

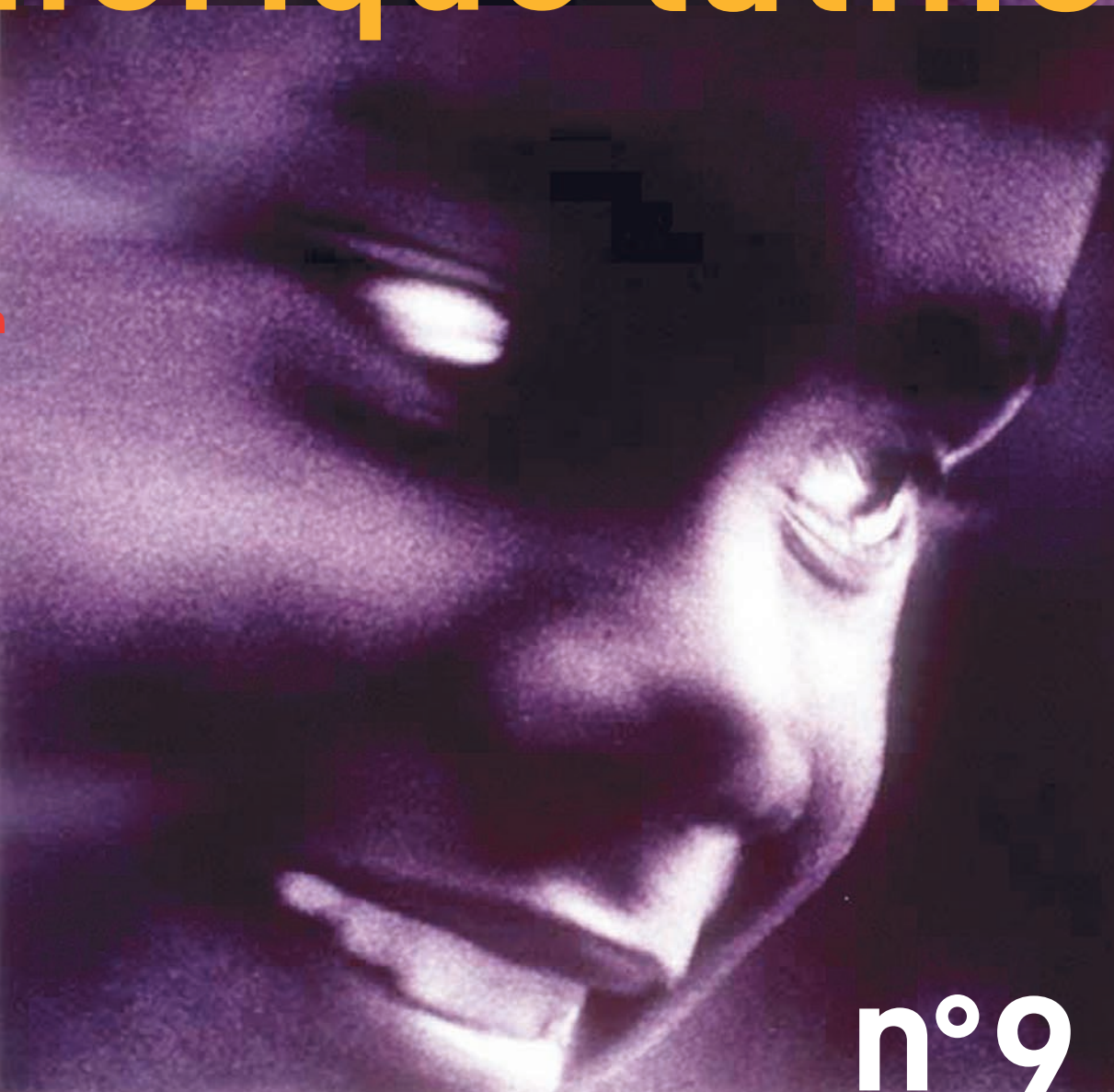
2001 - 120 FF - 18 €
ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-572-6
code sodis : F 275723

français
español
portugues

cinémas d'amérique latine

PRESSES UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL, TOULOUSE

BRESIL
arthur omar: un artiste hybride



n°9

CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE N° 9 - 2001



Margaret Menegoz
présente

la Vierge des Tueurs
un film de Barbet Schroeder

- pierre chenal, le français errant
- quelques cinématographies
CHILI, COLOMBIE, CUBA, URUGUAY
ET VÉNÉZUELA
- le documentaire brésilien
CÉSAR ET M. CLEMENCE PAES
JOÃO MOREIRA SALLES
- video-art mexicain
- la virgen de los sicarios



Amelia Bence dans 'Todo un hombre' (1943)

UN MÉTIER D'ARTISAN ET LA PASSION DE MONTRER

Le cinéma, nouvel art, septième du nom, se dote sans cesse de nouvelles conventions et s'outille de nouveaux instruments pour continuer à produire des œuvres, à repenser le monde. Les nouvelles technologies, aujourd'hui le numérique comme hier le son direct et les petites caméras portées à l'épaule, modifient profondément la manière de faire du cinéma et, en réduisant les coûts de production, facilitent les nouveaux projets. Une jeune génération de cinéastes, professionnalisés dans les écoles d'audiovisuel, fait irruption dans le monde du cinéma et renouvelle la création.

Ces cinéastes débutants suivent les traces de leurs aînés qui continuent, tel Eliseo Subiela (Argentine), Humberto Solás (Cuba), Arturo Ripstein (Mexique), à réinventer le métier de l'artisan cinématographique en s'emparant du numérique pour fabriquer leurs films.

Si l'on se réfère à l'étymologie, artisan est la somme de deux mots italiens, *art* (art) et *igiano* (partisan) qui donnent son sens au métier du cinéma tel qu'il est pratiqué en Amérique Latine. Ce retour aux origines sémantiques est comme une renaissance de l'éthique et de l'esthétique des inventeurs du septième Art.

Dans un autre registre, en utilisant une métaphore socio-économique on pourrait avancer qu'il existe deux cinémas, celui de Davos et celui de Porto Alegre. Métonymiquement parlant, la MGM n'est pas si loin des OGM, vilipendés. Le port brésilien où se rassemblent ceux qui refusent activement les effets d'homogénéisation d'un monde uniquement marchand est aussi d'une certaine façon le port d'attache des cinéastes qui refusent les standards tendant à l'uniformité culturelle et revendiquent leurs racines, leur culture vivante, leur différence et leur droit à l'expression.

Loin des formules hollywoodiennes produites industriellement et à la chaîne, les films latino-américains, de fabrication plutôt artisanale, faits main, sont comme des objets poétiques, atypiques, uniques, qui savent nous émouvoir. Paradoxalement, ces films sont poétiques peut-être aussi à cause de leur imperfection. La plupart nous donnent à voir des personnages en plein désarroi, tirés directement du champ social et des images d'un monde perplexe, un reflet plus grand que nature du monde où nous vivons.

Cette diversité stimule l'esprit là où l'uniformité abrutit et appauvrit en un moule réducteur.

“Si le cinéma est avant tout l'acte de montrer, il dépendra toujours de ceux qui ont la passion de montrer” disait Serge Daney. La passion de montrer les cinémas pluriels de L'Autre Amérique répond aussi au respect de la diversité des publics. Merci Serge Daney

UN OFICIO DE ARTESANO Y LA PASIÓN DE MOSTRAR

El cine, arte nuevo, llamado el séptimo, se dota sin parar de nuevos convenios y se equipa con nuevas herramientas para seguir produciendo obras, y volver a pensar el mundo. Las nuevas tecnologías, hoy las cámaras digitales como ayer el sonido directo y las cámaras pequeñas llevadas al hombro, modifican profundamente la forma de hacer cine y, al reducir los costos de producción, propician los nuevos proyectos. Una generación joven de cineastas, graduados en escuelas de audiovisual, irrumpe en el mundo del cine y renueva la creación.

Esos cineastas incipientes siguen las huellas de sus mayores, los que continúan, como Eliseo Subiela (Argentina), Humberto Solás (Cuba), Arturo Ripstein (México), reinventando el oficio del artesano cinematográfico apoderándose de lo digital para elaborar sus películas.

Según la etimología, artesano es la suma de dos palabras italianas, *art* (arte) e *igiano* (partidario), las que le dan su sentido al oficio del cine tal y como se practica en América Latina. Tal retorno a las raíces semánticas es como un resurgimiento de la ética y estética de los inventores del séptimo Arte.

Cambiando de registro y usando una metáfora socioeconómica, se podría afirmar que existen dos cines, el de Davos y el de Porto Alegre. La MGM no dista tanto de los vilipendiados OGM, valga la metonimia. El puerto brasileño en donde se reúnen los que rehusan activamente los efectos homogeneizantes de un mundo únicamente mercante también es, de alguna manera, el puerto de amarre de los cineastas que rehusan los estándares que conllevan la uniformidad cultural, para reivindicar sus raíces, su cultura viva, su diferencia y su derecho de expresión.

Lejos de las fórmulas hollywoodianas producidas industrialmente y en cadena, las películas latinoamericanas, de factura más bien artesanal, hechas a mano, son como objetos poéticos, atípicos, únicos, que saben emocionarnos.

Paradójicamente, tal vez también son películas poéticas también a causa de su imperfección. La mayoría nos brinda personajes desamparados, sacados directamente del campo social y de las imágenes de un mundo perplejo, un reflejo mayor que el tamaño natural del mundo en el que vivimos.

Su diversidad estimula el espíritu ahí donde la uniformidad embota y amengua en un molde reductor.

“Si el cine es ante todo el acto de mostrar, siempre dependerá de los que tengan la pasión de mostrar” decía Serge Daney. La pasión de mostrar los cines plurales de la otra América también responde al respeto de la diversidad de los públicos. Gracias Serge Daney

repentinamente el erano

soudain l'■■■□



Lista de espera
Juan Carlos Tabío (Cuba)
2000

algunas cinematografías

CHILE, CUBA, ECUADOR, MÉXICO, URUGUAY
y algunas claves

Después de mostrar su inquietud, indisciplina y vitalidad (en el contexto de profundas crisis) en los años 90, el cine de América Latina sale a disfrutar de un nuevo período al sol. O al menos lo hacen algunas cinematografías nacionales, aquellas de las que esperábamos poco, aquellas que no habían mostrado su entusiasmo o su capacidad técnica como para permitir avizorar renacimientos.

Resulta claro que los tres países de industria más fuerte y desarrollada –México, Argentina y Brasil–, tenían la capacidad de levantar cabeza con mayor facilidad: mercados internos amplios, estructura de producción largamente probada, modernización de los medios (desde el comercialismo hasta la exploración del cine digital). Pero, ¿cómo explicar la repentina producción uruguayaya? ¿o la chilena? ¿o la colombiana? ¿o la cubana, –emplazada por los graves problemas económicos de la isla? ¿o las dos películas ecuatorianas del 99?

Algunas respuestas son posibles. Las intentaremos en este viaje parcial por algunas cinematografías nacionales.

¡VIVA CHILE, M...!

El chacotero sentimental (Christián Galaz, 1999) batió records de popularidad en su país y recorrió exitosa el circuito de festivales internacionales. Es un fenómeno en sí

quelques cinématographies

CHILI, CUBA, EQUATEUR, MEXIQUE, URUGUAY
et quelques clés

Après avoir montré sa vivacité, son manque de discipline et sa vitalité (dans le contexte de crises profondes) pendant les années 90, le cinéma d'Amérique Latine ressort pour profiter d'une nouvelle période ensoleillée. Ou au moins quelques cinématographies nationales le font, celles dont on espérait peu, qui n'avaient pas montré un enthousiasme ou une capacité technique qui laissant entrevoir des renaissances.

Il est clair que les trois pays dont l'industrie est la plus forte et la plus développée –le Mexique, l'Argentine et le Brésil– avaient la capacité de relever la tête plus facilement : de vastes marchés intérieurs, une structure de production qui a bien fait ses preuves, la modernisation des moyens (de la commercialisation à l'exploration du cinéma digital). Mais comment expliquer la soudaine production uruguayenne? Ou la chilienne? Ou la colombienne? Ou la cubaine –retardée par les graves problèmes économiques de l'île? Ou les deux films équatoriens de 99?

Quelques réponses sont possibles. Nous tenterons de les donner dans ce voyage partiel à travers quelques cinématographies nationales.

VIVE LE CHILI, M... !

Radio sexo latino, le Blagueur sentimental (Cristián Galaz, 1999) a battu les records de popularité dans son pays et a fait un heureux circuit de festivals internationaux. C'est un

mismo, aunque poco tiempo atrás las *Historias de fútbol* de Andrés Wood pudieron arrastrar a las salas al público chileno, pasivo y abúlico. Con *El desquite* (1999) Wood no consiguió hacer lo mismo como tampoco lo logró Ricardo Larraín con *El entusiasmo* (1999), después del gran éxito de *La frontera* (1991). Las nuevas películas de Larraín y Wood apostaron a la elaboración estética y dramática más que a la popularidad de sus temas. El público desertó ante la tragedia rural (y sexual) que contaba el segundo, morosamente, en los talones de una película uruguayo/argentina de tema similar (*Patrón*, 1995, de Jorge Rocca), mostrando qué poco atractivo podía tener el tema del neofeudalismo criollo aunque tal vez con él se deseasen simbolizar dieciocho años de dictadura. Aunque más “directamente” vinculada con el tema del culto al éxito individual y al dinero-tótem en el nuevo país del “milagro” económico, *El entusiasmo* resultó difícil para un público que quiere las cosas digeridas o a medio digerir. Tanto *El desquite* como *El entusiasmo* son ejemplos de un cine interesante que no tuvo un público interesado.

