la Virgen. Si abrimos bien los ojos, desde cualquier posición, la Virgen, un señor o Napoleón, nos está mirando a los ojos, lo cual significa que desde cualquier lugar, nos encontramos a la misma distancia del personaje. En ese momento, anulamos, suprimimos la noción de espacio en el sentido de proximidad. Ese espacio se transforma en algo próximo y distinto del conjunto de la percepción directa del espacio. Para el cine es importante.

Se puede vincular esto algo que me interesa mucho: el arte de la lista en la cultura china, verdadera manía de listarlo todo que llega hasta Mao Zedong. Los catorce deberes de un buen revolucionario, las seis calamidades, las veinticuatro maneras de hacer un buen poema, las veintidós formas de mirar un pai-



Tournage de *Les trois couronnes du matelot* (1983)

va jusqu'à Mao Zedong : les quatorze devoirs d'un bon révolutionnaire, les six calamités, les vingt-quatre manières de faire un bon poème, les vingt-deux manières de regarder un paysage. Ce sont toujours des chiffres précis et des listes exhaustives. Ces listes sont hétéroclites et disparates. Vous connaissez certainement *Les mots et les choses* (1966) de Michel Foucault : ça commence par une liste hétéroclite chinoise citée par Borges. C'est une blague. Or ce que ne savait pas Borges, c'est que les listes chinoises sont aussi des blagues parce que le rire est un instrument philosophique. Ces listes ont commencé par des blagues et se sont terminées par des choses plutôt sérieuses comme les listes taoïstes.

Je lis dans les bus, les ascenseurs, les avions, mais je ne suis pas un lecteur de bibliothèque, je fais comme je peux pendant les tournages. Un jour, j'ouvre un livre au hasard, du sinologue François Julien, et je tombe sur un passage où il dit que la chose la plus proche des listes chinoises c'est le cinéma. Une séquence cinématographique est faite de redondances et aussi de disparités. Au même moment, par pure coïncidence, j'étais en train de lire Pavel Florensky⁴, que je relis de temps en temps, maintenant "Saint" Pavel Florensky, puisqu'il a été sanctifié et canonisé. C'est un mathématicien et mystique qui a été fusillé à l'époque de Staline. Staline a ensuite fusillé tous ceux qui l'avaient fusillé,

sage. Siempre son cifras precisas y listas exhaustivas. Son listas heteróclitas e inconexas. Usted conoce seguramente *Les mots et les choses* (1966, *Las palabras y las cosas*), de Michel Foucault: empieza con una lista heteróclita china citada por Borges. Es una broma. Ahora bien, lo que no sabía Borges era que las listas chinas son también bromas porque la risa es una herramienta filosófica. Estas listas comenzaron con bromas y terminaron con cosas más bien serias como las listas taoístas.

Yo leo en los autobuses, en los ascensores, en los aviones, pero no soy un lector de biblioteca, hago como puedo durante los rodajes. Un día, abriendo al azar un libro del sinólogo François Julien, doy con un fragmento donde se afirma que lo más parecido a las listas chinas es el cine. Una secuencia cinematográfica está hecha de redundancias y también de disparidades. Por entonces y por pura casualidad, yo estaba leyendo a Pavel Florensky⁴ –autor que vuelvo a re-leer periódicamente– ahora "San" Pavel Florensky, ya que ha sido santificado y canonizado. Fue un matemático y místico fusilado en la época de Stalin. Stalin fusiló luego a todos aquellos que lo habían fusilado, Stalin era un poco caprichoso. En la Escuela de Bellas Artes de Moscú, él dijo "una película es un libro hojeado a toda velocidad". Una palabra, una palabra, un renglón, otra palabra... ¡y uno hojea por ambos lados! Hay esta



Tournage de *Les trois couronnes du matelot* (1983)

Staline était un peu capricieux. À l'École des Beaux-arts de Moscou, il dit "un film c'est un livre feuilleté à toute vitesse". Un mot, un mot, une ligne, un autre mot... et vous feuillotez dans les deux sens! Il y a cette séquentialité, mais il y a le hasard. Donc il n'y a pas de cinéma exhaustif. Le cinéma est toujours une perception éparpillée.

Quand on mélange tout ça on se retrouve aux dés et au calcul des probabilités. Si on revient à Huizinga, il a mis les jeux à la base de toute forme de pensée, la pensée artistique, toutes les activités humaines non lucratives. Ça va du jeu de cartes, qui peut être lucratif mais peut ne pas l'être, à la méthode Monte-Carlo d'Ulam⁵, qui est un problème mathématique que je n'arrive pas à comprendre tout à fait, et qui travaille avec les transfinis. Les sports, la guerre ou la pratique mystique sont liés au jeu. Je prends ces choses avec un minimum de distance. Mais il faut dire que lorsque l'on rentre dans un questionnement sur le folklore, la dimension du jeu est indispensable. Et ce jeu change de niveau en s'approchant du mythe. La fonction du folklore reste encore un mystère, même si l'on comprend certaines choses. Dans le film que je viens de faire sur les contes folkloriques chiliens (*La recta provincia*, 2007), je les mélange avec des contes folkloriques germaniques et ça marche. On fait un pont entre eux et les indiens, ça marche. De même si on prend les quatre âmes les plus importantes des Vikings : les Hamrs⁶, les Felgyas, les Hugn et l'âme osseuse, on les retrouve chez les Mapuche⁷, ce sont les mêmes qu'on observe. Que je sache, il n'y a pas eu de Vikings dans le sud du Chili, il

secuencialidad, pero también el azar. Así que no existe cine exhaustivo. El cine siempre es una percepción dispersa.

Cuando mezclamos todo eso nos encontramos de nuevo con los dados y el cálculo de probabilidades. Si volvemos a Huizinga, él puso los juegos como base de toda forma de pensamiento, el pensamiento artístico, todas las actividades humanas no lucrativas: desde el juego de naipes, que puede ser o no lucrativo, hasta el método de Monte-Carlo de Ulam⁵, problema matemático que no logro entender del todo y que trabaja con los transfinitos. Los deportes, la guerra o la práctica mística están vinculados al juego. Me tomo esas cosas con un mínimo de distancia. Pero es preciso decir que al entrar en un cuestionamiento sobre fol-

lore, resulta imprescindible la dimensión del juego. Y este juego cambia de nivel al acercarse al mito. La función del folklore todavía sigue siendo un misterio, aun si comprendemos algunas cosas. En la película que acabo de terminar (*La recta provincia*, 2007) sobre cuentos folclóricos chilenos que mezclo con cuentos folclóricos germanos y funciona. Hagamos un puente entre ellos y los indios funciona. Asimismo si consideramos las cuatro almas más importantes de los vikingos: las Hamrs⁶, las Felgyas, las Hugn y el "alma ósea", las volvemos a encontrar entre los mapuches⁷. Que yo sepa, no hubo vikingos en el sur de Chile, sólo hubo algunos alemanes, pero más tarde... Se dice que esas almas de vikingos son de origen indoeuropeo, pero, aquí poco importa la filiación, lo importante es que están. Es una manera poética de percibir el mundo. Esto no tiene necesariamente una influencia directa en el espacio cinematográfico sino en la narratividad, en las funciones narrativas de la película. Y ahí estamos muy lejos de la teoría de los tres actos.

P-A N Desde *L'œil qui ment* (1992, *El ojo que miente*), usted ha desarrollado proyectos cada vez más importantes a nivel económico, lo que le ha permitido trabajar con actores conocidos y acceder a un público más amplio. Pero al mismo tiempo, da la impresión de que muy pocas personas saben describir sus películas, que aún en el caso de las más "ricas" no ceden a la simplificación narrativa.

RR Paradójicamente, creo que al principio con *L'hypothèse du tableau volé* (1979, *Hipótesis del cuadro robado*) llegué en el momento justo porque corres-

y a eu quelques Allemands, mais plus tard... On dit que ces âmes des Vikings sont d'origine indo-européenne, mais la filiation, ici, a très peu d'importance ; ce qui est important c'est qu'elles sont là. C'est une manière poétique de percevoir le monde. Ça n'a pas forcément d'influence directe sur l'espace cinématographique, mais sur la narrativité, sur les fonctions narratives du film. Et là on est très loin de la théorie des trois actes.

P-A N Depuis *L'œil qui ment* (1992), vous avez développé des projets de plus en plus importants sur le plan économique, ce qui vous a permis de travailler avec des acteurs connus et d'accéder à une plus large audience. Mais en même temps, on a le sentiment que très peu de personnes savent décrire vos films, qui même pour les plus "riches" d'entre eux ne cèdent pas à la simplification narrative.

RR Paradoxalement, je crois qu'au départ avec *L'hypothèse du tableau volé* (1979) je suis tombé au bon moment parce que ça correspondait aux discussions autour de la notion de figuration. On parlait beaucoup du rôle des idéologies et de la figuration visuelle. Il y avait des gens qui ressuscitaient la querelle de l'iconoclasme. "Sans savoir ni lire ni écrire" je suis tombé dedans et donc aussi dans la critique. Cela s'est reproduit avec *Les trois couronnes du matelot* (1983) et ensuite il y a eu une espèce de malentendu permanent.

La grande audience se gagne en renonçant à travailler avec une complexité sans laquelle je ne vois pas l'intérêt de faire des films. Chaque jour, je trouve de nouvelles possibilités d'élargissement des capacités expressives du cinéma.

Schacter⁸, un neurologue de Boston, a étudié la mémoire implicite, la mémoire non localisée car il voulait savoir pourquoi les amnésiques alors qu'ils sont amnésiques, se rappellent tant de choses. Il a

pondía a las discusiones en torno a la noción de figuration. Se hablaba mucho del papel de las ideologías y de la figuración visual. Había gente que resucitaba la disputa del iconoclasmo. Sin comerlo ni beberlo, me vi en medio de eso y entonces caí sin preparación en medio de tal disputa y también de la crítica. Eso se reprodujo con *Les trois couronnes du matelot* (1983, *Las tres coronas del marinero*). Luego ha habido una especie de malentendido permanente.

Para llegar a un público amplio, es preciso renunciar a una complejidad en el trabajo sin la cual no veo el interés de hacer películas. Cada día encuentro nuevas posibilidades de ampliación de las capacidades expresivas del cine.

Schacter⁸, un neurólogo de Boston, estudió la memoria implícita, la memoria no localizada, ya que quería saber por qué los amnésicos aun siendo amnésicos, se acuerdan de tantas cosas. Planteó entonces el problema al revés: los amnésicos olvidan, no saben nada de nada, están siempre un poco perdidos; sin embargo hablan, telefonean, hacen las compras...

Entonces comenzó a trabajar, como de costumbre, con tests. Por ejemplo, decía "Copenhague Bruselas Amsterdam" y le pedía al amnésico que repitiera, éste no podía... ya se había olvidado. Pero si en ese momento decía "Copenhague...", el amnésico inmediatamente se acordaba y terminaba diciendo él mismo "Bruselas Amsterdam"; la primera palabra había actuado como un disparador. Schacter y su equipo llegaron entonces a la conclusión de que existía una memoria periférica. Esta memoria podría ser también emocional.

Hagamos una transposición por el momento todavía un poco abrupta: en todas las películas tenemos una historia, una serie de diálogos que forman algo como una historia, un tejido de acontecimientos lineal, pero detrás hay muchas cosas; está la biblioteca, el color de la chaqueta, están los zapatos, hay alguien que pasa. Esas cosas son asimiladas por el "priming", por la memoria implícita. Si utilizamos eso, si lo trabajamos de cierto modo, eso crea un vínculo emocional mucho más complejo.

Estoy preparando una película que se llama *Love and virtue* acerca del personaje de Roland. Es una adaptación de *La chanson de Roland* más *Orlando innamorato* y *Orlando furioso*⁹. Hay tres siglos entre los dos y Ariosto lo cambió todo. En *La chanson de Roland*, a Roland lo matan los vascos, lo que aparentemente es cierto; en *La chanson*, es el sobrino de Carlomagno mientras que no lo era, y para terminar Europa es un completo disparate: los sarracenos están en España, los chinos en Alemania o no muy lejos, Orlando se enamora de la hija del rey de Catai, Virginie Ledoyen. El rey de Catai no es chino, es algo

Le temps retrouvé, 1999





La recta provincia, 2007



donc posé le problème à l'envers : les amnésiques oublient, ne savent rien de rien, ils sont toujours un peu perdus, pourtant ils parlent, ils téléphonent, ils font leur marché...

Alors il a commencé à travailler, comme d'habitude avec des tests. Par exemple, il disait "Copenhague Bruxelles Amsterdam" et demandait à l'amnésique de répéter, celui-ci ne pouvait pas... il avait déjà oublié. Mais si alors il lui disait "Copenhague..." , l'amnésique immédiatement se souvenait et finissait de lui-même "Bruxelles Amsterdam", le premier mot ayant servi d'amorce. Schacter et son équipe en ont donc conclu qu'il existait une mémoire périphérique. Il semble que cette mémoire soit aussi émotionnelle.

Alors faisons une transposition pour le moment encore un peu abrupte : dans tous les films, on a une histoire, enfin une série de dialogues qui forment quelque chose comme une histoire, un tissu d'évènements linéaire, mais derrière il y a plein de choses, il y a la bibliothèque, il y a la couleur de la veste, il y a des chaussures, il y a quelqu'un qui passe, ces choses-là sont assimilées par le "priming", par la mémoire implicite. Si on se sert de ça, si on le travaille d'une certaine manière, ça crée un rapport émotionnel beaucoup plus complexe.

Je suis en train de préparer un film qui s'appelle *Love and virtue* autour du personnage de Roland. C'est une adaptation de *La chanson de Roland* plus *Orlando innamorato* et *Orlando furioso*⁹. Il y a trois siècles entre les deux et Ariosto a tout changé. Dans *La chanson de Roland*, Roland est tué par les Basques, ce qui est la vérité apparemment ; dans *La chanson*, il est le neveu de Charlemagne alors qu'il ne l'était pas, et puis l'Europe est complètement disparate: les Sarrasins sont en Espagne, les Chinois sont en Allemagne ou pas loin, Orlando tombe amoureux de la fille du roi de Cathay, Virginie Ledoyen. Le roi de Cathay n'est pas chinois, il est quelque chose comme indien.

Comment rendre compte indirectement de choses aussi disparates, de ces décalages entre l'expérience médiévale d'un texte qui est en plein gothique et un

así como indio.

¿Cómo dar cuenta indirectamente de cosas tan inconexas, de esos desfases entre la experiencia medieval de un texto que está en pleno período gótico y un texto que ya es casi del pos-renacimiento? Son dos percepciones estéticas del mundo. Yo me permito agregar un tercer elemento, es el prerrafaelita, ese movimiento romántico de pintores y de poetas ingleses como Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones y otros, que quieren volver a antes de Rafael; es completamente otra cosa, es más bien la pintura simbolista. Imagínese una escena que se desarrolla en primer plano delante de la cámara, detrás hay una estatua, digamos de la Virgen. Al principio, es una Virgen gótica, luego se transforma en **Virgen** renacimiento, con el realismo del renacimiento, y luego en Virgen prerrafaelita con un cuello largo, extremadamente manierista. Las tres Vírgenes tienen el mismo volumen y después aplicamos un "morphing" para pasar constantemente de una a otra. Tenemos entonces esta percepción de la virgen que es gótica luego romántica...

En *La belle et la bête* (1945) cuando el padre de *Belle* llega al castillo, están esos personajes que son como estatuas vivientes que sonríen. Como están al lado del centro de atención principal de la escena, la fóvea –el "centro fóvico", la percepción del detalle– no los distingue, pero el resto del ojo los ve. Si articulamos la escena principal y la escena del plano de fondo, vemos dos películas al mismo tiempo: una película explícita y una película implícita. Eso permite dar una visión global de la imagen cinematográfica que la disuelve en vez de concretizarla.

P-A N En una entrevista de los años 80 usted afirmaba: "ya no se trata de hacer creer en lo que se muestra sino de mostrar como practicamos la ilusión", luego en los años 90 usted decía: "el cine es una descomposición minuciosa del mundo real", usted añadía en su *Poétique du cinéma*¹⁰: "los hombres políticos y los actores practican la misma lógica narrativa, en la cual, no lo olvidemos, la regla de oro es que no hace falta que los aconte-

texte qui est déjà presque dans la post-renaissance : ce sont deux perceptions esthétiques du monde. Moi je me permets d'en rajouter une troisième, c'est le préraphaélite, ce mouvement romantique de peintres et de poètes anglais comme Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones et autres, qui veulent retourner avant Raphaël. C'est complètement autre chose, c'est plutôt la peinture symboliste. Imaginez une scène qui se déroule au premier plan devant la caméra ; derrière il y a une statue, disons de la Vierge. Au début, c'est une Vierge gothique, puis elle se transforme en Vierge renaissance, avec le réalisme de la renaissance, et puis en Vierge préraphaélite avec un long cou, extrêmement maniériste. Les trois Vierges ont le même volume et après on applique un morphing pour passer constamment de l'une à l'autre. On a donc cette perception de la vierge qui est gothique puis romantique...

Dans *La belle et la bête* (1945) quand le père de Belle arrive dans le château, il y a ces personnages qui sont comme des statues vivantes qui sourient. Comme elles sont à côté du centre d'attention principal de la scène, la fovéa – le “centre fovique”, la perception du détail – on ne les aperçoit pas, mais le reste de l'oeil les voit. Si on articule la scène principale et la scène d'arrière-plan, on voit deux films en même temps : un film explicite et un film implicite. Cela permet de donner une vision fleuve de l'image cinématographique qui la dissout plutôt que de la concrétiser.

P-A N Dans une interview des années 80 vous affirmiez : “Il ne s'agit plus de faire croire à ce que l'on montre, mais de montrer comment on pratique l'illusion” Puis, dans les années 90, vous disiez “Le cinéma est une mise à plat du monde réel”. Vous ajoutiez dans votre *Poétique du ciné-*

L'œil qui ment (1992)



cimientos sean reales sino solamente realistas”. ¿De qué realidad o de que parte de lo real habla su cine?

RR Evidencia narrativa. *Enargeia*¹¹. Se me ocurre una cita de Borges, él dice: “Madame Bovary es creíble por lo tanto de alguna manera, real, Hitler no es creíble por lo tanto no es real”...

Busco entrar en las paradojas del tiempo, las paradojas recientes, porque hay muchas en la historia.

La idea del viaje en el tiempo consiste en actuar sobre el olvido que permite acordarse de ciertas cosas, es un poco lo mismo que la memoria implícita...

Vygotski, el soviético conocido como el Mozart de la neurología rusa, descubrió todo sin instrumento; nadie entiende como hizo. Lo que teorizó con un siglo de adelanto se demuestra hoy. Hay que decir que había muchos cadáveres, muchos enfermos, muchas cabezas abiertas, era la guerra. Hizo experimentos que encuentro cercanos al cine, tests de percepción visual sobre las formas geométricas y la combinación de esas formas con el mundo real. ¡Es por lo tanto uno de los primeros que teoriza sin saberlo sobre el Cubismo! Trabajó sobre las relaciones del lenguaje y del pensamiento. Su texto más famoso se llama *Pensamiento y lenguaje*¹². En dos palabras, es complementario de otro científico, Stanislaw Ulam, un matemático polaco. Ulam explica que el pensamiento científico, que está cerca del pensamiento artístico, procede por cadenas de ideogramas simples, visuales, o sea imágenes. Esas imágenes se entrelazan y atacan ortogonalmente el lenguaje natural, es decir, el lenguaje que usamos para hablar y con el que no podemos pensar creativamente porque es demasiado lento. Ese lenguaje natural es por supuesto indispensable, sin él no podríamos vivir. El pensamiento creativo está constituido por imá-

*ma*¹⁰ : “les hommes politiques et les acteurs pratiquent la même logique narrative, pour laquelle, ne l’oublions pas, la règle d’or veut que les événements n’aient pas besoin d’être réels mais seulement réalistes”. De quelle réalité ou de quelle part du réel parle votre cinéma ?

RR Evidencia narrativa. *Enargeia*¹¹. Il me vient une citation de Borges, il dit : “Madame Bovary est crédible donc d’une certaine manière réelle, Hitler n’est pas crédible donc il n’est pas réel”...

Je cherche à rentrer dans les paradoxes du temps, les paradoxes récents, parce qu’il y en a de nombreux dans l’histoire.

L’idée de voyage dans le temps consiste à opérer sur l’oubli qui permet de se rappeler certaines choses, c’est un peu la même chose que la mémoire implicite...

Vygotski, le soviétique qu’on appelle le Mozart de la neurologie russe a tout découvert sans instrument, personne ne comprend comment il a fait. Ce qu’il a théorisé un siècle plus tôt est vérifiable aujourd’hui. Il faut dire qu’il avait beaucoup de cadavres, beaucoup de malades, beaucoup de têtes ouvertes, c’était la guerre. Il a fait des expériences que je trouve très proches du cinéma, des tests de perception visuelle sur les formes géométriques, et la combinaison de ces formes avec le monde réel. C’est donc un des premiers qui théorise sans le savoir sur le Cubisme ! Il a travaillé sur les rapports du langage et de la pensée. Son texte le plus célèbre s’appelle *Pensée et Langage*¹². En deux mots, il est complémentaire d’un autre, Stanislaw Ulam, un mathématicien polonais. Ulam explique que la pensée scientifique, qui est proche de la pensée artistique, procède par des chaînes d’idéogrammes simples, visuelles, donc des images. Ces images s’enchaînent et attaquent orthogonalement le langage naturel, c’est-à-dire, le langage dont on se sert pour parler et avec lequel on ne peut pas penser créativement parce qu’il est trop lent. Ce langage naturel est bien sûr indispensable, sans lui on ne pourrait pas vivre. La pensée créative est constituée d’images reliées entre elles et qui traversent le langage dans tous les sens. Le langage est en quelque sorte un aéroport de la pensée. Ce qui nous intéresse pour le cinéma c’est surtout l’idée qu’on peut faire des enchaînements non narratifs. Cela a été appliqué à mon avis de manière trop littérale par Eisenstein, qui participait de ce groupe de recherche. Dans les notes qu’il a prises pour travailler sur l’*Ulysse* de Joyce, ou quand il voulait mettre en scène visuellement des idées abstraites comme *Le Capital* de Marx, il est parti dans ce sens. Il ne faut pas ignorer le langage naturel qui constitue un vrai problème de communication dans les sciences et la philosophie. Par exemple les scolastiques faisaient la distinction entre “*natura naturans*” et “*natura naturata*”, donc “*la nature res extensa*” dirait Descartes, par

genes interconectadas y que atraviesan el lenguaje en todas las direcciones. El lenguaje es de alguna manera un aeropuerto del pensamiento. Lo que nos interesa para el cine es sobre todo la idea de que se pueden hacer encadenamientos no narrativos. Esto ha sido aplicado, en mi opinión de manera demasiado literal, por Eisenstein, que participaba en ese grupo de investigación. En los apuntes que tomó para trabajar sobre el *Ulises* de Joyce, o cuando quería poner en escena visualmente ideas abstractas como *El Capital* de Marx, se orientó hacia esta dirección. No hay que ignorar el lenguaje natural que constituye un verdadero problema de comunicación en las ciencias y la filosofía. Por ejemplo los escolásticos diferenciaban “*natura naturans*” y “*natura naturata*”, es decir la naturaleza “*res extensa*” diría Descartes, en contraste con el “*res cogitans*”, pienso sobre el mundo. “*Natura naturata*”, es de alguna manera la naturaleza separada del hombre; “*natura naturans*” es el hombre dentro de la naturaleza, naturaleza de la cual el hombre forma parte. Spinoza retomó esta distinción para realizar este amalgama fascinante entre la naturaleza y Dios. Luego vino Bachelard que dijo que los poetas establecen la relación entre “*natura naturans*” y “*natura naturata*”. O sea que establecen la relación entre la naturaleza que miramos y la naturaleza que le mira a uno. Y ahí vuelvo a mis reflexiones sobre la cuestión: cómo una película puede mirarle a uno. Bachelard basándose en un poema de Goethe en el que el poeta ve el lago que lo mira, dice que hace falta la intervención de la voluntad que debe detenerse en la superficie, no debe buscar el sentido en el interior, no debe crear símbolos, alegorías. La superficie crea su propia complejidad, el devenir de la superficie; con esto llegamos a Deleuze... Bachelard ofrece entonces una tercera opción sobre el malentendido del lenguaje, es la contemplación volitiva, hay por lo tanto tensión, hay un querer retenerse, no penetrar.

ERIC LEBOT **El cine intentó representar al hombre y ahora tenemos la impresión de que es el hombre el que imita la imagen...**

RR Aquí una vez más hay un malentendido del lenguaje. Se habla de cine, de todos los cines, y cuando se habla de todos los cines es como si se buscara hacer una teoría general de la tipografía o de los libros. Yo hablo de cierto tipo de cine que practico. Es mi poética, y mi idea es que cada uno busque su poética, su camino. En mi trabajo pedagógico no busco imponer mis ideas, por eso son bastante extravagantes, bastante, por así decir, escurridizas. No busco hablar de “todo” el cine. Entre todos los enfoques que existen, hay un cine que exige la demostración. Cierta tipo de cine político, *Mondovino* (2004) por ejemplo. Se puede pensar lo que se quiera de las películas demostrativas, es una manera

opposition “*au res cogitans*”, je pense sur le monde. “*Natura naturata*”, c’est la nature séparée de l’homme en quelque sorte, “*natura naturans*” c’est l’homme à l’intérieur de la nature, la nature dont l’homme fait partie. Spinoza a repris cette distinction pour réaliser cet amalgame fascinant entre la nature et Dieu. Puis vient Bachelard qui dit que les poètes font le lien entre “*natura naturans*” et “*natura naturata*”. C’est-à-dire font le lien entre la nature qu’on regarde et la nature qui vous regarde. Et là je retombe dans mes réflexions sur la question : comment un film peut vous regarder. Bachelard s’appuie sur un poème de Goethe dans lequel le poète voit le lac qui le regarde, et dit qu’il faut l’intervention de la volonté qui doit s’arrêter à la surface, ne doit pas chercher le sens à l’intérieur, ne doit pas créer des symboles, des allégories. La surface crée sa propre complexité, le devenir de la surface, on rejoint ici Deleuze... Bachelard offre donc une troisième option sur le malentendu du langage, c’est la contemplation volitive, il y a tension donc, il y a un vouloir se retenir, ne pas pénétrer.

ERIC LEBOT **Le cinéma a essayé de représenter l’homme et maintenant on a l’impression que c’est l’homme qui imite l’image...**

RR Il y a là encore un malentendu du langage. On parle de cinéma, on parle de tous les cinémas, et quand on parle de tous les cinémas c’est comme si on cherchait à faire une théorie générale de la typographie ou des livres. Je parle d’un certain type de cinéma que je pratique. C’est ma poétique, et mon idée c’est que chacun cherche sa poétique, sa démarche. Dans mon travail pédagogique, je ne cherche pas à imposer mes idées, c’est pour cela qu’elles sont assez farfelues, assez glissantes si j’ose dire. Je ne cherche pas à parler de “tout” le cinéma. Dans toutes les démarches qui existent, il y a un cinéma qui exige la démonstration. Un certain type de cinéma politique, *Mondovino* (2004) par exemple. On peut penser ce qu’on veut des films démonstratifs, c’est une manière de faire. Mais la démonstration peut-être d’un autre type. Quand Antonioni, dans *L’éclipse* (1962), je crois, filme et montre le fonctionnement de la Bourse, pendant quinze minutes qu’à l’époque on trouvait ennuyeuses, c’est une des critiques les plus radicales de l’économie de marché. Il n’y a pas un mot, ni pour ni contre. Il n’y a pas de commentaires. Il y a simplement une vision contemplative, paisible, de cette aberration. La classe



L'hypothèse du tableau volé (1979)

de proceder. Pero la demostración puede ser de otro tipo. Cuando Antonioni, creo que es en *El eclipse* (1962), filma y muestra el funcionamiento de la Bolsa, durante quince minutos que en aquella época parecían aburridos, es una de las críticas más radicales de la economía de mercado. No hay ni una palabra a favor o en contra. No hay comentarios. Hay simplemente una visión contemplativa, apacible, de esta aberración. La clase obrera está ausente, la gente afectada directamente por esos valores está ausente; sólo está el juego, un juego de locura, es la ruleta rusa. Si hay una escena de una película en la que la demostración en el sentido político está bien lograda, yo diría que es esa escena. ●

NOTAS

1. Popper, K. R. *Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, St Louis, Washington University Press, 1966; traducción. integral del inglés y con prefacio de J. J. Rosat, *La connaissance objective*, Paris, Aubier, 1991.
2. Huizinga, J. *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 6ème édition, 1951 (versión original 1938).
3. Nicolas de Cues (1401-1464) consideraba que ningún átomo podía ser estable porque la estabilidad es representable en un espacio geométrico, que ningún planeta podía ser perfectamente circular porque el círculo es representable (etc.), dicho de otro modo, porque la razón reduce lo real al estado de imagen (representación).
4. Pavel Alexandrovich Florensky: matemático ruso que se hizo sacerdote (1882-1937).
5. Método Monte Carlo : métodos de simulación estadística.
6. Hamrs: *los innumerables dobles de los hombres, feroces pero también dobles humanos generalmente bienintencionados aunque a veces sean un poco bromistas, pícaros*. Felgyas: el alma animal. Hugar: el alma única de cada uno de nosotros, que surgiendo de un más allá difuso, viene a nuestro encuentro. El “alma ósea”: la estructura, esa emoción singular que la película nos ha transmitido. Raúl Ruiz, *Le Cinéma, art de l'ombre*, Positif 553, Scope, Marzo 2007.
7. El pueblo mapuche es el pueblo originario de Chile, constituye alrededor del 10 % de la población actual. Es el único pueblo originario de América latina que no fue vencido por la colonización española, que se vio obligada a firmar con las autoridades tradicionales tratados que reconocían los territorios que se extienden desde el sur de Bio Bio hasta la isla de Chiloé, como territorios autónomos mapuches.

ouvrière est absente, les gens qui sont directement concernés par ces valeurs sont absents, il y a juste le jeu, un jeu de folie, c'est la roulette russe. S'il y a une scène de film où la démonstration dans le sens politique est réussie, je dirai que c'est cette scène-là. ●

NOTES

1. Popper, K. R. *Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, St Louis, Washington University Press, 1966 ; trad. intégrale de l'anglais et préfacé par J. J. Rosat, *La connaissance objective*, Paris, Aubier, 1991.
2. Huizinga, J. *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 6ème édition, 1951 (version originale 1938).
3. Nicolas de Cues (1401-1464) considérait qu'aucun atome ne pouvait être stable puisque la stabilité est représentable dans un espace géométrique, qu'aucune planète ne pouvait être parfaitement circulaire puisque le cercle est représentable (etc.), autrement-dit parce que la raison réduit le réel à l'état d'image (représentation).
4. Pavel Alexandrovitch Florensky Mathématicien russe devenu prêtre (1882-1937).
5. Méthode Monte Carlo : méthode de simulation statistique
6. Hamrs : *les innombrables doubles des hommes, féroces, mais aussi des doubles humains plutot bienvenus, même s'il leur arrive parfois d'être un peu blagueurs, roubards*. Felgyas : *l'âme animale*. Hugn : *l'âme unique de chacun d'entre nous, qui surgissant d'un au-delà diffuse, vient à notre rencontre*. L'âme osseuse : *la structure, cette émotion singulière que le film nous a transmise*. Raúl Ruiz, *Le Cinéma, art de l'ombre*, Positif 553, Scope, Mars 2007.
7. Le peuple mapuche est le peuple originaire du Chili, il constitue 10 % environ de la population actuelle du Chili. C'est le seul peuple originaire d'Amérique latine qui n'a pas été vaincu par la colonisation espagnole, obligeant celle-ci à signer avec ses autorités traditionnelles des traités reconnaissant les territoires s'étendant du sud du Bio Bio jusqu'à l'île de Chiloe, comme territoires autonomes mapuches.
8. Schacter, D. L. *À la recherche de la mémoire, Le passé, l'esprit et le cerveau*, De Boeck université, 1999.
9. *Orlando furioso* (Roland furieux) est un poème épique de 40 chants, écrit par Ludovico Ariosto, dit en français l'Arioste, écrit au début du XVI^e siècle, il sera publié en 1516, s'inscrivant comme un lointain descendant de la Chanson de Roland (ou Chanson de Roncevaux) et présenté, à sa sortie, comme une suite de l'Orlando innamorato (Roland amoureux) de Matteo Maria Boiardo.
10. Ruiz, R. *Poétique du cinéma*, Dis Voir, 1995.
11. Terme qui connaîtra une fortune considérable à la Renaissance, et sert à caractériser l'art de la *vive représentation* par l'emploi approprié d'images visuelles qui agissent sur la psychologie du lecteur afin d'emporter l'adhésion.
12. Vygotski, L. *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997.

PIERRE-ALEXANDRE NICAISE Né en 1970, est titulaire d'un DEA de Sociologie (UTM) : *Espace imaginaire et société : Le cinéma de Raúl Ruiz* (1999) dirigé par Anne Sauvageot. En 1994 il co-fonde l'Association Eidos à Montauban (Les Journées Cinéma de Montauban). En 2003, il s'occupe de la programmation du Cinéma ABC de Toulouse en tant que directeur artistique. Il travaille depuis 2005 à Cinéfol31 (Cinéma Le Cratère) à Toulouse. Il est l'auteur d'un site sur le cinéma de Raúl Ruiz (www.lecinemaderaúlruiz.com 2005) et d'un site sur le cinéma d'Henri-François Imbert (www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com 2006).

RÉSUMÉ Dans cet entretien réalisé en Mars 2007 à la Cinémathèque de Toulouse, à l'occasion d'une rétrospective mise en place par cette dernière et l'ARCALT, Raúl Ruiz revient sur ses préoccupations et questionnements théoriques toujours en mouvement. De ses travaux de chercheur au sein de l'Université d'Aberdeen à son dernier film *La recta provincia* (2007), du langage cinématographique à la théorie des jeux, de la mémoire implicite à la remise en cause de la narration linéaire, Raúl Ruiz conçoit un système poétique qui prend en compte la complexité de notre relation au réel, ponctuant son discours de nombreux exemples pris dans la littérature, l'histoire et le cinéma.

MOTS CLÉS cinéma - langage - mémoire - pensée - université - jeu - espace - perception - théorie des trois actes - représentation non linéaire.

8. Schacter, D.L., *À la recherche de la mémoire, Le passé, l'esprit et le cerveau*, De Boeck université, 1999.

9. *Orlando furioso* est un poème épique de 40 cançons, écrit par Ludovico Ariosto, appelé en français *l'Arioste*; écrit au début du XVI^e siècle, sera publié en 1516, s'inscrivant comme un lointain descendant de la *Chanson de Roland (ou Chanson de Roncevaux)* et présenté alors comme une continuation de *l'Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo.

10. Ruiz, R. *Poétique du cinéma*, Dis Voir, 1995.

11. Terme qui connaîtra une fortune considérable à la Renaissance, et sert à caractériser l'art de la *vive représentation* par l'emploi approprié d'images visuelles qui agissent sur la psychologie du lecteur afin d'emporter l'adhésion.

12. Vygotski, L. *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997.

PIERRE-ALEXANDRE NICAISE Né en 1970, est titulaire d'un Master (DEA) de Sociologie (UTM) : *Espace imaginaire et société : le cinéma de Raúl Ruiz* (1999) dirigé par Anne Sauvageot. En 1994 est cofondateur de la Association Eidos à Montauban (Les Journées Cinéma de Montauban). En 2003 se occupe de la programmation du cinéma ABC de Toulouse comme directeur artistique. Travaille depuis 2005 à Cinéfol 31 (Cinéma Le Cratère) à Toulouse. Es el autor de una página web sobre el cine de Raúl Ruiz (www.lecinemaderaúlruiz.com 2005) y de otra sobre el cine de Henri-François Imbert (www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com 2006).

RESUMEN En esta entrevista, realizada en marzo de 2007, con motivo de una retrospectiva llevada a cabo por la Cinemateca de Toulouse y ARCALT, Raúl Ruiz vuelve sobre sus preocupaciones y cuestionamientos teóricos siempre en movimiento. De sus investigaciones en el seno de la Universidad de Aberdeen a su última película *La recta provincia* (2007), del lenguaje cinematográfico a la teoría de los juegos, de la memoria implícita al cuestionamiento sobre la narración lineal, Raúl Ruiz concibe un sistema poético que toma en cuenta la complejidad de nuestra relación con lo real, subrayando su discurso con numerosos ejemplos tomados de la literatura, la historia y el cine.

PALABRAS CLAVES cine - lenguaje - memoria - pensamiento - universidad - juego - espacio - percepción - teoría de los tres actos - representación no lineal.

L'œil qui ment (1992)



Un tigre de papel

Especialmente verdadero, necesariamente falso

ISLENI CRUZ CARVAJAL

Después de darle la vuelta a todas las herramientas del documental, después de una treintena de trabajos explorando las posibilidades de sus códigos y después de tres décadas capturando con originalidad grandiosa fracciones de presente e impresiones de pasado, la carrera de Luis Ospina parecería haber tocado cima con *Un tigre de papel*: síntesis de osadías formales y metodológicas a la vez que punto hasta el momento óptimo en términos de transmisión de la memoria generacional, socio-cultural y política de su país. Que la obra de este autor haya desembocado en el ensayo y en el documental falso ratifica nuevamente que, como a los mejores artifices del lenguaje y de la historia audiovisual, las demarcaciones de los géneros le han resultado cada vez más estrechas frente a sus descubrimientos expresivos de lenguaje y frente a su necesidad de reflexiones cada vez más agudas y complejas.

Depurando también su ya conocida tendencia al *collage*, esta última obra de Ospina compone con una nutrida cantidad de materiales disímiles un tipo de ensayo donde el sentido real de ciertas vivencias histórico-generacionales se manifiestan a través de amigos-personajes para quienes se ha escrito parte de un guión hábilmente trenzado a lo largo de cinco capítulos en la trayectoria política colombiana –desde 1934 hasta 1981–, años coincidentes con la novelesca vida de un tal Pedro Manrique Figueroa, pionero del *collage* en el país, de cuyas anécdotas y destino político y plástico todos los entrevistados hablan, pero de quien no se conserva una sola foto que pueda darse por legítima. En la historia –con mayúscula– se trata de un recorrido evocado desde el afianzamiento internacional del socialismo/comunismo hasta su fracaso en la conversión a los totalitarismos terminantes. En la historia –con minúscula– se trata paralelamente, y como consecuencia de lo anterior, del proceso de millones



Un tigre de papel

Un tigre de papier

spécialement vrai nécessairement faux

Après avoir exploré tous les outils du genre documentaire, étudié les possibilités de ses codes dans une trentaine de productions et après trois décennies passées à capturer avec une originalité impressionnante des fragments de présent et des impressions du passé, la carrière de Luis Ospina semblerait avoir atteint un sommet avec *Un tigre de papier*: synthèse d'innovations formelles et méthodologiques ainsi que point culminant, jusqu'à présent, en termes de transmission de la mémoire à la fois socioculturelle et politique, celle d'une génération de son pays. Que l'œuvre de cet auteur ait fini par déboucher sur l'essai et le faux documentaire ne fait de nouveau que souligner que – à l'instar des meilleurs créateurs du langage et de l'histoire audiovisuelle – les limites entre les genres ont fini par lui sembler trop étroites au regard de ses découvertes sur l'expressivité du langage et de son besoin de réflexion de plus en plus précise et complexe.