En cambio ese público aplaudió *El chacotero*. El éxito sin precedentes nacionales de *El chacotero sentimental* (más de un millón de espectadores), es fenómeno social tanto como artístico. Los temas sexuales de la película (tres episodios



El desquite de Andrés Wood, Chile 1999

phénomène en soi, quoique quelques temps avant, les *Historias de fútbol* d'Andrés Wood avaient pu amener au cinéma le public chilien, passif et indifférent. Avec *El desquite* (1999), Wood n'a pas bien réussi, pas plus que Ricardo Larraín avec *L'enthousiasme* (1999), après le grand succès de *La frontera* (1991). Les nouveaux films de Larraín et Wood ont parié sur l'élaboration esthétique et dramatique plus que sur la popularité des sujets choisis. Le public a déserté la tragédie rurale (et sexuelle) que racontait le second, lentement, sur les traces d'un film argentin-uruguayen de même thème (*Patrón*, 1995 de Jorge Rocca), démontrant le peu d'attrait que peut avoir le sujet de la néo-féodalité créole, même si on a peut-être voulu par lui symboliser les dix-huit ans de dictature. Bien que plus “directement” lié au culte du succès individuel et à l'argent-totem dans le nouveau pays du “miracle” économique, *El entusiasmo* était trop difficile pour un public qui veut les choses pré-digérées ou au moins à moitié digérées. *El desquite* ainsi que *El entusiasmo* sont des exemples d'un cinéma intéressant qui n'a pas trouvé le public intéressé.

Par contre ce public a applaudi *Le blagueur*. Le succès sans précédent national du blagueur sentimental (plus d'un million de spectateurs) est un phénomène social autant qu'artistique. Les thèmes sexuels du film (trois épisodes



Terra de ueg de Jorge Larraín, Chile 1999

tomados de un programa popular de radio) prefiguran un “destape” en una sociedad que, tras la dictadura de Pinochet, aún no sabe cómo manejar el tema sexual. Pudibunda y conservadora (en el único país occidental sin Ley de Divorcio), la sociedad chilena ha estado poco expuesta a una visión multifocal de las relaciones sexuales. En su opera prima Galaz consiguió dar tres facetas del tema que son extraordinariamente diversas: el relato picaresco sobre la infidelidad conyugal (*Patas negras*), la historia dolorosa del abuso sexual de una niña por su padre (*Secretos*), y la celebración popular de la sexualidad conyugal en un sector obrero de Santiago (*Todo es cancha*).

También el sexo y el deseo fueron los temas centrales de una película tan brillante como difícil: *Coronación* (2000) de Silvio Caiozzi. Ella los trata de acuerdo con la raíz literaria (una novela de José Donoso), sin el humor de la comedia, al contrario, sustituyéndolo por una mirada feroz de análisis social. *Coronación* impresiona desde el primer

tirés d'une émission radio populaire) préfigurent un “décoïçage” dans une société qui, après la dictature de Pinochet, ne sait pas encore comment se débrouiller du thème de la sexualité. Pudibonde et conservatrice (c'est le seul pays occidental sans loi de divorce), la société chilienne a été peu exposée à une vision variée des relations sexuelles. Dans sa première œuvre Galaz a réussi à donner du sujet trois facettes extraordinairement diverses: le récit picaresque de l'infidélité conjugale (*Patas negras*), l'histoire douloureuse de l'abus sexuel d'un père sur sa fille (*Secretos*), et la célébration populaire de la sexualité conjugale dans un quartier ouvrier de Santiago (*Todo es cancha*).

Le sexe et le désir sont aussi le thème central d'un film aussi brillant que difficile: *Coronación* (2000) de Silvio Caiozzi, qui les traite en accord avec origine littéraire (un roman de José Donoso), sans l'humour de la comédie mais au contraire, à travers le regard féroce de l'analyse sociale. *Coronación* impressionne dès le début car c'est de l'excellent

momento por ser excelente cine. En sus películas anteriores, y ante todo en *La luna en el espejo*, Caiozzi había demostrado el gusto por un cine bien hecho, por una narración cinematográfica elaborada en detalle como ejercicio caligráfico. *La luna en el espejo* trabajaba sobre la estructura del *Panopticon*: el patriarca quería observarlo y controlarlo todo desde su cama. En *Coronación* se “repite” hasta cierto punto esa situación básica (no en vano ambas historias provienen de Donoso), pero esta vez la nonagenaria Elisa se encuentra inerte y abandonada a fantasear con su pasado, o a reaccionar soezmente ante el presente. El contraste mayor lo establece Andrés, un solterón dulce y apacible, escéptico y lánguido, admirablemente interpretado por Julio Jung.

El cine chileno ha jugado las dos cartas del arte y el comercialismo, unas veces con mayor, otras con menor acierto. Cineastas de buena trayectoria como Gonzalo Justiniano siguieron haciendo un cine arriesgado y poco comprendido (no se valoró la sátira al opus dei en *Tuve un sueño contigo*, 1999), Raúl Ruiz vio restaurada por

la cinemateca su clásica *Tres tristes tigres*, 1968) como un homenaje a su pasado, y luego de ser polémico Premio Nacional de Chile 1997, siguió filmando en Europa y en los Estados Unidos. Miguel Littín no consiguió vencer ni convencer con *Tierra de fuego* (2000). Cristián Sánchez siguió fiel a su inventiva personalísima con una película sui generis sobre un texto fundacional: *Cautiverio feliz* (1998). Y cineastas nuevos probaron su mano en el esquivo género de la comedia, como Edgardo Viereck con *Mi famosa desconocida* (2000). Esta última película se desenvuelve en torno a la vida enajenante de la televisión, pero incluye (¿ideológicamente?) el “cuento de hadas” de la criada que gana diez millones de pesos en un programa televisivo, mientras sus antiguos patrones burgueses se empobrecen. Por otro lado, para la nostalgia de cinéfilos, reunió en la pantalla a Patricia Guzmán y Jorge Guerra tres décadas después de que protagonizaran la pareja de jóvenes enamorados de *Domingo 1, Lunes 7* (1968) de Helvio Soto.

La referencia de *Mi famosa desconocida* a la TV nos da, sin proponérselo, una palabra clave sobre el resurgimiento del cine chileno: TV. Si por un lado el cine en Chile siguió el mismo rumbo de la co-producción europea en algunos casos, en general tuvo un apoyo singular de la televisión como fuente de trabajo cinematográfico. No sólo Gonzalo Justiniano se dio el lujo en 1998 de llevar a doce episodios televisivos el personaje Sussi de su película de 1988, sino que la televisión chilena promovió series como *Cuentos chilenos* y *Cuentos de la ciudad* que, dentro de las limitaciones del “medio”, permitieron ver trabajos nuevos de directores como Miguel Littín, Patricio Livingstone, Cristine

cinéma. Dans ses films antérieurs, et avant tout dans *La luna en el espejo*, Caiozzi avait montré son goût pour le cinéma bien fait, pour une narration cinématographique élaborée comme un exercice de calligraphie. *La luna en el espejo* travaillait sur la structure du *Panoptique*: le patriarche voulait tout voir et tout contrôler depuis son lit. Dans *Coronación* cette situation de base se “rèpète” jusqu’à un certain point (ce n’est pas pour rien que les deux histoires sont de Donoso), mais cette fois la nonagénaire Elisa est inerte et se laisse aller à rêvasser sur son passé, ou à réagir grossièrement au présent. Le plus grand contraste est établi par Andrés, un vieux

garçon doux et paisible, sceptique et languide, admirablement interprété par Julio Jung.

Le cinéma chilien a joué les deux cartes de l’art et du commercial, avec plus ou moins de réussite. Des cinéastes à trajectoire appréciable comme Gonzalo Justiniano ont continué à pratiquer un cinéma à risques et peu compris (la satire de l’opus dei de *Tuve un sueño contigo*, 1999, n’a pas été bien

reçue), Raoul Ruiz a vu son classique *Tres tristes tigres* (1968), restauré par la cinémathèque, comme hommage à son passé, et après avoir été le polémique Prix National du Chili en 1997, il a continué à filmer en Europe et aux Etats-Unis. Miguel Littín n’a pu ni vaincre ni convaincre avec *Tierra de fuego* (2000); Cristián Sánchez est resté fidèle à son inspiration très personnelle avec un film de son cru sur un texte fondateur: *Cautiverio feliz* (1998). Et de nouveaux cinéastes se sont fait la main dans le genre difficile de la comédie, comme Edgardo Viereck avec *Mi famosa desconocida* (2000). Ce dernier film se déroule sur le thème de la vie aliénante de la télévision, mais y inclut (est-ce idéologique?) le “conte de fées” de la bonne qui gagne dix millions de pesos dans un concours télé, pendant que ses anciens patrons s’appauvrissent. D’un autre côté, pour la nostalgie des cinéphiles, on y voit réunis à l’écran Patricia Guzmán et Jorge Guerra, trente ans après avoir joué les jeunes tourtereaux de *Domingo 1, Lunes 7* (1968) d’Helvio Soto.

La référence de *Mi famosa desconocida* à la télévision nous donne sans le faire exprès un mot-clé pour la renaissance du cinéma chilien: TV. Si dans quelques cas le cinéma au Chili a suivi lui aussi le chemin de la coproduction européenne, en général il a reçu un singulier appui de la télévision comme source de travail cinématographique. Gonzalo Justiniano n’est pas le seul à avoir pu s’offrir le luxe en 1998 de porter à 12 épisodes de télévision le personnage Sussi de son film de 1988: la télévision a ouvert des séries telles que *Contes chiliens* et *Contes de la ville* qui, dans les limites du “média”, ont permis de voir les nouveaux travaux de réalisateurs comme Miguel Littín, Patricio Livingstone,



Gr on a n B l v a i i , i l i 0

Lucas, Claudio Merchant, Marco Henríquez, Sebastián Alarcón, Pepe Maldonado y Leonardo Kocking.

El “nuevo” Chile post-Pinochet vio el “regreso a casa” de antiguos cineastas. Sebastián Alarcón cerró su ciclo ruso con *Cicatriz* (1997), la crónica del atentado guerrillero a Pinochet (en parte filmado en Chile), y en 1998 Sergio Castilla filmó una entrañable historia del “traslado al país”: *Gringuito*. En el documental, Patricio Guzmán revisitó *La batalla de Chile* con una nueva película de gran impacto emocional, *La memoria obstinada* (1997), y visitó el “cine de viajeros” para una serie de la TV franco-alemana con *Robinson Crusoe* (2000). Hoy (comienzos de 2001) concluye *El juicio a Pinochet*. Patricio Henríquez realizó documentales rigurosos y necesarios como *El último combate de Salvador Allende* (1996) e *Imágenes de una dictadura* (1999) con el apoyo de la televisión europea y canadiense.

EL SUR TAMBIÉN EXISTE

Para el cine uruguayo no se encuentran explicaciones en el apoyo de la televisión como plataforma, ni en las coproducciones con España, aunque la película más esperada de esta última década, *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva (luego de su talentosa llegada a la ficción audiovisual con *Pepita la pistolera*, 1993) haya conseguido cierta colaboración europea. La explicación del resurgimiento del cine uruguayo va por otro lado: la posibilidad cada vez más cierta y compartida de filmar en 16mm o en video digital y ampliar luego a 35 mm (condición sine qua non para la exhibición en salas). Así se hicieron algunas de las películas más interesantes de estos últimos años, como *Una forma de bailar* (Álvaro Buela 1997) y *Otario* (Diego Azuaga 1997), siguiendo la brecha abierta por *El dirigible* (Pablo Dotta 1994, filmada en 35 mm y video).

Resulta anecdótico y a la vez significativo que casi sin excepción ante cada estreno se habla de “la primera película uruguaya”. Existen más de dos docenas de largometrajes realizados desde la época del cine mudo, pero el ánimo fundacional parece persistir. La recomendación, sin embargo, es la de dedicarse a hacer buen cine, fresco e inventivo.

Leonardo Ricagni intentó hacerlo con *El chevolé* (1997), aunque lo dominó la estética del video clip y el resultado

Cristine Lucas, Claudio Merchant, Marco Henríquez, Sebastián Alarcón, Pepe Maldonado, ou Leonardo Kocking.

Le “nouveau” Chili post-Pinochet a vu “rentrer à la maison” de cinéastes. Sebastián Alarcón a fermé son cycle russe avec *Cicatriz* (1997), chronique de l’attentat guérillero contre Pinochet (filmé en partie au Chili), et en 1998 Sergio Castilla a filmé une tendre histoire du “retour au pays”, *Gringuito*. Dans le documentaire, Patricio Guzmán a revisité *La batalla de Chile* avec un nouveau film au grand impact émotionnel, *La memoria obstinada* (1997), et a visité le “cinéma de voyages” pour une série de la TV franco-allemande avec *Robinson Crusoe* (2000). Aujourd’hui (début 2001) il finit *El juicio a Pinochet*. Patricio Henríquez a réalisé des documentaires rigoureux et nécessaires comme *El último combate de Salvador Allende* (1996) et *Images d’une dictature* (1999) avec l’aide de la télévision européenne et canadienne.

LE SUD EXISTE AUSSI

Pour le cinéma uruguayen l’explication n’est ni dans l’appui de la télévision comme plate-forme, ni dans les coproductions avec l’Espagne, bien que le film le plus attendu de cette décennie passée, *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva (après sa brillante entrée dans la fiction audiovisuelle avec *Pepita la pistolera*, 1993) ait eu une certaine aide européenne. L’explication de la renaissance du cinéma uruguayen est ailleurs : la possibilité de plus en plus sûre et partagée de filmer en 16 mm ou en vidéo digitale et passer ensuite à 35 mm (condition sine qua non pour sortir en salle). C’est ainsi que se sont faits quelques-uns des films les plus intéressants de ces dernières années, comme *Una forma de bailar* (Álvaro Buela 1997) et *Otario* (Diego Azuaga 1997), sur la voie ouverte par *El dirigible* (Pablo Dotta 1994, filmé en 35 mm et en vidéo).

Il est anecdotique mais aussi significatif qu’à chaque premier, presque sans exception, on parle du “premier film uruguayen”. Il existe plus de deux douzaines de longs métrages réalisés depuis l’époque du muet, mais le désir fondateur semble persister. La recommandation, cependant, est de se consacrer à faire du bon cinéma, frais et inventif.

Leonardo Ricagni a essayé de le faire avec *Chevolé* (1997), quoique dominé par l’esthétique du vidéoclip, ce qui a don-

E hær o en menb
i s i n a l a
i l i , 1999



fue la fragmentación caótica; en las antípodas de este esfuerzo, Luis Nieto se lo propuso con *La memoria de Blas Quadra* (1999) pero lo superó la estética televisiva y el resultado incurrió en el melodrama. Otros intentos tan ambiciosos como fallidos fueron *Su música suena todavía* (1996) de Luis Nieto y *Gardel, ecos del silencio* (1997) de Pablo Rodríguez, docu-ficciones sobre dos figuras de la canción, un marginal y el famoso Carlos Gardel. Sin embargo, en ese contexto diverso han surgido películas atractivas, la mejor de las cuales se titula *25 watts*. Realizada a cuatro manos por dos jóvenes cineastas (Juan Pablo Rabella y Pablo Stoll) *25 watts* muestra una manera nueva de registrar la realidad “autobiográfica” de los jóvenes (que hoy no son como “los de antes”) captando con asombrosa ductilidad sus maneras de ser sin que en ningún momento aspiren o pretendan “localismo” ni “universalismo” alguno. Como sucede en sus dos modelos inmediatos (el cine de Jim Jarmush y el de Raúl Perrone), sus personajes levitan ingravidos por la vida, sin gestos dramáticos y con pequeñas situaciones humorísticas, estáticos o sin moverse hacia el futuro (la ambición) ni hacia el pasado (la nostalgia). Pocas veces, si alguna vez antes, el cine uruguayo alcanzó una mirada tan prístina y legítima como la de *25 watts*.

Algo parecido sucede en *Los días con Ana* (1999), de Marcelo Bertalmío, en la que también un grupo de amigos se junta frente a la cámara para no hacer “nada” durante noventa minutos, y consigue contar bien su historia “generacional”, aunque con algunas concesiones al espectador.

Tras una actividad notoria como productor, Esteban Schroeder probó la mano como director en *El viñedo* (2000), un policial social basado en hechos reales, y consiguió mantener la atención del espectador con una historia absorbente, auxiliada por buenas actuaciones y una voluntad sutil de simbolismo. La película comienza diciendo que lo narrado (la desaparición y muerte de un muchacho en un viñedo custodiado por hombres armados) sucedió en 1998 pero en “fechas similares” otros hechos criminales parecidos se dieron en el país. El “viñedo” de la película, aparte de un cultivo vitivinícola, es alegóricamente el Uruguay de la dictadura, y la desaparición del adolescente recuerda el drama de los “desaparecidos”. Lo interesante es que la alegoría funciona como valor agregado a la trama

né une fragmentation chaotique; aux antipodes de cet effort, Luis Nieto avait décidé de le faire avec *La memoria de Blas Quadra* (1999) mais il a été dépassé par l'esthétique de la télévision et le résultat a sombré dans le mélo. D'autres tentatives ont été aussi ambitieuses que ratées, *Su música suena todavía* (1996) de Luis Nieto et *Gardel, ecos del silencio* (1997) de Pablo Rodríguez, documents-fictions sur deux figures de la chanson, un marginal et le célèbre Gardel. Cependant, dans ce contexte varié on a vu des films attirants, dont le meilleur s'intitule *25 watts*. Réalisé à quatre mains par deux jeunes cinéastes (Juan Pablo Rabella et Pablo Stoll), *25 watts* montre une nouvelle façon d'enregistrer la réalité “autobiographique” des jeunes (qui ne sont plus aujourd'hui “comme ceux d'avant”), en captant avec une époustouflante ductilité leurs façons d'être, sans qu'à aucun moment ils n'aspirent ni ne prétendent à un “localisme” ni à un “universalisme” quelconque. Comme cela arrive dans leurs deux modèles immédiats (le cinéma de Jim Jarmush et celui de Raúl Perrone), leurs personnages vivent avec légèreté, comme en lévitation, sans gestes dramatiques et avec des petites situations humoristiques, statiques ou sans mouvement vers le futur (l'ambition) ni vers le passé (la nostalgie). Le cinéma uruguayen n'a pas eu souvent, si toutefois il l'a eu, un regard aussi pur et légitime que dans *25 watts*.

Quelque chose de semblable se produit dans *Los días con Ana* (1999), de Marcelo Bertalmío, dans lequel un groupe d'amis se réunit devant la caméra pour ne “rien” faire pendant 90 minutes, le film réussit à bien raconter son histoire de “génération”, avec quelques concessions au spectateur.

Après une activité comme producteur, Esteban Schroeder s'est essayé comme réalisateur dans *El viñedo* (2000), un polar social basé sur des faits réels, et il est parvenu à se tenir l'attention du spectateur par une histoire prenante, soutenue par un bon jeu d'acteurs et une subtile volonté de symbolisme. Le film commence en disant que ce qu'il raconte (la disparition et la mort d'un garçon dans un vignoble surveillé par des gardes armés) est arrivé en 1998 mais qu'à des “dates semblables” d'autres faits criminels comparables ont eu lieu dans le pays. Le “vignoble” du film, hormis sa nature de terrain planté de vignes, est allégoriquement l'Uruguay de la dictature, et la disparition de l'adolescent rappelle le drame des “disparus”. L'intérêt est



R rone rer o
 Sbs i n de
 ãe 1999



2 wa
an al ab lla
e al 5 l
0

policial, no la suplanta ni la subraya, de modo que la película puede también pasar por un *thriller* sencillo y eficaz.

De *El viñedo* puede decirse, sí, que ha sido la primera película uruguaya lanzada al mercado en DVD, además de mostrarse en la gran pantalla del cine.

Y si de drama policial hablamos, no puede pasarse por alto el medimetraje *Llamada para un cartero* (2000), opera prima de Brummell Pommerenck que en poco más de sesenta minutos desenvuelve personajes interesantes (un cartero tímido, una mujer lisiada que vive vicariamente otras vidas abriendo las cartas que le trae el marido), y una historia de recorridos imprevisibles, con el resultado global de anunciar el surgimiento de un inteligente narrador cinematográfico.

DOS CARAS DE LA MISMA MONEDA

1999 será recordado como un año insólito para el cine de Ecuador, por el hecho de que se realizaran dos películas nacionales. Una de ellas recuerda por su título la colaboración que el cine mexicano le había hecho a esta minúscula cinematografía en 1963 con la co-producción *En la mitad del mundo* (Ramón Pereda), cuando Carlos Naranjo Estrella realizó *Sueños en la mitad del mundo*. La ecuatoriana se siente a la vez una cultura marginal y “en la mitad del mundo”, como si la línea equinoccial marcara a fuego el imaginario del país. Sin embargo, esta película se debe en gran medida a la co-producción española, y ello se advierte por la participación de varios actores y actrices ibéricos que encarnan a viajeros que, de pronto, y heridos por el mal de amor, buscan extraviarse en un pueblo perdido—como Déborah en la primera historia. Aunque la película es crítica de la hipocresía típica de los provincianos, su apuesta mayor se realiza en dirección de un folklorismo algo desfasado, y hasta en la de una “fantasía” que sólo encuentra alguna semejanza con el obsoleto realismo mágico. Sus dos últimas historias introducen seres femeninos fantásticos y temibles, uno es la *Muerte bajo la forma de la una hermosa mujer*, otro es la deidad selvática Guasangó. En este sentido la película continúa una breve tradi-

que l’allégorie fonctionne en tant que valeur ajoutée à la trame policière, sans la supplanter ni la souligner, de sorte que le film peut aussi passer pour un *thriller* simple et efficace.

De *Viñedo* on peut dire, ça oui, qu’il a été le premier film uruguayen lancé sur le marché en DVD, en plus d’avoir été montré sur grand écran.

Et si nous parlons de drame policier, on ne peut pas omettre le moyen métrage *Llamada para un cartero* (2000), première œuvre de Brummel Pommerenck, qui en un peu plus de 60 minutes, développe des personnages intéressants (un facteur timide, une femme infirme qui vit par substitution d’autres vies en ouvrant les lettres que lui porte son mari), et une histoire aux parcours imprévisibles, dont le résultat global est d’annoncer l’apparition d’un narrateur cinématographique intelligent.

LES DEUX FACES DE LA MONNAIE

1999 laissera le souvenir d’une année insolite dans le cinéma d’Equateur, car elle a donné deux films nationaux. L’un d’eux rappelle par son titre le coup de pouce du Mexique à cette minuscule cinématographie en 1963 avec la co-production *En la mitad del mundo* (Ramón Pereda) : Carlos Naranjo Estrella a réalisé *Sueños en la mitad del mundo*. La culture équatorienne se sent à la fois marginale et “au milieu du monde”, comme si la ligne équinoxiale avait marqué au fer rouge l’imaginaire du pays. Cependant, ce film est dû en grande partie à la coproduction espagnole, on le voit bien à la participation de plusieurs acteurs et actrices ibériques personnifiant des voyageurs qui soudain, blessés du mal d’amour, cherchent à se retirer dans un village perdu : la Déborah de la première histoire. Quoique le film soit critique quant à l’hypocrisie typique des provinciaux, son plus grand pari porte sur un folklore assez dépassé, et même sur une “imagination” qui ne ressemble guère qu’à l’obsolète réalisme magique. Ses deux dernières histoires introduisent des êtres féminins fan-

ción cinematográfica ecuatoriana (*La Tigra*, 1990, de Camilo Luzuriaga) donde la selva se contempla tan terrible y llena de peligros como la naturaleza femenina.

En las antípodas de *Sueños en la mitad del mundo* se ubica *Ratas, ratones, rateros* (1999) de Sebastián Cordero, una de las visiones mejor elaboradas y llenas de sentido humano sobre los marginales en su país, con un aire de familia que la acerca a notables películas colombianas como *Rodrigo D. No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, así como *Sicario* de José R. Novoa (Venezuela 1994). En ésta, su opera prima, Sebastián Cordero demostró dos méritos inusuales en un joven cineasta: saber narrar y saber crear atmósferas. La película va como una flecha en viaje, y aunque contenga varios giros en el argumento, llega al blanco con precisión. Por un lado es película de "personaje": construye magníficamente al principal, Angel, un marginal que vive contradiciendo la simbología de su nombre con una serie imparable de actos amorales. Y también lo hace con Salvador, su primo, el más "débil" y quien evidentemente necesita ser salvado. Una vez elegidas sus opciones narrativas, Cordero maneja la atmósfera con peculiares dispositivos (el más obvio viene de la estética del video clip y es el uso de una fotografía fragmentaria, esplendente, trozada por los jump cuts, cada vez que Angel fuma base de cocaína), así como sus ángulos de cámara y la agilidad con que ésta sigue a sus personajes (por ejemplo en la secuencia en que a Angel lo persigue un grupo de jóvenes, desde su casa hasta el cementerio).

Estas dos películas ilustran, sin proponérselo, dos nociones opuestas del cine latinoamericano: el sueño versus la realidad, la realidad versus la fantasía, la selva versus la ciudad, la marginación social versus los mitos culturales.

AMORES QUE MUERDEN

Arturo Ripstein filmó sin mucha novedad *El coronel no tiene quien le escriba*, y exploró con su habitual amargura y gran talento las posibilidades del cine digital en *Así es la vida* y *La perdición de los hombres*, y al igual que *El coronel...*, gracias a la feliz combinación con Paz Alicia Garcíadiago en la escritura de los guiones. Jaime Humberto Hermosillo agradó sin sorprender en *De noche vienes*, *Esmeralda* (1998) y Felipe Cazals anunció su regreso al cine. Gabriel Retes maduró como director en películas propias (*Bienvenido Welcome*, 1994) y en otras de encargo (*Un dulce olor a muerte*, 1999) y como actor –notablemente favorecido por los años y su aspecto excéntrico–, apareció fugaz pero memorable en la excelente *Bajo California* (*En los límites del tiempo*, 1995) de Carlos Bolado



tásticas et effrayants, l'un est *Muerte bajo la forma de una hermosa mujer* l'autre est la déité de la jungle Guasangó. Sur ce point le film continue une brève tradition cinématographique équatorienne (*La Tigra*, 1990 de Camilo Luzuriaga) où la forêt est vue comme aussi terrible et dangereuse que la nature féminine.

Aux antipodes de *Sueños en la mitad del mundo*, se trouve *Ratas, ratones, rateros* (1999) de Sebastián Cordero, une des visions les plus élaborées et sensibles sur les marginaux de son pays, avec un air de famille qui le rapproche de films colombiens remarquables comme *Rodrigo D. No futuro* (1990) et *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, ainsi que *Sicario de José R. Novoa* (Vénézuéla, 1994). Dans sa première œuvre, Sebastián Cordero a démontré avoir deux mérites inhabituels chez un jeune cinéaste : savoir raconter et savoir créer des atmosphères. Le film passe comme une flèche, et malgré les courbes de l'argument, touche la cible avec précision. D'un côté c'est un film à "personnage" : il construit magnifiquement le protagoniste, Ángel, un marginal qui vit pour contredire son prénom avec une série imparable d'actes amoureux. Il le fait aussi avec Salvador, son cousin, le plus "faible", qui a bien sûr besoin d'être sauvé. Après avoir choisi ses options narratives, Cordero organise l'ambiance avec des dispositifs particuliers (le plus évident vient du vidéo-clip, c'est l'usage d'une photographie fragmentaire, resplendissante, coupées par les jump cuts, chaque fois qu'Ángel fume de la base de cocaïne), ainsi que des angles de prise de vue et l'agilité de la caméra à suivre ses personnages (par exemple, la séquence où Ángel est poursuivi par un groupe de jeunes de chez lui au cimetière).