En épurant également sa tendance bien connue à faire du collage, cette dernière œuvre d'Ospina compose,

de individuos, en el mundo y en Colombia, que experimentaron desde la fe y la entrega incondicional hasta el desencanto más doloroso. Pero, aún con bastante implicación autobiográfica, el autor se decanta por el absurdo antes que por la nostalgia.

Al tiempo de plantear la muerte de las utopías de una generación que hace cuatro décadas tenía sentimientos y razones para creer que podía cambiar el mundo, desde todas sus dimensiones *Un tigre de papel* es el cuestionamiento entre lo verdadero y lo falso: en la historia, la política, el arte y la representación, incluido él mismo con su forma de “documental” donde los testimonios están previamente escritos pero su contenido se refiere a hechos que realmente sucedieron aunque otras veces se dediquen a describir con minuciosidad científica anécdotas que nunca tuvieron lugar sobre un personaje que jamás existió.

Y tal vez porque la inexistencia del protagonista permite tantas posibilidades como, relativamente, un Macondo donde fue posible que ocurriera lo inimaginable, *Un tigre de papel* resulta significativamente más verdadero que cualquier documental sobre la historia colombiana de la última mitad de siglo. “En tiempos de confusión los falsos documentales ayudan a desarrollar estrategias reflexivas, que los convierten ya no en distintivos de la ficción sino en marcadores de la realidad; forman parte de una dialéctica histórica nutrida por lo verdadero y lo falso [...] La figura de Pedro Manrique Figueroa es un mecanismo para establecer conversaciones con respecto al pasado en un tiempo presente. Al proponerme hacer un falso documental sobre este artista, un representante típico del arte y la política en Colombia en los años sesenta y setenta, estoy cuestionando la validez última de los acontecimientos históricos documentados, proyectando una sospecha sistemática sobre las capacidades técnicas, prácticas e institucionales de la creación de realidades verdaderas y su credulidad”¹.

LA HISTORIA Y EL SENTIDO DE LO ABSURDO

Aunque en una apreciación inicial pueda parecer que *Un tigre de papel* tiene como hilo conductor la vida de Pedro Manrique Figueroa, nacido en 1934 y “desaparecido” en 1981, realmente su estructura se organiza partiendo de cuatro décadas de historia política expuesta en cinco etapas, correspondientes cada una a un “color de años”, exceptuando la primera. Acto seguido, el personaje es un pretexto para recorrer distintos contextos geopolíticos y, simultáneamente, insertar un cúmulo de anécdotas representativas de la vivencia de una generación que, después de la desilusión, en muchos casos no tuvo otro destino que volcarse hacia un misticismo que finalmente no tuvo cabida en ningún sitio.

avec une grande quantité de matériaux différents, une sorte d'essai où le véritable sens de certaines expériences historiques d'une génération est révélé à travers des personnages-amis pour qui a été écrit une part du scénario, habilement construit au long de cinq épisodes inscrits dans la trajectoire politique de la Colombie, de 1934 à 1981, années qui correspondent à la vie romanesque d'un certain Pedro Manrique Figueroa, pionnier du collage dans son pays, dont le parcours politique et artistique est au cœur des interviews, mais dont on ne conserve pas une photo que l'on puisse tenir pour vraie. Dans la grande histoire, il s'agit d'un parcours qui va depuis la consolidation internationale des idées du socialisme/communisme jusqu'à leur échec issu des totalitarismes virulents. Parallèlement, dans la petite histoire, et en conséquence de la grande, il s'agit de l'évolution de millions d'individus, en Colombie et dans le monde, qui ont vécu d'abord dans la foi et le dévouement total jusqu'au plus douloureux des désenchantements. Mais l'auteur, dont les implications autobiographiques sont évidentes, tend vers un traitement par l'absurde plutôt que par la nostalgie.

En posant la question de la mort des utopies pour une génération qui, il y a quarante ans, avait le sentiment et les raisons de croire qu'elle pouvait changer le monde, *Un tigre de papier* est, dans toutes ses dimensions, un questionnement du vrai et du faux: dans l'histoire, la politique, l'art et la représentation, dans sa forme même en tant que “documentaire” où les témoignages ont été écrits d'avance mais dont le contenu fait référence à des faits qui se sont réellement déroulés, bien que certains d'entre eux ne fassent que décrire avec une minutie toute scientifique des anecdotes qui n'ont jamais eu lieu sur un personnage qui n'a jamais existé.

Et peut-être parce que l'inexistence du protagoniste permet autant de possibilités – toutes proportions gardées – que Macondo où il a pu se passer l'inimaginable, ainsi de façon significative *Un tigre de papier* est plus vrai que n'importe quel autre documentaire sur l'histoire de la Colombie de la deuxième moitié du siècle dernier. “En temps de troubles, les faux documentaires aident à développer des stratégies de réflexion, et deviennent non pas des contrepoints de fiction mais de vrais marqueurs de réalité; ils font partie d'une dialectique historique nourrie de vrai et de faux [...] La figure de Pedro Manrique Figueroa est un mécanisme pour établir des conversations au sujet du passé dans un temps présent. En voulant faire un faux documentaire sur cet artiste, un représentant typique de l'art et de la politique en Colombie dans les années 60 et 70, je remets en question la validité ultime des événements historiques dont il est question, en projetant une suspicion systématique sur les pouvoirs techniques, pratiques et institutionnels de la création de réalités et leur crédibilité”¹.



Luis Ospina à Toulouse, 2004

La consistencia de este trabajo deriva de un rastreo riguroso, tanto de archivos históricos como de información sobre el origen y las fuentes de la Historia misma, tema que remite de nuevo al interrogante sobre la verdad y la mentira respecto a la Historia oficial, de la que tanto se dice que es de quien la escribe. Para Ospina, entonces, también es de quien la filma (y la *edita* como le parece, habría que añadir). Por eso resulta esencial el testimonio del historiador Arturo Alape, según el cual “la historia se genera a través de un rumor”. Del mismo modo, también Pedro Manrique Figueroa es un rumor, a través de cuyo recuerdo se formulan los acontecimientos más como fueron vividos, sentidos o padecidos, no pocas veces por los mismos entrevistados que anecdóticamente son el mismo Pedro Manrique Figueroa.

El orden cardinal arranca de tres episodios ocurridos durante el año 1934, decisivos especialmente para la historia del socialismo/comunismo: Alejandro I de Yugoslavia es asesinado (aunque por *terroristas croatas*), Mao-Tse-Tung emprende la Gran Marcha que liberará definitivamente a China del antiguo orden y el Partido Comunista Ruso impone a los escritores de forma definitiva el método realista-socialista emanado de los principios de “fidelidad y representación artística” del leninismo-stalinismo. El contexto macro del acontecer mundial será a su vez una sombra constante en la historia oficial colombiana y, por extensión, en la azarosa vida –militante, artística y afectiva– de Pedro Manrique Figueroa, nacido justamente el 28 de diciembre de 1934 y presente en los acontecimientos más significativos del devenir nacional– y a veces

L'HISTOIRE ET LE SENS DE L'ABSURDE

Même si on peut considérer dans une première approche que *Un tigre de papier* a comme fil conducteur la vie de Pedro Manrique Figueroa, né en 1934 et “disparu” en 1981, en réalité sa structure s’élabore à partir de quatre décennies d’histoire politique exposées en cinq étapes, et qui correspondent chacune – sauf la première – à une “couleur d’années”. Tout de suite après, le personnage semble un prétexte pour parcourir différents contextes géopolitiques et, simultanément, insérer une accumulation d’anecdotes représentatives du vécu d’une génération qui, après le temps de la désillusion, n’a vu d’autre solution dans la plupart des cas que celle la tournait vers un mysticisme qui finalement n’a eu de place nulle part.

Le corps de ce travail provient d’un ratissage rigoureux aussi bien des archives historiques que des informations sur l’origine et les sources de l’histoire même, un thème qui renvoie de nouveau à la question sur la vérité et le mensonge dans l’histoire officielle dont on dit souvent qu’elle est l’histoire de celui qui l’écrit. Pour Ospina, alors, elle est aussi celle de celui qui la filme (et en fait le *montage* comme il l’entend, faudrait-il préciser). C’est pourquoi le témoignage de l’historien Arturo Alape devient essentiel lorsqu’il dit que “l’histoire se construit à partir d’une rumeur”. De la même façon, Pedro Manrique Figueroa est aussi une rumeur dont le souvenir permet l’expression des événements tels qu’ils furent vécus, ressentis ou subis, assez souvent par les gens interviewés eux-mêmes, qui sont, de fait, la personne même de Pedro Manrique Figueroa.

L’ordre cardinal part de trois événements qui ont eu lieu au cours de l’année 1934, et qui sont particulièrement décisifs dans l’histoire des mouvements socialiste et communiste : Alexandre I de Yougoslavie est assassiné (par des *terroristes croates*), Mao Tsé Toung entreprend la Longue Marche qui libèrera définitivement la Chine de l’ancien régime et le Parti Communiste Russe impose de façon définitive aux écrivains la méthode du réalisme socialiste provenant des principes «de fidélité et de représentation artistique» du léninisme et du stalinisme. Le macro contexte de la conjoncture mondiale sera à son tour une ombre constante dans l’histoire officielle colombienne et par extension dans la vie hasardeuse – vie militante, artistique et affective – de Pedro Manrique Figueroa, né justement le 28 décembre 1934 et présent lors des événements les plus significatifs de l’histoire nationale – et parfois même internationale – au cours des décennies suivantes.

Une des intentions d’Ospina est de suivre le schéma que certains livres adoptent lorsque, en faisant l’exposé de l’évolution d’un artiste, ils renseignent

del internacional– durante las décadas siguientes.

Una de las intenciones de Ospina era seguir el esquema que algunos libros emplean cuando, al exponer la evolución de un artista, en una columna reseñan cronológicamente su vida mientras que en otra resumen los hechos históricos destacables correspondientes a esa misma cronología. El guión de *Un tigre de papel*, además de estas “dos columnas”, desarrolla una buena cantidad de paréntesis episódicos complementarios, que actúan como reveladores de la cultura colombiana –y latinoamericana, siguiendo los comentarios que a propósito de este trabajo ha hecho Patricio Guzmán– que ya no son tan relativos a la Historia sino más a una forma particular de experimentarla. Y es en esta dimensión donde interviene con acierto lúcido ese absurdo refinado tan propio del autor. Porque *Un tigre de papel*, como él mismo afirma, también es una comedia: “una comedia documental”².

DEL AMOR A LA MEMORIA

Los “Años Cero” van desde 1934 hasta 1952 y toman como punto de partida el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido en 1948 y parte detonante de una crisis política sustancial en Colombia. Pedro Manrique Figueroa había sido testigo de los hechos, según lo atestigua Arturo Alape, uno de los historiadores más acreditados del panorama nacional. Los “Años Rojas” van desde 1952 hasta 1957 y se centran en el duro enfrentamiento entre conservadores y liberales, extensiones respectivas de la derecha (nazismo) y de la izquierda (socialismo/comunismo).

Podría afirmarse que los “Años Rojas”, situados entre 1957 y 1968, constituyen el primer nudo de la estructura, pues se trata del capítulo más nutrido en materia ideológica, cultural, plástica y geopolítica (y coincidirían, además, con la etapa treintañera del protagonista y de varios entrevistados). La parte inicial expone un perfil más privado de Manrique junto con su papel de artista plástico comprometido con la crítica social y, de paso, implicado con el movimiento *nadaísta* que encabezó el poeta Gonzalo Arango, a quien se documenta con archivos de televisión, al igual que a varios personajes representativos de la vida artística y socio-cultural de aquellas décadas. Una segunda parte se dedica a la fiebre revolucionaria, amplificada por la influencia de Cuba, de cuya propaganda también se extrae material de archivo, sólo que, en este caso, seleccionada e insertada con tal sentido, que la realidad histórica termina siendo por sí misma cómica. Para finalizar estos años, *Un tigre de papel* viaja desde Benarés hasta Nueva York, pasando por Rusia, Rumania, Londres, Francia y Pekín, lugar este último que se aprovecha para introducir los primeros desencuentros de Manrique con la ideología roja: sus *collage* son prohibi-

dans une colonne sa vie selon l'ordre chronologique et mettent en parallèle dans une autre les faits historiques marquant cette même période. Le scénario de *Un tigre de papier*, en plus de ces deux “colonnes”, développe une grande quantité de parenthèses épisodiques complémentaires qui fonctionnent comme des révélateurs de la culture colombienne – et latino-américaine, d'après les remarques de Patricio Guzmán à propos de ce travail – et qui ne sont plus exactement en rapport avec l'histoire mais plutôt avec une façon particulière de la vivre. Et c'est dans cette dimension qu'intervient avec une juste lucidité ce sens raffiné de l'absurde propre à l'auteur.

Comme il le dit lui-même, *Un tigre de papier* est aussi une comédie : “une comédie documentaire”².

DE L'AMOUR À LA MÉMOIRE

Les “Années Zéro” se situent entre 1934 et 1952 et prennent comme point de départ l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, élément déclencheur d'une crise politique grave en Colombie. Pedro Manrique Figueroa avait été témoin des faits, d'après le témoignage d'Arturo Alape qui est un des historiens les plus reconnus dans le pays. Les “Années Rojas” se situent entre 1952 et 1957 et se focalisent sur le dur affrontement entre conservateurs et libéraux, qui sont respectivement des extensions de la droite (nazisme) et de la gauche (socialisme/communisme).

On pourrait affirmer que les “Années Rouges”, entre 1957 et 1968, constituent le premier noyau de la structure; il s'agit en effet de l'épisode le plus élaboré en matière idéologique, culturelle, plastique et géopolitique (et ces années correspondent en plus aux trente ans du protagoniste et de plusieurs personnes interviewées). Le début de cette partie donne à voir un portrait plus intime de Manrique ainsi que son rôle en tant qu'artiste plasticien engagé dans la critique sociale, et en passant, impliqué dans le mouvement “nadaísta” mené par le poète Gonzalo Arango et que l'on découvre dans des archives de la télévision, ainsi que plusieurs personnages représentatifs de la vie artistique et socioculturelle de ces années-là. Une deuxième partie est centrée sur la fièvre révolutionnaire, amplifiée par l'influence de Cuba, dont la propagande est également utilisée comme images d'archives, mais dans ce cas, la sélection et le montage sont faits de telle sorte que la réalité historique finit par devenir comique. Pour conclure cette période, *Un tigre de papier* voyage de Bénarès jusqu'à New York, en passant par la Russie, la Roumanie, Londres, la France et Pékin, cette dernière ville permettant d'introduire les premiers désaccords de Manrique avec l'idéologie communiste: ses collages sont interdits dans la Chine maoïste car jugés profanes.

dos en la China maoísta por considerarse profanos.

La crisis empeorará entre 1968 y 1974, durante unos “Años Rosa” –inspirados en Rosa Luxemburgo– que paralelamente relatan la relación de Pedro Manrique Figueroa con las mujeres y el enfrentamiento definitivo de su obra plástica con la imposición del realismo socialista, convirtiéndose en paradigma de lo ocurrido a miles de creadores que, por efecto de la falta de criterios claros y sensatos para la existencia y el papel del arte, vieron su trabajo prohibido o abortado, antes o después de haber sido expulsados del Partido Comunista. Tal episodio será el principio de los “Años Negros”, transcurridos entre 1974 y 1981, período en el que la desilusión arrojó a tantos exmilitantes de izquierda al misticismo y al hippismo.

El último *collage* del que se tendrá noticia se titulará *Al diablo con Mao* y datará de 1976. La leyenda sobre el protagonista se cierra con el rumor de una posible donación de sí mismo al Museo Nacional de Colombia, sin que sus autoridades hayan entendido cómo pudo ocurrir que se hubiera convertido en una momia hallada sin identificar un día de tantos entre el resto de piezas del lugar. Acto seguido, el ensayo se cierra con un subrayado muy propio de varios trabajos del cineasta, y es el papel de la memoria en primer plano y como el contenido más sagrado que nos queda en el presente: Pedro Manrique Figueroa sólo existe en los fragmentos de recuerdos que han ayudado a construir este *collage* llamado *Un tigre de papel*. Una composición tan rica particularmente en lo referido a registros del pasado, que el autor no puede más que dar el verdadero crédito a los tantos técnicos anónimos que nos han legado sus imágenes: trocitos minúsculos de Historia que en manos de Luis Ospina se optimizan para expresarla por encima de la reconstrucción plana, pero sobre todo para expresar cómo esa Historia se manifiesta a través de nuestras vidas. ●

NOTAS

1. Luis Ospina en “Nota del Director” que acompaña la difusión para prensa de *Un tigre de papel*.
2. Luis Ospina en entrevista con Santiago Andrés Gómez y Carlos Eduardo Henao para la revista *Kinetoscopio* n° 80, Medellín, septiembre de 2007.

ISLENI CRUZ CARVAJAL Periodista de origen colombiano radicada en España, donde se desempeña también como docente e investigadora.

RESUMEN *Un tigre de papel*, el trabajo más reciente del cineasta colombiano Luis Ospina, es un ensayo en forma de falso documental que reflexiona sobre la historia nacional de los últimos cuarenta años, en parte como eco de un panorama político mundial reflejado en la vida y desventuras de un tal Pedro Manrique Figueroa, símbolo de una generación de artistas que terminaron en la exclusión y el desencanto después de media vida militando por la izquierda.

La crisis devendrá más aguda entre 1968 y 1974, durant des “Années Rose” – Rosa Luxembourg en est l’inspiratrice – qui racontent d’une part la relation de Pedro Manrique avec les femmes et d’autre part, l’affrontement de son œuvre plastique avec l’imposition du réalisme socialiste, affrontement qui devient le paradigme de ce qu’ont vécu des milliers de créateurs qui, à cause de l’absence de critères clairs et sensés au sujet de l’existence et du rôle de l’art, ont vu leur travail interdit ou interrompu, avant ou après leur expulsion du Parti Communiste. Ces événements seront considérés comme le début des “Années Noires” – entre 1974 et 1981 – durant lesquelles les anciens militants de gauche désenchantés se tourneront vers le mysticisme ou vers le mouvement hippie.

Le dernier collage dont on aura trace s’appelle *Au diable Mao !* (1976). La légende du protagoniste finit sur la rumeur d’une éventuelle donation de son propre corps au Musée National de Colombie, sans que pour autant ses services administratifs aient réussi à comprendre comment il a pu se transformer en cette momie retrouvée un beau jour sans identification au milieu des œuvres de la collection. Tout de suite après, le film se termine – comme dans différentes productions de ce cinéaste – en insistant sur le rôle prépondérant de la mémoire, considérée comme le contenu le plus sacré que nous ayons dans le présent: Pedro Manrique Figueroa n’existe que dans les fragments de souvenirs qui ont permis de construire ce collage intitulé *Un tigre de papier*. Une composition qui, si l’on considère les différents registres du passé, est si riche que l’auteur ne peut qu’accorder un crédit véritable aux différents techniciens anonymes qui nous ont légué leurs images: de minuscules bouts d’Histoire optimisés par Luis Ospina non pas pour en faire une reconstruction linéaire mais surtout pour exprimer comment cette histoire se manifeste à travers nos vies. ●

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR MICHELLE ORTUNO

NOTES

1. Luis Ospina dans «Notes du réalisateur» qui accompagne la diffusion pour la presse de *Un tigre de papier*.
2. Entretien de Luis Ospina avec Santiago Andrés Gómez et Carlos Eduardo Henao pour la revue *Kinetoscopio*, n°80, Medellín, septembre 2007.

ISLENI CRUZ CARVAJAL Journaliste d’origine colombienne vivant en Espagne, où elle est également enseignante et chercheuse.

RÉSUMÉ *Un tigre de papier*, le dernier travail du cinéaste colombien Luis Ospina, est un essai sous forme de faux documentaire dont la réflexion porte sur l’histoire nationale des quarante dernières années, écho en partie de la politique mondiale et qui se reflète dans la vie et les mésaventures d’un tel Pedro Manrique Figueroa, symbole d’une génération d’artistes qui tous finirent dans l’exclusion et le désenchantement après avoir passé leur vie à militer à gauche.

Una tango (2007) de Fernando Cricenti



Claroscuros del cortometraje argentino

OBRAS, AUTORES
Y TENDENCIAS
ENTRE 1995 Y 2007

Paulo Pecora

Amateurs o profesionales, narrativos o experimentales, los cortometrajistas argentinos actúan con total independencia. Son capaces de convertir la escasez de recursos en posibilidades creativas, las limitaciones en virtudes estéticas y el azar y la poca contención estatal en partes positivas del resultado.

Originalidad, diversidad, autogestión, y un reconocimiento internacional, caracterizan a los cortos filmados en la Argentina en los últimos 12 años.

Clairs-obscur du court métrage argentin

ŒUVRES,
AUTEURS
ET TENDANCES
ENTRE 1995 ET 2007



Primera nieve (2006) de Pablo Agüero

EN RODAJE

La luz del farol recorta las sombras alargadas de los árboles sobre el pasto, como si se tratara de la Luna alumbrando la entrada a un bosque fantasmal. Allí, una joven permanece tendida en el suelo, entre las sombras, dormida o víctima de un desmayo, mientras camarógrafo y asistentes avanzan hacia ella con cuidadosa lentitud. Se trata del rodaje de unas pruebas para *Ausencias*, un proyecto de largometraje que Milagros Mumenthaler desarrolla desde hace un año con apoyo internacional.

Ganadora de numerosos premios con sus cortos *El patio*, *Cape Code* y *Amancaey*, ella es sólo la punta visible de un gigantesco iceberg formado por un número cada vez más amplio de cineastas que filman cortometrajes en la Argentina.

Como Pablo Trapero, Julia Solomonoff, Juan Villegas, Néstor Frenkel, Luis Ortega, Albertina Carri, Ezequiel Acuña, Lucía Cedrón, Hernán Sáez, Ariel Rotter, Celina Murga y Alexis Dos Santos, entre muchísimos otros, Mumenthaler forma parte de un grupo cada vez más numeroso de directores que pasaron del corto al largometraje, o que –como ella– están a punto de hacerlo.

Eso no significa que consideren al género como un período de transición o como un trampolín para poder alcanzar el status de cineasta. Nada de eso. El auge y la vigencia que tiene desde hace años, hicieron del corto un espacio con valores estéticos propios y un campo propicio para la experimentación y el ensayo cinematográfico.

Aunque sea muy difícil establecer una cifra exacta, se calcula que hay más de 17.000 estudiantes de cine en el país, lo que supone un número semejante de autores de cortos en potencia.

Amateurs ou professionnels, adeptes du récit classique ou expérimentaux à outrance, les auteurs de courts métrages argentins agissent en totale indépendance. Ils sont capables de transformer la pauvreté de moyens en potentiel créatif, les limitations diverses en vertus esthétiques et les aléas de la production, ainsi que le faible soutien de l'État, en autant d'éléments dont les effets bénéfiques se font ressentir sur le résultat final. Originalité, diversité, autogestion, en plus d'une reconnaissance internationale, caractérisent les courts métrages filmés en Argentine ces douze dernières années.

EN COURS DE TOURNAGE

La lumière du projecteur découpe les ombres des arbres qui s'étirent sur l'herbe, comme s'il s'agissait de la lune éclairant l'entrée d'un bois fantomatique. Là, une jeune fille gît inanimée sur le sol, entre les ombres, endormie ou évanouie, tandis que le directeur de la photographie et ses assistants avancent vers elle avec une prudente lenteur. Nous sommes sur le tournage de bouts d'essai pour *Ausencias*, un projet de long métrage que Milagros Mumenthaler poursuit depuis un an, avec des soutiens internationaux.

Lauréate de nombreux prix avec ses courts métrages *El patio*, *Cape Code* et *Amancaey*, elle n'est que la partie visible d'un gigantesque iceberg composé d'un nombre de plus en plus important de cinéastes qui tournent des courts métrages en Argentine.

À l'instar de Pablo Trapero, Julia Solomonoff, Juan Villegas, Néstor Frenkel, Luis Ortega, Albertina Carri, Ezequiel Acuña, Lucía Cedrón, Hernán Sáez, Ariel Rotter, Celina Murga et Alexis Dos Santos, parmi bien d'autres, Mumenthaler fait partie d'un groupe de plus en plus nombreux de cinéastes qui sont passés du court au long métrage, ou qui – comme elle – sont sur le point de le faire.

Cela ne signifie nullement qu'ils considèrent le genre comme une période de transition ou un tremplin pour atteindre le statut de cinéaste. Certainement pas. L'essor et la vigueur dont il fait preuve depuis des années, ont fait du court un espace aux valeurs esthétiques propres et un domaine propice à l'expérimentation et à l'essai cinématographiques.

Même s'il est très difficile d'obtenir un chiffre exact, on estime qu'il y a aujourd'hui 17 000 étudiants de cinéma dans le pays, ce qui implique un nombre équivalent d'auteurs de courts potentiels.

Desde mediados de los 90, el acceso a nuevas tecnologías digitales, la democratización de los medios de registro y edición, y la proliferación de escuelas favorecieron el trabajo de los nuevos directores, pero también el de autores experimentados como Ricardo Becher, Claudio Caldini o Jorge Polaco.

El que va entre 1995 y 2007 es un período de renovación estética, que repercutió en las formas de producción y que tuvo como primer exponente a *Historias breves*, un semillero de talentos y el embrión de una corriente renovadora que se conoce como Nuevo Cine Argentino.

De allí surgieron autores que pusieron en práctica nuevas formas de producir, filmar y decir las cosas. Lucrecia Martel, por ejemplo, empezó a delinear en *Rey muerto* un universo signado por las contradicciones morales y culturales de su Salta natal, que desplegaría luego en *La ciénaga* y *La niña santa*. Otros cortometrajistas que se dieron a conocer en ese filme y dieron nuevo impulso al cine argentino fueron Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Jorge Gaggero, Sandra Gugliotta, Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Daniel Burman.

La evolución del género en este período fue muy importante, tanto a nivel de las formas de producción, más ágiles y económicamente viables, como a nivel de los temas, más diversos e insospechados, las historias originales y las diversas estéticas puestas en práctica para narrarlas. Sin otra cosa que su talento, imaginación y tesón, los directores se abrieron paso por un campo de creatividad arrasado hasta entonces por el desinterés, los prejuicios y el menosprecio.

Si bien aún hoy parece insuficiente, la gestión del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) también ayudó a esta transformación con el auspicio de concursos y festivales, la producción de *Historias breves* y la realización de la Noche del Cortometraje.

Lamentablemente, y pese a su crecimiento, los dueños de las salas consideran al corto un formato difícil para el público. A causa de esto, poseen escasos canales de exhibición y distribución comercial, lo que los condena a una recuperación económica nula. La falta de apetencia para ver cortos está provocada en gran medida por la reducida difusión que reciben y por el incumplimiento sistemático de la Ley de Cine n° 24.377, que en su artículo 46 obliga a “su exhibición y distribución obligatoria en las salas”.

Sin embargo, pese a las dificultades que sufre en el país para alcanzar una difusión acorde a su importancia, el corto argentino pasa por un buen momento en el exterior, tal como lo demuestran los premios conseguidos en Cannes por *El hombre sin cabeza* (*L'homme sans tete*, Juan Solanas), *Primera nieve* (Pablo Agüero), *Ge y Zeta* (Gustavo Riet) y *Ahora todos parecen contentos* (Gonzalo Tobal).

Depuis le milieu des années 1990, l'accès aux nouvelles technologies digitales, la démocratisation des outils d'enregistrement et de montage, et la prolifération des écoles, ont favorisé le travail des nouveaux cinéastes, mais aussi d'auteurs chevronnés comme Ricardo Becher, Claudio Caldini ou Jorge Polaco.

Les années 1995-2007 constituent une période de rénovation esthétique, dont les répercussions se sont fait sentir sur les types de productions, et qui a eu pour premier représentant *Historias breves*, pépinière de talents et embryon d'un courant de rénovation connu sous le nom de Nouveau Cinéma Argentino.

C'est de là qu'ont surgi des auteurs qui ont mis en pratique de nouvelles façons de produire, de filmer, et de dire les choses. Lucrecia Martel, par exemple, a commencé à dessiner dans *Rey muerto* un univers marqué par les contradictions morales et culturelles de sa Salta natale, qu'elle allait développer ensuite dans *La ciénaga* et *La niña santa*. D'autres auteurs de courts métrages qui se sont fait connaître à travers le film *Historias breves* pour ensuite contribuer à donner un nouveau souffle au cinéma argentin sont Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Jorge Gaggero, Sandra Gugliotta, Ulises Rosell, Andrés Tambornino et Daniel Burman.

L'évolution du genre au cours de la période a été considérable, tant sur le plan des moyens de production, plus souples et économiquement viables, que sur le plan des thématiques, plus diverses et inattendues, fondées sur des histoires originales et une grande diversité dans les esthétiques mises en pratique pour les raconter. Armés de leur seul talent, de leur imagination et de leur obstination, les réalisateurs se sont frayé un chemin dans un domaine créatif jusqu'alors laissé à l'abandon par le manque d'intérêt, les préjugés et le mépris.

S'il est vrai qu'aujourd'hui encore, la gestion de l'Institut National du Cinéma et des Arts Audiovisuels (Incaa) apparaît insuffisante, elle a tout de même contribué à ce changement en soutenant divers concours et festivals, ainsi que la production de *Historias breves* et la création de la Nuit du Court métrage.

Malheureusement, et malgré son développement, les propriétaires de salles considèrent toujours le court métrage comme un format difficile pour le public. C'est la raison pour laquelle il possède très peu de canaux de diffusion et de distribution commerciale, ce qui le condamne à un retour sur investissement nul. Le manque d'intérêt pour voir des courts résulte en grande part de la faible distribution dont ils sont l'objet, ainsi que du non respect systématique de la Loi Cinématographique n° 24 377 qui, dans son article 46, rend “leur diffusion et distribution dans les salles obligatoire”.



El guante (2001) de Juan Pablo Zaramella

ESTUDIANTES Y AMATEURISMO

“En Argentina los cortos generalmente se producen en el marco de instituciones. Surgen como herramienta de aprendizaje y demanda académica de las escuelas de cine. Este sistema de producción tiene una doble condición: el corto es práctica amateur y al mismo tiempo espacio de experimentación sin condicionamientos comerciales”. Esto lo dice Daniela Goggi, ex estudiante y actual docente en la FUC.

Tanto la FUC como la Enerc, al igual que muchas otras escuelas, funcionan como centros de producción y contención para los alumnos, a quienes ofrecen cámaras, luces, equipos de sonido y postproducción para filmar sus cortos, además de ayuda y contactos para su difusión a nivel local e internacional.

Para celebrar sus 15 años de existencia, la FUC editó en 2005 un DVD con 23 de los cortos de sus alumnos más destacados. Allí se incluyen filmes como *Rutas y veredas* (Juan Villegas), *Nosotros* (Rodrigo Moreno), *Derecho viejo* (Mariano Llinás), *100% lana* (Ariel Winograd), *Una forma estúpida de decir adiós* (Paulo Pécora), *Cantautor* (Emiliano Romero) y *El nexa* (Sebastián Antico).

Por su parte, la Enerc hizo lo propio en 2006 y editó en DVD una selección de tesis como *El secreto de la sangre* (María Andino), *La vanidad de las luciérnagas* (Gabriel Stagnaro), *Trillizas propaganda* (Fernando Salem), *Los visitantes* (Lautaro Brunatti) y *Se comen la cosecha* (Fabián Cristóbal).

Directora del largometraje *Vísperas*, Daniela Goggi advierte que “son muy pocos los cortos que tienen una financiación comercial y eso seguramente se debe a los escasos canales de distribución y exhibición que existen en el país. Por eso creo que el corto siempre es una experiencia underground, de resistencia y deseo”.

Autor de los cortos *Pueblo Chico*, *Caribe* y *Guiños* y miembro del colectivo La Nave de los Sueños, que organizaba el Festival Sueños Cortos, el periodista y

Pourtant, malgré les difficultés qu’il rencontre dans le pays pour atteindre un niveau de diffusion à la mesure de son importance, le court argentin traverse une bonne passe à l’étranger, comme le montrent les prix obtenus à Cannes par *El hombre sin cabeza* (*L’Homme sans tête*, Juan Solanas), *Primera nieve* (Pablo Agüero), *Ge y Zeta* (Gustavo Riet) et *Ahora todos parecen contentos* (Gonzalo Tobal).

ÉTUDIANTS ET AMATEURS

“En Argentine, les courts sont généralement produits dans le cadre d’institutions. Ils voient le jour en tant qu’outil d’apprentissage et qu’exercice académique dans les écoles de cinéma. Un tel système de production implique une double condition : le court est à la fois une pratique amateur et un espace d’expérimentation en marge des impératifs commerciaux”. C’est ce que déclare Daniela Goggi, ancienne étudiante aujourd’hui enseignante à la FUC.

La FUC et l’Enerc, tout comme de nombreuses autres écoles, fonctionnent comme des centres de production et de soutien aux étudiants, auxquels ils fournissent caméras, projecteurs, outils pour la prise de son et la postproduction, afin qu’ils puissent tourner leurs courts, en plus des contacts nécessaires à leur diffusion locale et internationale.

Pour fêter ses 15 ans d’existence, la FUC a publié en 2005 un DVD avec 23 courts de ses étudiants les plus remarquables. On y trouve des films tels que *Rutas y veredas* (Juan Villegas), *Nosotros* (Rodrigo Moreno), *Derecho viejo* (Mariano Llinás), *100 % lana* (Ariel Winograd), *Una forma estúpida de decir adiós* (Paulo Pécora), *Cantautor* (Emiliano Romero) et *El nexa* (Sebastián Antico).

De son côté, l’Enerc a fait de même en 2006 et a publié en DVD une sélection de travaux comme *El secreto de la sangre* (María Andino), *La vanidad de las luciérnagas* (Gabriel Stagnaro), *Trillizas propaganda* (Fernando Salem), *Los visitantes* (Lautaro Brunatti) et *Se comen la cosecha* (Fabián Cristóbal).

Réalisatrice du long métrage *Vísperas*, Daniela Goggi signale que “rares sont les courts qui bénéficient d’un financement commercial, ce qui est sans aucun doute lié à la rareté des canaux de distribution et de diffusion qui existent dans le pays. C’est pourquoi il me semble que le court est toujours une expérience underground, de résistance et de désir”.

Auteur des courts *Pueblo Chico*, *Caribe* et *Guiños*, et membre du collectif “La nave de los sueños”, qui organisait le Festival Sueños Cortos, le journaliste et cinéaste Martín Wain estime que “la première difficulté à laquelle se heurte le court est sa condition de film amateur, parce qu’en tant que tel, il ne possède pas les moyens de rentrer dans ses frais.”

cineasta Martín Wain opina que “la primera dificultad que tiene el corto es su condición de amateur, porque no cuenta con posibilidades de recuperar la inversión”.

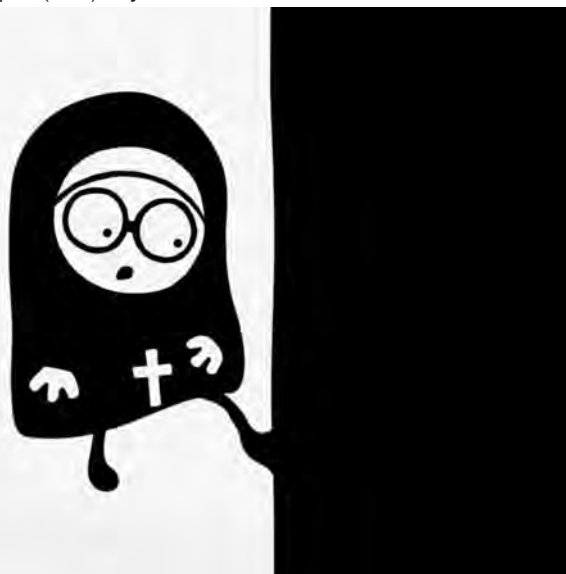
En general, y salvo por excepciones en el campo de la publicidad y el videoclip, el corto en la Argentina se hace sin ningún tipo de retribución económica. “A todos los favores que uno pide para poder filmar un corto sin dinero, hay que agregar mucha disponibilidad de tiempo y una convicción absoluta de que el corto tiene que ser terminado; esa es la única manera de poder hacerlo, porque los obstáculos son permanentes”, señala Wain.

La realizadora Adriana Yurcovich, cuyo corto en 35 milímetros *Un vaso de soda* es uno de los diez trabajos que integran la edición 2007 de *Historias breves*, piensa que “es difícil poder armar un equipo de gente que trabaje sin cobrar, porque buena parte de su tiempo lo necesitan para ganarse la vida. Uno termina armando un proyecto chiquito para adaptarse a estas condiciones. Y encima las posibilidades de difusión son muy pocas”.

ESPACIOS Y PANTALLAS

Existe en el país una red cada vez más amplia de muestras, ciclos y festivales. Uno de los certámenes que le dan al corto un espacio destacado es el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici). Además de la competencia internacional, organiza retrospectivas de directores (Julia Solomonoff, Juan Pablo Zaramella, Matías Guitler, Juan Ramón Ojuez, Martín Mainoli, Daniela Cugliandolo y Paulo Pécora) y fue pantalla de estreno de cortos como *Bajo figuras* (Inés Braun), *Diego la silla* (Pablo Mazzolo), *Violeta* (Nicolás Álvarez), *Sobre la tierra* (María Florencia Alvarez), *Guacho* (Juan Minujín) y *La sombra* (Nicolás Tuozzo). El Bafici también exhibe obras de directores argentinos que filman en el exterior, entre ellos Ana Fresco, Alexis Dos Santos, Jorge Gaggero, Nicolás Pucciarelli,

Lapsus (2007) de Juan Pablo Zaramella



En général, et à quelques exceptions près dans les domaines de la publicité et du vidéo clip, le court en Argentine est réalisé sans aucune forme de rétribution matérielle. “En plus des faveurs qu’il faut demander pour pouvoir tourner un court sans argent, il est nécessaire de disposer de beaucoup de temps et d’avoir la ferme conviction de mener le court à son terme ; c’est la seule façon d’arriver à le faire, parce que les obstacles sont permanents”, indique Wain.

La réalisatrice Adriana Yurcovich, dont le court en 35 millimètres *Un vaso de soda* est l’un des dix travaux qui font partie de l’édition 2007 de *Historias breves*, pense qu’“il est difficile de former une équipe de gens qui travaillent sans être payés pour le faire, car ils ont besoin de consacrer la majeure partie de leur temps à gagner leur vie. Ainsi, on finit par monter un projet étriqué, afin de s’adapter à ces conditions. Et pour couronner le tout, les possibilités de diffusion sont très rares.”

ESPACES ET ÉCRANS

Il existe dans le pays un réseau de plus en plus vaste de programmations, cycles et festivals. Un des concours qui réserve au court un espace de choix est le Festival du Cinéma Indépendant de Buenos Aires (Bafici). En plus de la compétition internationale, on y organise des rétrospectives de cinéastes (Julia Solomonoff, Juan Pablo Zaramella, Matías Guitler, Juan Ramón Ojuez, Martín Mainoli, Daniela Cugliandolo et Paulo Pécora), et c’est sur ses écrans que sont sortis des courts comme *Bajo figuras* (Inés Braun), *Diego la silla* (Pablo Mazzolo), *Violeta* (Nicolás Alvarez), *Sobre la tierra* (María Florencia Alvarez), *Guacho* (Juan Minujín) et *La sombra* (Nicolás Tuozzo). Le Bafici diffuse également des œuvres de réalisateurs argentins qui tournent à l’étranger, comme Ana Fresco, Alexis Dos Santos, Jorge Gaggero, Nicolás Pucciarelli, Andrés Muschietti, Pablo Agüero, Federico Martini Crotti et Juan Flesca.

De son côté, le Festival de Cinéma de Mar del Plata offre dans sa section “Le regard intérieur” un espace de choix aux courts produits dans tout le pays. Dans sa dernière édition, il a diffusé des courts comme *Al sol en bici* (colectivo Humus), *Sirenas* (Iván Fund) et *Impossibility* (Marcelo Obregón). Mais les meilleurs courts se retrouvent dans la section de la compétition intitulée “À venir”, comme ce fut le cas de *El amor a las cuatro de la tarde* (Sebastián Alfie), *In golf we trust* (Pablo Mazzeo y Gustavo Kaplan), *La escalera Benzer* (Martín Deus) et *Puertas adentro* (Martín Carranza).

C’est aussi à Mar del Plata qu’a lieu le Festival de Cinéma Indépendant (Marfici), qui possède une riche compétition de courts argentins. Dans son édition de 2007, il a organisé des rétrospectives autour de trois

Andrés Muschietti, Pablo Agüero, Federico Martini Crotti y Juan Flesca.

Por su parte, el Festival de Cine de Mar del Plata ofrece en su apartado “La mirada interior” un espacio inigualable a los cortos llegados de todo el país. En su última edición exhibió cortos como *Al sol en bici* (colectivo Humus), *Sirenas* (Iván Fund) e *Impossibility* (Marcelo Obregón). Pero los mejores cortos están en la sección competitiva “Lo que vendrá”, como *El amor a las cuatro de la tarde* (Sebastián Alfie), *In golf we trust* (Pablo Mazzeo y Gustavo Kaplan), *La escalera Benzer* (Martín Deus) y *Puertas adentro* (Martín Carranza).

También en Mar del Plata se realiza el Festival de Cine Independiente (Marfici), que posee una nutrida competencia de cortos argentinos. En su edición 2007, organizó retrospectivas de tres productoras independientes de cortos y largos de terror y ciencia ficción: Farsa Producciones, con obras de Hernán Sáez, Pablo Parés, Walter Cornás, Paulo Soria y Berta Muñiz; Kiwi Producciones, con filmes de Damián Leivovich y Juan Cruz Varela; y Crepusculum, con cortos de Gabriel Grieco.

Para premiar al mejor entre los cortos ganadores en esos y otros festivales, el Incaa creó La Noche del Cortometraje, donde un jurado y el público premian al mejor film del año con la ampliación a 35 milímetros y su exhibición en salas auspiciadas por el Incaa. En su edición 2007, el premio lo ganó *Amor autoadhesivo*, de Leticia Christoph y Pablo Barbieri.

Otros canales de divulgación del corto son muestras y ciclos en la Biblioteca Nacional, el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Instituto Goethe, el Museo de Arte Moderno (Mamba), el Museo de Arte Latinoamericano (Malba) y el Centro Cultural Hugo del Carril de Córdoba.

Sin embargo, y a pesar de su cantidad, todos estos espacios de difusión no resuelven la falta de recuperación económica para cubrir los gastos que implica la producción de un film.

TELEVISIÓN

El impulso de una producción cada vez más pujante y el prestigio y los premios que algunos realizadores ganaron en el exterior, hicieron que el cortometraje llamara la atención de muchos de los principales canales de televisión argentinos.

En la TV abierta –donde no existía posibilidad alguna de proyectar un corto–, el canal Telefé produce anualmente un concurso nacional de cortos para exhibirlos en su programación, mientras que en el cable se multiplicaron los programas en canales como I-Sat, Canal (á), Volver, TNT, el desaparecido Ciudad Abierta y AXN.

“Si bien la exhibición de cortos en el cable existe

maisons de production indépendantes spécialisées dans les courts et longs métrages de terreur et de science fiction : Farsa Producciones, avec des œuvres de Hernán Sáez, Pablo Parés, Walter Cornás, Paulo Soria y Berta Muñiz ; Kiwi Producciones, avec des films de Damián Leivovich et Juan Cruz Varela ; et Crepusculum, avec des courts de Gabriel Grieco.

Afin de récompenser le meilleur de tous les films primés dans ces différents festivals, ainsi que dans d’autres, l’Incaa a créé la Nuit du Court métrage, au cours de laquelle un jury et le public décernent le prix du meilleur film de l’année, assorti d’un gonflement en 35 millimètres, et de sa diffusion dans des salles soutenues par l’Incaa. Pour l’édition de 2007, le prix a été remporté par *Amor autoadhesivo*, de Leticia Christoph et Pablo Barbieri.

D’autres canaux de diffusion pour le court sont les programmations et les cycles organisés par la Bibliothèque Nationale, le Centre Culturel Ricardo Rojas, l’Institut Goethe, le Musée d’Art Moderne (Mamba), le Musée d’Art Latino-américain (Malba), et le Centre Culturel Hugo del Carril à Córdoba.

Pourtant, et malgré leur nombre, tous ces espaces de diffusion ne parviennent pas à résoudre l’absence de rentabilité économique de ces films, qui génèrent des frais de production rarement couverts.

TÉLÉVISION

L’essor d’une production de plus en plus dynamique, ainsi que le prestige et les prix que certains réalisateurs ont obtenus à l’étranger, ont permis au court métrage d’attirer sur lui l’attention de nombre des principales chaînes de télévision argentines.

Sur la télévision gratuite – où il n’existait pas la moindre possibilité de projeter un court – la chaîne Telefé organise chaque année un concours national de courts métrages afin de les insérer dans sa grille de programmes, tandis que sur le câble, de tels programmes se sont multipliés sur des chaînes comme I-Sat, Canal (á), Volver, TNT, l’ancienne Ciudad Abierta et AXN.

“S’il est vrai que la diffusion de courts sur le câble existe depuis des années, l’apparition de Telefé Cortos a marqué un fort essor de leur diffusion”, signale Federico Huber, producteur artistique de l’émission. “Ce programme – ajoute-t-il – a entraîné la création de nombreux concours et a ouvert dans la télévision gratuite un espace qui auparavant était pratiquement inexistant pour le court métrage argentin.”

Parmi les courts diffusés par Telefé Cortos, on trouve *El patio*, de Milagros Mumenthaler, *Cam 810*, de Enrique Meziat, *Dog Me Again!*, de Javier Rodríguez et Manuel Martí, *El ángel de Dorotea*, du dessinateur et cinéaste Juan Matías Loiseau, *La cita*, de Hernán Guerschuny, *Dosis*, de Fabián Forte, et *La semilla*, de Gianfranco Quattrini.

desde hace años, la aparición de Telefé Cortos significó un gran impulso a su difusión”, dice Federico Huber, productor artístico de esa emisión. “El programa –agrega– generó numerosos concursos y abrió en la televisión abierta un espacio que antes era casi nulo para el cortometraje argentino”.

Entre los cortos exhibidos por Telefé Cortos figuran *El patio*, de Milagros Mumenthaler, *Cam 810*, de Enrique Meziat, *Dog Me Again!*, de Javier Rodríguez y Manuel Martí, *El ángel de Dorotea*, del dibujante y cineasta Juan Matías Loiseau, *La cita*, de Hernán Guerschuny, *Dosis*, de Fabián Forte, y *La semilla*, de Gianfranco Quattrini.

DEUDAS PENDIENTES

A pesar del espacio que ganó en TV abierta, y que tuvo y tiene desde hace tiempo en el cable en programas como Cortocircuito, A cara de perro, Cortoscopía, El Acomodador y Cortos I-Sat, muchos realizadores se quejan porque no reciben ni un solo peso por el uso que la televisión hace de sus cortos.

“Se están haciendo muchos programas que pasan cortos gratis o lo que es peor, sin permiso de los realizadores. Entiendo que un director que hace su primer corto esté dispuesto a pasarlo gratis porque necesita darse a conocer, pero me parece mal que se especule con esa necesidad”, dispara Juan Pablo Zaramella, destacado director de cortos de animación y ganador de numerosos premios con obras como *El guante*, *Viaje a Marte* y *Lapsus*.

Por su parte, Daniel de la Vega, especialista en el género de terror y autor de cortos como *Sueño profundo*, *La última cena* y *El martillo*, opinó que “el espacio con mayor alcance para la difusión del cortometraje siempre ha sido la televisión por cable. Pero estos programas existen gracias a que se producen a muy bajo costo y porque en Argentina nadie paga por exhibir tu cortometraje”.

Para Wain, “el corto es cada vez más buscado como contenido, pero los responsables de las programaciones en la televisión esquivan un tema fundamental: el dinero. ¿Por qué pagan miles de dólares por emitir un largometraje y nada cuando se trata de cortos?”.

EL ROL DEL ESTADO

En Argentina no existe por ahora una política estatal firme y sostenida en relación al cortometraje. El Incaa, máximo organismo de fomento en el país, realiza acciones que para algunos cineastas resultan insuficientes y están destinadas a atenuar la falta de una visión a largo plazo sobre el tema.

Para el presidente del Incaa, Jorge Álvarez, “la política estatal con respecto al corto es la de un apoyo como nunca lo hubo. Lanzamos una política de fomento a



Viaje a Marte (2004) de Juan Pablo Zaramella

DES DETTES QUI COURENT

Malgré l’espace gagné sur la télévision gratuite, et celui qu’il a obtenu et dont il bénéficie depuis quelque temps sur le câble dans des émissions comme Cortocircuito, A cara de perro, Cortoscopía, El acomodador et Cortos I-Sat, de nombreux réalisateurs se plaignent du fait qu’ils ne reçoivent pas le moindre subside en retour de l’utilisation que fait la télévision de leurs courts.

“On voit fleurir les émissions qui diffusent des courts gratuitement, ou, pire encore, sans l’accord des réalisateurs. Je peux concevoir qu’un réalisateur qui tourne son premier court soit prêt à le diffuser gratuitement parce qu’il a besoin de se faire connaître, mais il me semble malsain que l’on spéculé à partir de cette situation”, accuse Juan Pablo Zaramella, réalisateur reconnu de courts d’animation et lauréat de nombreux prix avec des œuvres comme *El guante*, *Viaje a Marte* et *Lapsus*.

De son côté, Daniel de la Vega, spécialiste du film de terreur et auteur de courts comme *Sueño profundo*, *La última cena* et *El martillo*, a affirmé que “le meilleur espace de diffusion en termes de public pour le court métrage a toujours été la télévision par câble. Mais de tels programmes n’existent que grâce au fait qu’ils sont produits à très faibles coûts et qu’en Argentine, personne ne paie pour passer un court métrage.”

Selon Wain, “le court est de plus en plus prisé comme contenu, mais les responsables de programmation de la télévision éludent un problème fondamental : l’argent. Pourquoi paient-ils des milliers de dollars pour diffuser un long métrage, et rien quand il s’agit de courts ?”

través de un área de asesoramiento, apoyo y difusión. El corto tiene mucha importancia, pero no poseía un fuerte soporte estatal. Lo estamos haciendo ahora”.

Es verdad que el Incaa produce más o menos anualmente, desde 1994, una serie de cortos en 35 milímetros que luego exhibe en las salas comerciales como un largometraje grupal titulado *Historias breves*. También es cierto que brinda apoyo a concursos que fomentan la producción de cortos y que desde hace cuatro años organiza La Noche del Cortometraje.

Sin embargo, todos estos hechos se ven opacados por el incumplimiento sistemático de la Ley de Cine, que estipula la obligatoriedad de exhibición de cortos en las salas antes de cada función. En ese sentido, Martín Wain piensa que “tanto el cumplimiento de la ley como la posibilidad de regular la actividad son temas muy postergados. Igual se nota una mayor inquietud por el corto, con un fortalecimiento del aérea de fomento creada por Rubén Bianchi en 2002”.

“Las instituciones deben apoyar a cortos aunque difícilmente reditúen comercialmente. Debe gestarse una política cultural clara, en torno a esas expresiones periféricas que son las que más lo necesitan”, afirma el realizador rosarino Gustavo Galuppo.

Hernán Guerschuny es uno de los directores de la revista *Haciendo Cine*, que programa el ciclo “El Independiente” y organiza el Festival 64 Film Festival. También es cineasta: prepara la filmación de *El crítico*, su primer largometraje, y acaba de ganar un premio en el último AXN Film Festival con su corto *La cita*. Para él, “la ley no se respeta y queda rezagada ante intereses económicos, ya que programar cortos en las salas quita espacio para vender publicidad”. Ignacio Masllorens, autor de numerosos clips y cortometrajes (entre ellos *1999* y *Trasatlántica*), va un poco más lejos y dice que “el Estado nunca tuvo una verdadera política de ayuda a un cine independiente y arriesgado. Se piensa en el cine más como algo que tiene que generar dinero que como un arte”.

ALGUNAS PEQUEÑAS GRANDES OBRAS

Sería imposible hacer un recuento de todos los cortos realizados en el país en los últimos doce años. Sin embargo, parece válido nombrar a algunos cuantos que impulsaron la revitalización del formato a nivel local e internacional. Entre ellos, *Cuesta abajo* (Adrián Caetano), *Guarisove* (Bruno Stagnaro), *La prueba* (Diego Lerman), *Ratas* (Diego Sabanés y Dieguillo Fernández), *Más quel mundo* (Lautaro Nuñez de Arco), *Furia Siniestra* (Ana Fresco), *Nostalgia en la mesa 8* (Andrés Muschietti), *Medianeras* (Gustavo Taretto), *Tiempos modernos* (Simón Franco), *Una Tango* (Fernando Cricenti) y *Gorgonas* (Salvador Sanz).

Casos especiales son los filmes colectivos *Mala*

LE RÔLE DE L'ÉTAT

En Argentina, il n'existe pas pour l'heure de politique étatique solide et soutenue en ce qui concerne le court métrage. L'Incaa, l'organisme le plus important du pays dans le soutien au secteur audiovisuel, prend en charge des actions qui pour certains cinéastes s'avèrent insuffisantes et ont pour but de masquer l'absence de vision à long terme sur le sujet.

Pour le président de l'Incaa, Jorge Álvarez, “la politique de l'État envers le court métrage représente un soutien sans précédent. Nous avons lancé une politique d'aide à travers un département de conseil, d'appui et de diffusion. Le court est très important, mais il ne bénéficiait pas d'un puissant soutien de l'État. Nous sommes en train de le mettre en place.”

Il est vrai que l'Incaa produit chaque année, depuis 1994, une série de courts métrages en 35 millimètres, qu'il diffuse ensuite dans les salles commerciales en les regroupant sous la forme d'un long métrage intitulé *Historias breves*. Il est tout aussi exact qu'il offre son soutien à des concours qui promeuvent la production de courts, et que depuis quatre ans il organise la Nuit du Court métrage.

Malgré tout, ces efforts se trouvent ternis par le non respect systématique de la Loi Cinématographique, qui stipule l'obligation de diffuser des courts dans les salles au début de chaque séance. C'est pourquoi Martín Wain estime que “le respect de la loi, tout comme la possibilité de réglementer l'activité, sont des thèmes toujours négligés. Pourtant, on constate un plus grand intérêt pour le court, à travers un renforcement du secteur de l'aide à la production mis en place par Rubén Bianchi en 2002.”

“Les institutions doivent soutenir les courts même s'il est très difficile qu'ils soient rentables sur le plan commercial. Il faut mettre en place une politique culturelle claire, autour de ces expressions périphériques qui en ont le plus besoin”, affirme le réalisateur originaire de Rosario Gustavo Galuppo.

Hernán Guerschuny est l'un des directeurs de la revue *Haciendo cine*, qui programme le cycle “El independiente” et organise le Festival 64 Film Festival. Il est également cinéaste : il prépare le tournage de *El Crítico*, son premier long métrage, et il vient de gagner un prix lors du dernier AXN Film Festival avec son court *La cita*. Selon lui, “la loi n'est pas respectée et passe après les intérêts économiques, car le fait de programmer des courts en salles enlève autant de possibilités de vendre des espaces publicitaires”.

Ignacio Masllorens, auteur de nombreux clips et courts métrages (parmi lesquels *1999* et *Trasatlántica*), va encore plus loin en affirmant que “l'État n'a jamais eu de véritable politique en matière d'aide à un cinéma indépendant et audacieux. On considère le cinéma comme quelque chose qui doit rapporter de l'argent, davantage que comme un art.”

época, producido por la FUC con cortos de Nicolás Saad, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli y Mariano De Rosa; *Casi ángeles*, con cortos de alumnos de la Universidad de La Plata; y *18-J*, un proyecto de gran presupuesto en el que diez directores filmaron cortos sobre el atentado a la AMIA, ocurrido en Buenos Aires en julio de 1994. El film fue abordado por alumnos de la Enerc en el libro *Voces de la memoria*, uno de los escasos trabajos que toma al cortometraje como objeto de análisis crítico.

EXPERIMENTALES

En el país existe un grupo de autores que eligen la experimentación y la búsqueda de un lenguaje personal para expresarse. Entre los más conocidos están Claudio Caldini, Goyo Anchou, Gabriela Golder, Graciela Taquini, Andrés Denegri, Marcello Mercado, Gabriel Boschi, Jorge La Ferla, Gustavo Galuppo y Ernesto Baca.

Se caracterizan por reflexionar sobre las posibilidades del lenguaje fílmico, esquivando convenciones estéticas o narrativas y generando universos audiovisuales únicos e irrepetibles. Forman parte de una vertiente ligada al video, el Súper 8, la música y las artes plásticas, que impone otros significados a las gramáticas habituales del cine.

Caldini -quizás el más destacado entre los experimentales- innovó en formas y narración e influyó a muchos directores. Autor de numerosos cortos, entre los que sobresalen *Ofrenda*, *Heliografía* y *Film-Gaudí*, Caldini opina que “las limitaciones se revierten en posibilidades y potencian la imaginación. El corto no es un género, sino la posibilidad de prescindir de las categorías institucionalizadas. El corto es espontaneidad, experimentación, precisión y musicalidad”.

Gustavo Galuppo, cuya obra se basa en la apropiación de imágenes de otros films y el uso de dispositivos de registro amateurs, piensa que “hacer corto es saber (y aceptar) que no entrarás a los circuitos comerciales de exhibición. En el experimental -agrega- esos circuitos ni siquiera existen”.

Encabezado por Ricardo Becher y Tomás Larrinaga, el Neoexpresionismo Digital es un colectivo de cineastas y artistas que comparten una concepción del cine a partir de la “búsqueda de la esencia de la realidad”, desde su registro en video y un complejo trabajo de edición. Intuitivos, espontáneos y contrarios al naturalismo, los neoexpresionistas filmaron cortos como *Herencia*, *Surfly* y *Morir en otoño*, para postular la exaltación del color y la alteración de las formas.

“Para mí es indispensable que cada realización posea autonomía lingüística y remarque alguna característica expresiva. Estoy convencido que las carencias económicas no son un problema, así que las uso a favor de mis convicciones”, dice Baca, uno de los

QUELQUES PETITES ŒUVRES MAJEURES

Il serait impossible de passer en revue tous les courts réalisés dans le pays ces 12 dernières années. Cependant, il apparaît utile d'en mentionner certains, qui ont été à l'origine du regain de vigueur de ce format sur le plan local et international. Parmi eux se trouvent *Cuesta abajo* (Adrián Caetano), *Guariso* (Bruno Stagnaro), *La prueba* (Diego Lerman), *Ratas* (Diego Sabanés et Dieguillo Fernández), *Más quel mundo* (Lautaro Nuñez de Arco), *Furia Siniestra* (Ana Fresco), *Nostalgia en la mesa 8* (Andrés Muschietti), *Medianeras* (Gustavo Taretto), *Tiempos modernos* (Simón Franco), *Una Tango* (Fernando Cricenti) et *Gorgonas* (Salvador Sanz).

Un cas à part est celui des films collectifs *Mala época*, produits par la FUC avec des courts de Nicolás Saad, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli et Mariano De Rosa ; *Casi ángeles*, avec des courts de l'Université de La Plata ; et *18-J*, un projet doté d'un important budget pour lequel dix cinéastes ont réalisé des courts sur l'attentat contre l'AMIA, qui a eu lieu à Buenos Aires en juillet 1994. Le film a été étudié par des élèves de l'Enerc dans l'ouvrage *Voces de la memoria*, un des rares travaux à prendre le court métrage comme objet d'analyse critique.

ARTISTES EXPÉRIMENTAUX

Il existe dans le pays un groupe d'auteurs qui font le choix de l'expérimentation et de la recherche d'un langage personnel pour s'exprimer. Parmi les plus connus se trouvent Claudio Caldini, Goyo Anchou, Gabriela Golder, Graciela Taquini, Andrés Denegri, Marcello Mercado, Gabriel Boschi, Jorge La Ferla, Gustavo Galuppo et Ernesto Baca.

Ils se distinguent par leur réflexion sur les possibilités du langage filmique, en prenant soin d'éviter les conventions esthétiques ou narratives afin de mettre en place des univers audiovisuels singuliers, uniques. Ils font partie d'un courant lié à la vidéo, au Super 8, à la musique et aux arts plastiques, qui impose d'autres signifiés à la grammaire habituelle du cinéma.

Caldini - sans doute le plus remarquable parmi ces artistes expérimentaux - a innové sur le plan de la forme et de la narration, et a influencé de nombreux réalisateurs. Auteur de nombreux courts, parmi lesquels se distinguent plus particulièrement *Ofrenda*, *Heliografía* et *Film-Gaudí*, Caldini estime que “les limitations de tous ordres se transforment en autant de possibilités et stimulent l'imagination. Le court n'est pas un genre, mais représente la possibilité de se passer des catégories institutionnalisées. Le court est spontanéité, expérimentation, précision et musicalité.”

Gustavo Galuppo, dont l'œuvre est fondée sur l'appropriation d'images d'autres films et l'utilisation de

experimentadores más interesantes de los últimos años. Autor de los largos *Cabeza de palo*, *Samoa* y *Semen* y de la serie de cortos *Música para astronautas*, Baca dice que hace cine “por una necesidad expresiva. El cortometraje es un lugar de ensayo de ideas sobre el cine. Cada película es diferente, pero el cine –asegura– es siempre una máquina para viajar”.

ENIGMA LUMIÈRE

Para Tetsuo Lumière, “un cortometraje puede ser cualquier cosa, menos aburrido”. Actor y cineasta de sorprendente y silencioso talento, Lumière es autor y protagonista de más de 20 cortos y del largo *TL-1: mi reino por un platillo volador*. Posee el don de transformar en ideas brillantes la falta más absoluta de recursos económicos y maneja un estilo sumamente lúdico y visual inspirado en gags y en formas y personajes de la comedia slapstick y la historieta. Autodidacta, empezó a filmar en 1992 con una cámara hogareña prestada. “El mío es un cine artesanal, económicamente pobre, pero sobre todo un cine de la urgencia”, asegura Lumière, una suerte de Ed Wood argentino. Todos sus cortos –*Páginas doradas*, *Inferno*, *Luna de miel* y *Mi amigo dinosaurio*, por nombrar los más audaces y divertidos– tienen una fuerte marca autoral basada en el humor, la fantasía, la sorpresa y una fuerte apuesta por el ritmo coreográfico y visual.

A pesar de la precariedad de sus presupuestos, el cineasta es optimista y propone: “Si somos pobres seamos lo más pobres posibles. Yo aprovecho lo pobre que soy ahora, porque es la única oportunidad que tengo para hacer cosas que si tuviera dinero quizás no me animaría a hacer”.

Amancay (2006) de Milagros Mumenthaler



dispositifs d’enregistrement amateurs, pense que “faire du court implique d’être conscient (et d’accepter) de ne pas avoir accès aux circuits commerciaux de diffusion. Dans le secteur expérimental – ajoute-t-il – de tels circuits n’existent même pas.”

Dirigé par Ricardo Becher et Tomás Larrinaga, le Néoexpressionisme Digital est un collectif de cinéastes et d’artistes qui partagent une même conception du cinéma fondée sur la “recherche de l’essence de la réalité”, à partir de son enregistrement en vidéo et d’un complexe travail de montage. Intuitifs, spontanés et opposés au naturalisme, les néoexpressionnistes ont réalisé des courts comme *Herencia*, *Surfly* et *Morir en otoño*, dans lesquels ils jouent la carte de l’exaltation de la couleur et de l’altération des formes.

“Pour moi, il est indispensable que chaque œuvre possède son autonomie linguistique et fasse preuve d’originalité sur le plan de l’expression. Je suis convaincu que les limitations matérielles ne sont pas un problème, c’est pourquoi je les mets au service de mes convictions”, affirme Baca, un des artistes expérimentaux les plus intéressants de ces dernières années. Auteur des longs métrages *Cabeza de palo*, *Samoa* et *Semen*, et de la série de courts métrages *Música para astronautas*, Baca déclare faire du cinéma “par nécessité expressive. Le court métrage est un espace qui permet d’expérimentation des idées sur le cinéma. Chaque film est différent, mais le cinéma – assure-t-il – est toujours une machine à voyager.”

L’ÉNIGME LUMIÈRE

Pour Tetsuo Lumière, “un court métrage peut tout être, sauf quelque chose d’ennuyeux.” Acteur et cinéaste au talent surprenant et discret, Lumière est l’auteur et le protagoniste de plus de 20 courts et du long métrage *TL-1: mi reino por un platillo volador*. Il possède le don de transformer en idées brillantes le manque absolu de moyens économiques et développe un style extrêmement ludique et visuel, qui s’inspire de gags, de formes et de personnages de la comédie slapstick et de la bande dessinée.

Autodidacte, il a commencé à tourner en 1992 avec une caméra domestique qu’on lui avait prêtée. “Mon cinéma est artisanal, économiquement pauvre, mais c’est surtout un cinéma de l’urgence”, affirme Lumière, une sorte d’Ed Wood argentin. Tous ses courts – *Páginas doradas*, *Inferno*, *Luna de miel* et *Mi amigo dinosaurio*, pour citer les plus audacieux et les plus amusants – portent la marque prononcée de la présence de leur auteur, repérable dans l’humour, la fantaisie, la surprise et un fort parti pris en faveur du rythme chorégraphique et visuel.

Malgré la précarité de ses moyens, le cinéaste reste optimiste et suggère : “Quitte à être pauvres,



Historias breves (2004) de Daniel Bustamante

PALABRAS FINALES

La situación actual del cortometraje argentino podría compararse –por la abundancia de propuestas y las dificultades que afrontan los realizadores– a la que el formato vivió en los años 50: una producción cada vez más abundante y diversa que lamentablemente no encuentra el espacio de exhibición que merece, no llega a un público masivo ni recupera la inversión económica que precisa.

Los cineastas siguen esforzándose por llevar adelante sus proyectos sea como sea, con lo que tienen a mano, y sobre todo con mucho talento e imaginación. Es el arte de la autogestión, de la pequeña empresa en la que el director es muchas veces su propio productor, su propio camarógrafo, su propio editor y, lamentablemente, su propio público. ●

BIBLIOGRAFÍA

- José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe, Editorial Documento, 1961.
- Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf y otros miembros de Fipresci Argentina, *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002.
- Fernando Martín Peña y otros, *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2003.
- Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.
- Paulo Pécora, “¿De qué hablamos cuando hablamos de súper 8 en Argentina?”, *Proyecciones de Cinema* Barcelona, n° 5, 2002-2003.

PAULO PÉCORA Nació en Buenos Aires en 1970. Es cineasta y trabaja como periodista cinematográfico. Escribió, dirigió y produjo más de una veintena de cortometrajes y clips, entre ellos *Siempre nunca*, *Oscuro* y los premiados *Áspero*, *8cho* y *Una forma estúpida de decir adiós*. En 2007 ganó el premio Signis al mejor corto latinoamericano. Actualmente termina la postproducción de *El sueño del perro*, su primer largometraje.

RESUMEN La situación actual del cortometraje argentino podría compararse –por la abundancia de propuestas y las dificultades que afrontan los realizadores– a la que el formato vivió en los años 50: una producción cada vez más abundante y diversa que lamentablemente no encuentra el espacio de exhibición, no llega a un público ni recupera la inversión económica. Los cineastas siguen esforzándose por llevar adelante sus proyectos. Es el arte de la autogestión, de la pequeña empresa en la que el director es muchas veces su propio productor, su propio camarógrafo, su propio editor y, lamentablemente, su propio público.

PALABRAS CLAVES Documental - síntesis de innovaciones formales et metodológicas - ensayo - límite entre los géneros - lenguaje audiovisual - historia de una generación - autobiografía - collage - comedia - falso documental.

soyons le plus pauvres possible. Je profite de ma pauvreté actuelle, parce que c'est la seule chance que j'ai de faire des choses que je n'aurais peut-être pas le courage de faire si j'avais de l'argent.”

EN GUISE DE CONCLUSION

La situación actual del corto métraje argentino podría ser comparada – del hecho de la abundancia de proposiciones y de las dificultades a las que se enfrentan los realizadores – a la situación que conoció este formato en los años 50: una producción de más en más abundante y diversificada que malheureusement no encuentra el espacio de difusión que le merecería, más que ella no logra llegar a un público numeroso, o a obtener las inversiones materiales que ella necesita.

Los cineastas continúan de esforzarse de llevar a bien sus proyectos como ellos pueden, con lo que ellos tienen a mano, y sobre todo con mucho talento y de imaginación. C'est l'art de l'autogestion, de la petite entreprise où le réalisateur est, dans bien des cas, son propre producteur, son propre directeur de la photographie et, malheureusement, son propre public. ●

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR
AURÉLIE VERWILGHEN

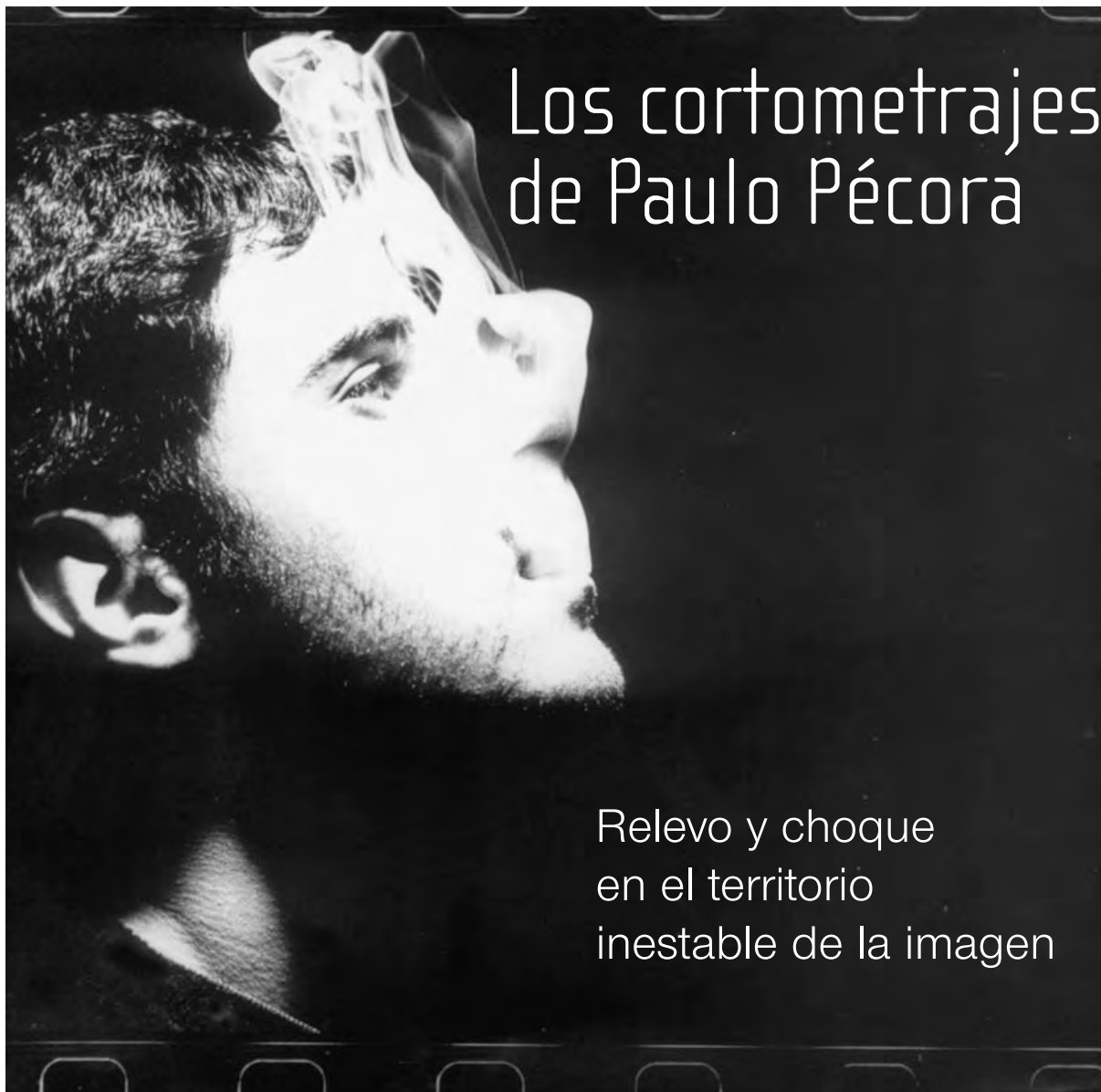
BIBLIOGRAPHIE

- José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe, Editorial Documento, 1961.
- Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf et autres membres de la Fipresci Argentina, *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002.
- Fernando Martín Peña et autres, *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2003.
- Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.
- Paulo Pécora, “¿De qué hablamos cuando hablamos de Súper 8 en Argentina?”, *Proyecciones de Cinema*, n° 5, 2002-2003.

PAULO PÉCORA Est né à Buenos Aires, Argentine, en 1970. Il est cinéaste et travaille également comme journaliste cinématographique. Il a écrit, réalisé et produit plus d'une vingtaine de courts métrages et de vidéo-clips, notamment *Siempre nunca*, *Oscuro*, ainsi que *Áspero*, *8cho* et *Una forma estúpida de decir adiós*, qui ont gagné divers prix. Il a remporté en 2007 le prix Signis du meilleur court métrage latino-américain. Il termine actuellement la postproduction de *El sueño del perro*, son premier long métrage.

RÉSUMÉ La situation actuelle du court-métrage argentin pourrait être comparée – pour l'abondance des propositions et les difficultés qu'affrontent les réalisateurs – à celle que le format a connu dans les années 50: une production importante qui ne trouve pas l'espace de diffusion, ne parvient pas au public et ne récupère pas l'investissement économique. Les cinéastes poursuivent ses efforts avec beaucoup de talent et d'imaginación. C'est l'art de l'autogestion, de la petite entreprise.

MOTS CLEFS Documentaire - essai - limite entre les genres - langage audio-visuel - histoire d'une génération - autobiographie - collage - comédie - faux documentaire.



Los cortometrajes de Paulo Pécora

Relevo y choque
en el territorio
inestable de la imagen

Sergio Wolf

Les courts-métrages de Paulo Pécora

Continuité et choc dans le champ instable de l'image

Cuando uno se pregunta por las películas de un director lo que se está preguntando es de *qué están hechas*, más que *cómo están hechas* esas películas, aunque tenga interrogantes sobre la manera en que se logró un plano, el tipo de diafragma que se usó para obtener una cierta intensidad de la luz o cuál fue el de post-producción. Pero creo que esa pregunta no sería adecuada frente a lo trabajos de Paulo Pécora, porque en ellos no se trata de una interrogación sobre *lo hecho* (así como se dice de algo que ocurrió en el pasado) sino sobre aquello que *está haciéndose* (ahora, “durante”) que está ocurriendo frente a los ojos del espectador y que, entonces, no está terminado sino actualizándose, terminando de definirse en el momento en que es visto.

Quando on s'intéresse aux films d'un réalisateur, on se demande avant tout *de quoi ils sont faits*, et non pas *comment ils sont faits*. Et cela même si on s'interroge sur la façon dont un plan a été tourné, sur le type de diaphragme utilisé pour obtenir une certaine intensité de lumière ou sur celui qui a été employé en post-production. Mais je crois cette question hors de propos face aux travaux de Paulo Pécora. Ses films ne portent pas d'interrogation sur *ce qui a été fait* (façon de se référer à des faits du passé), mais sur *ce qui est en train de se faire* (maintenant, “pendant”). Paulo Pécora interroge le spectateur sur ce qui se passe devant ses yeux : un événement qui à ce moment-là n'est pas achevé, mais qui est en train d'avoir lieu, et ne se définit totalement qu'au moment où



Qué, quiénes, cómo, cuándo, dónde (2002) court-métrage.

Toda la obra de Pécora exige no tanto una atención vigilante para descubrir secretos ocultos que expresen la racionalidad del que mira, más allá de que haga jugar estas operaciones para demostrar su ineficacia, como con la valija de fondo misterioso en *Oscuro*. El sentido, acá, no es un trazo que puede seguirse, sino una huella que se pierde y se desdibuja, y que –apelando a los elementos naturales, tan persistentes en Pécora– se escurre como la arena, se incendia como el fuego y se sumerge en el agua para nunca reaparecer del mismo modo.

Si algo piden los cortometrajes de Pécora es otro tipo de atención, en su caso, más bien flotante, entre la vigilia y el sueño, una atención que pide avanzar en una zona extraña, viscosamente melancólica, de paisajes desolados. Porque el único aspecto de fusión y continuidad de estas (por ahora breves) películas sucede en ese territorio incierto, donde se fusionan los paisajes desolados en el sentido físico con los paisajes de la mente en el sentido metafísico, como en *8cho*, o como en *Aspero*.

Los paisajes reales y los paisajes mentales se contaminaron al punto de que no se sabe si son ellos, los paisajes reales, quienes recuerdan, y no los personajes, como esa marca indeleble en la superficie volátil de la arena, en *Aunque estés lejos*. Los lugares ya no son lugares porque se volvieron espacios anfíbios, anómalos e irrespirables, donde los personajes se ahogan y el tiempo naufraga. Cuando el paso del tiem-

il est vu.

L'œuvre entière de Pécora finalement, ne demande pas une attention particulière pour cerner des secrets cachés qui renverraient le spectateur à sa propre rationalité, même si le réalisateur la sollicite souvent pour mieux en démontrer l'inefficacité, comme l'illustre la valise à double fond dans *Oscuro*. Le sens n'est pas ici un fil que l'on peut suivre, mais une empreinte qui se perd et s'efface; une empreinte qui – par le biais des éléments naturels, si présents dans l'œuvre de Pécora – s'égrène comme le sable, s'enflamme comme le feu et plonge dans l'eau pour ne jamais réapparaître de la même façon.