Ces deux films illustrent, sans le vouloir, deux notions opposées du cinéma latino-américain: le rêve versus la réalité, la réalité versus l'imagination, la jungle versus la ville, la marginalisation sociale versus les mythes culturels.

AMOURS QUI MORDENT

Arturo Ripstein a filmé sans grande nouveauté *Pas de lettre pour le colonel*, et a exploré avec son amertume et son grand talent habituels les possibilités du cinéma digital dans *C'est la vie* et *La perdición de los hombres*. Comme dans *Pas de lettre...*, ce fut grâce à l'heureuse combinaison avec Paz Alicia Garcíadiago pour l'écriture du scénario. Jaime Humberto Hermosillo a plu sans surprendre avec *De noche vienes*, *Esmeralda* (1998) et Felipe Cazals a annoncé son retour au cinéma. Gabriel Retes a mûri en tant que réalisateur dans des films personnels (*Bienvenido welcome*, 1994) et dans d'autres sur com-

y en la muy buena *Piedras Verdes* (2000), de Angel Flores Torres. El cine mexicano continuó su ascenso irresistible, y en 1999 se produjo un “fenómeno” titulado *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu). Considerada por crítica y espectadores como un parteaguas del cine mexicano y latinoamericano (como lo fue *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino para el de Estados Unidos), *Amores perros* no ha dejado de fascinar a sus diferentes públicos.

La película incluye, en su mitad, el choque automovilístico mejor filmado del cine de América Latina. En cambio el comienzo frenético con dos jóvenes que huyen en su coche a máxima velocidad, con otros que los persiguen en una camioneta, mientras hablan espasmódicamente sobre el perro que agoniza ensangrentado en el asiento trasero (después de haber sido baleado en una pelea), se explicará más tarde ya que la secuencia es instantes anterior al choque mencionado.

La primera de sus tres historias incluye a Octavio y Susana, dos jóvenes de baja clase media. Y también a Ramiro, esposo de Susana y hermano de Octavio. Para desarrollar el motivo del amor-pasión ilegítimo entre cuñados, la película usa las peleas de perros como la mejor representación anímica de la violencia ambiente. Y abre ante los ojos de sus espectadores un universo poco explorado en el cine: las peleas ilegales de perros, brutales, sangrientas, constituyen una actividad de marginados o de pequeños empleados mal pagados, que ganan o pierden todo su dinero apostando a sus perros (o a perros ajenos) en un deporte bestial.

Ya no la agresividad sino el amor parece diseñar la segunda y la tercera historia, aunque existan en ellas otras variantes de la violencia. La segunda nos lleva a la alta clase social de las modelos y sus amantes ejecutivos. Después de que Daniel abandona a su esposa para instalarle un apartamento burgués a Valeria, la modelo española, la violencia de afuera de todos modos los alcanza y los destroza literalmente. Valeria maneja feliz su coche por las calles de México cuando otro automóvil (el de Octavio, su amigo y el perro moribundo) la impacta en el choque ya referido. Ella salva su vida a costa de una profunda intervención quirúrgica en su pierna derecha. De repente el presente se separa del pasado. Desde su apartamento, mientras se recupera, Valeria contempla su brillante pasado en la gigantesca foto mural en la pared del edificio vecino. La hermosa modelo que acaba de ser entrevistada en TV, también acaba de ser reventada en un accidente.

Durante la convalecencia, el perrito Richi se mete en un hoyo del piso del apartamento y ya no regresa. En la noche Daniel y Valeria lo escuchan gemir y temen que las



mande (*Un dulce olor a muerte*, 1999) et en tant qu'acteur -remarquablement servi par les ans et son air excentrique-, il a fait une apparition brève mais mémorable dans l'excellent *Bajo California* (*En los límites del tiempo*, 1995) de Carlos Bolado et le très bon *Piedras verdes* (2000), d'Ángel Flores Torres. Le cinéma mexicain a continué son ascension irrésistible, et en 1999 s'est produit un phénomène intitulé *Amours chiennes* (Alejandro González Iñárritu). Considéré par la critique et les spectateurs comme un point de partage des eaux du cinéma mexicain et latino-américain (comme l'a été *Pulp fiction*, de Quentin Tarantino pour les

Etats-Unis), *Amours chiennes* n'a pas cessé de fasciner ses différents publics.

Le film inclut, en son milieu, l'accident d'auto le mieux filmé du cinéma d'Amérique Latine. Par contre le début frénétique avec deux jeunes qui fuient en voiture à toute vitesse en parlant spasmodiquement du chien agonisant qui saigne sur le siège arrière (il a pris une balle dans une rixe), alors que d'autres les poursuivent en camionnette, sera expliquée plus tard puisque la séquence est un peu antérieure au-dit accident.

La première des trois histoires montre Octavio et Susana, deux jeunes de milieu très modeste. Et aussi Ramiro, mari de Susana et frère d'Octavio. Pour développer le motif amour-passion illégitime entre beau-frère et belle-sœur, le film utilise les combats de chiens comme la meilleure représentation de la violence ambiante. Et se découvre aux spectateurs un univers peu exploré par le cinéma : les combats de chiens. Illégaux, brutaux, sanglants, ils constituent une activité de marginaux et de petits employés mal payés, qui gagnent ou perdent tout leur argent en pariant sur leurs chiens (ou sur ceux des autres) dans un sport bestial.

Ce n'est plus l'agressivité mais l'amour qui semble dessiner la seconde et la troisième histoire, quoiqu'il existe en elles des variantes de la violence. La seconde nous entraîne dans la haute bourgeoisie des mannequins et de leurs amants cadres supérieurs. Après que Daniel a abandonné femme et enfants pour offrir à Valeria, mannequin espagnole, un appartement bourgeois, la violence extérieure les atteint fatalement et les détruit littéralement. Valeria heureuse au volant de sa voiture dans les rues de Mexico, reçoit l'impact d'une autre voiture (celle d'Octavio, avec son ami et son chien moribond) dans l'accident mentionné plus haut. Elle est sauvée par une intervention chirurgicale grave à la jambe droite. Soudain, le présent se sépare du passé. De l'appartement, pendant sa convalescence, Valeria contemple son passé brillant dans la gigantesque photo sur le mur d'en face. Le beau mannequin qu'on vient de montrer à la télé vient aussi d'être détruit par un accident.

ratas se lo coman. La relación se va deteriorando. Al otro día, a solas, angustiada por los gemidos perrunos, Valeria comete la imprudencia de levantarse de la silla de ruedas y se lesiona otra vez. Nueva intervención quirúrgica: la salvan de la gangrena pero esta vez le amputan la pierna. Aunque al fin Daniel consigue sacar al perrito después de levantar casi todo el piso del departamento, la relación ha quedado tan rota como el piso y el cuerpo de Valeria.

La última historia produce a un personaje implausible: "El Chivo", ex-guerrillero de los 60, salido de la cárcel para convertirse en matón a sueldo de la policía. Después de deambular como roñoso clochard durante las historias anteriores, protagoniza la propia y acaba produciendo un inverosímil cuento "moral": secuestra a dos hermanos, uno de los cuales es policía y lo ha contratado para matar al otro, y él mismo trata de redimirse a los ojos de su hija quien lo cree muerto. Finalmente se corta sus barbas, se rasura por completo, deja a los dos hermanos-secuestrados y amarrados en una casa abandonada, y entra al apartamento de su hija Maru cuando ella está ausente, para dejarle un montón de dinero (el de las apuestas de perros que encontró en el auto accidentado de Octavio; el que le paga el policía por su "contrato incumplido"; el que consigue vendiendo los autos de esos dos hermanos) como reparación tardía. Le deja incluso un mensaje grabado en su contestadora telefónica, revelándole que está vivo y que quisiera regresar a verla cuando pueda "mirarla" de frente.

Paradójicamente, de las tres ésta es la historia más conmovedora y falsa. Y en ella los perros también juegan su símbolo. Porque El Chivo rescata a Cofi –el perro herido en el auto accidentado–, y lo ayuda a sanar, ignorando que se trata de un perro de pelea. Un día, al regresar a su refugio y encontrar a Cofi ensangrentado, también descubre con dolor que éste no está herido sino que la sangre es la de sus demás perritos domésticos que Cofi ha asesinado a mordiscos, impulsado por el instinto y el entrenamiento. Al fin en Cofi proyecta El Chivo su pasado como guerrillero y su presente como asesino a sueldo, y decide cambiar de vida.

Importante es notar que los tres episodios parecen dirigidos por tres directores, tan diferentes son sus estilos, sus propuestas, su filosofía. ¿Es Alejandro González Iñárritu un cineasta dúctil y multifacético capaz de manejar registros narrativos tan dispares, o esta variedad anuncia una ausencia absoluta de "estilo"? Apostemos porque sea lo primero.

Amores perros fue producida por Altavista, brazo de una sociedad formada por las poderosas empresas Sinca

Pendant la convalescence, son petit chien Richi tombe dans un trou du sol de l'appartement et ne revient pas. La nuit Daniel et Valeria l'entendent gémir et craignent que les rats ne le mangent. La relation se détériore. Le lendemain, seule, angoissée par les gémissements du chien, Valeria commet l'imprudence de se lever de sa chaise roulante et se blesse à nouveau. Nouvelle opération : elle est sauvée de la gangrène mais sa jambe est amputée. Bien qu'à la fin Daniel parvienne à extraire le petit chien après avoir arraché presque tout le plancher, la relation est aussi brisée que le sol de l'appartement et le corps de Valeria.

La dernière histoire produit un personnage peu plausible : "La Balance", ex-guerrillero des années 60, sorti de prison pour devenir tueur à la solde de la police. Après avoir déambulé en clochard crasseux dans les histoires précédentes, il est au centre de la troisième et finit par produire un invraisemblable conte "moral" : il séquestre deux frères, dont l'un est policier et lui a commandé la mort de l'autre,

et lui-même tente de se faire pardonner par sa fille qui le croyait mort. Enfin il rase sa barbe, laisse les frères-séquestrés et attachés dans une maison abandonnée, et entre chez sa fille Maru en son absence, pour lui laisser une liasse de billets (ceux des paris de chiens, qu'il a trouvés dans la voiture accidentée d'Octavio, ceux du paiement de son "contrat non rempli" avec le flic, ceux qu'il gagne en revendant les voitures des deux frères) en compensation tardive. Il lui laisse même un message sur son répondeur,

lui révélant ainsi qu'il est vivant et qu'il veut revenir la voir quand il pourra la "regarder" en face.

Paradoxalement, des trois histoires celle-ci est la plus émouvante et la plus fautive. Et les chiens y sont aussi symboliques. Parce que La Balance sauve Cofi –le chien blessé dans la voiture accidentée–, et l'aide à guérir, ignorant qu'il s'agit d'un chien de combat. Un jour, de retour dans son refuge, il trouve Cofi couvert de sang et découvre aussi avec douleur qu'il n'est pas blessé mais que le sang vient de ses autres chiens domestiques que Cofi a tués de ses dents, poussé par l'instinct et l'entraînement. A la fin La Balance projette en Cofi son passé guerrillero et son présent de tueur à gages, et décide de changer de vie.

Il est important de souligner que les trois épisodes semblent être dirigés par trois metteurs en scène, si différents sont leurs styles, leurs propositions et leurs philosophies. Alejandro González Iñárritu est-il un cinéaste ductile aux multiples facettes capable de se servir de registres narratifs si divers, ou cette variété annonce-t-elle une absence absolue de "style" ? Parions sur la première solution.



m ore er ro Alejandro Iñárritu, el q 0

Alejand
m ore err o
nl e ;i
e(q
Ø



Imbursa-Grupo Carso (empresa comercial y de telecomunicaciones) y CIE (empresa de entretenimiento en habla hispana). De acuerdo con datos no confirmados, costó más de tres millones de dólares, cuatro veces más que el término medio de las películas latinoamericanas.

CUBA Y LA DIVINA COMEDIA

En los años 90, el cine cubano buscó su renovación, que ya no podía seguir los caminos del tema histórico y épico con que se había iniciado ni los de la reflexión social (*Lucía* de Humberto Solás y *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea, en 1968) con que alcanzó la madurez. Se inspiró en cambio en la tercera línea –la comedia– que Tomás Gutiérrez Alea había fundado con entusiasmo y brío (*Las doce sillas*, 1962, *La muerte de un burócrata*, 1966), y que cineastas más jóvenes –como Juan Carlos Tabío (*Se permuto*, 1983, y *Plaff o demasiado temor a la vida*, 1989), Rolando Díaz (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1984)– habían retomado como una manera sana, festiva y participatoria de referirse a los problemas cotidianos de la Isla. Con otro sentido más “melodramático” de comedia, tanto Orlando Rojas (*Papeles secundarios*, 1989) como Gerardo Chijona (*Adorables mentiras*, 1991) exploraron el mismo mundillo del arte al que pertenecían (el cine, el teatro) con la mirada aguda puesta sobre las relaciones individuales como parte de una comedia humana en desarrollo.

Los 90 vieron surgir la comedia absurda y sarcástica, e incluso riesgosa por su capacidad de interpretarse como crítica política. Daniel Díaz Torres dio en 1991 un paso temerario con *Alicia en el pueblo de Maravillas*, inventando un pueblo en el que Alicia, una revolucionaria, encuentra corrupción por desidia, indolencia y conformismo de los habitantes, varios de ellos también funcionarios. Una “polémica” en torno a Alicia resultó revigorizadora para la cultura cubana y permitió que dos años después Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío filmaran *Fresa y chocolate*, una historia de poderoso impacto emotivo porque confrontó las ideologías de un homosexual culto y un joven

Amours chiennes a été produit par Altavista, ramification d’une société formée par les puissantes entreprises Sinca-Imbursa-Grupo Carso (entreprise commerciale et de télécommunications) et CIE (entreprise de divertissements en langue espagnole). Selon des renseignements non confirmés, il a coûté plus de trois millions de dollars, quatre fois plus que la moyenne des films latino-américains.