C'est une toute autre attention que requièrent les courts-métrages de Pécora, en quelque sorte flottante, entre la veille et le sommeil. Une attention qui exige d'avancer dans une zone étrange, visqueusement mélancolique, de paysages désolés. Le seul point de fusion et de continuité de ces films (brefs jusqu'à présent) se trouve dans ce territoire incertain, où les paysages désolés (au sens physique) et les paysages mentaux (au sens métaphysique) fusionnent, comme dans *Ocho* ou dans *Áspero*. Les paysages réels et les paysages imaginaires se sont contaminés à un tel point que l'on ne sait plus si ce sont eux, les paysages réels, ou les personnages qui se souviennent, tels cette marque indélébile sur la surface volatile de la plage dans *Aunque estés lejos*. Les lieux ne sont plus des lieux, ils sont devenus des espaces amphibiens, anormaux et

po pareciera habilitar una contextualización del espacio, cuando esos lugares parecen haber quedado marcados por lo que ocurrió o se deseó que ocurra en ellos, cuando el amor sobrevoló por ellos como una ráfaga o un animal salvaje y huidizo, incluso en esos casos, como el café Roma de *Siempre nunca* o el departamento de la excepcional *Una forma estúpida de decir adiós* (dos películas complementarias, casi una saga embrionaria), incluso en esos lugares la idea del paisaje desolador hizo que la objetividad rotunda del espacio y la subjetividad brutal de los personajes o las cosas (difícil escindir quién piensa o recuerda a quién), se volvieron una única entidad mutante.

¿Cómo mirar esos paisajes desolados? Esa pregunta Pécora la responde fabricándose sus propios anteojos. Pero se trata de anteojos que lejos de *corregir la mirada*, la vuelven más estrábica, la enrarecen al punto de que sea imposible (y vale el desafío para quien se anime a desmentirlo) encontrar en todas sus películas un solo plano “normal”. No son películas que cultiven una docencia sobre la mirada y por eso los anteojos piden que desaprendamos, piden rebelión y multiplicación en vez de obediencia y normalidad. Esos anteojos existen, los usa la chica de *Les lunettes*, y prueban la reversibilidad del tiempo y de los lugares, y quizás empezó a usarlos cuando ella viajó por Francia, ellos se volvieron enigmáticos, inventando un tipo de modelo que le calza bien a la obra de Pécora: los *anteojos-Rayuela*. Esos anteojos para desaprender a mirar, sin embargo, nos van modificando. Quizás a su pesar, nos educan y habitúan a mirar, empujándonos a golpes asincrónicos, donde el sonido batalla con la imagen y se disgregan como las parejas que están en el cuadro (como en *Qué, quiénes, cómo, cuándo, dónde*,

8cho (2006)



irrespirables. Les personnages s’y noient et le temps y fait naufrage. Lorsque le cours du temps semble aménager l’espace dans son contexte, lorsque ces lieux semblent avoir été marqués par ce qui s’y est déroulé ou ce qu’on a désiré qu’il s’y passe, lorsque l’amour les a survolés comme une rafale ou un animal sauvage en fuite, même dans ces cas-là, comme le café Roma de *Siempre nunca* ou l’appartement de l’exceptionnel *Una forma estúpida de decir adiós* (deux films complémentaires, presque une saga embryonnaire), même dans ces lieux-là, l’idée du paysage désolé a transformé l’objectivité catégorique de l’espace et la subjectivité brutale des personnages ou des choses (il est difficile de savoir qui pense ou se souvient de qui) en une unique entité mutante.

Comment regarder ces paysages désolés ? Pécora répond à cette question en se fabriquant ses propres lunettes. Ces lunettes, loin de *corriger la vue*, accentuent le strabisme, elles transforment la vision au point qu’il est impossible (le défi vaut pour quiconque aurait l’envie de le relever) de trouver dans tous ses films un seul plan “normal”. Ce ne sont pas des films qui désirent apporter un enseignement sur le regard. C’est pourquoi les lunettes nous poussent à desaprendre à regarder, elles nous demandent rébellion et multiplication au lieu d’obéissance et normalité. Ces lunettes existent, la jeune fille de *Les lunettes* les utilise, et elles montrent la réversibilité du temps et des espaces. Peut-être a-t-elle commencé à les porter lors de son voyage en France, elles sont alors devenues énigmatiques, inventant ainsi un modèle qui sied parfaitement à l’œuvre de Pécora : les *lunettes-Marelle*. Ces lunettes pour desaprendre à regarder nous modifient peu à peu cependant. Peut-être sans le vouloir, elles nous éduquent et nous habituent à regarder, elles nous font avancer par à-coups asynchroniques là où le son livre une bataille avec l’image, et ils se désagrègent comme les couples qui sont dans le tableau (comme dans *Qué, quiénes, cómo, cuando, dónde*), ou lorsque le son attaque l’image (comme dans *Áspero*), ou encore lorsqu’il s’avance et recule comme s’il souffrait de fuites soudaines (comme dans le clip vidéo *Formas de hablar*).

L’image n’est pas alors le fruit d’un acte de dépouillement et de nudité, mais celui d’un travail qui consiste, paradoxalement, à desaprendre ce qui a été (mal) appris. Ce travail se fait peu à peu, il veut être (rêve impossible du cinéma) quelque chose qui se construit devant les yeux du spectateur. C’est pourquoi les yeux sont si présents au début de ses films, comme dans *Aunque estás lejos* ou dans le clip vidéo *Reposar*. Les yeux nous regardent tandis que nous les regardons. Nos yeux regardent ces images déformées et brûlées, comme dans *Daniela Cugliandolo*, jusqu’à

2002), o el sonido ataca a la imagen (como en *Aspero*), o se adelanta y retrasa como si padeciera de fugas repentinas (como en el videoclip *Formas de hablar*).

La imagen, entonces, no es el producto de un acto de despojamiento y desnudez sino de un trabajo que, paradójicamente, consiste en desaprender lo (mal) aprendido. Ese trabajo es algo que va haciéndose, que quiere ser (quimera imposible del cine) algo que se va haciendo ante los ojos del espectador. Por eso tantos ojos empezando las películas, como en *Aunque estés lejos* o en el videoclip *Reposar*. Los ojos nos miran mientras los miramos, y nuestros ojos miran esas imágenes deformadas y quemadas, como en *Daniela Cugliandolo*, hasta que adoptan esa mirada. Por eso, también, las imágenes tienen marcas y borrones, hendiduras, grano, franjas incessantes de blancura furiosa, aceleramientos y congelados (la imagen cinematográfica va al encuentro de su infancia fotográfica, como en *Una forma estúpida...*), porque de ese combate a que fueron sometidas, de esa lucha parecen haberse liberado con heridas, igual que los personajes que se enamoran y buscan recuperar eso que creen (y digo "creen") haber tenido.

Hay en esa fricción ejercida sobre nuestros ojos un acto extremo y salvaje, como corresponde a todo cineasta con una idea radical sobre el cine. Violentar el cuadro es un modo (el mejor, o al menos el más provocador) de violentar al espectador. Si quiere ponerse los *anteojos-Rayuela* podrá desaprender y aprender a mirar de nuevo. Porque como dice el chico de *Aunque estés lejos*: "*Había arena y mucha agua. Soñé todo eso, pero vos no estabas*". A quien le habla es al espectador: no hay cine sin espectador. Pero eso sí: si va a ver las películas de Pécora, que se ponga los anteojos. ●

SERGIO WOLF Crítico, guionista y realizador argentino. Autor de los libros *Cine argentino. La otra historia, Ritos de pasaje et Cine y literatura* y *Nuevo cine argentino* (2002). Hizo los guiones de los films *Zapada* y *La felicidad*, ambos (Perrone), *Extranjera*, de Inés de (César), y *Encarnación* (Berneri). Como director, realizó los tres medimetrajes *Ritos de frontera*, el documental *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, el cortometraje *Los destiladores de naranja*, y acaba de concluir su segundo largometraje, *Las orillas*. Ha dado seminarios en la Facultad de Brasilia y la Escuela de San Antonio de los Baños. Es programador del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

RESUMEN La obra de Pécora reclama una especial atención que exige al espectador entrar en una zona extraña donde los paisajes reales y los paisajes mentales se fusionan. Como todo cineasta que tiene una idea radical sobre el cine, ejerce sobre nuestros ojos un acto extremo y salvaje. Fabrica sus propios anteojos para que "desaprendamos" y aprendamos a mirar de nuevo estos paisajes.

PALABRAS CLAVE Paisajes desolados - Idea radical del cine - Desaprender a mirar.

ce qu'ils adoptent ce regard. C'est encore pour cette raison que les images ont des marques et des griffonnages, des fentes, du grain, des bandes incessantes d'un blanc criant, des accélérations et des arrêts sur image (l'image cinématographique part à la recherche de son enfance photographique, comme dans *Una forma estúpida...*). De ce combat auquel elles furent contraintes, de cette lutte, les images semblent être sorties avec des cicatrices, tout comme les personnages qui tombent amoureux et qui essaient de récupérer ce qu'ils croient (et je dis bien "croient") avoir eu.

Il y a dans cette friction exercée sur nos yeux un acte extrême et sauvage, acte que l'on retrouve chez tout cinéaste qui a une vision radicale du cinéma. Violenter le cadre est un moyen (le meilleur, ou du moins le plus provocateur) de violenter le spectateur. Si celui-ci veut mettre les *lunettes-Marelle*, il pourra ainsi désapprendre et réapprendre à regarder. Comme dit le jeune homme de *Aunque estés lejos*: "Il y avait du sable et beaucoup d'eau. J'ai rêvé tout ça, mais toi, tu n'y étais pas." C'est au spectateur qu'il parle : il n'y a pas de cinéma sans spectateur. Mais une chose est sûre : si vous allez voir les films de Pécora, mettez les lunettes. ●

TRADUIT DE L'ESPAGNOL
(ARGENTINE)
PAR ANAHÍ HOENEISEN

SERGIO WOLF Critique, scénariste et réalisateur argentin. Auteur de *Cine argentino, La otra historia et Ritos de pasaje. Cine y literatura.* y *Nuevo cine argentino* (2002). Scénariste de *Zapada* et *La felicidad*, (Perrone), *Extranjera* d'Inés (O. César) et *Encarnación* (A. Berneri). Réalisateur du moyen-métrage *Ritos de frontera*, du documentaire *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, du court-métrage *Los destiladores de naranja*, il vient de terminer son second long-métrage, *Las orillas*. Il a participé à des séminaires à la Faculté de Brasilia et à l'École de San Antonio de los Baños. Il dirige la programmation du Festival de Cinéma Indépendant de Buenos Aires.

RÉSUMÉ L'œuvre de Pécora requiert une attention qui exige du spectateur qu'il avance dans une zone étrange où les paysages de la réalité et les paysages imaginaires fusionnent. Il fabrique ses propres lunettes pour nous "désapprendre" et apprendre à regarder à nouveau ces paysages.

MOTS-CLÉS Paysages désolés - Vision radicale du cinéma - "Désapprendre" à regarder.



Nuevas tecnologías en el arte en Colombia

ENTREVISTA AL COLECTIVO FANTASMAS

Diana Rojas-Bannery

Visitando en el mes de octubre la ciudad de Bogotá, capital colombiana, se observa y se vive en gran estado de efervescencia artística. La Facultad de Artes Visuales de la Universidad Javeriana celebraba su décimo aniversario y una larga lista de galerías nacionales e internacionales exponían en el espacio de Corferias (Centro Internacional de Negocios y Exposiciones¹). En este recorrido con los actores de la escena multimedia en Bogotá, tenemos La Otra², feria

Nouvelles technologies
et art colombien :

ENTRETIEN AU COLLECTIF FANTASMAS

Au mois d'octobre dernier, alors que je visitais Bogotá, la capitale colombienne, j'observais l'incroyable effervescence artistique de la ville. La Faculté des Arts Visuels de L'Université Javeriana fêtait son dixième anniversaire, et une longue liste de galeries nationales et internationales exposait dans l'espace



Carlos Osuna, Leonardo González et Alejandro Quintero à Bogota le 19 octobre 2007.

de arte contemporáneo, cuya sede está en el edificio de una antigua litografía.

Destaca especialmenete la exposición del Museo del Banco de la República en Bogotá, se trata de una muestra de arte en línea: Neart³, con una selección de 25 artistas colombianos “cuyos proyectos utilizan internet como medio primario de creación, participación, envío y con-

de Corferias (Centro Internacional de Negocios y Exposiciones)¹. Au long de ce parcours parmi les acteurs de la scène multimédia de Bogotá, j'ai découvert La Otra², un salon d'art contemporain dont les locaux sont situés dans une ancienne imprimerie lithographique reconvertie. Mais mon attention s'est arrêtée sur l'exposition d'art en ligne du Musée Banco

sumo de la obra, y que conceptualmente están estructurados bajo las características del medio” (Netart).

El fenómeno emergente de las Nuevas Tecnologías en el Arte en Colombia, que comprende disciplinas como el vídeo-arte o la “performance” tiene desarrollo en gran medida gracias a la aparición del internet. Según la artista plástica colombiana Adriana Marmorek, quien expuso en Corferias. Y considera el propio vídeo, como una herramienta para el análisis de los fenómenos Medias actuales.

Estos nuevos creadores de imágenes, se están apropiando poco a poco de nuevos espacios para la exhibición de sus obras, como el internet, pero también se cuenta con la apertura de más galerías, y festivales, sin hablar de la ciudad misma como tema central de nuevos dispositivos artísticos. Se destaca el interés por una interactividad con el público, el uso de nuevas herramientas escenográficas y conceptuales, la interactividad tecnológica con experiencias temporales y espaciales.

Esta entrevista ha sido realizada en el estudio del Colectivo Fantasma: Carlos Osuna (cineasta y artista visual), Alejandro Quintero (músico y escritor) y Leonardo González (arquitecto y *veejay*), quienes juegan un papel importante en esta nueva escena artística bogotana.

Diana Rojas ¿Cómo nace el proyecto del Colectivo Fantasma?

Carlos Osuna El proyecto comienza luego de un tiempo que habíamos hecho arte y música experimental con Alejandro y sentimos la necesidad de agruparnos en un colectivo, entonces empezamos los dos a trabajar desde más una inquietud conceptual que una propuesta musical en sí o una propuesta visual. Queríamos crear la posibilidad de una expresión que tuviera unos rasgos humanos desde el trabajo con los computadores.

DR ¿Qué tipo de mensaje quieren transmitir?

Carlos Osuna Eso ha cambiado con el tiempo y los proyectos. Fantasma pasó de ser un grupo de experimentación con medios audiovisuales para convertirse también en un grupo que también trabaja con los medios de comunicación. Tenemos ahora esas dos salas, entonces cambian las intenciones según en lo que trabajemos. Por un lado tenemos nuestras obras que es un trabajo musical y de “performance” con vídeo y audio en tiempo real, y por otro lado esta todo lo relacionado con Internet que tiene que ver con la transmisión de audio y vídeo con el programa radio Web, Radio Fantasma que también es una emisora y con el canal de TV nuestro que se llama PooR TV.

de la República, a Bogotá: Netart³. Elle regroupait une sélection de 25 artistes colombiens “dont les projets vivent à travers Internet, média premier de création, de participation, de transmission ainsi que de consommation de l’œuvre, et qui sont conceptuellement structurés selon les caractéristiques de ce même média” (Netart).

Le phénomène émergent des nouvelles technologies dans l’art en Colombie, qui englobe des disciplines telles que l’art-vidéo ou la performance, se développe notamment grâce à l’avènement d’Internet. La plasticienne colombienne Adriana Marmorek, qui a exposé à Corferias, considère la vidéo comme un outil permettant d’analyser les phénomènes médias actuels.

Progressivement, ces créateurs d’images s’approprient de nouveaux espaces tels qu’Internet pour exposer leurs œuvres, mais l’ouverture de galeries est également à l’ordre du jour, ainsi que les festivals, sans parler de la ville en soi, source intarissable de dispositifs artistiques. On notera l’intérêt pour l’interactivité avec le public, l’utilisation de nouveaux outils scénographiques et conceptuels ainsi que l’interactivité technologique avec des expériences temporelles et spatiales.

L’entretien a été réalisé dans les locaux du Collectif Fantasma. Carlos Osuna (cinéaste et artiste visuel), Alejandro Quintero (musicien et écrivain) et Leonardo González (architecte et VJ) jouent un rôle clé sur la nouvelle scène artistique de Bogotá.

Diana Rojas Comment le projet du Collectif Fantasma est-il né ?

Carlos Osuna Le projet remonte à l’époque où, faisant de l’art et de la musique expérimentale avec Alejandro depuis un certain temps, nous avons ressenti le besoin de nous regrouper au sein d’un collectif. Nous avons alors commencé à travailler ensemble, tous les deux, dans un souci conceptuel plutôt qu’une proposition musicale ou visuelle en soi. Nous voulions ouvrir la voie à une expression qui ait une sensibilité humaine à partir d’un travail réalisé sur ordinateur.

DR Quel genre de message souhaitez-vous transmettre ?

Carlos Osuna Il s’est modifié avec le temps et les projets. Fantasma était un groupe d’expérimentation multimédia. Il est devenu un groupe qui utilise aussi les moyens de communication. À l’heure actuelle, nous occupons ces deux salles et adaptions leur utilisation en fonction des projets sur lesquels nous travaillons. D’un côté, il y a notre travail musical et de performance vidéo et audio en temps réel. De l’autre, il y a tout ce qui est en relation avec Internet, c’est-à-dire tout ce qui a à voir avec notre chaîne de télévision PooR TV ou avec la transmission audio et vidéo de l’émission radio Web, Radio Fantasma, qui est aussi émettrice.

DR ¿Cómo se transmiten los programas, desde el punto de vista técnico? Y cuales son las dificultades?

Leonardo González El problema no es grabar, sino la transmisión en vivo. Funciona como la radio AM o FM, pero la técnica funciona utilizando servidores en España que funcionan como espejos. Nosotros transmitimos una señal de audio y la gente puede acceder en vivo a esos servidores y escucharnos. Lo interesante, más que la grabación, es la capacidad de transmitir en tiempo real y que la gente nos pueda escuchar en vivo.

DR ¿Esa transmisión la hacen desde este estudio?

Leonardo González Depende. Solamente tenemos que tener una conexión a internet, puede ser wifi o "dial up" (telefónica). Por ejemplo en BogoTrax (Festival de Expresiones Electrónicas y Artes afines de Bogota) no teníamos una conexión banda ancha y nos conectamos vía telefónica. Hemos hecho transmisiones desde aeropuertos, nos colgamos del internet del aeropuerto. Entonces podemos transmitir y hacer entrevistas en vivo con artistas que están por ahí o hacemos ejercicios con el espacio. Es una cosa que es un "plus": no necesitamos un espacio específico con un ancho de banda específico sino que podemos transmitir desde la calle o desde un café internet.

Carlos Osuna La inquietud nuestra por la radio surge por una invitación que nos hizo Roberto Junca, artista colombiano, para un programa de radio no convencional en la emisora de la Universidad Nacional de Colombia para que hiciéramos un concierto en vivo. Uno de los referentes musicales nuestros es Brian Eno. Nos gustaba mucho la propuesta de música hecha para espacios. El es un músico y artista que hace vídeo-arte. Cuando hicimos este programa de radio caímos en cuenta que lo que estábamos produciendo desde la estación de radio estaba siendo escuchado por algunas personas donde las ondas sonoras que producíamos estaban reaccionando de formas distin-

DR Comment les programmes sont-ils retransmis, sur le plan technique ? Et quelles difficultés avez-vous rencontrée ?

Leonardo González Le problème ce n'est pas l'enregistrement mais la retransmission en direct. Le fonctionnement est le même que pour la radio AM ou FM, mais à travers des serveurs situés en Espagne qui jouent en quelque sorte un rôle de miroir. Nous envoyons un signal audio et les gens peuvent accéder directement à ces serveurs pour nous écouter. Ce qui est intéressant, plus que l'enregistrement, c'est la capacité de retransmettre en temps réel et que les auditeurs puissent nous écouter en direct.

DR La retransmission se fait-elle depuis ce studio ?

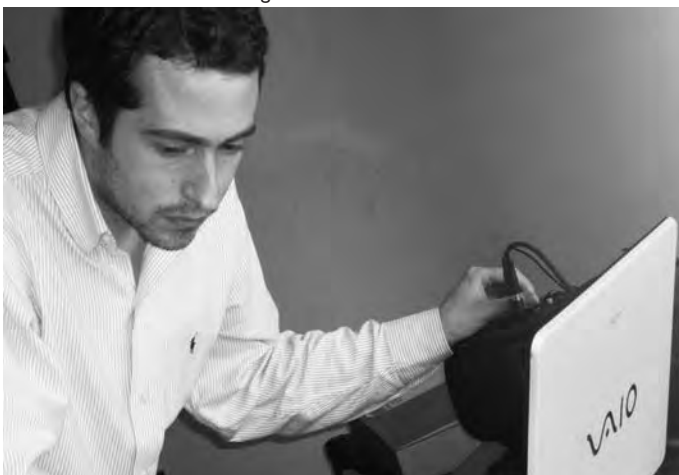
Leonardo González Ça dépend. Il nous suffit d'avoir une connexion internet wi-fi ou dial-up. À BogoTax par exemple (Festival d'Expressions Électroniques et d'Art de Bogotá), nous n'avions pas de connexion ADSL, nous nous sommes donc connectés via le réseau téléphonique. Nous avons déjà retransmis depuis des aéroports en captant le réseau Internet de l'aéroport. Nous pouvons donc retransmettre et interviewer en direct des artistes qui sont là par hasard ou jouer avec l'espace. C'est un "plus" dans la mesure où nous n'avons besoin ni d'un lieu ni d'une largeur de bande spécifiques. Nous pouvons retransmettre depuis la rue ou un cyber-café.

Carlos Osuna Notre intérêt pour la radio nous vient d'une invitation de Roberto Junca, artiste colombien, à une émission radio alternative diffusée par l'Université nationale de Colombie pour faire un concert en direct. Un de nos référents musicaux est Brian Eno, musicien et artiste en art vidéo. Nous avons été séduits par la musique faite tout spécialement pour évoluer dans l'espace. Quand nous avons fait cette émission radio, nous nous sommes rendu compte que ce que nous étions en train de produire depuis cette station radio était écouté par certaines personnes pour lesquelles les ondes sonores que nous produisions réagissaient de manières différentes selon les endroits, qu'elles rebondissaient différemment. Et penser que les ondes produites par notre musique étaient retransmises par une infrastructure technologique qui atteignait les autres personnes et qui en plus voyageait via des signaux invisibles autour de la ville, nous a littéralement éblouis. C'est alors que nous avons réalisé l'étendue du champ des possibles qu'ouvrait Internet.

DR En tant qu'écrivain, comment intervenez-vous dans le projet ?

Alejandro Quintero La musique est fondamentalement ce qui nous a unis avec Carlos. Ma formation musicale est empirique, je suis batteur et possède une certai-

Carlos Osuna à Bogota le 19 octobre 2007.



tas según los espacios, rebotan de forma distinta. Y pensar que las ondas producidas por nuestra música estaban transmitiéndose por alguna infraestructura tecnológica que llegaba a las otras personas y que además viajaba por unas señales invisibles alrededor de la ciudad nos deslumbró y nos pareció que por internet las posibilidades podían ser más grandes.

DR ¿Cómo intervienes como escritor en el proyecto?

Alejandro Quintero Lo que más nos ha unido con Carlos es la música. Mi formación musical es empírica, soy baterista y con medios digitales tengo alguna experiencia sobre todo para manejarlos en vivo, en tiempo real. Esos dos aspectos se han nutrido muy bien y el origen de mi participación en el proyecto es la parte musical.

DR ¿La música que ustedes hacen tiene texto o es sólo música?

Carlos Osuna Dentro de la música tenemos dos intenciones. Una es la música compuesta por piezas.

Leonardo González Cuando nos reunimos a trabajar hacemos obras, “performances”, performedia; ahí intervienen varios elementos, el audio, el vídeo... y hay una cuarta dimensión que es el internet. Mi trabajo es ser *veejay* (vídeo jockey)

Carlos Osuna Yo toco un poco de piano. Nuestro trabajo no es el de una banda de rock. Por ejemplo puede llegar Alejandro con una pista musical prácticamente terminada, de creación personal, y todos lo miramos y decimos aquí podemos hacer eso con esto, o todo puede empezar de una improvisación, por ejemplo un disco que está en nuestra página que se llama *Las sesiones mínimas* son sesiones de improvisación totalmente. Lo otro es la relación o diálogo entre vídeo y audio, hemos fabricado los primeros *softwares* (programas de computador) de mezcla de vídeo en tiempo real para nosotros mismos, los construimos y los desarrollamos. Hacemos dos tipos de música: una que son unas pistas de audio que pueden ser entendidas como pop, no en el sentido de que vayan a sonar en la radio sino en el estilo, y hacemos otro tipo de música que es de improvisación y que tiene que ver con el “performance”, con la idea de que el audio que producimos sea entendido como fenómeno temporal, cosa similar a lo que sucede con los fenómenos climáticos, como la lluvia o una tormenta o un torbellino, que suceden de manera efímera y que la cuestión perceptiva con el espectador sea como un golpe fuerte que una vez lo perciba se quede en su conciencia y lo pueda recordar.

Leonardo González Radio Fantasmas comenzó con este proyecto y ha evolucionado a la radio. Nos unimos con Cristian Galarreta de Perú y Emiliano Hernández de Venezuela y el proyecto empezó a crecer con proporciones geométricas porque empeza-

ne expérience des moyens de communication numériques, notamment pour les manipuler en direct, en temps réel. Ces deux aspects se sont parfaitement nourris, et l’origine de ma participation au projet est la partie musicale.

DR La musique que vous faites est-elle purement instrumentale ou à textes ?

Carlos Osuna Pour ce qui est de la musique, nous avons deux intentions. L’une d’elles est de composer la musique par morceaux.

Leonardo González Quand nous nous réunissons pour travailler nous réalisons des œuvres, performances, performedia; plusieurs éléments y interviennent tels que l’audio, la vidéo, etc. et il y a une quatrième dimension: Internet. Mon travail est d’être VJ (video jockey).

Carlos Osuna Je joue un peu de piano mais ce que nous faisons n’est pas comparable à un groupe de rock. Par exemple, Alejandro peut arriver avec une piste très aboutie, une création personnelle. Nous regardons ça ensemble et décidons de ce que nous pouvons en faire, ou tout peut partir d’une improvisation, par exemple un des disques qui est sur notre site, *Les sessions minimales*, est une totale improvisation. Après, il y a le rapport ou le dialogue entre vidéo et audio; nous avons conçu et développé les premiers logiciels de mix vidéo en temps réel pour nous mêmes. Nous faisons deux types de musique: d’un côté il y a les pistes audio classables en pop, pas dans le sens où elles vont passer à la radio mais plutôt pour le style, et de l’autre, il y a l’improvisation étroitement liée à la performance, avec l’idée que le son que nous produisons soit compris comme phénomène temporel, quelque chose de comparable aux phénomènes climatiques comme la pluie, l’orage ou une tornade, qui arrivent de manière éphémère. La perception du spectateur pourrait être assimilée à un coup de fouet qui, une fois reçu, reste ancré dans la mémoire.

Leonardo González Radio Fantasmas a commencé avec ce projet puis s’est dirigée vers la radio. Nous avons rejoint Cristian Galarreta du Pérou et Emiliano Hernández du Venezuela et le projet a commencé à grandir de manière géométrique parce que nous nous sommes engagés dans d’autres collectifs et d’autres festivals. L’année dernière, par exemple, nous avons retransmis depuis le festival d’art électronique de Lima vers le Centre culturel espagnol de Lima. Nous sommes capables de retransmettre de l’audio et de la vidéo en direct.

DR Le projet télévisuel est-il une réalité pour vous ?

Carlos Osuna Nous faisons des tests de retransmission. Notre but est de créer des espaces communautaires que la télévision commerciale ne propose pas. Cette

mos a involucrarnos con más colectivos y festivales. Por ejemplo el año pasado transmitimos desde el Festival de Arte Electrónico de Lima hacia el Centro Cultural de España en Lima. En vivo estamos transmitiendo audio y vídeo.

DR ¿El proyecto de televisión es una realidad para ustedes?

Carlos Osuna Estamos haciendo transmisiones de prueba. Con la TV queremos crear espacios comunitarios que la TV comercial no tiene. Esto puede armar muchas redes. Yo podría poner los trabajos de mis alumnos pero también podría transmitir una cámara de seguridad de mi casa... digo, como es tan artesanal la transmisión, solo se necesita una conexión internet y un computador, incluso con una webcam; esto permite muchos formatos e ideas para enlazarse. Nuestro objetivo no es un canal de TV a gran escala sino algo que esté a la mano de la gente.

DR ¿Cómo funciona la cooperación internacional?

Carlos Osuna Fue un trabajo que duró todo el año 2005, con Ibero América.

Leonardo González Empezamos pro-festivales y nos empezamos a unir con Perú, Venezuela, Radio Microbio y Alobardi Radio, luego entro Brasil, Argentina, programando en la radio de ellos.

DR ¿Cómo empieza el interés por las artes visuales, Alejandro?

Alejandro Quintero Con la fundación del Colectivo Fantasma porque fue el momento en el que empezamos a experimentar con audio digital, análogo y vídeo. Nuestra primera obra de audio se llamó *Las sesiones Mínimas*, sesiones de improvisación a cuatro manos a partir de programas como Jambient, Fractmus, Anvil Studio e instrumentos manipulados con efectos análogos. Este fue nuestro primer acercamiento como colectivo a los medios digitales. Luego, el primer proyecto de improvisación de audio y vídeo en vivo dio origen a la obra *Bandas sonoras para peliculitas de terror*. Carlos se encargaba de la mezcla de los clips de vídeo en tiempo real (escogidos anteriormente y que hacían referencia a los que nos parecía inspiraban terror) buscando crear la película, y yo, desde el computador y algunos sintetizadores, junto con Leonardo Bohórquez, guitarrista del colectivo, nos encargábamos de componer también en tiempo real, la banda sonora.

DR Tú estudiaste literatura en la Universidad Nacional de Colombia, especializado en crítica literaria ¿cómo pasas de la literatura a las artes visuales?

Alejandro Quintero El momento exacto es la creación del colectivo. Sin embargo la experimentación con los nuevos medios me permite explorar otro tipo de len-

initiative peut créer de nombreux réseaux. Je pourrais présenter les travaux de mes élèves, mais pourrais tout aussi bien retransmettre une caméra de sécurité de chez moi. La retransmission se fait de manière si artisanale; une connexion Internet, un ordinateur et une webcam suffisent. Ça permet d'associer les formats et les idées à l'infini. Notre objectif n'est pas d'atteindre une grande chaîne télé mais plutôt de rester proches des gens.

DR Comment la coopération internationale fonctionne-t-elle ?

Carlos Osuna Ce travail s'est fait sur toute l'année 2005 avec l'Amérique hispanique.

Leonardo González Nous nous sommes d'abord engagés sur les festivals professionnels et de fil en aiguille nous avons commencé à travailler avec le Pérou, le Venezuela, Radio Microbio et Alobardi Radio, puis avec le Brésil et l'Argentine, en programmant sur leur radio.

DR Alejandro, comment votre intérêt pour les arts visuels vous est-il venu ?

Alejandro Quintero Lors de la fondation du Colectif Fantasma, parce que c'était le moment où nous avons commencé à expérimenter l'audio numérique, analogique et vidéo. Notre premier travail audio a été baptisé *Les sessions minimales*. Ce sont des sessions d'improvisation à quatre mains à partir de logiciels tels que Jambient, Fractmus, Anvil Studio et des instruments avec des effets analogiques. C'est la première approche du numérique par le collectif. Ensuite, le premier projet d'improvisation audio et vidéo en direct a donné le jour à *Bandes sonores pour petits films d'horreur*. Carlos mixait les clips vidéo en temps réel (choisis auparavant et qui faisaient référence à ceux qui nous inspiraient de la terreur) cherchant à recréer un film, et à l'aide d'un ordinateur et de quelques claviers, Leonardo Bohórquez, guitariste du collectif, et moi composions la bande sonore en temps réel.

DR Vous avez étudié la littérature à l'Université nationale de Colombie, spécialisation en critique littéraire.

Comment passe-t-on de la littérature aux arts visuels ?

Alejandro Quintero Le moment précis est la création du collectif. Par contre, l'expérimentation des nouveaux moyens de communication me permet d'explorer d'autres types de langages. En tant qu'écrivain occasionnel, l'interdisciplinarité a enrichi mon approche de l'esthétique ainsi que mon travail de création.

DR Dans quelle mesure votre formation apporte-t-elle quelque chose au travail du collectif ?

Alejandro Quintero Je crois que ce qui nous unit est une recherche esthétique commune qui inclut la littérature et bien évidemment la musique. Nous faisons de la musique ensemble depuis longtemps. Pour ce qui est

guajes. Como escritor ocasional la interdisciplinariedad ha enriquecido mis inquietudes estéticas y mi trabajo de creación.

DR Y ¿en qué medida aporta tu formación profesional al trabajo del colectivo?

Alejandro Quintero Creo que lo que nos une es una serie de inquietudes estéticas comunes que incluyen la literatura, y claro está, la música, hacemos música juntos desde hace mucho tiempo. En lo que concierne a la literatura estrictamente pienso que ésta me llevó al cine, son lenguajes afines, el cine es más literario que un cuadro por ejemplo. Me interesa mucho la compenetración de disciplinas distintas, mi tesis de grado fue sobre la adaptación teatral de una novela de Dostoievsky por ejemplo.

DR Tú eres arquitecto ¿cómo empieza esta aventura con el vídeo y el Colectivo Fantasmas?

Leonardo González Empecé a experimentar con vídeo y audio y con otro tipo de disciplinas desde muy pequeño. Siempre me apasionó todo esto, así como la publicidad desde la parte tecnológica. Mi medio de expresión ha sido siempre la parte gráfica y el vídeo espacial. Descubrí que con el internet se podía hacer cosas interesantes. En esa época estaba como herramienta y empecé a explorar el vídeo con el internet. Y aunque eso ha cambiado con el tiempo, empecé a involucrarme también con el espacio. Actualmente exploto esa capacidad técnica, espacial y de expresión de vídeo. Ahora soy *veejay*, y no simplemente me quedo en el espacio del vídeo sino también con todo el espacio arquitectónico.

DR ¿Cómo logras explorar con el *veejing* la parte del espacio?

Leonardo González Cuando conocí al Colectivo Fantasmas, yo estaba haciendo un concierto con unos Veejays de Bogotá, de México, y Alemania. Fue un concierto bastante famoso en Bogotá en lo que a conciertos masivos se refiere. Yo me he caracterizado por hacer Veejing de conciertos de este tipo, que son muy grandes; he sido *veejay* oficial por ejemplo de Rock al Parque, Electrolux: La Fête de la Musique o de eventos más artísticos como Artrónica, entre otros. Después llegué a ser curador para Artrónica para ese tipo de proyectos. He conocido a Carlos Osuna y a Alejandro Quintero durante un concierto de estos grandes, y a ellos les llamó la atención la manera como yo manejaba el vídeo; y la forma como estábamos trabajando espacialmente y masivamente el contenido de la imagen.

DR ¿Qué clase de imágenes utilizas?

Leonardo González Imágenes con cámara digital hechas por mí. Empecé con imágenes en crudo, ya

de la littérature à proprement parler, je pense que c'est elle qui m'a mené au cinéma. Se sont des langages connexes, le cinéma est plus littéraire qu'un tableau par exemple. La compénétration de différentes disciplines m'intéresse fortement, j'ai d'ailleurs écrit une thèse sur l'adaptation théâtrale d'un roman de Dostoïevski.

DR Vous êtes architecte, comment cette aventure avec la vidéo et le Collectif Fantasmas a-t-elle débuté ?

Leonardo González Depuis tout petit déjà j'expérimente la vidéo, l'audio ainsi que toutes sortes de disciplines. J'ai toujours été passionné par tout ça, ainsi que par la publicité d'un point de vue technologique. Mes moyens d'expression ont toujours été le graphisme et la vidéo spatiale. J'ai découvert qu'avec Internet on pouvait faire des choses intéressantes. À cette époque, c'était seulement un outil et j'ai commencé à explorer la vidéo avec Internet. Et même si ça a évolué dans le temps, j'ai aussi commencé à m'intéresser à l'espace. Actuellement, j'exploite cette capacité technique, spatiale et d'expression de la vidéo. Aujourd'hui je suis VJ et je ne travaille pas seulement sur l'espace vidéo mais également sur tout l'espace architectural.

DR Comment parvenez-vous à explorer l'espace par l'intermédiaire du VJ ?

Leonardo González J'ai connu le Collectif Fantasmas lors d'un concert dans lequel je jouais avec des VJ de Bogotá, de Mexico et d'Allemagne. C'était un concert célèbre à Bogota parmi ceux à public nombreux. Je me suis fait connaître comme VJ grâce à ce genre d'événements. Par exemple, j'étais le VJ officiel de Rock al Parque, Electrolux: la fête de la musique ou d'événements artistiques tels qu'Artrónica, entre autres. Après, je suis devenu régisseur d'Artrónica sur ce type de projets. Puis j'ai rencontré Carlos Osuna et Alejandro Quintero (Collectif Fantasmas) lors d'un grand concert, et ils ont été attirés par ma façon de manier la vidéo, et la façon dont je travaillais le contenu de l'image de manière spatiale et massive.

DR Quel type d'images utilisez-vous ?

Leonardo González Des images que je prends avec ma caméra numérique. J'ai commencé avec des images brutes, puisque je pouvais les utiliser pour les concerts et que j'aimais jouer avec ce type de résolution. Fantasmas m'a demandé de me joindre à l'équipe lors d'une de mes prestations. C'était très intéressant, puisque j'explorais l'espace d'un point de vue architectural, massif, et ce rapport de la ville au spectacle, aux situations, à l'éphémère, etc., me plaisait. Bref, la ville et ce tout ce qui s'y rapporte, ce sur quoi ils travaillaient à ce moment-

que se podía editar para los conciertos y me gustaba jugar con ese tipo de resolución. Fantasma me invitó a hacer parte del equipo durante una de mis prestaciones. Fue muy interesante, ya que yo estaba explorando el espacio desde este aspecto arquitectónico, masivo; y me encantaba aún todavía esta relación de la ciudad con el espectáculo, las situaciones, lo efímero, en fin...la ciudad y sus relaciones, con lo cual ellos estaban trabajando. La propuesta que traía Fantasma entró a fortalecer estos puntos de vista y empezamos a trabajar en equipo inmediatamente. Luego nació Radio Fantasma, y gracias al gusto por el internet empezamos a trabajar hacia esa dirección.

DR El más reciente proyecto de Fantasma es Radio La Paz.

Leonardo González Efectivamente, es algo muy reciente, justamente en el pasado mes de septiembre de este año, nos invitaron a hacer unas conferencias en el Primer Festival de Arte Electrónico de La Paz, Bolivia. Festivales como éste que tienen música tradicional, música electrónica, electroacústica, "performance" con medios electrónicos, etc., son muy importantes para nuestro trabajo. Nosotros antes habíamos participado en bastantes Festivales "on-line" electrónicos en Latinoamérica, y es algo que ha tenido bastante acogida en los Festivales, debido a la dificultad de movimiento, que es algo que a veces pasa, por la falta de tiempo, o por el problema de la movilidad física, en el transporte específicamente. Es por esto que la radio por internet ha funcionado muy bien. Estos proyectos empezaron a dar frutos, empezamos a trabajar con amigos de Perú, Venezuela, etc., y estamos produciendo e informando desde "la casa". Durante este festival, creamos Radio la Paz.

Carlos Osuna et Alejandro Quintero à Bogota le 19 octobre 2007.



là. L'offre de Fantasma renforce ces points de vue et nous avons immédiatement commencé à travailler en équipe. Après, Radio Fantasma est née, et puisque nous étions attirés par Internet, nous avons travaillé dans cette direction.

DR Radio La Paz est le tout dernier projet de Fantasma n'est-ce pas?

Leonardo González C'est en effet quelque chose de très récent. D'ailleurs, en septembre dernier, nous avons été invités pour donner une conférence lors du premier festival d'art électronique de La Paz en Bolivie. Ce genre de festivals qui rassemblent aussi bien la musique traditionnelle, qu'électronique ou électroacoustique, la performance avec des moyens électroniques, etc., sont essentiels à notre travail. Avant ça, nous avons participé à plusieurs festivals électro en ligne en Amérique latine, et c'est quelque chose qui a eu pas mal de succès sur les festivals, en raison de la difficulté à se déplacer, chose qui arrive parfois, à cause du manque de temps ou des problèmes de mobilité physique, notamment dans le transport. C'est pourquoi la radio par Internet marche très bien. Ces projets ont commencé à donner leurs fruits, nous nous sommes mis à travailler avec des amis péruviens, vénézuéliens, etc. et nous sommes en train de produire et d'informer depuis "la maison". C'est pendant ce festival que nous avons créé Radio la Paz.

DR Avec qui le Collectif Fantasma travaille-t-il le plus ?

Leonardo González Actuellement, principalement avec la maison de production Patofeofilms. Nous disposons d'une zone expérimentale qui s'est transformée en un espace d'invitations à des concerts, des conférences, etc. Cette section est internationalement reconnue et c'est aussi de là que émet Radio Fantasma. À partir de là, le département de synchronisation audiovisuelle a été créé pour des concerts événements. Nous y avons travaillé avec des spécialistes de différents domaines allant de l'aspect esthétique à l'aspect technologique. Nous voulons en faire un épiscentre culturel. Avec Patofeofilms, nous voulons organiser un festival vidéo en collaboration avec le Collectif Tropical Effect dont le festival vidéo, Tremor, est basé aux Etats-Unis.

DR Quels sont projets nés de cette "zone expérimentale" et de ces "nouveaux formats" ?

Leonardo González Il y a par exemple le travail du chanteur colombien Fonseca. Des artistes de la pop aussi reconnus en Colombie que lui, nous ont permis de développer des offres

DR Con qué otras personas trabaja Colectivo Fantasmas?

Leonardo González Hoy en día, principalmente con la productora Patofeo Films. Tenemos un área experimental que se ha convertido en un espacio para invitaciones a conciertos, conferencias, etc. Esta sección es reconocida internacionalmente y de allí emite también Radio Fantasmas. A partir de ahí se conformó el Departamento de Sincronización-Audiovisual para conciertos masivos. Allí trabajamos con especialistas de diferentes áreas: donde se trata desde la parte estética hasta la parte tecnológica. Queremos hacer un epicentro cultural allí. Con Patofeo Films, deseamos hacer un Festival de Vídeo en colaboración con el “Colectivo Tropical Effect”, cuya base está en los Estados Unidos con su Festival de Vídeo: Tremor.

DR ¿Qué proyectos nacieron a partir de esta Área Experimental y Nuevos Formatos?

Leonardo González Por ejemplo el trabajo con el cantante colombiano Fonseca. Artistas pop tan reconocidos en Colombia como él, nos ha permitido desarrollar propuestas de conciertos masivos con espacio de vídeo-arte, webcam, vectores, interactividad con el público, etc.

Como *veejay* de Fonseca apreciamos el resultado a nivel estético. Otros artistas se están viendo interesados por este tipo de propuestas. Es muy interesante probar estas tecnologías en conciertos “gigantes”.

DR ¿Qué nuevos proyectos están desarrollando?

Leonardo González Actualmente estamos trabajando sobre un departamento de investigación, que se llamará Departamento de Sincronización Audiovisual para eventos masivos. Tenemos técnicos específicos que están estudiando el desarrollo de un Software propio. La idea es trabajar este tipo de cosas y llevarlas a otro nivel desde todos los puntos de vista: tecnológico, conceptual, artístico, etc.

DR ¿Qué te mueve más de todos estos proyectos?

Leonardo González Las redes de trabajo social, por ejemplo por internet, los proyectos de radio por internet con un enfoque artístico, redes, redes de radio, de amigos, de trabajo, etc. El trabajo en la ciudad de Medellín y en Cartagena con el grupo Tumba Catre, por ejemplo, nos ha traído muchas satisfacciones. Estamos trabajando igualmente con el grupo de investigación culinaria: Minimal, quienes están investigando sobre la culinaria en Colombia y además tienen proyectos de Radio en FM y AM. Y finalmente el proyecto en Bolivia con Radio La Paz, que queremos mucho, por la importancia que tiene a nivel de Latinoamérica. A pesar de ser unos de los países con más dificultades en América Latina, se ha podido



Alejandro Quintero à Bogota le 19 octobre 2007.

de concerts événements avec un espace réservé à l’art-vidéo, webcams, vecteurs, interactivité avec le public, etc.

En tant que VJ de Fonseca nous apprécions le résultat d’un point de vue esthétique. D’autres artistes semblent intéressés par ce type de proposition. C’est très intéressant d’essayer ces technologies sur des concerts d’une telle ampleur.

DR Quels sont les nouveaux projets en préparation ?

Leonardo González Nous sommes actuellement en train de travailler sur un groupe de recherche qui se nommera département de synchronisation audiovisuelle pour des événements d’envergure. Nous avons des techniciens spécifiques qui planchent sur le développement de notre propre logiciel. L’idée est de travailler ce type de choses et de changer de niveau à tous points de vue: technologique, conceptuel, artistique, etc.

DR Lequel de tous ces projets vous apporte le plus ?

Leonardo González Les réseaux de travail social, par exemple par internet, les projets radio via internet à caractère artistique, les connaissances, les réseaux de radio, d’amis, de professionnels, etc. Le travail dans les villes de Medellín ou de Cartagena avec le groupe Tumba Catre par exemple, nous a apporté une grande satisfaction. Nous travaillons également avec Minimal, groupe colombien de recherche culinaire qui a aussi des projets radio sur les ondes FM et AM. Et puis il y a le projet que nous avons en Bolivie avec Radio La Paz, que nous aimons beaucoup, notamment pour l’importance qu’il a en Amérique latine. Malgré les grandes difficultés économiques que connaît le pays, il a été possible de créer cette Radio, grâce aussi au soutien de l’État sur qui nous avons pu

crear esta Radio, y hemos contado desde el principio con el apoyo del Estado. Para nosotros es muy importante este trabajo ya que contribuye a fortalecer el trabajo entre nuestras regiones y el resto de Latinoamérica.

DR ¿Qué futuro tiene este tipo de proyectos en Colombia y Latinoamérica?

Leonardo González Hay un futuro muy interesante, ya que estos sistemas los podemos fortalecer en el arte electrónico, en el audio y en las redes. Nos damos cuenta que el sistema está repleto de redes, pero que ninguno trabaja en equipo, ni está fortaleciendo sus regiones. Este tipo de proyectos que trabaja con temas específicos, en equipo, de región a región, abierto como “Open Source”, nos interesa; ya que esto ayuda a generar y a cambiar las rupturas de espacio. Ya no tenemos como antes el problema de la competencia. Hay mucha rapidez con la información. Estamos en la época del basurero de información. Pero ahora hay proyectos de colectivos independientes y con consciencia. Ahora existen sistemas abiertos. Además de generar el trabajo en equipo con las redes, también deseamos crear un “Open Server” desde Latinoamérica. Esta sería la primera Red Latinoamericana.

DR ¿Tú crees que Colombia sería capaz de crear esas redes independientes?

Leonardo González El proyecto que estamos proponiendo, lo pensamos para La Paz ya que la alcaldía de allí lo ha apoyado. Felizmente contamos con el apoyo de los colectivos Platonic y Joystick de Barcelona, quienes trabajan con fenómenos de contracultura, etc., y han creado el Servidor Open Server. Desde España se trabaja con Colombia, y esto ha facilitado la comunicación artística con nosotros y Latinoamérica. Ellos gestionaron su propio Servidor, y lo mismo queremos hacer nosotros a nivel de Colombia. Se ha generado también un vínculo de cooperación con la emisora de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, con quienes ya hemos hecho emisiones. En el momento en que hablo, estamos trabajando en el IX Festival Internacional de Música Contemporánea de esta Universidad⁴ en donde estamos grabando programas para ser transmitidos por radio, algo que es de suma importancia por lo que queremos construir a nivel de Colombia. Nuestro principal objetivo es poder fortalecer el trabajo de las Regiones de Colombia. Y Radio Fantasma por ejemplo se ha caracterizado desde el principio, además de exponer nuestros talentos propios; presentar conferencias y programas de diversa índole, con la intervención de eruditos, festivales, intérpretes, artistas, arte electrónico, etc.

DR ¿Cómo nace la idea de televisión por internet?

Leonardo González Parte de la inspiración ha sido el

compter depuis le début. Ce projet est pour nous très important dans la mesure où il contribue à renforcer le travail entre nos régions et le reste de l'Amérique latine.

DR Quel est l'avenir de ce type de projet en Colombie et en Amérique latine ?

Leonardo González Il y a un avenir très intéressant puisque nous pouvons renforcer ces systèmes dans l'art électronique, dans l'audio et sur les réseaux. Nous nous rendons compte que le système est truffé de réseaux, mais que personne ne travaille en équipe, ni ne renforce ses régions. Ce type de projets qui abordent des thèmes spécifiques, en équipe, de région à région, ouvert comme Open Source, nous intéresse dans la mesure où ça permet de générer et de modifier les ruptures spatiales. Nous n'avons plus, comme avant, le problème de la concurrence. L'information circule vite. Nous sommes dans l'ère du trop-plein d'informations. Mais maintenant il y a des projets de collectifs indépendants et consciencieux. Aujourd'hui, les systèmes ouverts existent. En plus de générer un travail en équipe avec les réseaux, nous voulons aussi créer un Open Server depuis l'Amérique latine. Il s'agirait du premier réseau latino-américain.

DR Croyez-vous que la Colombie est capable de créer ces réseaux indépendants ?

Leonardo González Le projet que nous proposons a été pensé pour La Paz puisque la mairie l'a soutenu. Heureusement, nous avons également le soutien des collectifs Platonic et Joystick de Barcelone, qui travaillent sur les phénomènes de contre-culture, etc., et qui ont créé le serveur Open Server. Ils travaillent avec la Colombie depuis l'Espagne, chose qui facilite la communication artistique entre eux, nous et l'Amérique latine en général. Ils gèrent leur propre serveur, et c'est précisément ce que nous voulons faire pour la Colombie. Une coopération est née avec la station radio de l'Université nationale de Colombie, à Bogotá, avec qui nous avons déjà fait des émissions. Nous sommes actuellement en train de travailler sur le IX^e Festival International de Musique Contemporaine de cette université⁴ où nous enregistrons des programmes retransmis à la radio, chose d'une importance majeure par rapport à ce que nous souhaitons construire à l'échelle de la Colombie. Notre principal objectif est de pouvoir renforcer le travail des régions en Colombie. Et Radio Fantasma par exemple s'est clairement proposé dès le début, outre de présenter nos propres talents, de donner des conférences et diffuser des programmes divers et variés, avec l'intervention d'erudits, de festivals, d'interprètes, d'artistes, d'art numérique, etc.

Colectivo Platonic, aunque ellos se especializan en audio (su fuerte es la radio). Luego conocimos a Giss, un colectivo español, quienes transmitieron vídeos desde España y África, tratando el tema del estrecho de Gibraltar e hicieron puntos de conexión desde Argelia y Marruecos. Invitaron desde especialistas de arquitectura hasta artistas para hablar sobre el estrecho; la frontera, primer y tercer mundo, África y Europa. Vimos esta tecnología y como Carlos Osuna (Fantasmas) llevaba mucho tiempo con este tema de la televisión; decidimos crear un Festival de Vídeo On-line artesanal por internet, con nuestro propio canal de televisión (PooR TV). A pesar de no poseer en un principio la técnica para desarrollarlo, lanzamos una convocatoria, y tenemos trabajos de muchos países para ser expuestos, entre ellos: Francia. ●

NOTAS

1. Artbo, III Muestra de Arte Moderno y Contemporáneo, Corferias, Bogotá, del 18 al 22 de octubre 2007.
2. La Otra, I Feria de Arte Contemporáneo, Antigua Litografía Canal Ramírez Antares, Bogotá, del 18 al 23 de octubre 2007.
3. Neart: Exposición en Línea, Museo del Banco de la República, Bogotá, del 5 de septiembre 2007 al 5 de marzo 2008, www.artenlared.org/.
4. IX Festival Internacional de Música Contemporánea, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, del 13 al 21 de octubre 2007.

DIANA ROJAS-BANNERY es lingüista del Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. Vive en Francia desde hace 14 años. Durante 8 años fue locutora ("Buenos días América", Radio Occitania, Toulouse). Ha realizado reportajes en festivales de cine. Ha escrito en revistas de Francia y España. Actualmente colabora con el Colectivo Fantasmas y el Festival LOOP de Animación de Bogotá para su divulgación.

RESUMEN El encuentro con el Colectivo Fantasmas (Bogotá), descubre el "boom" de las nuevas tecnologías ligado a internet como herramienta y como medio de expresión. La apropiación de estos medios los artistas han abierto una reflexión sobre el multimedia y una investigación ligada al espacio urbano y a la experimentación sensorial.

PALABRAS CLAVES vídeo arte - nuevos medios - internet - inquietudes - transmisión - veejay - performance - espacios comunitarios - redes.

La autora agradece la colaboración de Javier Trujillo (estudiante de periodismo, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá) y del Colectivo Fantasmas.



Leonardo González, Alejandro Quintero et Carlos Osuna à Bogota le 19 octobre 2007.

DR Comment l'idée de la télévision par Internet est-elle née ?

Leonardo González Nous avons en partie été inspirés par le Collectif Platonic, même si eux sont spécialisés dans l'audio (leur fort, c'est la radio). Ensuite, nous avons connu Giss, un collectif espagnol qui retransmettait des vidéos depuis l'Espagne et l'Afrique. Il s'intéressait au thème du détroit de Gibraltar et avait créé des points de connexion depuis l'Algérie et le Maroc. Ils ont invité des spécialistes en architecture aussi bien que des artistes pour débattre au sujet du détroit; la frontière, le premier monde et le tiers-monde, l'Afrique et l'Europe. Nous avons découvert cette technologie et comme Carlos Osuna (Fantasmas) s'intéressait au thème de la télévision depuis longtemps déjà, nous avons décidé de créer un festival vidéo en ligne "artisanal" via Internet, avec notre propre chaîne de télévision (PooR TV). À défaut de maîtriser la technique pour le développement, nous avons lancé un appel et avons des travaux de nombreux pays à exposer, dont la France. ●

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR AURÉLIE VERWILGHEN

NOTAS

1. Artbo : III^e Exposition d'Art Moderne et Contemporain, Corferias, Bogotá, du 18 au 22 octobre 2007.
2. La Otra : I^{er} Salon d'Art Contemporain, Canal Ramírez Antares, Bogotá, du 18 au 23 octobre 2007.
3. Neart : Exposition en ligne, Musée Banco de la República, Bogotá, du 5 septembre 2007 au 5 mars 2008, <http://www.artenlared.org/>
4. IX^e Festival International de Musique Contemporaine, Université nationale de Colombie, Bogotá, Du 13 au 21 octobre 2007.

DIANA ROJAS-BANNERY est linguiste diplômée de l'Université Pédagogique Nationale de Bogotá. Elle vit en France depuis 14 ans. Pendant 8 ans elle a animé une émission radio "Buenos días América" sur Radio Occitania à Toulouse, où elle habite. Elle a fait des reportages sur festivals de cinéma. Elle a écrit pour magazines français et espagnols, et collabore à la diffusion du Collectif Fantasmas et du festival du film d'animation LOOP de Bogotá.

RÉSUMÉ La rencontre avec le Collectif Fantasmas, (Bogotá) révèle l'entrée des nouvelles technologies dans l'art colombien, faisant d'Internet un outil et mode d'expression. L'appropriation de ces médias a permis à ces jeunes artistes d'entamer une réflexion sur le multimedia ainsi qu'une recherche sur l'espace urbain et l'expérimentation sensorielle.

MOTS-CLÉS art vidéo - nouveaux médias - internet - retransmission - systèmes ouverts - VJ - performance - espaces communautaires - réseaux.

L'auteur remercie Javier Trujillo (étudiant en journalisme à l'Université Javeriana de Bogotá) et les membres du Collectif Fantasmas pour leur collaboration.

Historia del cine de animación en Colombia (1926-2008)

La historia del cine colombiano no estaría completa si no se hablara de las producciones animadas; aunque Colombia en este campo no ha tenido un volumen de producción constante, ha realizado largometrajes y series animadas de gran recordación para el público nacional. Su avance más notable se ha dado en realización de comerciales animados publicitarios y cortometrajes.



Los pájaros de Uruguay city, de Oswaldo Cibils

Histoire du cinéma d'animation en Colombie (1926-2008)

Juan Manuel Pedraza
Oscar Andrade

L'histoire du cinéma colombien serait incomplète si l'on omettait de mentionner les productions animées. Bien que le volume de la production de la Colombie dans ce domaine n'ait pas été constant, elle a tout de même réalisé des longs métrages et des séries animées qui ont marqué la mémoire du public national. C'est en matière de réalisation de spots publicitaires animés et de courts métrages que la Colombie a fait les progrès les plus remarquables.

PREHISTORIA

El cine de animación en Colombia surgió a principios del siglo XX como recurso de graficación para la naciente industria del cine nacional, con rayado de película y técnicas de stop-motion. De muy corta duración (varios segundos) se usó para denotar nacionalismo en *Garras de Oro* de Cali Films, 1926, una película en blanco y negro sobre la separación de Panamá

PRÉMICES

Le cinéma d'animation est apparu en Colombie au début du XX^e siècle, lorsque l'industrie cinématographique nationale naissante a commencé à utiliser des techniques de graphisme telles que la gravure sur pellicule et le stop-motion. L'animation, de courte durée (quelques secondes à peine), a servi à montrer le nationalisme dans *Garras de Oro* (Cali Films, 1926),

en Colombia, en donde aparece un plano de la bandera nacional coloreada a mano cuadro a cuadro. En 1933, el documental *Colombia victoriosa* de los Hermanos Acevedo, mostraría una animación de barcos militares recorriendo el Río Putumayo de manera ilustrativa para el espectador. Ellos seguirían usando el recurso para indicar recorridos o localizaciones en mapas geográficos, en muchas de las proyecciones de su *Noticiero Nacional*.

ANIMACIÓN COMERCIAL 1960-1992

Las películas de Disney, el trabajo del canadiense Norman McLaren y algunos cortos europeos que llegaron a proyectarse fueron fuente de inspiración para los jóvenes realizadores que veían en este arte una forma de expresión personal. Esto, sumado a la llegada del animador Robert Rossé, por petición del francés Balaboiné para que le asistiera en la parte de animados para su compañía realizadora de cortos publicitarios Corafilm en 1960. Rossé fue muy probablemente el primero que montó un stand de animación en Colombia. Al poco tiempo nacería Cinesistema una compañía productora de cortometrajes y comerciales publicitarios, al cual se pasaron algunos artistas de Corafilm y entrenarían otros nuevos en el campo, como Nelson Ramírez.

A finales de los setenta y principios de los ochenta la producción de material animado tuvo una gran demanda en el campo comercial y publicitario, con tres empresarios liderando el mercado en la ciudad de Bogotá: Nelson Ramírez, Alberto Badal y Juan Manuel Agudelo. Gracias a algunos libros extranjeros en su mayoría estadounidenses, la técnica y oficio del dibujo animado tradicional logró darse a conocer localmente. Dibujos en lápiz secuenciales realizados sobre una mesa de luz de disco giratorio, luego pasados a hojas de acetato, entintados y pintados con vinilos por la parte posterior; algunos con retoques de aerógrafo cuando era necesarias sombras o efectos especiales filmados con máscaras y exposiciones dobles. En los inicios, buena parte de las mesas de filmación de estos animadores se crearon artesanalmente a partir de ampliadoras fotográficas, empotrando una cámara de cine que en algunos casos era intervenida o fabricada en el país. De esta misma manera aunque en mínima cantidad se pudieron tener mesas multiplano.

En 1972 Nelson Ramírez formó su propia productora de animados. Con tenacidad y una verdadera vocación de empresario formó una de las más destacadas empresas de animación tradicional. Sus obras (unos 1.200 comerciales animados) lograron un alto índice de recordación para la sociedad colombiana entre las que se mencionan *Con mis Gudiz soy feliz*, *Mano Gorgojo* y la presentación de la telenovela

un film en noir et blanc sur la Colombie pendant sa séparation du Panama. On y voit un plan du drapeau national coloré à la main image par image. En 1933, le documentaire *Colombia victoriosa* des frères Acevedo, montrait une animation dans laquelle figuraient, de manière très illustrative pour le spectateur, des bateaux militaires naviguant sur le fleuve Putumayo. Ils continueront à recourir à cette technique pour indiquer des parcours ou des emplacements sur des cartes géographiques, et ce, dans de nombreuses projections de leur *Noticiero Nacional*.

L'ANIMATION COMMERCIALE, DE 1960 À 1992

De jeunes réalisateurs colombiens trouvèrent dans les films de Disney, le travail du Canadien Norman McLaren, et quelques courts métrages européens projetés en Colombie, une source d'inspiration, voyant dans cet art une forme d'expression personnelle. A cela il faut ajouter, en 1960, l'arrivée de Robert Rossé, un animateur que le Français Balaboiné avait fait venir pour qu'il l'assiste dans la section animation de Corafilm, sa société de réalisation de spots publicitaires. Rossé fut très probablement le premier à monter un studio d'animation en Colombie. Peu de temps après, ce fut au tour de la société de production de courts métrages et de films publicitaires Cinesistema de voir le jour. Certains artistes de Corafilm la rejoignirent, entraînant avec eux des nouveaux venus dans le métier, comme Nelson Ramírez.

A la fin des années 70 et au début des années 80, les productions animées ont connu une forte demande dans les domaines commercial et publicitaire. Trois entreprises dominaient alors le marché de la ville de Bogotá: celles de Nelson Ramírez, d'Alberto Badal, et de Juan Manuel Agudelo. C'est grâce à un certain nombre de livres étrangers, américains pour la plupart, que la technique du dessin animé et le métier d'animateur ont pu se faire connaître localement. Parmi ces techniques, on compte entre autres celle des dessins séquentiels au crayon, réalisés sur table lumineuse à plateau tournant. Ces dessins étaient ensuite reportés sur des feuilles d'acétate, passés à l'encre et peints au vinyle sur le verso. Certains devaient être retouchés à l'aérographe, lorsqu'il fallait faire des ombres ou des effets spéciaux filmés avec des filtres ou des doubles expositions. Dans les débuts du cinéma d'animation, bon nombre de ces tables d'animation étaient fabriquées artisanalement à partir d'agrandisseurs photographiques, et en encastrant une caméra, parfois de fabrication locale. C'est de cette même façon qu'on a obtenu, certes en moindre quantité, des tables à plusieurs plans.

En 1972, Nelson Ramírez créa sa propre société de production d'animations. Persévérant et doté d'un



Sonar (2004) de Daniel Páez.

colombiana *Escalona*. El producto de esta empresa se caracterizó por ser siempre impecable y de constante creatividad y criterio.

Alberto Badal, artista que venía de trabajar en su natal España en el largometraje *Mago de los sueños* y como director de animación de una temporada del seriado animado *Mortadelo y Filemón Agencia de Información*, llegó a Colombia con ganas de comenzar su propia productora de animación tradicional la que se convirtió rápidamente en la otra gran empresa del momento. Se desempeñó realizando cientos de comerciales publicitarios y su enfoque estuvo en animar las mascotas de los bancos y empresas colombianas. De estas se pueden mencionar el *Gigante de Las Villas* y el *Estomaguito de Alka-Seltzer*, este último con diseño de personaje creado nacionalmente. La empresa se caracterizó por realizar una excelente preproducción de las piezas para responder lo mejor posible a la necesidad de los clientes y trató de dar libertad a sus animadores para desarrollar un estilo propio.

A estos dos se sumó Juan Manuel Agudelo con JMA Estudios, quien además de realizar una larga lista de comerciales, buscó con el apoyo de los franceses Phillipe y Magdalena Massonat la financiación para proyectos animados narrativos. En 1982 en co-dirección con Phillipe llevó al dibujo animado a dos humo-

véritable esprit d'entreprise, il fonda l'une des sociétés d'animation traditionnelle les plus remarquables. Le peuple colombien se souvient encore de son œuvre (quelque 1 200 spots animés), notamment de *Con mis Gudiz soy feliz*, *Mano Gorgojo*, ou encore le générique du feuilleton colombien *Escalona*. Ses créations étaient connues pour être toujours impeccables, créatives et de bon goût.

Alberto Badal, un artiste qui venait de travailler dans son Espagne natale, sur le long métrage *Mago de los sueños*, et qui avait dirigé pendant une saison la série animée *Mortadelo y Filemón Agencia de Información*, arriva en Colombie avec l'envie de lancer sa propre maison de production d'animations traditionnelles. Cette dernière devint rapidement la deuxième grande entreprise du moment. Elle s'est consacrée à la réalisation de centaines de spots publicitaires, en se spécialisant dans l'animation des mascottes de banques ou d'entreprises colombiennes. On peut par exemple citer le *Gigante de Las Villas*, et l'*Estomaguito de Alka-Seltzer*, personnage entièrement conçu en Colombie. Cette société s'est distinguée en réalisant des pré-productions d'excellente qualité, qui répondaient au mieux aux besoins des clients, et en essayant de donner assez de liberté à ses animateurs pour qu'ils développent leur propre style.

ristas musicales muy conocidos por el público colombiano: Emeterio y Felipe *Los tolimenses*. En técnica de acetato Agudelo filmó *Tolimenses Go West*, un piloto para vender una serie animada que no prosperó pero que demostró su intención de producir animación más allá de los comerciales.

Otros animadores, gracias al mercado que habían abierto sus predecesores se lanzaron a crear sus propias compañías: Álvaro Sanabria, Ernesto Díaz, y Eduardo Gómez entre muchos otros.



Monster Green
(2006)
de Gabriel
Hernández

ANIMACIÓN DE AUTOR 1972-1992

Paralelamente a la realización comercial, muchos artistas han tenido la inquietud de realizar piezas de tipo narrativo y experimental: Ernesto Franco en la década de 1950 con *El sediento refinado* y *Made in USA*, Luis Enrique Castillo en los 70s con *Renacuajo paseador*, *Simón el bobito* y *Toche Bemol*, y en los 80s Phillipe y Magdalena Massonat con *Emmanuela no tiene quien la escuche*, *Donde hay payasos* y *Canto a la victoria*.

Uno de los mayores exponentes es el realizador colombiano Fernando Laverde, quien después de un viaje a España luego de experimentar con animación cuadro a cuadro e inspirado en las películas de Jiri Trnka llegó al país decidido a crear historias audiovisuales animadas. Basado en una cámara de cine de madera, mandó fabricar una cámara de animación que llamó "la vieja". Con ella filmó sus primeros cortos entre los que cabe mencionar *El país de Bellaflor* (1972), crítica de corte político y totalmente realizado con animación de muñecos, la técnica que sería el sello de su trabajo. Luego vendrían *La maquinita*, *La cosecha*, *Un planeta llamado tierra* y *Pepita Rojas*.

En el año de 1978, Fernando Laverde realizó el primer largometraje animado colombiano: *La pobre viejecita* premio Colcultura al Mejor Largometraje Nacional 1978, basado en una de las fábulas infantiles más conocidas del poeta colombiano del siglo XIX, Rafael Pombo. Su segunda película *Cristóbal Colón: valiente, terco y soñador* se estrenó cuatro años más tarde, muy apreciada por el público infantil y de gran complejidad, ganadora del premio Coral para película de animación del IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La

Nelson Ramírez et Alberto Badal ont été rejoints par Juan Manuel Agudelo, avec JMA Estudios. Outre la réalisation d'un grand nombre de spots publicitaires, ce dernier chercha le soutien financier des Français Philippe et Magdalena Massonat, pour mettre en place des projets de narrations animées. En 1982, en codirection avec Philippe, il mit en scène deux musiciens humoristes, Emeterio et Felipe, connus du public colombien sous le nom de *Los tolimenses*. Grâce à la technique de l'acétate, Agudelo filma *Tolimenses Go West*, un pilote destiné à vendre une série animée qui ne prospéra pas, mais qui permit d'afficher son intention de ne pas se cantonner à l'animation publicitaire.

Grâce au marché que leur avaient ouvert leurs prédécesseurs, d'autres animateurs se lancèrent dans la création de leur propre société : Álvaro Sanabria, Ernesto Díaz, Eduardo Gómez parmi tant d'autres.

ANIMATION D'AUTEUR 1972-1992

Parallèlement à la réalisation de films publicitaires, beaucoup d'artistes ont eu à coeur de réaliser des œuvres de type narratif et expérimental : Ernesto Franco dans les années 50 avec *El sediento refinado* et *Made in USA* ; Luis Enrique Castillo dans les années 70 avec *Renacuajo paseador*, *Simón el bobito* et *Toche Bemol*; ainsi que Phillipe et Magdalena Massonat dans les années 80 avec *Emmanuela no tiene quien la escuche*, *Donde hay payasos* et *Canto a la victoria*.

L'un des plus illustres représentants de ce mouvement est sans nul doute le réalisateur colombien Fernando Laverde. De retour en Colombie après un voyage en Espagne où il expérimente l'animation image par image en prenant comme modèle les films de Jiri Trnka, il décide de créer des histoires audiovisuelles animées. S'inspirant d'une caméra en bois, il demande la fabrication d'une caméra pour l'animation, qu'il appellera «la vieille». Il filme avec celle-ci ses premiers courts métrages parmi lesquels il convient de citer *El país de Bellaflor* (1972), critique politique entièrement réalisée avec des marionnettes animées, sa marque de fabrique. *La maquinita*, *La cosecha*, *Un planeta llamado tierra* ainsi que *Pepita rojas* lui succéderont.

En 1978, Fernando Laverde réalise *La pobre viejecita*, le premier long métrage d'animation colombien, adapté de l'une des plus célèbres fables pour enfants de Rafael Pombo, poète colombien du XIX^e siècle. Ce film obtient le prix Colcultura du meilleur long métrage national. Son deuxième film, *Cristóbal Colón : valiente, terco y soñador*, sort quatre ans plus tard et remporte un vif succès auprès du jeune public. Film d'une grande complexité, il se voit décerner le prix Coral du meilleur film d'animation lors du IV^{ème} Festival international du nouveau cinéma latino-amé-

Habana 1983 y premio de la Asociación de Artesanos de Tashken, Festival de cine de la Unión Soviética 1984. *Martín Fierro*, su tercera película, fue co-producida junto con Argentina y Cuba, tratando en lo posible de ser fiel a la historia y sentir argentinos. Es de resaltar que el equipo de trabajo que acompañó a Fernando fue su misma familia. Él, se encargaba de fabricar los muñecos en madera y de la dirección general, su esposa Karina sastrería y pelucas, su hija Ana María diseño de escenografía y asistente de dirección, y su hijo Fernando dirección de fotografía y construcción de escenografía.

La obra de Fernando Laverde es reconocida en el mundo y su espíritu de trabajo ha sido fuente de inspiración para nuevos creadores a través del tiempo.

Carlos Santa es uno de los más reconocidos autores de animación de obra de arte. Su enfoque surrealista está basado en la experimentación y mezcla de técnicas como collage, grabado, rotoscopia y fotocopias retocadas. En la mayoría de sus obras predomina el blanco y negro (tinta china sobre papel) como en *El pasajero de la noche*, realizada en 1989 junto con Mauricio García Matamoros y una de sus obras más reconocidas. Situaciones extrañas, lugares poco comunes, temas oníricos y estética oscura, así como juegos con efectos de sonido no correspondiente a la imagen. Entre sus obras están *Concreto* junto con Roberto Pizano, *Resonancia* y *La selva oscura* junto con Ana María Rueda, y su más reciente obra junto con un colectivo de autores *El hombre que alquiló su cabeza*, 2007, más conocida como *El circo*.

En 1982 María Paulina Ponce filma en super8 un teatrino con figuras recortadas en cartón de manera totalmente autodidacta de estilo naïve conservando esta técnica para su obra posterior. Así crea *Filemón y la gorda*, que se exhibió en varias salas de cine de Bogotá. *Llegó la hora* en 1995 y *Remedios* en 2002 demuestran una producción más refinada y el reflejo de un mundo personal íntimo y femenino.



Danza macabra (2006) de Edgar Álvarez

ANIMACIÓN COMERCIAL CONTEMPORÁNEA 1992-2008

Los años noventa marcaron un cambio tecnológico fundamental para la industria de la animación: el surgimiento del software de animación 3D (volumetría digital) y 2D (que desarrollaba las técnicas de anima-

ricain de la Havane en 1983 et le prix de l'Association des artisans de Tashkent au Festival de cinéma de l'Union Soviétique en 1984. Son troisième film, *Martín Fierro*, est une coproduction argentine-cubaine qui s'efforce de rester le plus fidèle possible à l'histoire et à l'identité argentine. Il est important de souligner que l'équipe de travail qui accompagne Fernando est sa propre famille. Fernando Laverde se charge de la fabrication des marionnettes en bois et de la direction générale; son épouse Karina, des costumes et des perruques; sa fille Anna María, de la conception scénographique tout en assurant le rôle d'assistante de direction; et son fils Fernando, de la direction de la photographie et de la réalisation scénographique.

L'œuvre de Fernando Laverde est mondialement reconnue et, au fil du temps, son approche de l'animation deviendra une source d'inspiration pour bon nombre de jeunes créateurs.

Carlos Santa est l'un des plus célèbres auteurs d'animation d'œuvres d'art. Son approche surréaliste est le fruit d'expérimentations et du mélange de techniques telles que le collage, la gravure, la rotoscopia ou encore les photocopies retouchées. Dans la majorité de ses œuvres prédominent le noir et blanc (encre de chine sur papier), comme dans *El pasajero de la noche*, l'une de ses œuvres les plus célèbres, réalisée avec Mauricio García Matamoros en 1989. Il met en avant des situations étranges, des lieux peu communs, des thèmes oniriques et des esthétiques obscures, ainsi que des jeux avec des effets de son en décalage avec l'image. Il réalise entre autres, *Concreto* avec Roberto Pizano, *Resonancia* ainsi que *La selva oscura* en partenariat avec Ana María Rueda, et en 2007, *El hombre que alquiló su cabeza*, plus connu sous le nom de *El circo*, en collaboration avec un collectif d'auteurs.

En 1982, María Paulina Ponce filme en super 8, de manière totalement autodidacte un castelet où évoluent des marionnettes en carton découpées dans un style naïf. Elle conservera cette technique dans ses œuvres suivantes, créant ainsi *Filemón y la gorda*, qui sera projeté dans plusieurs salles de cinéma de Bogotá. *Llegó la hora* (1995) et *Remedios* (2002) témoignent d'une réalisation plus raffinée et reflètent un monde intérieur intime et féminin.

FILMS D'ANIMATION COMMERCIAUX

CONTEMPORAINS (1992-2008)

Les années 90 marquent un changement technologique majeur au sein de l'industrie de l'animation avec l'apparition des logiciels d'animation 3D (volumes numériques) et 2D (qui transposent les techniques d'animation traditionnelles sur ordinateurs personnels).

ción tradicional en computadores personales).

A raíz de este cambio surgió Conexión Creativa, una empresa fundada por los hermanos Hernán y Diego Zajec, y gerenciada por Maribel Echeverry. Esta empresa se dedicaba inicialmente a vender computadores y software 3D. El servicio de soporte les llevó a aprender a manejar bien los programas y decidieron probar suerte ellos mismos en la creación de comerciales. En asociación con Nelson Ramírez produjeron el primer comercial realizado enteramente en formato digital, basado en la mascota de la Selección Colombia de Fútbol, *Max Caimán*. Hacia 1996 después de realizar un piloto para un programa sobre rock con presentadores animados, convencen al cantante Carlos Vives de hacer *El siguiente programa*, primera serie animada de Latinoamérica basada parcialmente en los personajes de su programa *La tele* que ya era exitoso entre el público adolescente y adulto. De técnica primitiva, escasos movimientos y estilo grotesco, la serie *El siguiente programa* (1997) estaba gráficamente emparentada con la popular serie de MTV *Beavis and Butthead*. El éxito de la serie creció gracias a sus guiones de crítica fuerte a situaciones y celebridades muy propias de la cultura colombiana. La serie de 113 capítulos acuñó términos como “Chibchom-biano” o “Iguazo” que sus fanáticos usaban diariamente en la calle, convirtiéndose en obra de culto para su generación.

A esta producción siguió la novela animada *Blanca y pura* (1999) con la historia de una familia mafiosa colombiana, que fue recibida con frialdad por el público. Después de varios años y gracias al éxito internacional de la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, Conexión Creativa produjo la serie *Bettytoons* en 2001 retomando los personajes de la novela y dibujándolos como niños en un ambiente escolar. En este momento la empresa tuvo empleadas a 70 personas para la producción, incluidos dibujantes, coloristas y editores. De mayor impacto en la audiencia infantil, la serie fue vendida posteriormente a Cartoon Network.

Diego Zajec se separó de su hermano para fundar su empresa Fusionarte, con la cual realizó el largometraje *Bolívar, El héroe* (2003) con una historia sencilla dirigida al público infantil. Su estilo manga fue muy criticado y no logró superar problemas técnicos que incidieron en la baja asistencia del público a salas.

Del lado comercial en el campo del 3D, en 1992 se fundó la empresa Camaleón dirigida por Gabriel Cuéllar. Un logro importante de esta empresa fue desarrollar su propio software de composición digital y efectos, en cabeza del ingeniero de origen uruguayo Gabriel Mañana y con un equipo de ingenieros de sistemas 100% colombiano. El software se llamó *Caramba* y fue vendido a la casa de producción de hardware Intergraph.