CUBA ET LA DIVINE COMÉDIE

Pendant les années 90, le cinéma cubain a cherché à se rénover, car il ne pouvait pas continuer à suivre les chemins du thème historique et épique de ses débuts ni ceux de la réflexion sociale (*Lucía* d’Humberto Solás et *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea, en 1968) par lesquels il est arrivé à maturité. Il s’est inspiré en revanche d’une troisième ligne, la comédie, que Tomás Gutiérrez Alea avait fondée avec enthousiasme et brio (*Las doce sillas*, 1962, *La muerte de un burócrata*, 1966), et que des cinéastes plus jeunes, comme Juan Carlos Tabío (*Se permuto*, 1983, et *Plaff sortilège à Cuba*, 1989), Rolando Díaz (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1984), avaient reprise comme une façon saine, festive et communicative de faire allusion aux problèmes quotidiens de l’île. Dans un sens plus “mélodramatique” de la comédie, Orlando Rojas (*Papeles secundarios*, 1989) comme Gerardo Chijona (*Adorables mentiras*, 1991) ont exploré le monde artistique auquel ils appartenaient (le cinéma, le théâtre) avec un regard aigu posé sur les relations individuelles qui sont une partie de la comédie humaine qui se déroule.

Les années 90 ont vu naître la comédie absurde, sarcastique et même risquée à cause de la possibilité de l’interpréter comme une critique politique. Daniel Díaz Torres a fait en 1991 un pas téméraire avec *Alicia en el pueblo de Maravillas*, en inventant un village où Alicia, une révolutionnaire, découvre la corruption due à la négligence, l’indolence et le conformisme des habitants, dont plusieurs sont également fonctionnaires. Une “polémique” autour d’Alicia a revigoré la culture cubaine et a permis que deux

de rígido pensamiento comunista, hasta convertir esa relación en un alegato por la tolerancia. Al hacer referencias explícitas a un período fugaz y doloroso de la historia de Cuba en los 60 (el internamiento de homosexuales en granjas de trabajo), un tema tabú pudo aflorar en el discurso cultural de la Isla y se hizo propiedad colectiva. Dos años más tarde el mismo equipo artístico y técnico haría, con *Guantanamo* (1995), un "remake" de *La muerte de un burócrata* (1966), actualizando sus referencias a los problemas del presente (desabastecimiento, dolarización, burocracia).

En esta misma época aparecieron dos nuevos directores: Enrique Álvarez (*La ola*, 1995) y Arturo Sotto Díaz (*Pon tu pensamiento en mí*, 1995; *Amor vertical*, 1997), manobrando su cine entre el experimentalismo y la comedia romántica.

A partir de 1997 el resurgimiento del cine cubano fue sorprendente porque las dificultades económicas pusieron a la productora oficial (ICAIC) en crisis financiera. (En el 2000 finalmente se escindieron el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano –que quedó bajo la dirección de Alfredo Guevara–, y el ICAIC, desde entonces dirigido por Óscar González). Impedido económica y financieramente para producir películas, el ICAIC hizo un esfuerzo de reconversión y ofreció sus servicios cinematográficos a producciones europeas, esperando la llegada de tiempos mejores. Estos empezaron a aparecer, gracias a las co-producciones. Por ejemplo, Díaz Torres logró el interés de productores alemanes, Tabío el de productores españoles. Se suspendió la filmación de *Cerrado por reformas*, de Orlando Rojas (quien de todos modos partió con otro proyecto, *Las noches de Constantinopla*, actualmente en producción), y se estrenaron algunas películas como *Kleines Tropikana* (1997) de Daniel Díaz Torres, *La vida es silbar* (1998) de Fernando Pérez, *Un paraíso bajo las estrellas* (1999), de Gerardo Chijona, *Lista de espera* (2000) de Juan Carlos Tabío y *Hacerse el sueco* (2000)

ans plus tard Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío filmèrent *Fraise et chocolat*, une histoire à fort impact émotionnel parce qu'elle confronte les idéologies d'un homosexuel cultivé et d'un jeune à la pensée communiste rigide, au point que cette relation devient une plaidoirie pour la tolérance. En faisant allusion explicite à une période brève et douloureuse de l'histoire cubaine des années 60 (l'internement des homosexuels dans des camps de travail), un thème tabou a pu affleurer dans le discours culturel de l'île et devenir propriété collective. Deux ans plus tard la même équipe artistique et technique ferait, avec *Guantanamo* (1995), un "remake" de *La muerte de un burócrata* (1966) en actualisant ses références aux problèmes présents (carences généralisées, dollarisation, bureaucratie).

A la même époque sont apparus deux nouveaux réalisateurs : Enrique Álvarez (*La ola*, 1995) et Arturo Sotto Díaz (*Pon tu pensamiento en mí*, 1995, *Amor vertical*, 1997), qui travaillent leur cinéma entre l'expérimental et la comédie romantique.

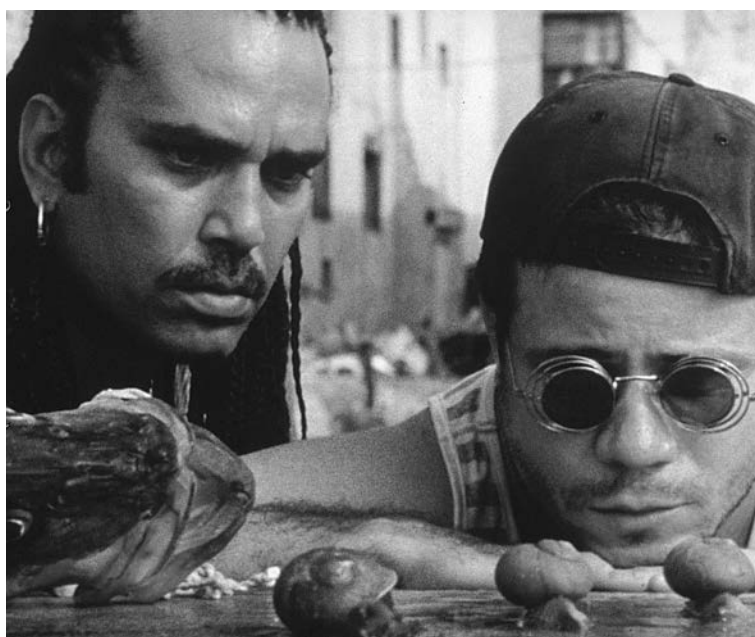
A partir de 1997 la renaissance du cinéma cubain a été surprenante car les difficultés financières ont mis en crise la maison de production officielle (ICAIC). (En 2000, en fin de compte, le Festival du Nouveau Cinéma Latino Américain –qui est resté dirigé par Alfredo Guevara– s'est séparé de l'ICAIC, depuis lors dirigé par Óscar González). Gêné économiquement et financièrement pour produire des films, l'ICAIC a fait un effort de reconversion et a offert ses services cinématographiques à des productions européennes, en espérant des jours meilleurs. Ceux-ci sont arrivés grâce aux co-productions. Par exemple, Díaz Torres a pu éveiller l'intérêt de producteurs allemands, Tabío celui des espagnols. Le tournage de *Cerrado por reformas* d'Orlando Rojas (qui est parti sur un autre projet, *Las noches de Constantinopla*, actuellement en production) a été arrêté, et quelques films sont sortis tels que *Kleines Tropikana* (1997) de Daniel Díaz Torres, *La vie c'est siffler* (1998) de



a de e era
an al s Tal
b 0 0

de Daniel Díaz Torres.

En la mayor parte de estos títulos, la comedia campea dúctilmente y con talento, pero no todos fueron exitosos. Lo que Tabío no logró cuajar en *El elefante y la bicicleta* (1994), en cambio lo consiguió en *Lista de espera*, una comedia romántica y absurdista en la que no cuesta mucho entender que la “terminal de autobuses” donde los pasajeros esperan para ir a La Habana o a Santiago



a da e lbā) enand e, h 1998

(y algunos a España), es la misma Cuba. Y la comedia de ritmo alocado, que tampoco fue generosa con Díaz Torres en *Kleines Tropikana*, en cambio le permitió darle el acabado a una obra vital y rítmica (la mejor de las que ha hecho) en *Hacerse el sueco*, asimismo la mejor exposición de las “expectativas” cubanas ante los “extranjeros” –tema capital en una sociedad isleña. A su vez Chijona, casi una década después de su espléndida *Adorables mentiras*, realizó una comedia eficaz, divertida y suelta en torno a los prejuicios raciales (¿quién dijo que éstos se han superado en Cuba?) utilizando la gran “institución” cubana del club nocturno Tropicana (conocido también como *Un paraíso bajo las estrellas*). Otra de las instituciones populares cubanas, la curandera Amanda (*Las profecías de Amanda*, 2000), fue retomada en una comedia chispeante por la pareja de Pastor Vega (director) y la notable Daisy Granados (actriz). Con todas estas películas el cine cubano parece haber encontrado un género –la comedia– como feliz válvula de escape a las tensiones cotidianas de una vida histórica anormal (cuatro décadas bajo embargo económico por parte de los Estados Unidos).

COPRODUCCIÓN, DIVINO TESORO

Así como México y Argentina colaboraron en los años 50 con las cinematografías más débiles del continente latinoamericano, proporcionando técnicos, actores y directores, en los 80 España mantuvo una política activa de co-producción (con apoyo entusiasta de Pilar Miró). Después ese flujo se cortó. Y unos años más tarde recomenzó de nuevo, esta vez de parte de productores privados. Las salas y la televisión europea “ampliaron” los mercados nacionales, permitiendo una producción de otro modo imposible. La “balcanización” latinoamericana continuó en el cine como en la literatura y las demás artes. Si leemos libros latinoamericanos es porque se publican en España y luego se exportan a América Latina. Un creciente número de películas latinoamericanas se ven en España. En cambio sigue siendo improbable el inter-

Fernando Pérez, *Un paraíso bajo las estrellas* (1999), de Gerardo Chijona, *Lista d'attente* (2000) de Juan Carlos Tabío et *Hacerse el sueco* (2000) de Daniel Díaz Torres.

Dans la majorité de ces films, la comédie est souple et pleine de talent, mais tous n'ont pas connu le succès. Ce que Tabío n'était pas parvenu à faire avec *El elefante y la bicicleta* (1994), il y est parvenu avec *Lista d'attente*, une comédie romantique et absurde

où l'on a guère de mal à penser que la “gare routière” où les passagers attendent pour aller à La Havane ou Santiago (certains vont en Espagne), est Cuba elle-même. Et la comédie au rythme endiablé, qui n'a pas été généreuse avec Díaz Torres dans *Kleines Tropikana*, lui a permis en revanche de figoler une œuvre énergique et rythmée (son meilleur film) dans *Hacerse el sueco*, qui est aussi le meilleur exposé des “expectativas” cubaines face aux “étrangers” –thème capital quand on habite une île. A son tour Chijona, presque dix ans après son splendide *Adorables mentiras*, a réalisé une comédie efficace, drôle et légère autour des préjugés raciaux (qui dit qu'il n'y en a plus à Cuba ?) en utilisant la grande “institution” cubaine qu'est la boîte de nuit Tropicana (connu aussi sous le nom de *Un paraíso bajo las estrellas*). Une autre des institutions populaires cubaines, la guérisseuse Amanda (*Las profecías de Amanda*, 2000), a été reprise dans une comédie pétillante par le couple Pastor Vega (réalisateur) et la remarquable Daisy Granados (actrice). Avec tous ces films le cinéma cubain semble avoir trouvé un genre –la comédie– qui sert de salutaire soupape de sécurité pour les tensions quotidiennes d'une vie historique anormale (quatre décennies sous embargo économique des Etats-Unis).

CO-PRODUCTION, DIVIN TRÉSOR

Tout comme le Mexique et l'Argentine ont soutenu pendant les années 50 les cinématographies les plus faibles du continent latino-américain en leur offrant des techniciens, des acteurs et des réalisateurs, dans les années 80 l'Espagne a maintenu une politique active de co-production (avec l'appui enthousiaste de Pilar Miró). Ensuite ce flux s'est interrompu. Il a repris quelques années plus tard, cette fois de la part des producteurs privés. Les salles et les télévisions européennes ont “élargi” les marchés nationaux, permettant une production qui n'aurait pas pu se faire autrement. La “balkanisation” latino-américaine a continué au cinéma comme en littérature et dans les autres arts. Si nous lisons des livres latino-américains c'est qu'ils sont publiés

cambio comercial entre cinematografías latino-americanas, fuera de esfuerzos parciales como el del grupo G3 (México/Colombia/Venezuela). Solamente durante los festivales de cine (Cartagena, Mar del Plata, Montevideo, Viña del Mar, Puerto Rico y unos pocos más) los latinoamericanos ven cine de América Latina.

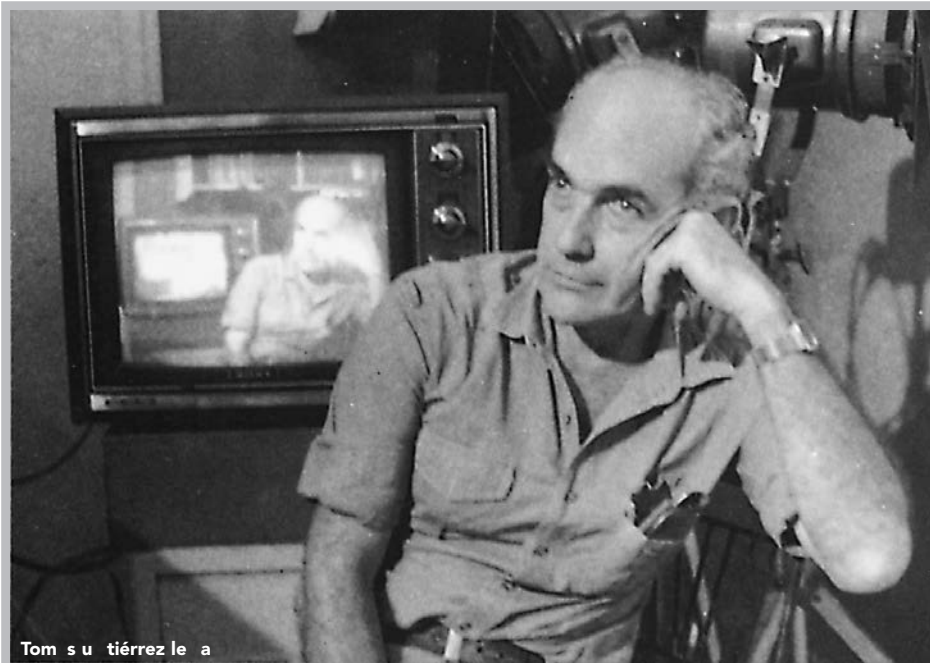
¿Cuál ha sido la limitación, o el talón de Aquiles de las co-producciones europeas? Por un lado, a varios directores latinoamericanos alguna vez se les hizo realidad el sueño de contar en sus películas con actores de renombre internacional (Arthur Kennedy y Geraldine Page en *La chica del lunes* de Leopoldo Torre Nilsson; Max von Sidow, Charlotte Rampling y Peter O'Toole en *Foxtrot* de Arturo Ripstein; Robert Duvall, William Hurt y Sandrine Bonaire en *La peste* de Luis Puenzo; Marcello Mastroianni en *De eso no se habla*, y Julie Christie en *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg; Vanessa Redgrave en *Un muro de silencio* de Lita Stantic; Tim Roth en *El marido perfecto* de Beda Docampo Feijoo). En casi todos estos casos, el guión "exigía" al personaje "extranjero". Algo diferente sucede en la producción cinematográfica de estos últimos años, porque son ante todo "españoles" los personajes que modifican el guión original, y se introducen en las películas de América Latina no por exigencias de las historias a contar sino por las de la co-producción. De repente, América Latina se convierte en un terreno laboral para muchos atractivos intérpretes españoles (y franceses, italianos, o alemanes, dependiendo de la co-producción). Ello constituye un verdadero "fenómeno" del emergente cine latinoamericano. ■



en Espagne ils sont exportés en Amérique Latine. Un nombre croissant de films latino-américains est vu en Espagne. En revanche l'échange commercial entre cinématographies latino-américaines est toujours aussi improbable, hormis des efforts partiels tels que ceux du groupe G3 (Mexique, Colombie, Vénézuéla). Ce n'est que pendant les festivals de cinéma (Cartagena, Mar del Plata, Montevideo, Viña del Mar, Puerto Rico et quelques autres) que les Latino-américains voient du cinéma d'Amérique Latine.

Quelle a été la limitation, ou le talon d'Achille, des coproductions européennes ? D'une part, plusieurs réalisateurs latino-américains ont pu réaliser leur rêve de compter dans leurs films des acteurs de renom international (Arthur Kennedy et Geraldine Page dans *La chica del lunes* de Leopoldo Torre Nilsson ; Max von Sidow, Charlotte Rampling et Peter O'Toole dans *Foxtrot* d'Arturo Ripstein ; William Hurt et Sandrine Bonnaire dans *La peste* de Luis Puenzo ; Marcelo Mastroianni dans *De eso no se habla*, et Julie Christie dans *Miss Mary* de María Luisa Bemberg ; Tim Roth dans *El marido perfecto* de Beda Docampo Feijoo). Dans presque tous ces cas, le scénario "exigeait" le personnage "étranger". C'est différent dans la production cinématographique de ces dernières années, parce que ces personnages qui modifient le scénario original sont avant tout des "Espagnols", et ils sont introduits dans les films d'Amérique Latine, non point pour les besoins de l'histoire qu'on raconte mais pour ceux de la coproduction. Soudain, l'Amérique Latine devient terrain de travail pour bien des interprètes espagnols séduisants (et français, italiens, ou allemands, selon la coproduction). Cela constitue un véritable "phénomène" du cinéma latino-américain émergent. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (URUGUAY) PAR
ODILE BOUCHET



Tomás Gutiérrez Alea

à Titón

*in memoriam del
subdesarrollo...*

*in memoriam du
sous-développement*

desde la persistente complicidad de la memoria

depuis la persistante complicité
de la mémoire

La última vez que vi *Memorias del subdesarrollo* (de eso hace apenas un par de semanas) tuve de pronto la insólita impresión de no haberla observado nunca. O lo que debe ser casi igual: de repente, hubiera jurado que estaba frente a la producción más reciente del llamado “cine cubano de los noventa”. Dije insólita y es cierto, sobre todo si se deduce que, como cualquier furibundo admirador que la ha presentado, discutido, defendido, juzgado por lo menos una docena de veces, mi obligación más elemental era recordarla plano a plano. Y era verdad que, luego de aquel arranque memorable con Pello el Afrokán ejecutando su inigualable mozambique Teresa, yo seguía consciente del orden en que ante mí debían aparecer cada una de las escenas, sólo que ahora, en el grueso de esas secuencias se me revelaban nuevos significados, nuevas posibilidades de interpretación, lecturas jamás previstas.

Antes de intentar adentrarme en *Memorias del subdesarrollo*, empezaré admitiendo que hay en el origen de estas ideas que ahora pretendo ordenar, algo más o menos equivalente al apremio de una deuda. Tomás Gutiérrez Alea está muerto, y al igual que André Bazin con Humphrey Bogart, yo también arribo a deshora con mi oración fúnebre y mis deseos de homenaje póstumo. La gente (mucho mejor que los críticos incluso) ya se ha encargado de demostrar cuán absurdo es por el momento el cine cubano (¿o mejor decir latinoamericano? ¿o quizás mundial?)

La dernière fois que j’ai vu *Memorias del subdesarrollo* (il y a quinze jours à peine), j’ai eu soudain l’impression insolite de n’avoir jamais bien regardé ce film. Ou ce qui revient à peu près au même : brusquement, j’aurais juré que je me trouvais devant la production la plus récente de ce qu’on appelle le “cinéma cubain des années quatre-vingt-dix”. J’ai dit insolite et c’est vrai, surtout si l’on devine que, comme n’importe quel admirateur furibond qui l’a présenté, discuté, défendu, jugé au moins une douzaine de fois, mon obligation la plus élémentaire était de me le rappeler plan par plan. Et il est vrai que, après ce début mémorable avec Pello l’Afrokan en train d’exécuter son inégalable “mozambique” Teresa, j’étais toujours conscient de l’ordre dans lequel devaient apparaître chacune des scènes, sauf que maintenant, dans l’ensemble de ces séquences, se révélaient de nouvelles significations, de nouvelles possibilités d’interprétation, des lectures jamais prévues.

Avant d’essayer de m’absorber dans *Memorias del subdesarrollo*, je commencerai par admettre qu’il y a, à l’origine de ces idées que je tente maintenant d’ordonner, quelque chose de plus ou moins équivalent à la contrainte d’une dette. Tomás Gutiérrez Alea est mort, et comme André Bazin avec Humphrey Bogart, j’arrive à contretemps avec mon oraison funèbre et mes désirs d’hommage posthume. Les gens (bien mieux même que les critiques) se sont chargés de démontrer à quel point est maintenant absurde le cinéma cubain (ou plutôt latino-américain ?

sin la física vitalidad del creador de *Memorias del subdesarrollo*, pues parafraseando a Chesterton cuando hablaba de Dickens, Titón es un ejemplo admirable de lo que sucede cuando un autor genial tiene el mismo gusto literario que el público. Y esto se comprende fácilmente: la obra toda de Gutiérrez Alea, como ninguna creo, se empeñó en demostrar popularidad cuando más culta parecía ser, y tal vez en la natural eliminación de las frecuentemente impuestas dicotomías entre el cine “culto” y el “popular”, reside el mayor (y más perdurable) valor de su carrera. El propio Alea se ha referido a la intención toda de su obra cuando sostiene: “A mí me interesa que el cine sea un espectáculo atractivo y que ofrezca un disfrute estético al espectador. Eso no está en contradicción con nuestras premisas culturales. Una película se termina cuando se comunica con los espectadores y yo pretendo



mondial, peut-être ?) sans la vitalité physique du créateur de *Memorias del subdesarrollo* car, pour paraphraser Chesterton parlant de Dickens, Titón est un admirable exemple de ce qui arrive quand un auteur génial a le même goût littéraire que le public. Et cela se comprend aisément : toute l'œuvre de Gutiérrez Alea, comme aucune autre selon moi, s'est attachée à prouver qu'elle était d'autant plus populaire qu'elle était savante, et c'est peut-être dans l'élimination naturelle des dichotomies fréquemment imposées entre cinéma “savant” et cinéma “populaire” que réside la plus grande (et la plus durable) valeur de sa carrière. Alea lui-même se réfère à l'intention de toute son œuvre quand il soutient : “Moi, ce qui m'intéresse, c'est que le cinéma soit un spectacle attrayant et qu'il offre un plaisir esthétique au spectateur. Cela n'est pas en contradiction avec nos prémisses culturelles. Un film est terminé quand il commu-



Mm o re du ou del oem en 19

un cine que llegue al mayor número de personas posibles. No me interesa un cine puramente de propaganda política porque es algo circunstancial, que solamente funciona en el momento de la arenga y no opera en un público amplio ni en todo momento”.

Mentiría si afirmo que me sorprendió la noticia de su muerte. Recuerdo que desde *Fresa y chocolate*, todo lo que se hablara de Gutiérrez Alea terminaba, aún sin quererlo uno, en un comentario ambiguo, musitado en voz baja, que presagiaba lo peor. Sin embargo, cuando en marzo de 1995, el maestro arribara con su tropa a la ciudad de CamagEey, en busca de locaciones para el que a la postre resultó su último filme, a mí aquello que había escuchado susurrar en tantas tertulias amigas o enemigas, me pareció de repente exageraciones malintencionadas. Será que entonces solo era posible reparar en la capacidad de respuesta de un Titón que desgranaba implacable con su vista, el formulario que de alguna manera me había esforzado en diseñar, con preguntas que soslayaran los enfoques tópicos y el tono sospechosamente complaciente. Sobre todo había una reflexión en torno a *Fresa y chocolate*, película que mucho admiro, pero que confieso estoy lejos de considerar el trabajo más prominente del cine cubano en los noventa (allí está por renovadora *Madagascar*, para desmentir ese equívoco tan generalizado) que temía pudiera provocarle algún reparo. Alea mencionó algo relacionado con el poco tiempo y el riguroso horario de filmación y al

nique avec les spectateurs, et je prétends que le cinéma touche le plus grand nombre de personnes possibles. Un cinéma de pure propagande politique ne m'intéresse pas car c'est quelque chose de circonstanciel, qui ne fonctionne qu'au moment de la harangue et n'opère pas sur un public large, ni à n'importe quel moment.”

Je mentirais si j'affirmais que j'ai été surpris par la nouvelle de sa mort. Je me souviens que depuis *Fraise et chocolat*, toute conversation sur Gutiérrez Alea s'achevait, même sans qu'on le veuille, en commentaire ambiguo, susurré à voix basse, et qui présageait le pire. Pourtant, quand en mars 1995, le maître était arrivé avec sa troupe à CamagEey, pour les repérages de ce qui devait être son dernier film (*Guantanamo*), ce que j'avais entendu murmurer au cours de tant de réunions amies ou ennemies, me sembla soudain n'être qu'exagérations mal intentionnées. Sans doute ne pouvait-on alors que remarquer la capacité de réponse d'un Titón qui égrenait d'un regard implacable le formulaire que je m'étais efforcé de mettre sur pied, avec des questions qui esquiveraient les points de vue topiques et une complaisance suspecte dans le ton. Il y avait surtout une réflexion autour de *Fraise et chocolat*, film que j'admire fort, mais que je suis loin de considérer, je l'avoue, comme l'œuvre la plus éminente du cinéma cubain des années quatre-vingt-dix (qu'on pense à *Madagascar* et à son caractère rénovateur, pour démentir cette erreur si généralisée), réflexion dont j'avais peur qu'elle ne se heurte à certaines

final fue tajante al convenir que sólo contestaría tres. Pero antes me dijo lo que desde entonces no dejo de tener en cuenta a la hora de evaluar su cine. “No me preocupan los juicios adversos”, me aseguró y añadió “yo no hago películas para convencer a nadie. Por suerte, yo sólo soy un director de cine”.