La société Conexión Creativa, fondée par les frères Hernán et Diego Zajec et gérée par Maribel Echeverry, naît de cette révolution technologique. L'entreprise était d'abord spécialisée dans la vente d'ordinateurs et de logiciels 3D. Petit à petit, les deux frères apprennent à maîtriser ces programmes grâce à leur service de support technique, puis décident de tenter leur chance dans la création de spots publicitaires. C'est ainsi qu'ils produisent, en association avec Nelson Ramírez, leur première publicité entièrement réalisée en numérique, consacrée à *Max Caiman*, la mascotte de l'équipe colombienne de football. En 1996, après avoir réalisé un pilote pour une émission de rock avec des présentateurs animés, Conexión Creativa parvient à convaincre le chanteur Carlos Vives de participer à la création de *El siguiente programa*. Cette série d'animation télévisée, la première d'Amérique latine, reprend en partie les personnages de son émission *La tele*, qui remportait alors un franc succès auprès du public adolescent et adulte. Caractérisé par une technique rudimentaire, une animation minimaliste et un style grotesque, *El siguiente programa* (1997) est graphiquement proche de la série populaire de MTV *Beavis and Butthead*. Le succès de cette série a grandi grâce à des scénarios très critiques envers certaines coutumes et célébrités propres à la culture colombienne. Au cours de ses 113 épisodes, la série a donné lieu à l'émergence d'un langage inédit parsemé de termes tels que “Chibchom-biano” ou encore “Iguazo”, employés par ses fans dans la vie de tous les jours, faisant de la série une œuvre culte pour toute une génération.

Vient ensuite *Blanca y pura* (1999), un feuilleton animé racontant l'histoire d'une famille de mafieux colombiens, mais qui reçut un accueil frileux de la part du public. Quelques années plus tard, grâce au succès international du feuilleton *Yo soy Betty, la fea*, Conexión Creativa réalise la série *Bettytoons* (2001), qui reprend les personnages du feuilleton en les mettant dans la peau de jeunes écoliers. L'entreprise emploie alors 70 personnes à la production: dessinateurs, coloristes, éditeurs. Forte de son succès auprès du jeune public, la série est ensuite vendue à Cartoon Network.

Par la suite, Diego Zajec se sépare de son frère pour fonder sa propre entreprise, Fusionarte. Il réalise alors le long métrage *Bolívar, el héroe* (2003), une histoire simple destinée au jeune public. Cependant, le film, vivement critiqué pour son style manga, fait face à de nombreux problèmes techniques et ne réussit pas à attirer les foules dans les salles obscures.

Du côté des films commerciaux en 3D, la société Camaleon, dirigée par Gabriel Cuéllar, ouvre ses portes en 1992. La plus grande réussite de cette entreprise est d'avoir développé son propre logiciel de compo-

A mediados de los años 90, el escultor de plastilina Edgar Álvarez quien venía de trabajar como mensajero con Nelson Ramírez es dado a conocer al público a través del popular programa de televisión *¿Cómo le parece?* Esto le da un impulso a su carrera que le permitirá luego formar su empresa Plastilina Creativa. Con énfasis en lo educativo y ofreciendo cursos de animación, ha generado una escuela con un estilo propio que mezcla técnicas digitales y tradicionales. Además de producir segmentos en plastilina para los programas infantiles *La brújula mágica*, *Verde manzana* y *Jack el despertador*, realizó en el 2001 la serie animada *Historias al derecho*, con una temática en favor de los derechos infantiles.

En la ciudad de Medellín los animadores Álvaro Tangarife y Edwing Solórzano de formación autodidacta en animación, iniciaron trabajando con una mezcla entre tradicional y digital. Edwing Solórzano ha producido con su marca Animateam una cantidad importante de animaciones educativas, realizadas para las empresas del distrito de Medellín, así como obras independientes de autor. En sus animaciones se ve una preocupación constante por la técnica narrativa, enfatizando los temas y los colores de la cultura local. Por su parte Álvaro Tangarife con su empresa Animet, ha dirigido comerciales y segmentos de videos corporativos realizados mayormente para el mercado regional, con un alto nivel de calidad técnico y artístico.

siting (animations graphiques et effets spéciaux), avec une équipe d'ingénieurs système entièrement colombienne, dirigée par l'ingénieur uruguayen Gabriel Mañana. Appelé *Caramba*, le logiciel est ensuite vendu au fabricant de matériel informatique Intergraph.

Au milieu des années 90, le sculpteur sur pâte à modeler Edgar Álvarez, qui travaillait comme coursier avec Nelson Ramírez, se fait connaître du grand public grâce à l'émission populaire *¿Cómo le parece?*. Ce tremplin pour sa carrière lui permet de fonder sa propre entreprise, Plastilina Creativa. En mettant l'accent sur la dimension éducative et en proposant des cours d'animation, il crée une école au style unique, mêlant techniques numériques et traditionnelles. En plus de produire des séquences en pâte à modeler pour des programmes jeunesse tels que *La brújula mágica*, *Verde manzana* et *Jack el despertador*, il réalise en 2001 la série animée *Historias al derecho*, un plaidoyer en faveur des droits des enfants.

Dans la ville de Medellín, Álvaro Tangarife et Edwing Solórzano, animateurs autodidactes, adoptent également un style hybride, entre traditionnel et numérique. Avec son studio Animateam, Edwing Solórzano a produit un grand nombre de dessins animés éducatifs pour le compte des entreprises de la région, ainsi que des films d'auteur indépendants. Il accorde dans son œuvre un soin tout particulier à la technique narrative, et met en valeur le folklore local.



Time was money
(2003)
de Felipe Puig



Epacta de Carlos Reyes et Carlos Osuna

En la misma ciudad, los publicistas Diego Cardona y Andrés Vargas iniciaron en 1993 el proyecto *Zape pelele*, inicialmente como una revista de cómic en la cual se burlaban de los superhéroes y la cultura pop. Sus autores entraron también al medio de la radio, conduciendo un programa de humor que es hoy muy conocido entre los jóvenes de la ciudad. Esta conjunción les permitió crear piezas de animación cómica como *Vulgarcito* y *Abanico Sanyo*, apuntando a un público popular y con humor de doble sentido. La empresa se dedica actualmente a la producción de “Advertainment”, o series animadas para la promoción de marcas comerciales.

En Bogotá, la empresa Zero Fractal que inició en 1998 su trabajo ofreciendo servicios de render arquitectónico, produce actualmente la mayor parte de la animación 3D de personajes para el medio comercial. Con un acabado profesional de nivel internacional, esta empresa, así como las post-productoras Efe-x (Wilson Gómez) y Crear TV (Claudia Guerra) han vuelto las miradas de las agencias publicitarias hacia la producción colombiana, luego de haber perdido importancia frente a productoras similares en Argentina.

ANIMACIÓN DE AUTOR Y EDUCATIVA 1998-2008

A finales de los años 90, autores crecidos en la generación de los videojuegos y gracias al surgimiento de la Internet, aprendieron por su propia cuenta las herramientas más difundidas en el campo del 3D y el 2D.

Miguel Urrutia, artista plástico y escultor bogotano, inició en la animación con la empresa Conexión Creativa realizando comerciales 3D. Luego se independizó para producir sus cortos de autor *Histeria de amor* y *La vida secreta de las momias* en 1998. La primera de ellas tuvo participación importante en festivales europeos y demostró un dominio de la animación 3D sorprendente para su época. Su obra se mueve entre lo comercial y lo independiente, con historias oscuras y de ficción en su producción como autor, y de mucha experimentación de técnicas mixtas por el lado comercial.

El realizador independiente Diego Álvarez utiliza Flash como técnica principal. Alimentado por su

Pour sa part, Álvaro Tangarife produit, avec sa société Animet, réputée pour son savoir-faire technique et artistique de haut niveau, des publicités et des séquences de films d'entreprise principalement destinées au marché régional.

Dans la même ville, les publicitaires Diego Cardona et Andrés Vargas lancent en 1993 le projet *Zape pelele*, un magazine de bande dessinée qui parodie les super-héros et la culture pop. Ils créent également une émission de radio humoristique, aujourd'hui bien connue des jeunes de la ville. Leur expérience dans ces deux domaines leur permet de créer des séquences animées humoristiques comme *Vulgarcito* ou encore *Abanico Sanyo*, qui visent un large public et font preuve d'un humour à double sens. L'entreprise se consacre actuellement à la création «d'advertainment», des séries animées à but promotionnel.

À Bogota, l'entreprise Zero Fractal, qui a commencé en 1998 en proposant des services de visualisation architecturale, produit actuellement la majeure partie de l'animation 3D de personnages pour le milieu commercial. La production colombienne avait perdu de l'importance face aux studios de production argentins. Elle est cependant redevenue une référence aux yeux des agences publicitaires, grâce à Zero Fractal et aux entreprises de post-production Efe-x (Wilson Gómez) et Crear TV (Claudia Guerra), dont la qualité finale est reconnue au niveau international.

ANIMATION ÉDUCATIVE ET D'AUTEUR 1998-2008

A la fin des années 90, grâce à l'apparition d'Internet, des auteurs issus de la génération des jeux vidéo ont appris par leurs propres moyens à se servir des outils les plus répandus dans le domaine de la 3D et de la 2D.

Miguel Urrutia, artiste plastique et sculpteur de Bogota, a fait ses débuts dans l'animation en réalisant des spots publicitaires en 3D pour l'entreprise Conexión Creativa. Par la suite, il s'est mis à son compte et a produit, en 1998, *Histeria de amor* et *La vida secreta de las momias*, deux courts-métrages d'auteur. Le premier, présenté dans de nombreux festivals européens, a révélé une maîtrise de l'animation 3D impressionnante pour son époque. Il alterne productions commerciales, pour lesquelles il expérimente des techniques mixtes, et productions indépendantes, basées sur des fictions aux scénarios torturés.

Le réalisateur indépendant Diego Álvarez utilise principalement la technique Flash dans ses films. Fort de son expérience en tant que producteur d'animations pour des agences de publicité, il offre des intrigues d'une rigueur narrative qui parvient à toucher le spectateur. Cet auteur revisite des histoires universelles en y apportant sa vision personnelle, dans un style mélancolique, presque tragique. Celui-ci repose en

experiencia como productor de “animatics” para agencias de publicidad, desarrolla sus historias con gran rigor narrativo, logrando impacto emocional en el espectador. Este autor ha buscado una aproximación personal a historias universales con un estilo melancólico, casi trágico, basado mayormente en el uso del blanco y negro, y siempre apoyado por una banda sonora incidental que le da realce al ambiente y las acciones. Sus obras más reconocidas realizadas a finales de los noventa y comienzos del 2000 son *Cabeza de mono*, *Wendidali* y *El amor es una bala en el corazón*. Ha participado en festivales internacionales como Annecy, Sundance y Berlín.

María Arteaga, diseñadora gráfica, realiza su tesis de grado *Sólo vine a hablar por teléfono*, adaptación del cuento homónimo de Gabriel García Márquez. En el 2003 realizó en conjunción con la empresa Jaguar Taller Digital el videoclip *Vamo´ a Baila´* para la banda local Sonorama, que tuvo una visibilidad importante en el canal MTV latino e impulsó en el país el uso de la animación para la creación de videoclips musicales. A través de sus siguientes trabajos *La declaración del bizzo* y *Corte Eléctrico* ha demostrado su independencia en la creación del guión, animación y diseño de arte.

Álvaro Bautista, realizador de cine, incursionó en la animación junto con Andrés Forero en su tesis de grado *El marinero* basado en la obra homónima de Fernando Pessoa. Su trabajo se ha caracterizado por utilizar la técnica del stop-motion con muñecos de látex y tela. También se destaca *Vivienda Multifamiliar*, tragicomedia ganadora de varios premios en festivales nacionales en 2006.

Por su parte en la ciudad de Cali, la empresa Toonka Films ha creado capítulos de series originales, así como animaciones para televisión comercial. Un emprendimiento importante de esta empresa ha sido la producción del software *K-toon* (de tipo open source) que implementa bajo la plataforma Linux un sistema de animación 2D de manera gratuita. Juan Manuel Acuña, también caleño, realizó varios cortos de animación 3D completamente en solitario. Apoyado por la empresa bogotana Patofeo Films, su obra *El último golpe del caballero* fue el primer cortometraje en animación digital que se exhibió en salas de cine comercial en 2006.

El artista visual Andrés Barrientos con *La Escalera* (2003) cuenta la odisea de una niña en la escalera eléctrica de un centro comercial. Con una narrativa y un acabado gráfico impactantes este corto prevé un gran éxito para su siguiente obra *Tríptico* que narra una ficticia inundación de la ciudad de Bogotá en tres momentos de su historia.

En el terreno educativo, las series animadas emitidas por canales públicos *Wanana* (2001) de Alberto

grande partie sur l’utilisation du noir et blanc, et s’accompagne toujours d’une bande son angoissante, qui met en relief l’atmosphère et l’action. Ses œuvres les plus connues, *Cabeza de mono*, *Wendidali* et *El amor es una bala en el corazón*, ont été réalisées dans les années 90 et au début de l’année 2000. Diego Álvarez a participé, entre autres, aux festivals d’Annecy, de Berlin et Sundance.

Pour sa thèse de fin d’études, María Arteaga, conceptrice graphique, a adapté le conte de Gabriel García Márquez, *Sólo vine a hablar por teléfono*. En 2003, elle a réalisé, en collaboration avec l’entreprise Jaguar Taller Digital, le clip vidéo du groupe colombien Sonorama, pour leur chanson *Vamo´ a Baila´*. Il fut largement diffusé sur la chaîne MTV latino et a encouragé l’utilisation de l’animation dans les clips vidéos colombiens. A travers ses deux oeuvres *La declaración del bizzo* et *Corte Eléctrico*, elle a fait ses preuves en tant que cinéaste indépendante dans l’écriture de scénarios, l’animation et le dessin artistique.



An apple day
(2000)
de Juan Duque

Le réalisateur Álvaro Bautista a fait une incursion dans l’animation aux côtés d’Andrés Forero pour une thèse de fin d’études, adaptation de l’œuvre de Fernando Pessoa *El marinero*. Leur travail se caractérise par l’utilisation de la technique du stop-motion pour l’animation de marionnettes en tissu et latex. Sa tragi-comédie *Vivienda Multifamiliar*, primée dans de nombreux festivals nationaux en 2006, en est un bel exemple.

L’entreprise Toonka Films, quant à elle, basée à Cali, a réalisé des épisodes de séries originales ainsi que des animations pour la télévision commerciale. La création du logiciel open source *K-toon*, qui offre un système d’animation 2D gratuit, utilisable sous la plateforme Linux, est l’une des grandes réalisations de Toonka Films. Juan Manuel Acuña, lui aussi originaire de Cali, a réalisé plusieurs courts-métrages d’animation 3D entièrement seul. Son oeuvre *El último golpe del caballero*, en partenariat avec la société Patofeo Films de Bogota, est le premier court-métrage d’animation numérique à être sorti dans les salles de cinéma commercial en 2006.

Andrés Barrientos, spécialisé en art visuel, raconte dans son œuvre *La Escalera* (2003) l’odyssée d’une



Hada Pompita

Badal, *Jaibaná* (2002) de Luis Antolínez, *Super-O* (2007) de Conexión Creativa y *Flotanautas* (2008) de la empresa Jaguar Taller Digital, son producidas con recursos limitados y orientación al público infantil. Actualmente Jaguar se encuentra realizando el largometraje *Nacidos Bajo Fuego* en coproducción con Jairo Carrillo, en la cual se rescatan historias documentales de niños nacidos en la guerra interna colombiana.

La internet también ha permitido el surgimiento de nuevas series, producidas a bajo costo y realizadas casi enteramente por una sola persona. Entre estos autores podemos encontrar a Karmao de Phycos Studios, dibujante de cómic muy influenciado por el manga. De ritmos fuertemente contrastados, su obra busca temas de titanes indígenas o medievales, adaptados a la urbe colombiana. En esta misma línea encontramos a “El viejo James” (Jaime Moreno) quien con su serie *4 extraños en DC* toca el tema de las diversas regiones colombianas mezcladas en la ciudad de Bogotá. Su estilo naïf, hereda los movimientos limitados de la serie *South Park*, y capta de una manera cómica el lenguaje y la cultura de la calle tan importante para la juventud del país.

En 2003 y por iniciativa de la empresa Jaguar Taller Digital se gestó el festival LOOP (www.loop.la) el primero dedicado exclusivamente a la producción de animación y videojuegos en Colombia. A través de sus diferentes versiones el festival ha sido crucial para revelar una corriente de autores jóvenes que sin for-

petite fille dans l’escalator d’un centre commercial. Ce court-métrage, d’une grande richesse narrative et d’une finition graphique impressionnante, laisse présager un immense succès pour sa prochaine réalisation *Tríptico*, qui met en scène la ville de Bogota, victime d’une inondation fictive, à trois périodes différentes de son histoire.

Sur le plan éducatif, des séries animées telles que *Wanana* (2001) d’Albert Badal, *Jaibaná* (2002) de Luis Antolínez, *Super-O* (2007) de l’entreprise Conexión Creativa et *Flotanautas* (2008) de l’entreprise Jaguar Taller Digital, diffusées sur des chaînes publiques, sont réalisées avec des moyens limités et destinées à un jeune public. Jaguar Taller Digital est actuellement en pleine réalisation du long-métrage *Nacidos Bajo Fuego*, en coproduction avec Jairo Carrillo, qui recueille

les témoignages d’enfants nés durant la guerre civile colombienne.

Internet a également facilité l’émergence de nouvelles séries, produites à bas coût et presque entièrement réalisées par une seule et même personne. Parmi ces auteurs, nous pouvons citer Karmao de Phycos Studios, dessinateur de bandes dessinées, qui s’est largement inspiré du manga. Son oeuvre, aux rythmes très contrastés, s’inspire de titans indigènes ou médiévaux qu’il réintroduit de nos jours dans la capitale colombienne. Dans le même esprit, on trouve “El viejo James” (Jaime Moreno), qui, dans sa série *4 extraños en DC* aborde le thème des populations originaires des différentes régions de Colombie qui cohabitent au sein de la capitale. Son style naïf s’inspire des mouvements limités de la série *South Park* et dépeint avec humour le langage et la culture de la rue, si importante pour les jeunes colombiens.

En 2003, l’entreprise Jaguar Taller Digital a été à l’origine de la création du festival LOOP (www.loop.la), le premier à être consacré à l’animation et aux jeux vidéos en Colombie. Les différentes éditions du festival ont permis de révéler un certain nombre de jeunes auteurs qui, sans aucune formation académique spécialisée, ont réalisé des œuvres aux narrations audacieuses et d’une grande qualité visuelle. Leurs animations abordent des thèmes allant de la solitude de l’homme moderne à la comédie, en passant par la remémoration de l’histoire de la Colombie.

L’animation en Colombie a bénéficié d’un second

mación académica especializada, han creado obras de gran calidad visual y narraciones atrevidas. Los temas de sus animaciones van desde la soledad del hombre moderno, pasando por la recuperación de la historia del país, hasta llegar a la comedia irónica.

La animación en Colombia ha experimentado un resurgir importante y el campo académico ha comenzado a interesarse en él, abriendo espacios como el Diplomado de Animación Experimental en la Universidad Javeriana desde 2004 y la Especialización en Animación de la Universidad Nacional de Colombia desde 2007, que auguran desde ya un futuro sólido para el cine animado nacional. ●

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Oscar / Pedraza, Juan Manuel, *Maestros de la Animación Colombiana*, Loop, 2003-2007.
- Bendazzi , Giannalberto. *Cartoons, 110 años de cine de animación*. Ocho y Medio. Madrid, 2003.
- Buitrago, Jairo, *Diccionario del cine Español e Iberoamericano*. Fundación Autor y SGAE, Madrid, 2007.
- "La Animación en Colombia, Chile, Perú y Uruguay", artículo en *Miradas*, www.miradas.eictv.co.cu. Cuba, 2005.

JUAN MANUEL PEDRAZA Diseñador gráfico e ilustrador. Ha realizado piezas gráficas animadas y series para canales de la televisión colombiana desempeñándose como director de arte, compositor digital y animador. Jurado del comité de selección del último Festival Loop, entidad con la que adelanta desde hace cuatro años una investigación sobre la historia de la animación en Colombia.

OSCAR ANDRADE Realizador de cine y televisión. Actualmente es director creativo de Jaguar Taller Digital, y director del festival de animación y videojuegos LOOP. Su experiencia profesional de 15 años ha estado enfocada en la producción de animación comercial y educativa. Como profesor, ha dictado clases de animación digital en la Universidad de los Andes y ha dirigido tesis de grado premiadas en la Universidad Nacional.

RESUMEN La animación es una industria naciente en Colombia, cuyos inicios se remontan a los años 70. Aunque su figuración internacional sigue siendo menor, ha producido series, largometrajes y animación tanto independiente como publicitaria de gran calidad, contando siempre con su mercado interno para florecer. En ausencia de escuelas formales para el estudio de este arte, el conocimiento se ha gestado de manera empírica apoyado en el estudio autodidacta. En la actualidad muchos autores jóvenes han hecho propuestas estéticas y narrativas arriesgadas enraizadas en la cultura nacional, que a su vez toman elementos estéticos de la animación japonesa y norteamericana.

PALABRAS CLAVE Cinematografía - Animación - Colombia - Dibujo animado - Infografía - Publicidad - Televisión - Fernando Laverde - Carlos Santa - Festival LOOP.

souffle et le monde universitaire a commencé à s'y intéresser avec la création, en 2004, du Diplôme d'animation de l'Université Javeriana et avec l'ouverture, en 2007, de la Filière Animation à l'Université de Colombie. Autant d'initiatives qui laissent d'ores et déjà présager un brillant futur pour le cinéma d'animation colombien. ●

TRADUCCION DE L'ESPAÑOL (COLOMBIE) PAR LE MASTER IUP DE TRADUCCION, UNIVERSITE TOULOUSE-LE MIRAIL

(Héloïse Boungnasith, Juliette Brégeon, Chloé Cadamuro, Marie-France Cochard, Thérèse Dignan, Lise Decaunes, Emmanuelle Dunn-Vasquez, Nina Elisabeth, Francisco-José Fernández Castellón, Sara Gayarre Lete, Valérian Guillely, Baptiste Largillière, Pauline Loffredo, Raquel Moya Silván, Nora Ochoa de Olza, Maria Tenorio, Sabrina Villepinte, Brice Wittmann)

BIBLIOGRAPHIE

- Andrade, Oscar / Pedraza, Juan Manuel. *Maestros de la Animación Colombiana*. Loop, 2003-2007.
- Bendazzi , Giannalberto. *Cartoons, 110 años de cine de animación*. Ocho y Medio. Madrid, 2003.
- Buitrago, Jairo. *Diccionario del cine Español e Iberoamericano*. Fundación Autor et SGAE. Madrid, 2007.
- "La Animación en Colombia, Chile, Perú y Uruguay", article de *Miradas*, www.eictv.co.cu/miradas Cuba, 2005.

JUAN MANUEL PEDRAZA Concepteur graphique et illustrateur. Il a réalisé des films d'animation et des séries pour des chaînes de télévision colombiennes en tant que directeur artistique, compositeur numérique et concepteur d'animations. Il était membre du jury du comité de sélection au dernier festival LOOP, organisme avec lequel il poursuit depuis quatre ans des recherches sur l'histoire de l'animation colombienne.

OSCAR ANDRADE Réalisateur pour le cinéma et la télévision. Actuellement directeur de la création chez Jaguar Taller Digital et organisateur du festival de l'animation et des jeux vidéo LOOP. Ses 15 ans d'expérience professionnelle ont été centrés sur la production de films d'animations publicitaires et éducatifs. En tant que professeur, il a dispensé des cours d'animation numérique à l'Université des Andes et a dirigé des thèses à l'Université Nationale de Colombie qui ont été récompensées.

RÉSUMÉ L'animation est une industrie naissante en Colombie, et dont les débuts remontent aux années 70. Bien que la présence colombienne sur la scène internationale reste discrète, elle a produit des séries, des longs métrages et des films d'animation tant indépendants que publicitaires de grande qualité, s'appuyant sur son marché national pour s'épanouir. En l'absence d'écoles spécialisées dans l'étude de cet art, le savoir-faire s'est développé de manière empirique à partir de l'apprentissage autodidacta. Aujourd'hui, beaucoup de jeunes auteurs ont pris des initiatives esthétiques et narratives audacieuses, qui, enracinées dans leur culture nationale, empruntent à leur tour des éléments esthétiques à l'animation japonaise et américaine.

MOTS CLES Cinématographie - Animation - Colombie - Dessin animé - Infographie - Publicité - Télévision - Fernando Laverde - Carlos Santa - Festival LOOP.





Imágenes imaginadas:

IMAGINARIO NACIONAL EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Héctor Ruiz

Shoat & Stam (2003) señalan que el cine es el medio predestinado para dar cuenta de naciones e imperios. La idea de una cinematografía nacional es en sí misma bastante compleja y con límites no siempre precisos. En todo caso, es más fácil delinearlos en el caso de producciones más colectivas que en el llamado cine de autor. Así y todo, en algunos casos más que en otros, podemos identificar claramente una producción cinematográfica con un país determinado, por un conjunto de elementos tales como los escenarios naturales, los actores, su código lingüístico, el tratamiento de un punto específico de la historia social, económica o cultural de un país. O sea, elementos que tienden un puente entre las imágenes en la pantalla y el público que se reconoce y reconoce lo suyo. Es comprensible que si bien, según la frase de Renan, la nación es un implícito plebiscito cotidiano en las naciones consolidadas por el uso y por el tiempo, la problemática de la imagen nacional surge en nacionalidades más recientes y con un desarrollo sociopolítico problemático como el de las repúblicas latinoamericanas, donde la cuestión puede reflejarse en su producción cinematográfica, cuando ésta existe.

En efecto, la historia de los países latinoamericanos, herederos de los dos obsoletos imperios que en

Images imaginées :
l'imaginaire national dans le cinéma
latino-américain contemporain

Shoat & Stam (2003) montrent que le cinéma est le média prédestiné à rendre compte des nations et des empires. L'idée d'une cinématographie nationale, assez complexe en elle-même, n'a pas toujours de limites précises. En tout cas, il est plus facile de les dessiner dans le cas de productions collectives que dans le cinéma dit d'auteur. De toutes façons, dans certains cas plus que dans d'autres, on peut identifier clairement une production cinématographique avec un pays déterminé, grâce à un ensemble d'éléments tels que les décors naturels, les acteurs, leur code linguistique, le traitement d'un point précis de l'histoire sociale, économique ou culturelle du pays. Des éléments qui forment donc un pont entre les images à l'écran et le public qui se reconnaît et reconnaît son monde. On comprend que, même si, comme dit Renan, la nation est un plébiscite quotidien implicite entre les nations consolidées par l'usage et le temps, la problématique de l'image nationale naît dans des nationalités plus récentes, à développement sociopolitique conflictuel comme celui des républiques latino-américaines, où cette question est reflétée par la production cinématographique, quand elle existe.

En effet, l'histoire des pays latino-américains, héritiers des deux empires obsolètes qui les ont engendrés

su tiempo los engendraron y su apresurada búsqueda de modernidad subsiguiente, acarrió un sinnúmero de disrupciones que impidieron la formación de verdaderas naciones, claramente identificables. Ya que las razones para la creación de una veintena de repúblicas independientes fueron en muchos casos más el resultado de coyunturas políticas específicas que la manifestación de alguna identidad nacional, cualquiera fuese su forma o expresión, no es de extrañar que en naciones que se autoproclamaron modernas, pero sujetas a continuas fricciones por una población variopinta racial, cultural y económicamente, la proyección de una imagen nacional a través del medio de expresión moderno que es el cine, pueda constituir un elemento esencial para la comprensión de un proyecto nacional.

En la producción cinematográfica, constatamos que la imagen que el imaginario proyecta sobre la pantalla es la medida de la comunidad que éste ha imaginado. Ésta es justamente la bisagra que vincula el discurso del historiador con la ficción cinematográfica: lo imaginado. La nación como narración. De hecho, como lo estudia y señala Anderson (2006), la nación es una entidad abstracta e imaginada porque los miembros de ella nunca llegarán a conocer o a tratar a todos los demás. Baste decir la nación se diferencia de lo que el mismo Anderson denomina la “esfera dinástica”, por no poseer una dimensión intemporal y eterna y estar sujeta al paso del tiempo, a esplendores y a decadencias. Pero en el caso de las naciones latinoamericanas, cabe cuestionar o matizar su propia existencia, y sugerir que, por lo menos, la imagen oficial de esas naciones y la imagen que se proyecta en las pantallas de la creación individual, son en gran medida divergentes.

En tal caso, la fantasía de la nación como entidad compacta y operante genera un nacionalismo dominado por sus manifestaciones externas, a saber sus ceremonias y sus símbolos, los cuales, en el terreno cinematográfico, equipararemos a la puesta en escena y a los iconos que maneja. Naturalmente, el nacionalismo no hace sino llevar lo abstracto a manifestaciones concretas para afirmar y ostentar sus valores y su supremacía. Por su parte, la imagen cinematográfica opera de manera semejante, presentando a su vez una puesta en escena prefabricada y una composición cromática con los iconos que representan a la nación. Toda vez que la política no ha logrado cristalizar proyectos sociales que reúnan a un conjunto homogéneo

à une époque donnée, et la recherche accélérée de modernité qui en a découlé, ont entraîné une infinité de brisures qui ont empêché la formation de vraies nations clairement identifiables. Les raisons de la création d’une vingtaine de républiques indépendantes ont plus été le résultat de conjonctures politiques spécifiques qu’une quelconque manifestation d’identité nationale sous quelque forme que ce soit. Il n’est donc pas étrange que dans des nations à la modernité autoproclamée, mais sujettes à des frictions continues de la part d’une population disparate par la race, la culture et l’économie, la projection d’une image nationale à travers le média moderne qu’est le cinéma puisse constituer un élément essentiel pour la compréhension d’un projet national.

Dans la production cinématographique, nous constatons que l’image projetée par l’imaginaire sur l’écran est la mesure de la communauté imaginée par celui-ci. La charnière qui lie le discours de l’historien avec la fiction cinématographique est justement ce qui est imaginé. La nation en tant que narration. De fait, comme le signale Anderson (2006), la nation est une entité abstraite et imaginée puisque ses membres ne parviendront jamais à en connaître tous les autres ni à traiter avec eux. Il suffit de dire que la nation se différencie de ce qu’Anderson lui-même nomme la “sphère dynastique”, puisqu’elle n’a pas de dimension atemporelle et éternelle, et qu’elle est sujette au passage du temps, aux splendeurs et aux décadences. Mais dans le cas des nations latino-américaines, il convient de nuancer et de mettre en question leur existence même, et de suggérer qu’au moins, l’image officielle de ces nations et l’image projetée sur les écrans de la création individuelle sont dans une large

La ley de Herodes (México, 2002) de Luis Estrada.



de la población, la propuesta cinematográfica presenta, en cambio, imágenes con las que el público podrá entablar un diálogo, en vez de sumergirse en la otredad alienante de la hegemónica producción comercial norteamericana. Estas vicisitudes de un proyecto nacional, logrado o distorsionado, pero siempre dinámico, las encontraremos en tres filmes latinoamericanos de esta misma década: *La ley de Herodes* (Luis Estrada, México, 2000), *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco Lombardi, Perú, 2002) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Ecuador, 2007).

Herodes pone en escena un episodio político y social en un pueblo anónimo durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). El filme presenta a un alcalde que progresivamente se apodera política y económicamente del pueblo que le fue encomendado por las autoridades del partido oficial (PRI). Poco a

mesure divergentes.

En pareil cas, le fantasma de la nation en tant qu'entité compacte et opérationnelle engendre un nationalisme dominé par ses manifestations extérieures, c'est à dire ses cérémonies et symboles que, sur le plan cinématographique, nous mettrons à pied d'égalité avec une mise en scène et les icônes qu'il utilise. Naturellement, le nationalisme ne fait que rendre abstraites des manifestations concrètes pour affirmer et montrer ses valeurs et sa suprématie. Pour sa part, l'image cinématographique opère de façon semblable, en présentant à son tour une mise en scène préfabriquée et une composition chromatique avec les icônes qui représentent la nation. Même dans les cas où la politique n'a pas pu cristalliser de projet social qui réunisse un ensemble homogène de population, la proposition cinématographique présente, en revan-

che, des images avec lesquelles le public pourra établir un dialogue, au lieu de plonger dans l'aliénation de la production hégémonique nord-américaine. Ces vicissitudes d'un projet national réussi ou déformé, mais toujours dynamique, nous les trouverons dans trois films latino-américains de la décennie en cours : *La ley de Herodes* (Mexique, Estrada, 2000), *Pantaleón y las visitadoras* (Pérou, Lombardi, 2002), et *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Équateur, 2007).

Herodes met en scène un épisode politique et social dans un village anonyme durant la présidence de Miguel Alemán (1946-1952). Le film montre un maire qui prend graduellement possession politique et éco-

nomique d'un village dont il a été chargé par les autorités du parti officiel (PRI). Peu à peu, Vargas (le personnage central) élimine tous les obstacles successifs, politiques, économiques et moraux, qui l'empêchent de détenir le pouvoir absolu. Une fois qu'il y parvient, dans les dernières scènes d'un réalisme hyperboliquement délirant, Vargas rectifie les lois écrites pour rester au pouvoir de façon illimitée.

Il faut d'emblée remarquer que malgré les références politiques concrètes du film, sa structure l'apparente à la fable, et opère alors par substitutions. Elle n'opère pas en superficie mais en profondeur, ce qui rend anodines les protestations de ceux qui se sont sentis dénoncés lors de la première. Et c'est que, quoique *Herodes* traite d'une infime partie d'un pays appelé Mexique, le scénario et son développement suggèrent que les faits s'appliquent au pays entier, et



Pantaleón y las visitadoras (Perú, 2002) de Francisco Lombardi

poco, Vargas (el protagonista) va eliminando todos los obstáculos, políticos, económicos o morales, que le impiden detentar el poder absoluto. Una vez que lo logra, en unas últimas secuencias de un realismo hiperbólicamente delirante, Vargas rectifica las leyes escritas para preservarse ilimitadamente en el poder.

De entrada, cabe notar que pese a las referencias políticas concretas del filme, su estructura está emparentada con la fábula y opera entonces por substituciones. No opera en superficie sino en profundidad; lo cual hace irrelevante las protestas de quienes se sintieron denunciados cuando su estreno. Y es que, si bien *Herodes* se concentra en una parcela insignificante de un país llamado México, el guión y su desarrollo sugieren que los sucesos se aplican al país todo, y más aún, a toda Latinoamérica. Primeramente, debido a la construcción de tipo piramidal del guión y el montaje final

del filme en forma de cajas chinas, remedo de las estructuras de poder vigentes en el país. Así, la secuencia en que el gobernador amonesta a López por los disturbios de San Pedro de los Aguaros se repite con un campo contracampo y diálogo similar pero con encuadres más cortos, entre López y su subordinado, el cual a su vez aparece en circunstancias similares con Vargas, futuro alcalde del pueblo. Segundamente, la última secuencia ensancha significativamente el ámbito de la acción, situándola en el Congreso Nacional y vinculándola entonces con lo ocurrido en el remoto pueblo de la República Mexicana.

Herodes es pues una cinta con un guión centrado en la nación y sus correspondientes atributos. Estos son esencialmente tres: la insignia tricolor del Partido Revolucionario Institucional, que reproduce los colores nacionales y se presenta como una chapa que el personaje se coloca en la solapa de la chaqueta y como la bandera nacional, generalmente en segundo plano, de oficinas de gobierno y similares. El segundo es el retrato enmarcado del presidente en turno (Miguel Alemán), el cual a su vez también va asociado con la imagen tricolor por la banda que lleva en el pecho. El tercero es lo que podemos llamar “el Libro de la Ley”, un libracó que se presenta como un compendio de la Constitución y del Código civil.

Estos tres iconos esenciales giran constantemente en torno a Vargas, la autoridad del pueblo, y terminan convirtiéndose tanto en atributos y emblemas como en instrumentos de su poder. Agregaremos un cuarto elemento del atrezzo: la pistola, no vinculada inicialmente con la imagen nacional. Así, en una grotesca parodia de ceremonia de investidura, López otorga a su subordinado el Libro de la Ley y la pistola, asociación *sui generis* en sí, pero que marcará el comienzo del verdadero desempeño del alcalde como representante de la autoridad de la nación. Ya en la primera investidura López le había entregado la chapa tricolor con la supuesta leyenda de que venía de las propias manos del presidente de la República. A continuación el personaje alternadamente recurre a una de las dos armas o a ambas, no solamente para asentar su autoridad sino para satisfacer su codicia, mediante ilimitados chantajes y amenazas.

même à toute l'Amérique Latine. En premier lieu à cause de la construction pyramidale du scénario et du montage final en forme de boîtes gigognes, à la façon des structures de pouvoir en vigueur dans le pays. Ainsi la séquence dans laquelle le gouverneur admoneste López pour les troubles de San Pedro de los Aguaros se répète, avec un champ contre-champ et un dialogue similaire mais avec des cadrages plus courts, entre López et son subordonné, qui apparaît à son tour dans des circonstances semblables avec Vargas, futur maire du village. En second lieu, la dernière séquence élargit significativement le champ d'action en la situant au Congrès National et en la reliant alors avec ce qui s'est passé dans un coin perdu de la République Mexicaine.

Herodes est donc un film dont le scénario est centré sur la nation et les attributs qui lui reviennent. Ils sont trois pour l'essentiel : l'insigne tricolore du Parti Révolutionnaire Institutionnel qui reproduit les couleurs nationales et se présente comme un insigne que le personnage accroche au revers de sa veste, et comme le drapeau national, en général au second plan, des bureaux gouvernementaux et assimilés. Le second est le portrait encadré du président en exercice (Miguel Alemán), qui est lui-même associé avec l'image tricolore par le ruban qu'il porte en travers de la poitrine. Le troisième est ce que nous pouvons appeler “le Livre de la Loi”, pavé qui se présente comme un condensé de la Constitution et du Code Civil.

Ces trois icônes fondamentales tournent sans cesse autour de Vargas, l'autorité du village, et finissent par devenir aussi bien des attributs et des emblèmes que des instruments de son pouvoir. Nous ajouterons un quatrième élément à la panoplie : le pistolet,

Ésas no son penas (2005) de Anahí Hoeneisen et Daniel Andrade.





La ley de Herodes (México, 2002) de Luis Estrada.

La secuencia en que el personaje extravía su chapa, precisamente en el lugar del crimen, tras haber asesinado a Doña Lupe y a su compinche, juega hábilmente con la imagen transversal de su propia persona, del partido que él representa y del país todo. Más adelante, para que Vargas pueda mantener su imagen a salvo (no apareciendo como asesino además de prevaricador) deberá preservar la imagen del partido y, por ende del país (dado que aquél se ha apoderado definitivamente de los colores nacionales), recuperando la chapa a toda costa. Pero para poder hacerlo deberá cometer otro crimen y matará al vagabundo del pueblo, que sirve de delincuente *ready-made*. Así, por la reiteración de la imagen, el filme enlaza crimen, poder, política y nación.

Pero, ¿cómo se presenta la nación en *La ley de Herodes*? La misión “oficial” de Vargas al ser nombrado alcalde del pueblo es “llevar la modernidad y la paz social”, según los propósitos declarados del presidente Alemán. Sin embargo, el “país” real que se presenta a Vargas (quien en un primer momento abriga buenas intenciones) no parece ser el mismo del que se habla. No hay unidad lingüística, pues la mayoría de los habitantes son de extracción indígena y no hablan español. La organización social está trastocada ya que el sacerdote del pueblo es el que detenta el poder real y la matrona un poder de corrupción extendido. No hace falta indicar que los rasgos que conforman una identidad nacional son poco visibles en este “país”. Ni igualdad de derechos ante la ley, ni cultura pública común (la escuela fue literalmente robada pieza tras

d’abord sans lien avec l’image nationale. Ainsi, dans une grotesque parodie de cérémonie d’investiture, López remet à son subordonné le Livre de la Loi et le pistolet, association bien particulière en elle-même, mais qui marquera le début de la vraie fonction de maire en tant que représentant de la nation. Dès la première investiture, López lui avait remis l’insigne tricolore, prétendant l’avoir reçu des mains du président de la République lui-même. Ensuite le personnage a recours à l’une de ces armes ou

aux deux, selon, non seulement pour asseoir son autorité mais pour satisfaire sa cupidité au moyen de chantages et menaces sans fin.

La séquence dans laquelle le personnage perd son insigne précisément sur les lieux du crime, après avoir assassiné Doña Lupe et son compère, joue habilement de l’image transversale de sa propre personne, du parti qu’il représente et du pays entier.

Plus tard, Vargas, pour préserver son image (en ne se montrant pas comme un assassin en plus de prévaricateur), devra préserver celle du parti et, par conséquent, du pays (puisque le parti s’est emparé définitivement des couleurs nationales), en récupérant l’insigne à tout prix. Mais pour ce faire il devra commettre un crime de plus et tuera le mendiant du village, qui lui sert de délinquant *ready-made*. C’est ainsi que la réitération de l’image, le film, lie crime, pouvoir, politique et nation.

Mais comment est représentée la nation dans *La ley de Herodes*? La mission “officielle” de Vargas en devenant maire du village est d’“apporter la modernité et la paix sociale”, selon les propos déclarés du président Alemán. Cependant, le “pays” réel qui s’offre à Vargas (qui au départ a de bonnes intentions) ne ressemble pas à celui dont on parle. Il n’y a pas d’unité linguistique, puisque la majorité des habitants sont d’origine indigène et ne parlent pas l’espagnol. L’organisation sociale est sens dessus-dessous puisque le prêtre du village est celui qui détient le pouvoir réel, et la maquerelle un pouvoir de corruption étendu. Il est clair que les traits qui conforment

pieza), ni mitos comunes o memorias históricas para compartir. De hecho, las instancias esenciales del pueblo: la alcaldía, la parroquia y el prostíbulo se separan plenamente del grupo informe de indígenas que acatan las órdenes hasta saturación. No hay nación, sino un dueño absoluto de todos los bienes que despoja a sus “súbditos”. Volvemos al hito histórico del Conquistador depredador que “se alza con los reinos”, cifra vigente del antiguo estado patrimonial.

Vemos un uso semejante de los emblemas nacionales en *Pantaleón*. En este filme el protagonista (capitán Pantoja) es un militar intachable, cumplido y abnegado en su servicio al ejército y a la Patria. Debido a repetidos casos de violaciones a mujeres de la Amazonía por parte de soldados peruanos, el alto mando militar decide organizar un servicio de “visitadoras” (un eufemismo para prostitutas) con el fin de temperar los arrestos concupiscentes de aquéllos en esa zona de altas temperaturas. Pantoja es designado para el puesto por su demostrada lealtad y facultad de organización en el desempeño de su trabajo.

Ahora bien, el comisionado lleva a cabo su labor con el mismo celo que emplearía para defender a su propia Patria. Su organización es rigurosa y racional, con cálculos estadísticos de rendimiento que hacen uso de tecnología de punta. En todas las entrevistas con el alto mando militar vemos al fondo de numerosos planos la bandera del Perú: dos franjas de rojo verticales y una blanca en el medio con un escudo figurando árboles y ramas verdes y también el mismo rojo que las franjas exteriores. Así, las instrucciones que se imparten a Pantoja siempre van avaladas por los colores patrios, al tiempo que se le da a entender que su deber es servir a la Patria, pese a que el proyecto no es de su agrado ni se compagina con su carácter conservador y poco festivo. Ello figura así desde la segunda secuencia, donde la bandera peruana aparece redoblada, una vez al fondo izquierda en tamaño grande y otra vez en tamaño pequeño a la derecha. Al mismo tiempo el coronel encargado de someter su informe a consideración, destaca que Pantoja, por su tesón y adelantos en el estudio, siempre tuvo, cuando cadete, el privilegio de izar diariamente la bandera, tras lo cual vemos planos fijos de fotografías en blanco y negro con Pantoja y la bandera.



Qué tan lejos (Ecuador, 2006) de Tania Hermida.

une identité nationale sont peu visibles dans ce “pays”. Ni égalité de droit devant la loi, ni culture publique commune (l’école a été pillée morceau par morceau), ni mythes communs ou mémoires historiques à partager. En fait, les instances essentielles du village, la mairie, la paroisse et le bordel, sont complètement séparés du groupe informe des indigènes qui obéissent aux ordres jusqu’à saturation. Il n’y a pas de nation, mais un maître absolu de tous les biens qui dépouille ses “sujets”. On revient à la figure historique du Conquérant prédateur qui “fait main basse sur les terres”, signe toujours en vigueur de l’antique état patrimonial.

Nous voyons un usage semblable des emblèmes nationaux dans *Pantaleón*. Dans ce film le protagoniste (le capitaine Pantoja) est un militaire irréprochable, obéissant et plein d’abnégation dans son service envers l’armée et la Patrie. A cause de viols à répétition sur les femmes d’Amazonie de la part des soldats péruviens, le haut commandement militaire décide d’organiser un service de “visiteuses” (euphémisme pour les prostituées) afin de calmer les ardeurs concu-



Tania Hermida réalisatrice de *Qué tan lejos* (Ecuador, 2006)

Más adelante, una vez que Pantoja habrá contratado a las “visitadoras”, organizará las prestaciones de éstas según una lógica perfectamente militar, alineándolas y haciéndolas formar y saludar muy formalmente. Más aún: las empleadas son dotadas de un uniforme que reproduce claramente los colores nacionales. Siguiendo esta coherencia, todos los carteles referidos a las “visitaciones” reproducen los mismos colores, al igual que el barco en que viajan y hasta el tablero con las estadísticas de la oficina. El mismo Pantaleón viste una camisa de manga corta de corte tropical que también se asemeja al símbolo patrio. La secuencia en que se festeja el éxito del servicio de “visitadoras” lleva a saturación este recurso cromático, al estar pintadas mesas, sillas y globos de ambos colores, con el añadido del abanico de la Chupete (la matrona del grupo) que semeja en verde olivo las ramas que aparecen en el escudo de la bandera. En suma, las tonalidades dominantes del filme son rojiverdes. Todo esto aunado al hecho de que, por un procedimiento de antifrasis sostenida (“El trabajo ennoblece y dignifica”, repiten todas a coro antes de embarcarse para su misión), la labor de las prostitutas va encomiándose progresivamente como si de patriotas se tratara. Naturalmente, la naturaleza de la actividad desempeñada, incompatible con la raigambre casi familiar de los valores patrios, hacen del filme una comedia de lo absurdo, que proscriba que se le tome al pie de la letra.

Su apoteosis ocurre cuando una de las prostitutas (amante de Pantoja) es muerta por unos atacantes marítimos. La secuencia del entierro de la Colombiana se organiza como una verdadera parodia fúnebre. La prostituta es enterrada con honores militares, “cual un valeroso soldado caído al servicio de la Patria”, tal como lo expresa públicamente Pantoja, quien fiel al papel que él mismo se ha asignado, continúa tratando los acontecimientos desde una lógica militar y, por ende, ejemplarmente patriótica.

Lombardi toca dos elementos esenciales en su puesta en escena: la institución militar y la modernidad. En ambos casos aparece la imagen nacional

piscentes de ceux-ci dans cette région chaude. Pantoja est désigné pour le poste à cause de sa loyauté prouvée et des talents d’organisateur qu’il a montrés dans son travail.

Or, le chargé de mission mène à bien sa tâche avec le même zèle qu’il mettrait à défendre sa Patrie. Son organisation est rigoureuse et rationnelle, avec calculs statistiques de rendement utilisant la technologie de pointe. Dans toutes les entrevues avec le haut commandement militaire, on voit au fond de nombreux plans du drapeau péruvien : deux bandes rouges verticales et une blanche au milieu avec un écusson mêlant des arbres et des branches vertes et aussi le même rouge que les bandes extérieures. Ainsi, les instructions données à Pantoja reçoivent toujours l’aval des couleurs nationales, en même temps que l’on lui fait entendre qu’il est de son devoir de servir la Patrie, quoique le projet ne lui plaise pas et n’aille guère avec son penchant conservateur et peu enclin à la fête. C’est ce qui figure dès la seconde séquence où le drapeau péruvien apparaît en double, une fois au fond à gauche, en grand, et une autre en petit à droite. En même temps le colonel chargé de remettre son rapport fait valoir que Pantoja, par son zèle et ses études poussées, a toujours eu, depuis qu’il était cadet, le privilège quotidien de hisser le drapeau, après quoi nous voyons trois plans fixes de photos noir et blanc de Pantoja avec le drapeau.

Plus avant, une fois que Pantoja aura engagé des “visiteuses”, il organisera leurs prestations selon une logique tout à fait militaire, les mettant en rang au garde à vous pour saluer comme il se doit. Mieux : les employées sont dotées d’un uniforme qui reproduit clairement les couleurs nationales. Suivant ce registre, toutes les affiches annonçant les “visitaciones” reproduisent les mêmes couleurs, ainsi que le bateau où elles voyagent et même le tableau de statistiques du bureau. Pantaléon lui-même revêt une chemise à manches courtes tropicale assimilable aussi au symbole de la Patrie. La séquence où l’on fête le succès du service de “visiteuses” porte à saturation ce recours chromatique, puisque les tables, chaises et ballons gonflables sont peints des deux couleurs, ainsi que l’éventail de la Chupete (maquerelle du groupe) orné en vert olive de branches imitant celles qui ornent l’écusson du drapeau. Les couleurs dominantes du film sont donc le rouge et le vert. Tout ceci renforcé par un procédé soutenu d’antiphrase (“le travail donne noblesse et dignité” répètent-elles toutes en chœur avant d’embarquer pour leur mission), ce qui fait que le travail des prostituées prend peu à peu la dimension d’œuvre patriote. Bien sûr, la nature de l’activité, incompatible avec la racine presque familiale des valeurs patriotiques, fait du film une comédie de l’absurde qui pro-

como elemento central. El ejército, tradicionalmente asociado a los valores patrios y a la defensa del sacro territorio nacional es el encargado de representar el “honor nacional”, razón por la cual los altos mandos oficialmente se desligan del proyecto al tiempo que Pantaleón toma iniciativas y va haciéndose cada vez más independiente. Entendemos la insuperable incompatibilidad entre los dos elementos apuntados (deber-placer sensual, honor-prostitución), por cuanto el honor de una nación es inasociable con la prostitución, que tradicionalmente implica deshonor en la tradición hispánica. Irónicamente, es el protagonista mismo quien vive en carne propia las dos incompatibilidades: en un principio él es reticente e incompatible con la misión y deber y placer, según reza un letrero en las paredes, se debaten en él.

Vemos bien en *Pantaleón* una puesta en escena minuciosa que cuestiona la validez tanto de las imágenes nacionales como de las modernas instituciones que ellas representan. Y es que inicialmente la República del Perú no nace por un verdadero deseo de configurar una nación sino de las presiones de los ejércitos libertadores capitaneados por Simón Bolívar, ante la indiferencia o la hostilidad de las elites criollas dominantes. Ha de recordarse asimismo que las fuerzas armadas en el Perú han gozado de un cierto prestigio y han llegado a confundirse con el destino político de la nación. Aquí, el filme, mediante la red de imágenes ya señalada, sugiere que la nación es una entidad mancillada o corrompida, que presenta un doble lenguaje, el oficial, según consta en las leyes escritas del país y el real, tal como las cosas ocurren en él y, por extensión, en la vida familiar: traición, fornicación, corrupción. Con el significativo agravante de que quien se presenta desde el principio como un patriota intachable (Pantoja) es quien incurre en la falta. El colmo de la ironía es que quien cae por la patria, amén de ser prostituta, es una extranjera. Lo cual nos lleva a uno de las sacrosantas asociaciones simbólicas de la patria como *mater dolorosa* o madre ultrajada por quien osara profanar su excelso suelo. Finalmente, Lombardi pulveriza los lugares comunes sobre nación, nacionalismo y patria.

Una propuesta más exploratoria aparece en *Qué tan lejos*, un filme acontecimiento por ser Ecuador un país sin una cinematografía nacional, con contadísimas producciones. Casualmente, y en un momento de crisis, la obra prima de Hermida se centra en una reflexión sobre el origen, el futuro y sobre todo las imágenes que proyecta su país. Partiendo de un guión en forma de *Road Movie*, el filme presenta a dos protagonistas, una española viajera (por una vez es la coproducción la que sigue al guión y no lo contrario), y una ecuatoriana intelectual y universitaria. Así, la

scrit que l'on le prenne au pied de la lettre.

L'apothéose se produit lorsqu'une prostituée (maîtresse de Pantoja) est tuée par des attaquants maritimes. La séquence de l'enterrement de la Colombienne est organisée comme une véritable parodie funèbre. La prostituée est enterrée avec les honneurs militaires, “telle un valeureux soldat tombé au service de la Patrie”, comme le dit publiquement Pantoja qui, fidèle au rôle qu'il s'est assigné, voit toujours les événements avec sa logique militaire, donc exemplairement patriotique.

Lombardi touche deux éléments essentiels dans sa mise en scène : l'institution militaire et la modernité. Dans les deux cas, l'image nationale apparaît comme élément central. L'armée, traditionnellement associée aux valeurs patriotiques et à la défense du territoire national sacré, est chargée de représenter “l'honneur national”, c'est pourquoi le haut commandement se décharge du projet en même temps que Pantaleón prend des initiatives et devient de plus en plus indépendant. Nous comprenons l'incompatibilité absolue entre les deux éléments visés (devoir-plaisir sensuel, honneur-prostitution), puisque l'honneur d'une nation ne saurait être associé à la prostitution qui dans la tradition hispanique implique le déshonneur. L'ironie vient de ce que c'est le protagoniste lui-même qui vit dans sa chair les deux incompatibilités. Au début il est réticent et incompatible avec sa mission : devoir et plaisir, comme dit une pancarte sur les murs, se débattent en lui.

Nous voyons bien dans *Pantaleón* une mise en scène minutieuse qui met en question aussi bien les images nationales que les institutions modernes qu'elles représentent. A son début, la République du Pérou n'est pas née d'un véritable désir de conformer une nation mais des pressions des armées libératrices dirigées par Simon Bolivar, face à l'indifférence ou l'hostilité des élites créoles dominantes. Il faut aussi rappeler que les forces armées au Pérou ont joui d'un certain prestige et en sont venues à se confondre avec le destin politique de la nation. Là, le film, au moyen du réseau d'images signalé plus haut, suggère que la nation est une entité souillée ou corrompue offrant un double langage, l'officiel, consigné dans les lois écrites du pays, et le réel, celui de ce qui se passe en lui, et par extension, dans la vie ordinaire : trahison, fornication, corruption. Avec une circonstance aggravante significative : c'est celui qui se présente dès le début comme patriote irréprochable (Pantoja), qui commet la faute. Le comble de l'ironie est que celle qui tombe pour la patrie est prostituée, et de surcroît étrangère. Voilà qui nous mène à l'une des sacro-saintes représentations symboliques de la Patrie, la Mater Dolorosa ou mère outragée par quiconque oserait profaner son sol sacré. En

estrategia del guión consiste en presentar una mirada exterior, ingenua, sin experiencia previa del país llamado Ecuador, encarnada en la joven extranjera.

La visión de ésta sirve a la vez de contrapunto y de registro visual (filma en digital todo lo que le sale al paso) para crear una red enriquecedora de relaciones con la visión de la ecuatoriana. La primera ve el país con el ojo maravillado de quien va descubriéndolo, mientras que la segunda no ve sino sus problemas y desde un punto teórico e intelectualizado, aun si termina sintiendo la problemática ecuatoriana sin llegar a entenderla (secuencia de los dos motociclistas conversando en lengua indígena). Al margen de la visión estereotipada y exotista de la española (la cual al principio repele a la ecuatoriana), la grabación de las imágenes sienta un hilo narrativo e investigador a lo largo del filme. De hecho, cinematográficamente, el viaje de las protagonistas está marcado por una sobreabundancia de planos generales que describen no sólo el paisaje del altiplano y de la costa sino también de las ciudades, pueblos y monumentos que apuntalan al país y que contrastan y se asocian con los planos medios y primeros planos de las protagonistas. A esto se suman las imágenes de la telenovela en la pantalla de televisión en un pueblo perdido de la sierra, en donde muy atinadamente convergen y amplifican la actitud de mujer celosa y herida de Teresa, puesto que la española graba accidentalmente la parrafada de aquella en su papel vindicativo y justiciero. De esta manera, la imagen de la sociedad ecuatoriana queda fijada en la minipantalla, en la gran pantalla y en la micropantalla individual que garantiza el recuerdo.

Esto queda de manifiesto cuando las dos protagonistas asisten a la boda del supuesto novio de Teresa/Tristeza, donde la mirada de ambas graba sin cámara el espectáculo del baile y el jolgorio desde una posición exterior y con una cierta distancia irónica, ya que aquél representa un mundo social que por una parte no es el de la española y por otra, uno al que la ecuatoriana no quiere pertenecer (la tradicional oligarquía cuencana), pese a que se toca y se baila música típica de las tierras altas ecuatorianas.

Todo en este filme gira en torno a los valores, los mitos y los iconos nacionales: la aparición reiterada de los colores patrios, los orígenes inciertos de la nacionalidad ecuatoriana (hacer un país de una serie de haciendas controladas por curas, dice un personaje). No obstante dejar más interrogaciones que respuestas posibles, el filme acaso marca el año cero de una cinematografía nacional, en un momento en que la sociedad ecuatoriana empieza a vivir una posible relectura de su pasado.

Proyecto nacional en desfase, en búsqueda perpetua, las imágenes imaginadas que vemos en la panta-

fin de compte, Lombardi pulvérise les lieux communs sur la nation, le nationalisme et la patrie.

Une proposition plus expérimentale apparaît dans *Qué tan lejos*, film événement, étant donné que l'Equateur n'a pas de cinématographie nationale, hormis de très rares productions. Il se trouve qu'en un moment de crise, la première œuvre d'Hermida est centrée sur une réflexion au sujet de l'origine, l'avenir, et surtout les images que projette son pays. A partir d'un scénario en forme de road movie, le film présente deux protagonistes, une voyageuse espagnole (pour une fois c'est la co-production qui suit le scénario et pas l'inverse), et une intellectuelle universitaire équatorienne. Ainsi, la stratégie du scénario consiste à présenter un regard extérieur, naïf, sans expérience préalable du pays nommé Equateur, incarné dans la jeune étrangère.

La vision de celle-ci sert à la fois de contre-point et d'enregistrement visuel (elle filme en numérique tout ce qui se présente) pour créer un réseau enrichissant de liens avec la vision de l'Équatorienne. La première voit le pays de l'œil émerveillé du découvreur alors que la seconde ne voit que ses problèmes d'un point de vue intellectualisé et théorique, même si elle finit par ressentir la problématique équatorienne sans parvenir à la comprendre (séquence des deux motocyclistes qui conversent en langue indigène). En marge de la vision stéréotypée et folklorisante de l'Espagnole (qui au début exaspère l'Équatorienne), l'enregistrement d'images établit un fil narratif et de recherche au long du film. En fait, du point de vue cinématographique, le voyage des protagonistes est marqué par la surabondance de plans généraux qui décrivent non seulement le paysage des hauts plateaux et de la côte mais aussi les villes, villages et monuments qui émaillent le pays, et qui contrastent et s'associent avec les plans moyens et les premiers plans des protagonistes. S'y ajoutent les images du feuilleton télévisé sur un écran dans un bled perdu de la montagne, qui convergent et amplifient très justement l'attitude de femme jalouse et blessée de Teresa, dont l'Espagnole enregistre accidentellement la tirade dans ce rôle vindicatif et justicier. De la sorte, l'image de la société équatorienne est figée sur le petit écran, sur le grand écran, et sur l'écran individuel qui garantit le souvenir.

Ceci est mis en évidence lorsque les deux protagonistes assistent à la noce du prétendu fiancé de Teresa/Tristesse, où le regard des deux enregistre sans caméra le bal et la fête, se maintenant à l'écart avec une certaine distance ironique, puisque ceci représente un monde social qui d'une part n'est pas celui de l'Espagnole, et de l'autre est celui auquel l'Équatorienne refuse d'appartenir (l'oligarchie traditionnelle de Cuenca), bien que la musique jouée et dansée soit celle des hautes terres équatoriennes.

Illa no dejan de señalarnos una inadecuación entre un proyecto nacional y su realización en la realidad social, tal como ha ocurrido en la Historia de Latinoamérica no solamente desde la época de emancipación independentista sino desde su llamado descubrimiento a principios de la era moderna. No obstante, estas imágenes narradas tienen una notable función esclarecedora, al proyectar en la pantalla una autenticidad que el público asimila con la agri dulce cucharada del humor. ●

HÉCTOR RUIZ es profesor e investigador en la Universidad de Toulouse-Le Mirail. Ha enseñado literatura, historia y cine de América Latina así como apreciación cinematográfica y análisis fílmico tanto en Francia como en Latinoamérica. Ha dirigido asimismo talleres de cine y cineclubes. Actualmente trabaja sobre identidades nacionales y proyectos cinematográficos en el cine latinoamericano contemporáneo.

RESUMEN El surgimiento de las repúblicas latinoamericanas no siempre produjo auténticas naciones. El cine es vehículo para transmitir las imágenes de estas identidades imaginadas. Dichas imágenes presentan un proyecto orientado hacia el futuro, pero que colisiona con sociedades donde acuden modernidad y atavismo. Estas interacciones aparecen en tres filmes: *La ley de Herodes* (México, Estrada, 2000), *Pantaleón y las visitadoras* (Perú, Lombardi, 2002) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Ecuador, 2007).

PALABRAS CLAVE imágenes - imaginario - cine - latinoamérica nacionalismo - identidad - Perú - México - Ecuador - modernidad.

Tout dans ce film tourne autour des valeurs, icônes et mythes nationaux : l'apparition réitérée des couleurs nationales, les origines incertaines de la nationalité équatorienne (faire un pays d'une série de grandes propriétés foncières contrôlées par des curés, dit un personnage). Bien qu'il laisse plus de questions que de réponses possibles, le film marque peut-être l'an zéro d'une cinématographie nationale, dans un moment où la société équatorienne commence à vivre la possibilité d'une relecture de son passé.

Projet national en décalage, en recherche perpétuelle, les images imaginées que nous voyons sur l'écran ne cessent de nous signaler l'inadéquation entre le projet national et son application dans le réel social, comme cela s'est toujours produit dans l'histoire d'Amérique Latine non seulement depuis l'émancipation des indépendances mais depuis ce qu'on a nommé découverte au début de l'ère moderne. Cependant, ces images narrées ont une remarquable fonction éclairante en projetant sur l'écran une authenticité que le public assimile avec une dose aigre-douce d'humour. ●

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR ODILE BOUCHET



HÉCTOR RUIZ est professeur chercheur à l'Université de Toulouse-Le Mirail. Il a enseigné la littérature, l'histoire et le cinéma d'Amérique Latine ainsi que la critique cinématographique et l'analyse fílmique tant en France qu'en Amérique Latine. Il a aussi dirigé des ateliers de cinéma et des cinéclubs. Il travaille actuellement sur les identités nationales et les projets cinématographiques dans le cinéma Latino-américain contemporain.

RÉSUMÉ La naissance des républiques latino-américaines n'a pas toujours donné de vraies nations. Le cinéma est le véhicule de transmission d'images de ces identités. Ces images offrent un projet tourné vers l'avenir, mais qui entre en conflit avec des sociétés où se mêlent modernité et atavisme. Ces interactions apparaissent dans trois films : *La ley de Herodes* (Mexique, Estrada, 2000), *Pantaleón y las visitadoras* (Pérou, Lombardi, 2002), et *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Equateur, 2007).

MOTS CLÉS images - imaginaires - Amérique Latine - nationalisme - identité - Pérou - Mexique - Equateur - modernité.

Tania Hermida réalisatrice de *Qué tan lejos* (Ecuador, 2006)



Mario Handler à Toulouse, 2007

Un grand
documentaire
voué à la
polémique...

Jorge Ruffinelli

Un gran documental destinado à la polémica...

Así como en *Aparte* (2002) enfocó su cámara hacia los personajes más marginales y desposeídos de Montevideo, en *Decile a Mario que no vuelva* (2008) la gira hacia sí mismo y un grupo de contemporáneos que vivieron –y muchos padecieron dramáticamente– la dictadura militar uruguaya que se inició en 1973 y duró trece años. El documental parte de una pregunta: ¿Cómo vivieron los que se quedaron, tanto quienes sufrieron prisión como en la vida cotidiana? Porque Handler, que había pertenecido a una célula tupamara y en algún momento había fotografiado a los detenidos en la Cárcel del Pueblo, amén de otras actividades, marchó al exilio y vivió durante 26 años en Caracas, Venezuela. El título del documental se explica en una secuencia en que el escritor y dramaturgo Mauricio Rosencof cuenta que, ya detenido, pudo decirle en voz baja y muy rápidamente a su ex-mujer, “Decile a Mario que no vuelva”, ya que regresar al país durante la dictadura habría significado para Handler la detención y un destino imprevisible (o demasiado previsible).

En las últimas secuencias de este documental, Handler señala otros motivos, si se quiere más “personales” y éticos, que lo motivaron a realizarlo: el hecho de que en Venezuela había filmado pero nunca sobre el tema uruguayo (y esto era una deuda), sumado a la sensación de que los años y recientes quebrantos de salud podrían hacer, de ésta, su última película. Con esta doble conciencia honesta de deuda a cumplir y de legado a dejar como documentalista que dedicó su vida adulta al cine, Mario Handler realiza un documental en muchos sentidos valiosísimo. Y polémico.

La pregunta inicial, al menos en lo que respecta a la vida cotidiana de quienes no sufrieron la cárcel, se desarrolla en los primeros quince minutos, con los testimonios de una periodista (Villaverde), un crítico de cine (Concari) y un escritor (Frontán), y algunos minutos de noticieros de la dictadura: la represión en los hábitos estaba en el aire, bajo las formas de la inseguridad personal, la vestimenta (nada de faldas cortas para las jóvenes) o la ausencia de un “modelo de ser varón” (Frontán) para alguien que estaba descubriendo su (homo) sexualidad y cometía el dislate de ingresar en la Escuela Naval.

Dans *Aparte* (2002) Mario Handler a orienté sa caméra vers des personnages les plus marginaux et misérables de Montevideo. De la même façon, dans *Decile a Mario que no vuelva* (2008) il la tourne vers lui-même et un groupe de ses contemporains qui ont vécu – et beaucoup dans de dramatiques souffrances- la dictature militaire uruguayenne instaurée en 1973, qui a duré 13 ans. Le documentaire part d’une question : Comment ont vécu ceux qui sont restés, ceux qui ont fait de la prison aussi bien que le vécu quotidien ? Car Handler, qui avait appartenu à une cellule des Tupamaros et avait eu l’occasion de photographier les détenus de la Prison du Peuple, entre autres activités, est parti en exil et a vécu 26 ans à Caracas, Venezuela. Le titre du documentaire vient d’une séquence où l’écrivain et dramaturge Mauricio Rosencof raconte qu’après son arrestation il a pu murmurer très vite à son ex-femme “Dis à Mario de ne pas rentrer”, car rentrer au pays pendant la dictature aurait signifié pour Handler la prison et un destin improbable (ou trop probable).

Dans les dernières séquences du documentaire, Handler donne d’autres raisons, si l’on veut plus “personnelles” et éthiques, qui l’ont poussé à le réaliser : le fait qu’au Venezuela il a fait des films mais jamais sur le thème de l’Uruguay (il s’en sentait en dette), s’ajoutant à l’impression que les années et des problèmes de santé récents pourraient en faire son dernier film. Avec ce double acquis de conscience d’honorer sa dette et de laisser un héritage comme documentariste ayant consacré toute sa vie adulte au cinéma, Mario Handler réalise un documentaire de grande valeur sous bien des rapports. Qui plus est, polémique.

La question initiale, au moins à propos de la vie quotidienne de ceux qui n’ont pas subi la prison, est développée dans les 15 premières minutes, sur les témoignages d’une journaliste (Villaverde), d’un critique de cinéma (Concari) et d’un écrivain (Frontán), avec des bulletins d’information de la dictature ; la répression au quotidien était dans l’air du temps : insécurité personnelle, contrôle des vêtements (mini-jupe prohibée pour les jeunes) ou absence d’un “modèle de masculinité” (Frontán) pour un homme en train de se découvrir une (homo) sexualité, qui commettait la bévue de s’inscrire à l’école navale.

Le plat de résistance du documentaire vient plus tard, quand les témoignages commencent à tourner autour des pressions physiques (la torture), de ceux qui les ont subies (Rosencof, Engler, Berruti, Cámpora, Vigil, Macchi) tout comme de ceux qui l’ont appliquée (Gilberto Vázquez, militaire prisonnier) ou ont collaboré avec les services “d’intelligence” policière et militaire (Ricardo Domínguez, détective privé), ou pensent que “beaucoup” devraient être tou-

El platillo fuerte del documental viene después, porque todos los testimonios comienzan a centrarse en los apremios físicos (la tortura), tanto de quienes la padecieron (Rosencof, Engler, Berruti, Cámpora, Vigil, Macchi) como de aquellos que la ejecutaron (Gilberto Vázquez, militar preso), o colaboraron en la “inteligencia” policial y militar (Ricardo Domínguez, investigador privado), o piensan que “muchos” aún debieran seguir en la cárcel (Daniel García Pintos, político). Caso aparte –aunque no mucho– lo constituye el escritor Carlos Liscano, que fue detenido antes del golpe de estado y liberado después de su fin. Como en algún momento se define, “No soy hijo de la dictadura sino de la cárcel”.

La tortura se ha convertido, por desdicha, en un tema actual internacionalmente, y los testimonios de este documental, con toda la serenidad con que son expuestos por parte de víctimas y torturadores, alcanzan una vigencia inesperada. La “picana” y el “tacho” [tanque de 200 litros de agua] se convierten en dos términos de uso común, a veces hasta para ilustrar anecdóticamente la lucha por la sobrevivencia. Berruti cuenta cómo Rosencof gritaba “Picana no!” engañando así a sus agresores, ya que el “tacho” y la asfixia por agua resultaban más intolerables que los golpes eléctricos. El mismo Rosencof refiere (y su novela *El bataraz* desarrolla literariamente) la estrategia psicológica de “transferir” el sufrimiento de la tortura a un ser imaginario, en este caso un gallo (“al que torturan es al gallo”). Ejemplos como éstos, por desgracia, habrán de ingresar en la historia de la barbarie humana como ejemplos de la crueldad gratuita, y también del amor por la vida y las estrategias de sobrevivencia.

Con suprema habilidad narrativa, Mario Handler trenza los testimonios buscando establecer un verdadero relato colectivo, haciendo muchas veces que un testimonio esté contestado en otro. Esta estrategia discursiva rinde los mejores resultados desde el punto de vista del relato general, porque le da a la película un ritmo ágil, atractivo, combatiendo así la lentitud propia de las entrevistas. Lo que se propone Handler, ante todo controlando la edición –cuando todo ya ha sido dicho y filmado–, es realizar un solo relato múltiple, complejo, con las diferentes voces. También forzosamente contradictorio ideológicamente. Y las contradicciones no se establecen, como podría creerse *prima facie*, sólo entre los dos “adversarios” de aquella época, sino a menudo entre los mismos compañeros de lucha, prisión y tortura. De ahí que, hacia el final, el diálogo entre Engler y Vigil sea enormemente rico en complejidad cuando se trata de calibrar nociones como “perdón”, “convivencia”, “compasión por sí mismos”. Este es un punto en que la herida abierta por la acción tupamarista pero ante todo por la dictadura militar no cicatrizó nunca, hasta el presente. Handler dice en un momento final de su documental, que “este film es un intento de reconciliación o de convivencia. Y es también una búsqueda de la verdad o verdades. Y quizá una reconstrucción del alma de la sociedad y de mi alma”. Es probable que su documental genere polémica (como por otros motivos generó *Aparte*), porque los términos reconciliación y convivencia han sido utilizados menos por los sectores de izquierda o progresistas que por aquellos interesados en la amnesia general ante sus actos bárbaros. Así y todo, el militar encausado (Gilberto

jours en prison (Daniel García Pintos, homme politique). L'écrivain Carlos Liscano constitue un cas à part, mais pas de beaucoup : arrêté avant le coup d'Etat et libéré après la fin de la dictature. Comme il dit à un moment : “Je ne suis pas fils de la dictature mais de la prison.”

La torture est malheureusement devenue un thème d'actualité internationale, et les témoignages de ce documentaire, exposés avec grande sérénité de la part des victimes comme des tortionnaires, ont une force surprenante. La gégène et le sous-marin (réservoir de 200 litres d'eau) deviennent des mots d'usage normal, parfois même en illustration anecdotique de la lutte pour la survie. Berruti raconte comment Rosencof criait “pas la gégène !” pour tromper ses tortionnaires, car l'asphyxie du sous-marin lui était plus intolérable que les secousses électriques. Le même Rosencof rapporte (son roman *El Bataraz* développe littérairement ce point) la stratégie psychologique de “transférer” la souffrance de la torture à un être imaginaire, ici un coq (“c'est le coq qui est torturé”). Ces exemples devront malheureusement entrer dans l'histoire de la barbarie humaine en exemple de la cruauté gratuite, et aussi de l'amour pour la vie et des stratégies de survie.

Avec une suprême habileté narrative, Mario Handler tresse les témoignages afin d'établir un véritable récit collectif, faisant souvent qu'un témoignage réponde à un autre. Cette stratégie discursive donne les meilleurs résultats du point de vue du récit général, car elle donne au film un rythme agile, attrayant, combattant ainsi la lenteur qui caractérise les entretiens. Le propos de Handler, avant tout en contrôlant l'édition – lorsque tout a été dit et filmé –, est de réaliser un seul récit pluriel, complexe, avec les différentes voix. Il est aussi, par la force des choses, contradictoire idéologiquement. Et les contradictions ne s'établissent pas seulement, comme on pourrait le croire de prime abord, entre les deux parties adverses de l'époque, mais aussi souvent entre les compagnons de lutte, de prison et de torture eux-mêmes. D'où, vers la fin, le dialogue entre Engler et Vigil, d'une riche complexité quand il leur faut évaluer des notions telles que “le pardon”, “la vie ensemble”, “la compassion envers soi-même”. C'est un point sur lequel la blessure ouverte par l'action des Tupamaros mais avant tout par la dictature militaire n'a jamais cicatrisé, jusqu'à présent. Handler dit vers la fin du documentaire que “ce film est une tentative de réconciliation ou de moyen de vivre ensemble. Et aussi une recherche de la ou des vérités. Et peut-être une reconstruction de l'âme de la société et de la mienne.” Son documentaire provoquera sûrement des polémiques (comme *Aparte* mais pour d'autres raisons), parce que les termes réconcilier et vivre ensemble sont moins utilisés par les secteurs de gauche et les progressistes que par ceux qui ont intérêt à l'amnésie générale face à leurs actes barbares. De toutes façons, le militaire inculpé (Gilberto Vázquez) se doute que les choses ne vont pas en rester là, ce qui implique qu'elles vont empirer pour son côté ; l'exigence morale d'Engler est d'attendre “le jour où ils seront humbles” pour penser à la réconciliation, tout en sachant qu'il n'y aura pas de mea culpa ; Frontán (une des rares scènes vraiment émouvantes du documentaire) a montré que la

Vázquez) sospecha que las cosas no quedarán como están, implicando que empeorarán para los suyos; Engler exige moralmente “el día en que se humillen” antes de pensar en reconciliación, pero sabiendo que un *mea culpa* no ha de sobrevenir; Frontán (en una de las pocas escenas realmente emotivas del documental) señala que la dictadura mutiló a su generación, la destruyó para siempre.

Los segmentos más fuertes del documental, a mi juicio, son: la secuencia en que Vázquez niega que hubiera sentimientos antisemiticos en las fuerzas de represión, para agregar, instantes después, que en Alemania él aprendió la verdadera historia del país, “no la que los judíos han difundido”; la historia que cuenta Jessie Macchi sobre su embarazo y parto en la cárcel; el momento en que Liscano descubre que habla “solo”, y su relato sobre la radio Pekín y la Vuelta Ciclista; la admirable definición de *tortura* que hace el Comisario Otero y que podría suscribir cualquier defensor de los derechos humanos; la visita de la Cruz Roja al penal y la historia de las “medias” desaparecidas, en palabras de Rosencof; el diálogo final entre Engler y Vigil sobre sus diferentes valoraciones de lo que vivieron y sus perspectivas desde el presente y hacia el futuro; el momento de quiebre emocional de Frontán al intuir lo que pudo ser el Uruguay de no haber existido la dictadura.

Es notable confirmar una vez más, con esta película, tanto la proteica naturaleza del género como la tendencia, hoy prácticamente hegemónica, del “documental personal”, que abrió finalmente una brecha a la idea presuntamente sólida de que en el documental el autor debía estar ausente, y su subjetividad disuelta en una propuesta de “objetividad neutra”. *Decile a Mario que no vuelva* es un documental activo y vivo porque Handler busca respuestas dentro de un contexto que él conocía –antes de su ausencia de tres décadas– y en el cual él mismo era conocido. Cuando Rosencof le envió el mensaje precautorio fue, obviamente, porque Handler ya había ejercido un cine militante, de denuncia social y política, y “no era difícil saber quién era el autor de *Carlos*” (dice Rosencof). *Carlos* (1965), *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce* (1970) eran películas muy conocidas en el Uruguay, y en diversos momentos Handler alterna fragmentos de ellas con sus reflexiones en *voice over*, en este nuevo documental. Por ejemplo, fragmentos de *Me gustan los estudiantes* fueron usados por la dictadura en un sentido contrario a la intención originaria del documental: como denuncia de la “subversión”.

Si de algo peca la película es de un intento de pureza filmica, con voluntad tesonera de alejarse lo más posible del “reportaje” televisivo, del cine didáctico e histórico, aunque en la búsqueda de respuestas no puede dejar de contar con los testimonios directos, con los personajes reales hablando al director y a la cámara, es decir a los espectadores. Todo ello en un estilo de gran sobriedad expositiva, des-dramatizada salvo en un par de momentos, porque se trataba de salvar el discurso general del tema de cualquier asomo de amarillismo, de explotación gráfica del sufrimiento. Pero en esta opción, la película exige de sus espectadores –y ante todo de las generaciones más jóvenes, muchos de los cuales no vivieron las vicisitudes de la dictadura– nutrirse de un contexto que supere la escasa información de unas leyendas iniciales en que la película se refiere al período en

dictadura a mutilé sa génération, et l’a déchirée à jamais.