No era en verdad nada nuevo, porque Gutiérrez Alea fue sin titubeos, nuestro realizador más consecuente con una línea creativa ajena a las coyunturas, actitud que le propició en diversos momentos, no pocos malentendidos y recelos. Su honestidad (que se entiende por el derecho a la duda, a la libertad del error) provocaría discusiones en las que sobre todo saldría a relucir la entereza de sus convicciones estéticas. Coherente con esa misma honestidad, es que se explica que ya casi en las postrimerías de su vida, cuando la opinión más ortodoxa se disgustaba con el hiper-criticismo de sus últimas películas, al extremo de considerarlo ajeno al modelo oficial, el célebre creador de *La muerte de un burócrata* y *La última cena* no dudó en exponer sus ideas a un periodista español, a la caza de respuestas comprometedoras, del siguiente modo: “Algunos piensan que criticar el Gobierno es darle armas al enemigo, les horroriza. Yo pienso todo lo contrario. Creo que no hacerla nos debilita, y que al hacerla nos fortalecemos, nos transformamos, mejoramos. La crítica es absolutamente necesaria. A veces para hacer estas películas hay que discutir, pero se hacen. En ocasiones no es fácil convencer a todo el mundo. La suerte es que los dirigentes del ICAIC son gente de cine, no son burócratas; eso, que es bastante excepcional, nos ha ayudado mucho a compartir criterios, a discutir sobre una base más digna que la de la simple protección del puesto de uno. Ahora me preguntan si me gustaría hacer una película en Hollywood y contesto lo siguiente: si tuviera la libertad que he tenido para hacer las películas que he hecho y el respeto que he tenido aquí, sí me gustaría”².

réticencias de su parte. Alea mencionó alguna cosa que tenía que ver con el poco tiempo del que disponía y el riguroso horario de rodaje, y finalmente le previno categóricamente que no respondería a tres preguntas. Pero antes de eso me dijo lo que desde ese día no dejo de tener en cuenta a la hora de evaluar su cine: “No me preocupan los juicios adversos”, me aseguró y añadió “yo no hago películas para convencer a nadie. Por suerte, yo sólo soy un director de cine”. Par bonheur, je ne suis qu’un metteur en scène de cinéma”.

Rien de neuf en vérité, car Gutiérrez Alea fut, sans hésitation, notre réalisateur le plus conséquent avec une ligne créatrice étrangère à la conjoncture, attitude qui lui valut, à différents moments, quelques malentendus et autres suspicions. Son honnêteté (entendons le droit au doute, la liberté de se tromper) est propre à provoquer des discussions d’où ressortiraient surtout la fermeté de ses convictions esthétiques. C’est la cohérence avec cette honnêteté qui explique que, presque à la fin de sa vie, quand l’opinion la plus orthodoxe s’irritait du caractère hyper-critique de ses derniers films, au point de le considérer non conforme au modèle officiel, le célèbre créateur de *La muerte de un burócrata* et de *La última cena* n’hésita pas à exposer ses idées à un journaliste espagnol, en quête de réponses compromettantes, de la façon suivante : “Certains pensent que critiquer le Gouvernement revient à donner des armes à l’ennemi, ce qui leur fait horreur. Moi je pense exactement le contraire. Je crois que c’est de ne pas le faire qui nous affaiblit, et que c’est en le faisant que nous devenons plus forts, que nous nous transformons, que nous nous améliorons. La critique est absolument nécessaire. Parfois, pour faire ces films, il faut discuter, mais ils se font. L’MI arrive qu’il ne soit pas facile de convaincre tout le monde. Notre chance, c’est que les dirigeants de l’ICAIC sont des gens de cinéma, ce ne sont pas des bureaucrates ; ce fait, assez exceptionnel, nous a beaucoup aidés à partager des critères, à discuter sur une base plus digne que celle de la



Mm o re du
ou del oem en
19

Bien sé que, por el momento, todo lo que se escriba sobre Gutiérrez Alea, estará todavía inevitablemente afectado, por el resabio más bien triste que nos depara la certeza de saberlo para siempre muerto. Sé también que hablar de *Memorias del subdesarrollo* (más ahora que cumple treinta años de realizada) nos ha de inclinar peligrosamente a la uniformidad del criterio apologético, en torno a una película que ha devenido mítica, y por lo mismo, misteriosa y casi intocable. Porque bien mirada, *Memorias del subdesarrollo* es, además de una película, una suerte de estado de ánimo colectivo, un ejercicio afectivo en el que se ponen a prueba no solo la inteligencia y la sensibilidad del espectador, sino sobre todo la voluntad de querernos reconocer, aún con nuestras flaquezas, nuestro subdesarrollo, en el espejo.

Ha sido necesario que transcurra todo este tiempo, para percatarnos de una verdad en un principio impensable: *Memorias del subdesarrollo* fue, junto a *Lucía*, una de las películas más renovadoras de 1968, una de las más imprescindibles acaso, y en consecuencia, una de las que más legítimamente ha trascendido. Ese mismo año, otras cintas obtuvieron mayor cantidad de elogios: Venecia premió a Alexander Kluge por *Los artistas en la cúpula del circo*; perplejos, Berlín a Jan Troell por *Ole Dole Doff*, San Sebastián a Peter Collinson por *The Long Day's Dying*, Cannes fue postergado por los incidentes que en aquella etapa convulsionaban a Francia mientras que el Oscar se pronunció (una vez más) por la tradición y la académica Academia a través de *Oliver!* de Carol Reed. Sin embargo, cuando dieciocho años más tarde, la Federación Internacional de Cine Clubes decidió seleccionar las llamadas 150 mejores películas de todos los tiempos, de aquella producción de 1968 sólo se tomarían en cuenta cinco: *2001, una odisea espacial* del maldito Stanley Kubrick (lugar 17), *La hora de los hornos* de Solanas-Getino (lugar 43), *If...* de Lindsay Anderson (lugar 109), *Koshikei* de Nagisa Oshima (lugar 110) y *Memorias del subdesarrollo*, a la que ubicaron en un nunca tan suspirado lugar 88, precedido nada menos que por *Hombres de Arán* (1933) del imprescindible Flaherty.

Para 1968, en nuestro continente los cineastas ya habían conseguido fundamentar un nuevo proyecto cultural, que aprovechó el período de crisis que en los sesenta conocía el modelo clásico de representación y que como se sabe, simplificó el triunfo del llamado cine moderno, con movimientos tan disímiles y al mismo tiempo comunes como el free cinema de Gran Bretaña, la nueva ola de

simple protection des situations occupées par tel ou tel. On me demande maintenant si j'aimerais tourner un film à Hollywood, et ma réponse est la suivante : si j'avais la liberté que j'aie eue pour faire les films que j'ai faits et le respect dont j'ai été l'objet ici, je dirais oui."

Je sais bien que pour l'instant, tout ce qu'on écrira sur Gutiérrez Alea sera inévitablement affecté par le triste sentiment que nous donne la certitude de le savoir mort à tout jamais. Je sais aussi que parler de *Memorias del subdesarrollo* (et plus encore aujourd'hui, trente ans après sa sortie) doit dangereusement nous faire tendre à l'uniformité du jugement apologétique, au sujet d'un film qui est devenu mythique, et par là même mystérieux et presque intouchable. Parce que à y bien regarder, *Memorias del subdesarrollo* est, outre un film, une sorte d'état d'âme collectif, un exercice affectif où sont mis à l'épreuve non seulement l'intelligence et la sensibilité du spectateur,

mais surtout la volonté de vouloir nous reconnaître, y compris avec nos faiblesses, notre sous-développement, dans le miroir.

Il a fallu que tout ce temps passe pour que nous percevions une vérité en principe impensable : *Memorias del subdesarrollo* a été, avec *Lucía*, un des films les plus renovateurs de 1968, un des plus nécessaires peut-être, et par conséquent l'un des plus impérissables. Cette année-là, d'autres films ont reçu davantage d'éloges : Venise a primé Alexander Kluge pour *Les artistes au cirque : perplexes*, Berlin Jan Troell pour *Ole Dole Doff*, Saint-Sébastien Peter Collinson pour *The Long Day's Dying*, Cannes fut remis à plus tard à cause des incidents qui à l'époque secouaient la France, tandis que l'Oscar se prononçait (une fois de plus) pour la tradition et l'académique

Académie à travers *Oliver!* de Carol Reed. Pourtant, quand dix-huit ans plus tard, la Fédération Internationale des Cinéclubs décida de sélectionner ce qu'elle appela les 150 meilleurs films de tous les temps, il n'en fut retenu que cinq de la production de 1968 : *2001, odysée de l'espace*, de Stanley Kubrick le maudit (n 17), *La hora de los hornos* de Solanas-Getino (n 43), *If...* de Lindsay Anderson (n 109), *Koshikei*, de Nagisa Oshima (n 110) et *Memorias del subdesarrollo*, placé à une 88^e place jamais autant désirée, et précédé par *Hombres d'Aran* (1933), de l'indispensable Flaherty. Rien de moins.

En 1968, sur notre continent, les cinéastes étaient parvenus à poser les bases d'un nouveau projet culturel, qui mit à profit la période de crise que connaissait dans les années soixante le modèle classique de représentation et qui, comme on le sait, facilita le triomphe du cinéma dit moderne, avec des mouvements aussi dissemblables et en même temps voisins que le free cinema de Grande Bretagne, la nou-



Fre a hool e
1993



Francia, el cine verdad de Jean Rouch o el cine directo de Frederick Wiseman. De todo ello, surgió la posibilidad de una nueva expresión también en nuestro contexto, que irían desde el cinema novo brasileño hasta el tercer cine de Solanas y Getino, y que Julio García Espinosa, aún previendo el rencor de los detractores, se arriesgó a denominar de modo genérico cine imperfecto, por aquello de que combatía el estilo de expresión considerado por algunos “ideal” asegurando que, entre otras cosas, no interesaba más la calidad ni la técnica, ni un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”.

Ahora sabemos que *Memorias del subdesarrollo* fue el resultado más coherente de aquellas rupturas, transgresiones, exabruptos y poses, a todas luces dinamitadoras. La suspicacia del guión escrito por Edmundo Desnoes y Gutiérrez Alea tal parece inspirada en la vieja sentencia de Guyau: “El privilegio del arte es no demostrar nada, no probar nada y, sin embargo, introducir en nuestro espíritu algo irrefutable”. Tratándose sobre todo de una película que intenta exhumar la supuesta “lógica del subdesarrollo”, era de esperarse una cinta lastrada por incontables reclamos retóricos o demandas ideológicas; Gutiérrez Alea, en cambio, opta por dejar a un lado lo palmario, construyendo un universo en el que prevalece la polifonía y el código ambiguo, método osado de cuyo superobjetivo y riesgos estuviera consciente durante el rodaje y que explicó en alguna ocasión: “No nos interesa, en definitiva, reflejar una realidad, sino enriquecerla, excitar la sensibilidad, desarrollarla, detectar un problema. No queremos suavizar el desarrollo dialéctico mediante fórmulas e ideales representaciones, sino vitalizarlo agresivamente, constituir una premisa del desarrollo mismo, con todo lo que eso significa de perturbación de la tranquilidad”³.

Y en efecto: aunque ya para entonces era conocido el texto *El socialismo y el hombre en Cuba*, donde entre otras cosas, el Che alertaba sobre el peligro de crear “asalariados dóciles al pensamiento oficial y becarios que vivieran al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas”, no faltaron los que se alarmaron con el enfoque claramente perturbador del filme. Esta conmoción, que

velle vague de France, le cinéma vérité de Jean Rouch ou le cinéma direct de Frederick Wiseman. De tout cela surgit la possibilité d’une expression nouvelle dans notre propre contexte, qui devait aller du cinema novo brésilien au tiers cinéma de Solanas et Getino, et que Julio García Espinosa, prévenant les récriminations de ses détracteurs, se risqua à appeler, de façon générique, cinéma imparfait, dans la mesure où il combattait le style d’expression considéré par certains comme “idéal” en assurant que, entre autres choses, la qualité et la technique n’avaient plus d’intérêt, pas plus qu’un goût déterminé, et surtout pas le “bon goût”.

Nous savons maintenant que *Memorias del subdesarrollo* fut le résultat le plus cohérent de ces ruptures, transgressions, ex abrupto et poses, de toute évidence bourrés de dynamite. La prudence du scénario écrit par Edmundo Desnoes et Gutiérrez Alea semble inspirée par la vieille sentence de Guyau : “Le privilège de l’art est de ne rien démontrer, de ne rien prouver et, malgré tout, d’introduire dans notre esprit quelque chose d’irrefutable”. S’agissant surtout d’un film qui tente d’exhumer la prétendue “logique du sous-développement”, on pouvait s’attendre à une œuvre lestée par d’innombrables échantillons rhétoriques ou requêtes idéologiques ; Gutiérrez Alea, au contraire, choisit de laisser de côté ce qui est évident pour construire un univers où prévaut la polyphonie et le code ambiguo, audacieuse méthode dont l’objectif et les risques ne lui étaient pas inconnus durant le tournage et qu’il a eu l’occasion d’expliquer : “Ce qui nous intéresse, en définitive, ce n’est pas de refléter une réalité, mais de l’enrichir, d’exciter la sensibilité, de la développer, de détecter un problème. Nous ne voulons pas édulcorer le développement dialectique à l’aide de formules et de représentations idéales, mais le vitaliser de façon agressive, constituer une prémisse du développement lui-même, avec tout ce que cela signifie de bouleversement de la tranquillité.”

Et en effet : bien que, à l’époque, on ait connu le texte intitulé *Le socialisme et l’homme à Cuba* où, entre autres choses, le Che attirait l’attention sur le danger de fabriquer des “salariés dociles à la pensée officielle et des boursiers qui vivraient sous la protection du budget, en exerçant une liberté entre guillemets”, il ne manqua pas de gens pour



Mm o re du
ou del oem en
19

Alea ya la esperaba, tenía su explicación: se trataba de una cinta altamente polisémica, en una época en que las coyunturas históricas exigían, a nivel continental, el despotismo del código unívoco y la transparencia de las estrategias discursivas. Por primera vez en toda la historia de la región, el enemigo pareció tan unánimemente repudiado, que para algunos era sencillamente una deslealtad imperdonable, que el arte no se pronunciara con igual firmeza (digamos más bien énfasis) que la política.

¿Cuáles rasgos determinan todavía que una cinta como *Memorias del subdesarrollo* consiga la universalidad partiendo de ese conflicto aparentemente tan local, aparentemente tan de este Tercer Mundo?. En primer término, *Memorias del subdesarrollo* es, como lo hubiera querido Borges, una película de esencias más que de referencias externas, y esto es lo que permite calcularla, junto a *Lucía* y *La primera carga al machete*, como uno de los ejemplos más felices de cubanía en cualquiera de nuestras expresiones artísticas y en cualquier época. Y aunque algunas de las claves para su mejor glosa ya fueron sugeridas por el propio realizador en su decisivo artículo “Memorias de Memorias”⁴, la riqueza del filme y el encaramiento a un espectador con un horizonte de expectativas diverso al de los sesenta, ha posibilitado la redimensión de su lectura a niveles a veces insospechados.