Les passages les plus forts du documentaire, selon moi, sont : la séquence où Vázquez nie les sentiments antisémites des forces de répression, pour ajouter quelques instants plus tard qu’il a appris en Allemagne la vraie histoire du pays, “pas celle que les Juifs ont diffusée” ; ce que raconte Jessie Macchi sur sa grossesse et son accouchement en prison ; le moment où Liscano découvre qu’il parle “seul”, et son récit sur Radio Pékin et le Tour cycliste ; l’admirable définition de la torture faite par le commissaire Otero à laquelle souscrirait tout défenseur des droits de l’homme ; la visite de la Croix Rouge au pénitencier et l’histoire des “chaussettes” disparues, selon Rosencof ; le dialogue final entre Engler et Vigil sur les évaluations différentes qu’ils font de leur vécu et leurs perspectives du présent vers l’avenir ; le moment où Frontán est brisé par l’intuition qu’il a de ce qui aurait pu être en Uruguay sans la dictature.

Il est remarquable de confirmer une fois encore, par ce film, tout autant la nature polymorphe du genre, que la tendance, à présent presque hégémonique, au “documentaire personnel”, qui a finalement battu en brèche l’idée supposée solide que dans le documentaire l’auteur devait s’effacer et dissoudre sa subjectivité dans une proposition “d’objectivité neutre”. *Decile a Mario que no vuelva* est un documentaire actif et vivant parce qu’Handler cherche des réponses dans un contexte qu’il connaissait – avant son absence de trois décennies- et où il était connu lui-même. Rosencof lui a évidemment envoyé ce message protecteur parce qu’Handler avait pratiqué un cinéma militant, de dénonciation sociale et politique, et “savoir qui était l’auteur de *Carlos* n’était pas bien compliqué” (dit Rosencof). *Carlos* (1965), *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce* (1970) étaient des films très connus en Uruguay, et Handler inclut plusieurs fois des fragments de ces films avec un commentaire en *voice over* dans ce nouveau documentaire. Par exemple, des fragments de *Me gustan los estudiantes* ont été utilisés par la dictature dans le sens contraire à l’intention originelle du documentaire : pour dénoncer la “subversion”.

Si le film pêche sur un point c’est celui de la tentative de pureté filmique, dans une volonté passionnée de s’éloigner le plus possible du “reportage” télévisuel, du cinéma didactique et historique, quoique dans la recherche de réponses il ne peut pas se passer du témoignage direct, avec les personnages réels qui parlent au cinéaste et à la caméra, c’est à dire aux spectateurs. Le tout a un style d’une grande sobriété d’exposition, dédramatisée sauf exception, car il tentait d’épargner le discours général de tout recours au scandale et à l’exploitation visuelle de la souffrance. Mais par ce choix, le film exige des spectateurs – et avant tout des jeunes générations qui pour la plupart n’ont pas vécu les vicissitudes de la dictature- qu’ils se nourrissent d’un contexte qui dépasse la maigre information des légendes initiales où le film fait référence à la période en question. En effet, sauf pour nous autres, qui avons vécu cette époque-là, les noms d’Alejandro Otero, de Jesse Macchi ou d’Henry Engler, pour n’en citer que quelques-uns, ne doivent pas avoir la résonance historique nécessaire pour donner tout son, sens à ce documentaire.

Le seul fait, insolite, de réunir, des années après les faits,

cuestión. Porque salvo para quienes vivimos aquella época, los nombres de Alejandro Otero, o de Jesse Macchi, o de Henry Engler, por decir unos pocos, no tendrán la resonancia histórica necesaria que le da una gran significación a este documental.

Sólo el hecho insólito de reunir en él, años después de los hechos, a tupamaros, policías y militares es de una significación imponente aunque sus efectos puedan ser valorados por cada uno de maneras diferentes. ¿Cómo pueden los jóvenes –después del bárbaro hiato cultural de la dictadura y los veinte años de difícil reconstrucción de la identidad nacional– calibrar el documento que están viendo? ¿Por qué no enterarse, también, que la significación individual de varios de estos personajes convocados al testimonio es notable: que Otero fue uno de los policías más eficaces (y de conducta paradójicamente más ética) en la represión contra los tupamaros; que Jesse Macchi fue una líder tupamara que se fugó en la espectacular fuga de mujeres de la cárcel de Punta Carretas, y que Engler, en 2004, fue candidato al Premio Nobel de Medicina por sus investigaciones sobre el Alzheimer? O datos más pequeños, como señalar que con el sobrenombre “Ñato”, Rosencof se refiere a Eleuterio Fernández Huidobro, y que el ingenioso invento de “reinventar el Morse” y así comunicarse pared de por medio (“trece años hablando a golpe de nudillos”), es uno de los grandes temas del libro *Memorias del calabozo* de Rosencof y F. Huidobro.

El nuevo cine uruguayo, tan notable en sus últimos veinte años, ha sido remiso en enfrentar su pasado dictatorial con los usos renovados y brillantes del documental contemporáneo. Argentinos y chilenos han ganado la partida, en comparación. De ahí que el regreso de un gran cineasta como Handler al país no ha sido gratuito ni insustancial: generó dos documentales brillantes, *Aparte* y *Decile a Mario que no vuelva*; ejemplificó con su talento filmico la “lección del maestro”: hay que hacer cine que sirva a la reflexión, a la inteligencia, para “restaurar” el alma nacional e individual. Si algo nos han enseñado las décadas de dictadura militar y de vuelta a la democracia es que la lucha por la justicia y contra la barbarie nunca deja de ser vigente. Y que el talento dedicado a contar historias en cine debe seguir manejando, ampliando, renovando su lenguaje. ●

JORGE RUFFINELLI Crítico e investigador de cine y literatura, escritor; dirige la revista *Nuevo Texto Crítico*, de la Stanford University, Stanford, California en donde enseña desde 1986. Fue profesor en Argentina y México también, y realizó un documental sobre Monterroso en 1993.

RESUMEN El último documental de Mario handler logra la hazaña de reunir en una película múltiple las voces de los que hicieron y padecieron la dictadura, en una obra muy personal y polémica.

PALABRAS CLAVES Documental personal - Tupamaros - dictadura - testimonio - tortura - sobrevivencia - contradicción - reconciliación.

Tupamaros, policiers et militaires, donne au film une dimension imposante, même si ses effets seront appréciés par chacun de façon diverse. Comment les jeunes peuvent-ils, après l’incroyable hiatus culturel de la dictature et les 20 ans de difficile reconstruction nationale- évaluer le document qu’ils regardent ? Pourquoi ne pas apprendre au passage la dimension individuelle remarquable de plusieurs de ces personnages qui témoignent ? Otero a été l’un des policiers les plus efficaces (et dont la conduite a été paradoxalement la plus correcte éthiquement) dans la répression contre les Tupamaros ; Jesse Macchi a été une des leader des Tupamaros qui a fui dans la spectaculaire évasion de la prison des femmes de Punta Carretas et Engler, en 2004, a été candidat au prix Nobel de médecine pour ses recherches sur la maladie d’Alzheimer. Ou des informations moins importantes, signaler par exemple que par le surnom de Ñato, Rosencof parle d’Eleuterio Fernández Huidobro, et que l’ingénieuse invention de “réinventer le morse”, et de communiquer ainsi à travers les murs (“13 ans à parler à coups de phalanges”), et l’un des grands thèmes du livre *Memorias del calabozo* de Rosencof et E Huidobro.

Le nouveau cinéma uruguayen, si remarquable depuis 20 ans, a tardé à affronter son passé dictatorial avec les pratiques novatrices et brillantes du documentaire contemporain. Les Argentins et les Chiliens, en comparaison, ont gagné la partie. Ce qui fait que le retour d’un grand cinéaste comme Handler au pays n’a été ni gratuit ni superficiel : il a donné deux documentaires brillants, *Aparte* et *Decile a Mario que no vuelva* ; son talent de cinéaste y devient “la leçon du maître” : il faut faire que le cinéma serve la réflexion, l’intelligence, pour “restaurer” l’âme nationale et individuelle. S’il faut tirer une leçon des décennies de dictature militaire et de retour à la démocratie, c’est que la lutte pour la justice et contre la barbarie reste toujours d’actualité. Et que le talent consacré à raconter les histoires au cinéma doit continuer à manier, élargir et rénover son langage. ●

**TRADUIT DE L’ESPAGNOL (ARGENTINE)
PAR ODILE BOUCHET**

JORGE RUFFINELLI est critique et chercheur du cinéma et de la littérature, écrivain, il dirige la revue *Nuevo Texto Crítico* de la Stanford University où il enseigne depuis 1986. Il a été aussi professeur en Argentine et au Mexique, et a réalisé un documentaire sur Monterroso en 1993.

RÉSUMÉ Le dernier documentaire de Mario Handler réussit le tour de force de réunir dans un film pluriel les voix de ceux qui ont fait et subi la dictature, dans une œuvre très personnelle et polémique.

MOTS CLÉS Documentaire personnel - Tupamaros - dictature, - témoignage - torture - survie - contradiction - réconciliation.





El quechua en el cine, ¿hay alguien detrás de la puerta?

Oilivia Casares

Le Quechua dans le cinéma, y a-t-il quelqu'un derrière la porte ?

No es mi intención en este breve artículo presentar un estudio académico sobre el uso o el no uso del quechua en el cine. Ciertamente los estudiosos del tema ya habrán realizado investigaciones sobre las cualidades léxicas, sintácticas y fonéticas del idioma quechua, las modalidades de su utilización en los países andinos y, quizá hasta haya alguna investigación sobre el tema de su utilización en el cine. Deseo, en cambio, llamar la atención sobre un argumento de suma actualidad y gran proyección para el futuro: El cine en quechua.

Se conocen como países andinos a aquellos asentados en la cordillera de los Andes, pero particularmente a los pueblos que descienden del Tahuantinsuyo o Imperio Inca, cuya cultura y tradiciones se mantienen vivos en la cotidianidad de sus descendientes a través de los siglos, desde la conquista hasta el presente. La lengua que unifica a estos pueblos es el quechua, con algunas variantes. Mayormente, como número de habitantes, está Bolivia, con por lo menos la mitad de sus habitantes quechua hablantes, pero le siguen de cerca Perú y Ecuador con aproximadamente un tercio cada uno. Esto da como resultado unos 15 millones de quechua hablantes. En un breve análisis histórico-social sobre la situación actual de los pueblos andinos, se puede afirmar, sin caer en márgenes de error considerables, que la población de estos países, cuya lengua autóctona es el quechua, no sólo aumenta, incluso en mayor proporción que los demás grupos étnicos, sino que se avía hacia un proceso de participación social y política impensable en épocas pasadas. Sucesos como la elección de Evo Morales en Bolivia, primer mandatario indígena de América, o algunas reformas sociales aplicadas en los países andinos durante los últimos diez o quince años, en mayor o menor medida, para favorecer la integración social indígena, nos permiten entrever que estos pueblos, y en particular los grupos que se han mantenido fieles a sus tradiciones y a su lengua, van a constituir en un futuro no lejano una fuerza social y política importante.

Dans ce bref article, mon intention n'est pas de présenter une étude académique de l'usage ou non du quechua dans le cinéma. Les spécialistes de la question ont sûrement déjà réalisé des recherches sur les qualités lexicales, syntaxiques et phonétiques de la langue quechua, les modalités de son utilisation dans les pays andins et peut-être même existe-t-il une étude sur le thème de son utilisation dans le cinéma. Je souhaite en revanche, attirer l'attention sur un thème d'actualité et promis à un bel avenir : le cinéma en quechua.

Ce sont les pays situés sur la cordillère des Andes que l'on nomme pays andins, plus particulièrement les peuples issus du Tahuantinsuyo ou Empire Inca, dont la culture et les traditions restent vivantes dans le quotidien de ses descendants à travers les siècles, de la conquête jusqu'aujourd'hui. La langue qui unit ces peuples est le quechua, avec quelques variantes. La Bolivie est majoritaire, en nombre d'habitants dont au moins la moitié parlent quechua. Mais suivent de près le Pérou et l'Equateur avec environ un tiers chacun. Ce qui fait un résultat d'environ 15 millions de personnes parlant quechua. Dans une brève analyse socio-historique de la situation actuelle des peuples andins, on peut affirmer, sans risquer grande marge d'erreur, que la population de ces pays dont la langue autochtone est le quechua, non seulement augmente, et même en proportion supérieure aux autres groupes ethniques, mais en outre se dirige vers un processus de participation sociale et politique impensable par le passé. Des événements comme l'élection d'Evo Morales en Bolivie, premier mandataire indigène d'Amérique, ou certaines réformes sociales appliquées dans les pays andins au cours des dix ou quinze dernières années, à des degrés divers, pour favoriser l'intégration sociale indigène, permettent de nous rendre compte que ces peuples, et en particulier les groupes restés fidèles à leurs traditions et à leur langue, constitueront dans un avenir pas si lointain, une force sociale et politique importante.

Un reconocido vínculo entre estos pueblos, durante más de tres décadas, ha sido las transmisiones radiofónicas, por iniciativa de grupos religiosos o políticos, que las han utilizado principalmente como instrumento de propaganda. Pero no es difícil concebir el paso desde la mera comunicación a la utilización del quechua como instrumento de transmisión cultural, por medio no sólo de la radio, sino también de la televisión y específicamente del cine.

Queda por entender el nivel de recepción que podría tener una producción cinematográfica traducida a esta lengua y, sobre todo, la real posibilidad de que sea originada en esta lengua. Para esto hay que tomar en cuenta algunos factores, por ejemplo, la mayor parte de los indígenas son bilingües con el español, por la necesidad real de comunicar con la sociedad de la que forman parte. Esto a pesar de que el bilingüismo, a nivel oficial, se lo entiende como español-inglés, y esta última es una lengua que consta en todos los programas escolásticos, no así el quechua, que sólo últimamente es considerado por la política oficialista como una lengua para la transmisión del saber durante el proceso educativo, aunque se limite su enseñamiento a algunas escuelas aisladas de las comunidades con mayor presencia indígena. Por otro lado, cada vez hay mayor interés por parte de algunas universidades progresistas por incluir el idioma quechua en los programas de estudio e incluso en realizar especializaciones con títulos específicos en lingüística quechua. La actual política social en países como la mencionada Bolivia y, a partir del gobierno de Rafael Correa, en Ecuador, es la de revalorizar este idioma en todos los ámbitos de la comunicación.

Vivo en Europa desde hace quince años y durante este tiempo en varias ocasiones he viajado al Ecuador por períodos cortos, lo que ha significado pasar muchas veces por el aeropuerto de Quito, pero nunca antes, como la última vez en noviembre del 2007, sentí una especial emoción al escuchar en los altoparlantes los anuncios de los vuelos y las consabidas indicaciones relativas al tráfico aéreo, en español, en quechua y en inglés, en ese orden. Obviamente esta innovación de hablar en quechua está relacionada también con la masiva emigración ecuatoriana hacia los países considerados ricos, luego de la crisis económica de los años noventa, que resultó en la dolarización. Un buen número de emigrantes pertenecen a las comunidades indígenas, principalmente a la de Otavalo, que se caracteriza por su talento creador de artesanías y su habilidad para comercializarlas. Pero también hay quien opina que este uso del quechua es una mera propaganda política para ganar electores e incluso quien la considera una moda que pasará. Sin embargo, visto histórica y socialmente, este argumento va más allá de las opiniones superficiales, porque todos sabemos que una lengua no es sólo un modo específico de hablar, sino que guarda en sí innumerables connotaciones culturales y vínculos de identidad.

Sin embargo, quedan en pie algunas preguntas: ¿Será tan fuerte su llamado como para ser considerada y utilizada como una segunda lengua oficial en estos países? ¿Se continuará a futuro con esta tendencia? ¿Dará la política el espacio necesario a este argumento? Porque desde luego la

Les transmissions radiophoniques ont constitué pendant plus de trois décennies, un lien reconnu entre ces peuples. L'initiative en revient à des groupes religieux et politiques qui s'en sont surtout servi en tant qu'outil de propagande. Mais il n'est pas difficile de concevoir le passage de la simple communication à l'utilisation du quechua comme instrument de transmission culturelle, par l'intermédiaire non seulement de la radio mais aussi de la télévision et spécialement du cinéma.

Il reste à comprendre le niveau de réception que pourrait atteindre une production cinématographique traduite dans cette langue et surtout, les possibilités réelles qu'elle soit réalisée dans cette langue. Pour cela il faut tenir compte de certains facteurs. Par exemple la plupart des indigènes sont bilingues en espagnol du fait du besoin réel de communiquer avec la société à laquelle ils appartiennent. Et cela même si le bilinguisme au niveau officiel, se comprend comme espagnol-anglais. On retrouve cette dernière langue dans tous les programmes pédagogiques. Ce n'est pas le cas du quechua qui n'est que depuis peu considéré par la politique officielle comme une langue permettant la transmission du savoir au cours du processus éducatif, bien que son enseignement soit limité à quelques écoles isolées de communautés à forte composante indigène. D'un autre côté, certaines universités progressistes attachent de plus en plus d'intérêt à l'intégration de la langue quechua dans les programmes d'étude et même à la mise en place de diplômes spécifiques en langue quechua. L'actuelle politique sociale dans des pays comme la Bolivie et à partir du gouvernement Rafael Correa l'Equateur, revalorise cette langue dans tous les domaines de la communication.

Je vis en Europe depuis quinze ans durant lesquels j'ai fait plusieurs courts séjours en Equateur. Ce qui signifie que je suis passée maintes fois par l'aéroport de Quito mais jamais je n'avais senti, comme la dernière fois en novembre 2007, une telle émotion en écoutant les haut-parleurs annoncer les vols et les indications de rigueur relatives au trafic aérien, en espagnol, en quechua et en anglais, dans cet ordre. Bien sûr cette nouveauté de parler quechua est aussi liée à l'émigration équatorienne massive vers les pays plus riches, après la crise économique des années 90 qui a abouti à la dollarisation. Un bon nombre d'émigrants appartiennent aux communautés indigènes, surtout à celle d'Otavalo, qui se caractérise par son talent créatif pour l'artisanat et son habileté pour le commercialiser. Mais il se trouve aussi des gens pour penser que cet usage du quechua relève de la simple propagande politique pour gagner des électeurs et certains même le considèrent comme une mode qui passera. Toutefois, du point de vue historique et social, cet argument dépasse les opinions superficielles, parce que nous savons tous qu'une langue n'est pas qu'une façon spécifique de parler, mais qu'elle est aussi porteuse d'innombrables connotations culturelles et de liens d'identité.

Mais quelques questions se posent toujours : pourra-t-elle revendiquer assez haut pour être considérée et utilisée comme seconde langue officielle dans ces pays ? Cette tendance durera-t-elle à l'avenir ? La politique donnera-t-elle un espace suffisant à cet argument ? Car il est clair que la clé est

política es la clave, de otra manera no habrían pasado casi dos siglos de vida republicana sin que este argumento se mencionara en los círculos oficiales, debido a que en Latinoamérica han prevalecido gobiernos conservadores de derecha, defensores de una oligarquía omnipresente desde los tiempos coloniales, que ve en el blanco europeo y específicamente español-criollo, al único ciudadano digno de participación en las decisiones políticas, y por tanto su lengua la única viable en el camino del progreso. Pero por otro lado, las cosas están cambiando, vivimos en un mundo globalizado, que permite la comunicación en tiempo real en la mayor parte del territorio de estos países, incluso en lugares apartados donde no faltan la radio, la televisión y ocasionalmente también el cine.

Pero quedan otras preguntas por responder: Los indígenas quechua hablantes, como he dicho, mayormente bilingües con el español, ¿van a preferir una proyección cinematográfica hablada en su lengua? Y más importante todavía: ¿Van a surgir personas con la formación adecuada que se dediquen a la producción de cine en quechua? ¿Van estas personas a conseguir financiamiento? Y por último, la población no quechua, ¿va a mostrar interés en mirar cine producido en quechua, traducido o con subtítulos? En otras palabras, ¿hay un mercado? Esto último estaría de nuevo ligado a la política en modo incluso más directo, pues si en el sistema educativo se continúa con la tendencia a incluir el quechua en sus programas, incluso en las escuelas donde hay mayormente alumnos de habla española, si en otros ámbitos culturales y de comunicación se lo empieza a utilizar, a la larga el interés puede surgir. Tampoco está claro si fuera de los países andinos una producción en quechua pueda llamar la atención, pero me inclino a pensar que sí, porque en el mundo culto internacional, receptor del arte cinematográfico de autor, las cualidades de autenticidad e innovación son generalmente apreciadas. Me vienen a la mente producciones en idiomas europeos, hablados por comunidades con mucho menor número de habitantes que los de quechua, tales como el catalán, el vasco o el bretón, que de todas formas tienen un lugar en la difusión de sus producciones.

Podría citar aquí una experiencia relacionada con la película *Qué tan lejos* de Tania Hermida del año pasado: en la que, en un momento de la narración, se presenta un diálogo en quechua de dos jóvenes que están en una moto. Hablan entre ellos para excluir por un momento a la chica quiteña que les ha pedido información sobre la carretera y no existen subtítulos de traducción. A la pregunta del motivo por el que no incluyó la traducción, Tania siempre ha respondido que era para subrayar que los indígenas tienen su mundo infranqueable a los no quechuas, y lo hacen porque siempre se han sentido marginados por ellos y eso es justamente lo que ella quería subrayar en esa escena. Sin embargo, a mí me quedó el deseo de saber lo que los muchachos se decían y luego de allí he pasado a razonar sobre el nivel de interés que una persona común del público puede

politique, autrement presque deux siècles de vie républicaine n'auraient pu passer sans que cet argument soit mentionné dans les cercles officiels : l'Amérique latine a été dominée par les gouvernements conservateurs de droite, défenseurs d'une oligarchie omniprésente depuis les temps coloniaux, qui voit dans le blanc européen, et en particulier l'espagnol-criollo, le seul citoyen digne de participer aux décisions politiques et donc sa langue comme la seule qui mène au progrès. Mais d'un autre côté les choses changent. Nous vivons la mondialisation qui permet la communication en temps réel dans la plus grande partie du territoire de ces pays, même dans les lieux écartés où ne manquent ni la radio, ni la télévision ni même parfois le cinéma.

Mais il reste d'autres questions auxquelles il faut répondre : les Indigènes parlant quechua, comme je l'ai déjà signalé, qui sont en majorité bilingues en espagnol, préféreront-ils une projection cinématographique dans leur langue ? Et plus important encore : y aura-t-il des gens correctement formés pour se consacrer à la production cinématographique en quechua ? Ces gens obtiendront-ils un financement ? Et enfin, la population non quechua s'intéressera-t-elle à ce cinéma produit en quechua, traduit ou sous-titré ? En d'autres termes y a-t-il un marché ? Cette dernière remarque est de nouveau liée à la politique, de façon plus directe. En effet si le système éducatif suit la tendance qui consiste à inclure le quechua dans ses programmes, même dans les écoles où la majorité des élèves parlent espagnol, et si d'autres milieux culturels et communicationnels commencent à l'utiliser, à la longue l'intérêt peut naître. Il n'est pas sûr non plus qu'une production en quechua puisse attirer l'attention en dehors de pays andins, mais je tends à le croire, car dans le monde cultivé international, récepteur de l'art cinématographique d'auteur, les qualités d'authenticité et d'innovation sont généralement appréciées. Je pense à des productions en langues européennes, parlées par des communautés au nombre d'habitants bien plus réduit que les quechuas, tel que le catalan, le basque ou le breton qui de fait trouvent une place pour la diffusion de leurs productions.

Je pourrais citer ici une expérience liée au film *Qué tan lejos* de Tania Hermida de l'an passé : à un moment, la narration inclut un dialogue en quechua entre deux jeunes en moto. Ils parlent entre eux afin d'exclure un instant la jeune fille de Quito qui leur a demandé une information sur la route et le passage n'est pas sous-titré. Quand on lui demande pourquoi elle n'a pas inclus la traduction, Tania a toujours répondu qu'elle avait voulu souligner le fait que les indigènes possèdent leur monde impénétrable aux non quechuas. Ils le font parce qu'ils se sont toujours sentis marginalisés par eux et c'est justement cela qu'elle voulait souligner dans cette scène. Toutefois, j'ai gardé l'envie de savoir ce que les jeunes gens se disaient, puis je me suis mis à réfléchir sur le degré d'intérêt que la personne lambda du public peut avoir envers un dialogue en quechua sous-titré. En revanche, l'inverse, c'est-à-dire des films sous-titrés en quechua, présente un problème majeur. Le quechua est une langue originellement orale transcrite en alphabet latin, mais qui présente encore des difficultés d'uniformité phonologique. C'est pourquoi il est indispensable

tener respecto a un diálogo en quechua con subtítulos.

En cambio, lo contrario, o sea películas con subtítulos en quechua, presenta una problemática mayor, porque el quechua era originalmente una lengua oral, que ha sido trasladada a escritura con el alfabeto latino, pero que todavía presenta dificultades de uniformidad fonológica. Por tanto, establecer reglas claras para la escritura es indispensable, no sólo para la producción y traducción de textos literarios, ensayos o prensa, sino también en este caso para la utilización de textos en los subtítulos del cine.

Una interesante experiencia en la difusión cinematográfica la está realizando una fundación en Quito, que ha organizado un festival de cine para niños y jóvenes, el principio es llevar un cine itinerante a las escuelas y a los pueblos apartados, proyectando películas con contenido social y de identidad, para introducir al público en una creación cinematográfica diversa a las películas taquilleras, superficiales, generalmente producidas en Hollywood, que son las únicas disponibles en los circuitos comerciales. Pero también han programado proyecciones en algunas salas de Quito para favorecer la difusión a nivel urbano. Curiosamente el nombre de este festival es: *Chulpicine*, usando la palabra quechua *chulpi*, que significa pequeño. Espero poder adentrarme más en el análisis de este festival en una próxima ocasión y que la fundación siga disponiendo de fondos para llevar adelante su proyecto, posiblemente tomando en cuenta la posibilidad de la traducción y producción de cine para niños en quechua.

En todo caso, y para concluir mi breve análisis, quisiera invitar a los jóvenes productores de los países andinos a reflexionar sobre este tema y tomar las riendas del asunto sin esperar que hipotéticos *otros*, generalmente los políticos, sean los que se ocupen. Me parece un reto interesante para la producción cinematográfica futura de la región presentar una iniciativa primero a nivel cultural, para luego ver si su resonancia llega también a la política. En otras palabras, dar el primer paso a partir de la cultura cinematográfica. ●

OLIVIA CASARES Nacida en Quito, Ecuador, 1955. Es historiadora del arte y lingüista, tiene una maestría en la Universidad estatal de Cracovia, Polonia, y varios estudios especializados en investigación histórica y artística, didáctica de la lengua española, metodologías de traducción-interpretación, problemas del mundo contemporáneo, género y cine. Actualmente se dedica a la escritura. Ha realizado diez publicaciones: investigaciones, novelas y cuentos.

RESUMEN El artículo reflexiona la posibilidad de crear cine en quechua, hablado por más de 15 millones de habitantes entre Bolivia, Perú y Ecuador. Los quechua hablantes son un grupo históricamente marginado, pero que está empezando a formar parte de la sociedad. Conservan una fuerte herencia cultural y les unifica la lengua. Muchos son bilingües con el español. Este idioma ha sido valorizado en Bolivia y Ecuador, donde se empieza a considerarlo una segunda lengua oficial.

PALABRAS CLAVES cine quechua - países andinos - política - bilingüismo - nivel de recepción - directores en quechua - traducciones.

ble d'établir des règles claires d'écriture, non seulement pour la production et la traduction de textes littéraires, d'essais ou de presse, mais aussi dans ce cas pour des sous-titres de cinéma.

Une expérience de diffusion cinématographique intéressante est réalisée par une fondation de Quito qui a organisé un festival de cinéma pour enfants et jeunes. Le principe est d'apporter un cinéma itinérant dans les écoles et les villages isolés, en projetant des films ayant un contenu social et identitaire. Le but est de mener ce public vers une création cinématographique différente des films marchands, superficiels, généralement produits par Hollywood et qui sont les seuls disponibles dans les circuits commerciaux. Mais des projections dans quelques salles de Quito ont aussi été programmées pour favoriser la diffusion en milieu urbain. Curieusement le nom de ce festival est *Chulpicine*, utilisant le terme quechua *Chulpi* qui signifie petit. J'espère pouvoir aller plus loin dans l'analyse de ce festival prochainement et que la fondation dispose programmé de fonds pour mener à bien son projet, si possible en tenant compte des possibilités de traduction et de production de cinéma pour enfant en quechua.

Dans tous les cas et pour conclure ma brève analyse, je souhaiterais inviter les jeunes réalisateurs des pays andins à réfléchir à ce propos et à prendre en main la situation sans attendre que d'hypothétiques *autres*, généralement des politiques, soient ceux qui s'en occupent. Il me semble qu'un déficit intéressant pour la production cinématographique future de la région serait celui de présenter une initiative d'abord au niveau culturel, pour ensuite voir si son écho arrive jusqu'à la politique. En d'autres termes, faire le premier pas à partir de la culture cinématographique. ●

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ÉQUATEUR) PAR
MARION GIRALDOU

OLIVIA CASARES, née à Quito, Equateur, 1955. Historienne de l'art et linguiste, elle a obtenu un master à l'Université d'Etat de Cracovie, Pologne. Elle a effectué plusieurs travaux spécialisés dans la recherche historique et artistique, en didactique de la langue espagnole, mais aussi sur la méthodologie de la traduction-interprétation, sur les problèmes du monde contemporain, le genre et le cinéma. Elle se consacre actuellement à l'écriture. Elle a réalisée dix publications : recherche, romans et comte.

RÉSUMÉ Cet article réfléchit aux possibilités de créer un cinéma en quechua, parlé par plus de 15 millions d'habitants entre la Bolivie, le Pérou et l'Equateur. Les quechua représentent un groupe social historiquement marginal, mais qui commence à former partie de la société. Ils conservent un fort héritage culturel et la langue les unifie.

Nombreux sont bilingues en espagnol. Cette langue a été valorisée en Bolivie et en Equateur, où l'on commence à la considérer comme une seconde langue officielle.

MOTS CLEFS Cinéma - Quechua - Pays andins - politique - Bilinguisme - niveau de réception - réalisateurs en quechua - traductions.





REVUE Cinémas d'Amérique Latine

L'Association Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse crée, en mars 1992, sa revue annuelle *Cinémas d'Amérique Latine*, à l'initiative de Paulo Antonio Paranaguá. À partir de 1997 (n° 5), la revue devient trilingue, les textes sont publiés en espagnol ou portugais et traduits en français. Les dossiers et les articles analysent les tendances les plus actuelles et les évolutions perceptibles, mais ils s'attachent aussi à la redécouverte du passé cinématographique latino-américain, de ses événements marquants, des échanges et des influences qui rythment son histoire.

Sommaires complets de tous les numéros sur le site : www.cinelatino.com.fr

- n° 0 - 1992 Dossier : Cuba. *Le cinéma au défi*
Emilio Fernández. Carlos Diegues. Fernando Solanas
- n° 1 - 1993 Dossier : *Le mélo*
Brésil, 30 ans après le *cinema novo*
- n° 2 - 1994 Cinéma et littérature
Europe-Amérique latine : échanges, acquis, situation
- n° 3 - 1995 Centenaire du cinéma latino-américain : actualité et mémoire
Gabriel García Márquez : un projet d'école de cinéma (1960)
- n° 4 - 1996 Dossier : L'état et le cinéma
Le scénario. Glauber Rocha
- n° 5 - 1997 Buñuel mexicain. Tomás Gutiérrez Alea
Les écoles de cinéma en Amérique latine
- n° 6 - 1998 Che Guevara et les cinéastes latino-américains
Patricio Guzmán documentariste.

Leon Hirschman et le *cinema novo*
- n° 7 - 1999 Jeune cinéma argentin. Ruy Guerra. Walter Salles
Les revues de cinéma en Amérique latine.
Les grandes actrices mexicaines
- n° 8 - 2000 Cinéma et musique
Brésil : 500 ans de métissage
- n° 9 - 2001 Le documentaire brésilien. Vidéo-art mexicain
Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*



- n° 10 - 2002 Juan Orol : cinéma populaire (Mexique)
J. Mojica Marins : cinéma fantastique (Brésil)
Entretien avec Fernando Solanas
- n° 11 - 2003 *La niña santa*, extraits du scénario.
Entretien avec Carlos Reygadas (*Japón*)
Cinéma et réel : Argentine, Uruguay, Brésil
- n° 12 - 2004 Brésil 1964-2004 du *cinema novo* à la présidence de Lula
Entretien avec Daniel Hendler
Mexique : l'ALENA et le déclin du cinéma
- n° 13 - 2005 Brésil - Brésils / Colombie : Luis Ospina
Entretiens : Josué Mendez et Lisandro Alonso
- n° 14 - 2006 Cinéma et vidéo des peuples indigènes
Paraguay : le cinéma et Roa Bastos
El violín, Sangre, Batalla en el cielo : un cinéma mexicain ?
- n° 15 - 2007 Raúl Ruiz / Cristián Sánchez
Noir Brésil
Argentine, Amérique Centrale, Antilles Françaises
- n° 16 - 2008 *Límite* : film culte de Mario Peixoto
20 ans des Rencontres de Cinémas d'Amérique Latine
Entretiens : Raúl Ruiz, Julio Bressane...



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 15 de 2007 : 15 € [+ frais de port : 3,35 €]

precio del número 15 de 2007 : 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 dirijirse al Arcalt]

■ numéro 0 > 4,50 €	■ numéro 6 > 15,24 €	
■ numéro 1 > 6,00 €	■ numéro 7 > 15,24 €	
■ numéro 2 > 7,50 €	■ numéro 8 > 15,24 €	■ numéro 12 > 15,00 €
■ numéro 3 > 12,20 €	■ numéro 9 > 18,29 €	■ numéro 13 > 15,00 €
■ numéro 4 > 13,72 €	■ numéro 10 > 19,00 €	■ numéro 14 > 15,00 €
■ numéro 5 > 15,24 €	■ numéro 11 > 15,00 €	■ numéro 15 > 15,00 €

NOM & PRÉNOM

ADRESSE

CODE POSTAL VILLE PAYS

E-MAIL TÉLÉPHONE

■ **midipyrenees.fr**



Toute la région en ligne

Marie cherche un horaire de train, une aide pour s'équiper en panneau solaire, souhaite découvrir les dernières vidéos sur sa région... Formation, transport, économie, développement durable, spectacle, sport, actualités... tout est sur midipyrenees.fr



www.midipyrenees.fr



**RÉGION
MIDI-PYRÉNÉES**

TITRA FILM SOUS-TITRAGE MULTILINGUE LASER ET VIDEO



TITRA FILM

www.titrafilm.fr

TVS 
TELEVISION VIDEO SERVICES



www.zoomarriere.com

FESTIVAL

zoom arrière

L'Heritage du cinéma

La Cinémathèque de Toulouse

1^{er} au 20 février 2008

Gregori Derangère
Archives françaises
Restaurations
Petit zoom / Jeune public
Hommages
Exposition
Cinémathèque de Bologne
Les 100 ans du Film d'Art
Avant-première

Invités
Colloque international
Ciné-concerts
Lectures
Brunchs du patrimoine
Olivier Assayas
Dominique Blanc

La Cinémathèque de Toulouse, 69 rue du Taur à Toulouse / Tél. 05 62 30 30 10



SOUS-TITRAGE

FILA 13
subtitulació s.l.

Calle Valencia, 372, 5°-1ª ■ 08013 BARCELONA ■ Tel. / Fax. 34 9 459 27 06 ■ ESPAÑA

LE LATINA

CINÉMA DES PAYS LATINS

*Fidèle partenaire
des Rencontres Cinémas
d'Amérique Latine de Toulouse
et de Cinéma en Construction*

*Le Latina
vous propose
depuis plus de 23 ans
un rendez-vous quotidien
avec le cinéma latino-américain*

*20, rue du Temple
75 004 Paris
tél. : 01 42 78 47 86
www.lelatina.com*



www.espaces-latinos.org



Espaces Latinos,
une de rares
publications en
français qui
commente et
analyse l'actualité
sur les sociétés et
cultures du
continent latino-
américain...

Newsletter gratuite

Revue vendue exclusivement
par abonnement :
Un an = 40 euros

Espaces Latinos :
4, rue Diderot,
69001 Lyon
Tél. & fax 04 78 29 82 00

RENDEZ-VOUS À BUENOS AIRES
DU 8 AU 20 AVRIL 2008

BAFICI
[10] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE INDEPENDIENTE

www.bafici.gov.ar

8 al 20 de abril de 2008

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires



**Avec ARTE, les
films naissent
sous une
bonne étoile**

ARTE partenaire des 20^e Rencontres
Cinéma d'Amérique Latine
de Toulouse

arte actions
culturelles

www.arte.tv/actionsculturelles

allfour

CAHIERS DU CINEMA



Toute l'actualité des Cahiers du cinéma
sur www.cahiersducinema.com



INSTITUTO CERVANTES

centre officiel de l'Espagne



L'Espagne
toute l'année
à Toulouse

www.cervantes-toulouse.fr

ACTIVITÉS CULTURELLES

Cultures espagnoles et latino-américaines
Avec traduction simultanée

Cinéma > Miércoles de cine, cycles de réalisateurs, rencontre avec des cinéastes...

Concerts > piano, jazz, flamenco, musique électronique, improvisations...

Expositions > arts plastiques, histoire, photographies...

Littérature > récitals, lectures d'auteurs, colloques en présence d'écrivains...

Théâtre > représentations et débats
rencontres avec des dramaturges...

Conférences > histoire, littérature, poésie...

BIBLIOTHÈQUE

Service spécialisé dans les langues, cultures et sociétés de l'Espagne et des pays latino-américains

> 18 000 fonds : livres

> journaux et magazines

> 2 100 films et documentaires

> 1 000 CD de musique

COURS

> Généraux

> Intensifs

> Cours spécialisés

> Cours pour enfants

> Cours de catalan, galicien et basque

> Cours de soutien scolaire

31, rue des Chalets
31000 Toulouse
Tél : 05 61 62 80 72
Fax : 05 61 62 70 06
difusion@cervantes.es

DELE (Diplôme d'Espagnol Langue Étrangère)

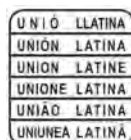
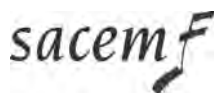
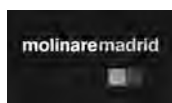
Diplômes officiels qui attestent différents niveaux de compétences et de maîtrise de la langue espagnole

cinéma en construction



cette initiative ne pourrait pas exister sans l'aide enthousiaste des partenaires suivants

esta iniciativa no sería posible sin el decidido apoyo de las siguientes empresas e instituciones



Nous remercions aussi
Agradecemos también



Capitaines d'avril
un film de Maria de Medeiros
lauréate 1999



© photo João Tuna - © JBA Production



Depuis 20 ans, la Fondation soutient les festivals de cinéma.
Elle est partenaire de Cinéma en Construction à Toulouse et San Sebastián.

20^{ÈMES} RENCONTRES
CINEMAS D'AMÉRIQUE LATINE
TOULOUSE DU 28 MARS AU 06 AVRIL 2008



www.cinelatino.com

WWW.CINELATINO.COM.FR