De manera que, además de lo que ya se ha dicho, en *Memorias del subdesarrollo* pudiera apreciarse también el paradigma virtuoso de las películas que examinan las consecuencias trágicas del exilio. Si como nos enseñó alguna vez Virgilio Piñera, el exilio puede ser exterior o interior, *Memorias del subdesarrollo* es entonces la desgarradora historia de aquellos que pagan de manera adversa, las secuelas de una renuncia voluntaria al espacio (y al tiempo) que lo ha de nutrir. Y si bien las escenas inaugurales, aquellas en las que se informa sobre la partida de los familiares de Sergio, devienen ejemplares por la economía de recursos de la que se hace gala (no hay palabras, solo gestos) y sin embargo la efectividad del clima que se logra, es la propia actitud del demofóbico protagonista, la que de manera más intensa descubre las severas cuotas del des-

s’alarmer de la perspective clairement perturbatrice du film. Cette commotion, à laquelle s’attendait Alea, avait son explication : il s’agissait d’un film hautement polysémique, à une époque où la conjoncture historique exigeait, au niveau continental, le despotisme du code univoque et la transparence des stratégies discursives. Pour la première fois dans toute l’histoire de la région, l’ennemi semblait si unanimement répudié que, pour certains le fait que l’art ne se prononce pas avec la même fermeté (disons plutôt avec la même emphase) que la politique constituait tout simplement une impardonnable déloyauté.

Quels sont les traits qui font, aujourd’hui encore, qu’un film comme *Memorias del subdesarrollo* atteigne à l’universalité en partant de ce conflit apparemment si localisé, apparemment si propre au Tiers-Monde ? D’abord, *Memorias del subdesarrollo* est, comme l’aurait voulu Borges, un film d’essence plutôt que de références extérieures, et c’est ce qui permet de le tenir, avec *Lucía* et *La primera carga al machete*, pour l’un des exemples de la cubanité les plus heureux parmi toutes nos expressions artistiques de toutes les époques. Et bien que quelques-unes des clefs pour une meilleure glose de l’œuvre aient été suggérées par le réalisateur lui-même dans son article décisif intitulé *Memorias de Memorias*, la richesse du film et la confrontation de ce dernier avec un spectateur dont l’horizon d’attentes est différent de celui des années soixante, ont permis le recalibrage de sa lecture à des niveaux parfois insoupçonnés.

Si bien que, outre ce qu’on a dit jusqu’ici, on pourrait également apprécier dans *Memorias del subdesarrollo* le paradigme virtuose des films qui examinent les conséquences tragiques de l’exil. Si, comme nous l’a enseigné Virgilio Piñera, l’exil peut être aussi bien intérieur qu’extérieur, *Memorias del subdesarrollo* est la déchirante histoire de ceux qui paient les séquelles d’un renoncement volontaire à l’espace (et au temps) qui doit les nourrir. Et les scènes du début, où l’on est informé du départ des membres de la famille de Sergio, deviennent exemplaires par l’économie des moyens dont elles se servent (il n’y a aucune parole, simplement des gestes) ; outre la réalité du climat ainsi obtenue, c’est l’attitude même du protagoniste “démophobique” qui, de la façon la

garramiento que significa el ostracismo, tragicidad que Alea se encarga de enfatizar (a ratos de manera involuntaria) con recursos como los del telescopio, ciertamente clave para magnificar la dolorosa distancia que el protagonista guarda de la realidad, o lo que es igual, de la vida.

Temáticamente el asunto no resulta virgen dentro de la cinematografía cubana del período, pues el intelectual enfrentado a una realidad que le es distinta y por momentos incompatible, ya estaba presente (aunque con mínima suerte en su tratamiento, es cierto) en *Desarraigo* de Fausto Canel, por ejemplo. En verdad, el gran conflicto del período (según exteriorizan películas hoy olvidadas como *Tránsito*, *En días como estos*, *El bautizo* o *El huésped*) está relacionado con la contrariedad que supone asumir los valores propuestos por la naciente sociedad, lucha que, sin embargo, en su enfoque maniqueo y naif, casi siempre culminaba con el triunfo rimbombante pero desprovisto de autenticidad psicológica de la nueva conciencia. En tal sentido, *Memorias del subdesarrollo* es la película que complejiza el fenómeno e incorpora a nuestro cine, y sin pretensiones enunciadoras en lo ideológico, el punto de vista de “el otro”, a través de la perspectiva de alguien que prescinde de la euforia colectiva, orientación dramática que sólo se repetirá (aunque con matices distintos) en *Un día de noviembre*, de Humberto Solás, con las consecuencias que ya todos conocemos.

Como en las mejores tragedias de todos los tiempos, el principal conflicto a resolverse por Sergio Carmona, se relaciona con la incapacidad individual de éste, para encontrar una solución que se avenga con el destino colectivo: en otras palabras, es el drama (cíclico) de El Hombre excedido por La Historia. Artista magno al fin, Alea nos advierte que es detrás de la apariencia que reposa la evidencia más rotunda, y propone al espectador un juego en el que la lectura epidérmica apenas mostrará indicios para una descodificación que en verdad, demanda una mayor abstracción y que lamentablemente, por razones socialmente objetivas, no resulta la más habitual en el pensamiento del continente en tanto, como advierte Sergio en uno de sus parlamentos más notables: “uno de los síntomas del subdesarrollo consiste en la incapacidad de la gente para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse”.

Tiempo y espacio, en su sentido ontológico (no circunstancial), se transmutan entonces en el blanco principal de las reflexiones de Sergio, y si hoy la película nos parece realizada ahora mismo, y mañana nuevas generaciones la discutirán sin reparar en los matices particulares de determinado período y lugar, se debe al tono intencionalmente filosófico del discurso, que parece invocar a Paul Valéry

plus intense, révèle les sévères déchirements que signifie l'ostracisme, aspect tragique qu'Alea se charge de rendre plus fort (parfois de manière involontaire) avec des procédés comme celui du télescope, à coup sûr une clef apte à magnifier la distance douloureuse que le protagoniste garde par rapport à la réalité ou, ce qui revient au même, par rapport à la vie.

Thématiquement, le sujet n'est pas vierge dans la cinématographie cubaine de l'époque, car l'intellectuel confronté à une réalité qui lui est étrangère et qui est parfois incompatible avec lui, était déjà présent (mais avec moins de bonheur dans le traitement, à vrai dire) dans *Desarraigo* de Fausto Canel, par exemple. En fait, le grand conflit de cette période (comme le font ressortir des films aujourd'hui oubliés comme *Tránsito*, *En días como éstos*, *El bautizo* ou *El huésped*) est lié à la difficulté que supposent assumer les valeurs proposées par la société naissante; lutte qui, cependant, dans la perspective manichéenne et naïve de ces films, s'achevait presque toujours par le triomphe retentissant mais dépourvu d'autenticité psychologique, de la nouvelle conscience. En ce sens, *Memorias del subdesarrollo* est le film qui donne son épaisseur au phénomène et incorpore à notre cinéma, sans prétentions

énonciatrices dans le domaine de l'idéologie, le point de vue de l'“autre”, à travers la perspective de quelqu'un qui fait abstraction de l'euphorie collective, orientation dramatique qu'on ne retrouvera (mais avec des nuances différentes) que dans *Un día de noviembre*, d'Humberto Solás, avec les conséquences que tout le monde connaît.

Comme dans les meilleures tragédies de tous les temps, le principal conflit à résoudre par Sergio Carmona est lié à l'incapacité individuelle de ce dernier à trouver une solution qui s'accorde au destin collectif: en d'autres mots, c'est le drame (cyclique) de L'Homme dépassé par l'Histoire. Artiste supérieur, Alea nous dit que c'est derrière les apparences que repose l'évidence la plus catégorique, et il propose au spectateur un jeu où la lecture épidermique ne donnera que quelques indices pour un décodage qui, en fait, demande une plus grande abstraction et qui, malheureusement, pour des raisons socialement objectives, n'est pas des plus habituelles dans la pensée du continent, comme le dit Sergio dans l'une de ses tirades les plus remarquables: “Un des symptômes du sous-développement consiste en l'incapacité des gens à mettre les choses en relation, à accumuler de l'expérience et à se développer.”

Temps et espace, dans leur sens ontologique (et non circonstanciel), deviennent alors l'objectif principal des réflexions de Sergio, et si aujourd'hui nous avons l'impression que le film vient tout juste d'être réalisé, et que demain de nouvelles générations en discuteront sans s'arrêter sur les nuances particulières d'une période et d'un lieu déter-



u a 198 m e 5 s



T in a e c i a , b a, s n s e

cuando aseguraba con sabiduría que “el espacio es un cuerpo imaginario, lo mismo que el tiempo es un movimiento ficticio”, planteamiento que ha de completarse con aquella otra tesis platónica: “el tiempo es la imagen móvil de la eternidad” (¿será por ello que, mirando con extrañeza la ciudad, Sergio exclama: “todo ha cambiado, y sin embargo, todo sigue igual?”).

Llama la atención por desconcertante que en sentido general Sergio Carmona haya sido evaluado como un personaje de criterios más bien superficiales. Aunque, en efecto, es su inmadura voluntad de no renovación ante la realidad, la que determina su traumática suerte y lo tipifica hacia las postrimerías como un ser decadente, no creo que exista en el cine cubano, sin embargo, otro filme donde los diálogos entrañen similar nivel de robustez en el pensamiento, y al mismo tiempo, en el que la profundidad de los juicios emitidos por el personaje, no se confundan (como ha sucedido con alguna frecuencia en las películas del patio) con los sermones petulantes de un filósofo trasnochado, no obstante entonar casi todo el tiempo sentencias que certifican de manera puntual, la visión crítica del contexto y de la existencia humana. Y si bien el grueso de los diálogos deviene intencionalmente provocador, llegando incluso algunos de ellos al militantismo misógino, se advierte de modo general un marcado interés por conferirles a estos, en todos los casos, un toque claramente poético, no exento de inquietantes ambigüedades, como cuando Sergio asegura al final del juicio que marca de manera más clara su declive: “Existe algo que me deja muy mal parado: yo he visto demasiado para ser inocente; ellos tienen demasiada oscuridad en la cabeza para ser culpables”.

Más, si algo sigue fascinando en *Memorias del subdesarrollo* es su osada estructura narrativa, que reposa sin prejuicios en lo que llamaríamos la absoluta coherencia del caos, como si con ello se recordara la reputada sentencia de Shaw: “La regla de oro es que no hay reglas de oro”. Alea ha construido nuestra película más moderna, conformada por episodios que a su vez operan como estructuras dramáticas independientes, y que sin embargo, conservan entre sí un nexo a primera vista invisible, capaz de garantizar la tensión en el conjunto de relacio-

minés, cela se doit au ton intentionnellement philosophique du discours, qui semble invoquer Paul Valéry quand il affirmait avec sagesse que “l’espace est un corps imaginaire, de même que le temps est un mouvement fictif”, opinion qu’il faut compléter avec cette thèse platonicienne: “le temps est l’image mobile de l’éternité”. (Est-ce pour cela que, en regardant la ville d’un air étonné, Sergio s’exclame: “Tout a changé, et pourtant tout est toujours pareil?”)

Il est déconcertant, et cela frappe l’attention, que d’une façon générale Sergio ait été jugé comme un personnage aux critères plutôt superficiels. Bien que ce soit, en effet, son immature volonté de non renouvellement face à la réalité qui détermine son sort traumatique et fait de lui, jusqu’à la fin, le type de l’être décadent, je ne crois pas qu’il existe dans le cinéma cubain, malgré tout, un autre film où les dialogues aient un pareil niveau de robustesse dans la pensée, et en même temps, où la profondeur des jugements émis par le personnage ne se confondent pas (comme cela a été assez fréquemment le cas dans les films locaux) avec les sermons arrogants d’un philosophe démodé, même s’il débite presque tout le temps des sentences certifiant de manière ponctuelle la vision critique du contexte et de l’existence humaine. Et si la plus grande partie des dialogues deviennent intentionnellement provocants, en tombant même, pour certains d’entre eux, dans le militantisme misogyne, on remarque globalement un intérêt marqué pour leur conférer, dans tous les cas, une teinte clairement poétique, non exempte d’ambiguïtés inquiétantes, comme lorsque Sergio affirme, à la fin du jugement qui marque clairement son déclin: “Il y a quelque chose qui me met dans une très mauvaise posture: j’en ai trop vu pour être innocent; eux, ils ont trop d’obscurité dans la tête pour être coupables”.

Mais si quelque chose continue à nous fasciner dans *Memorias del subdesarrollo*, c’est son audacieuse structure narrative, qui repose sans préjugés sur ce que nous pourrions appeler l’absolue cohérence du chaos, comme si cela permettait de rappeler la célèbre sentence de Shaw: “La règle d’or est qu’il n’y a pas de règles d’or.” Alea a construit notre film le plus moderne, constitué d’épisodes qui à leur tour opèrent comme des structures dramatiques indépendantes, et qui cependant conservent entre elles un lien à

nes. De alguna manera, esta estructura resume las principales obsesiones creativas del período, un período lleno de contrastes, matices y búsquedas casi obsesivas, que como se sabe, respondían a los imperativos de una época matizada en lo macrosocial, por radicales trueques culturales, económicos y comunitarios, y para los que (por el momento) la adocenada dramaturgia aristotélica se adivinaba desbordada.

Me parece haber leído en algún lugar, que a Titón le hubiera gustado utilizar para esta película el color. Gracias al ejemplo del propio Alea, puedo permitirme ahora el lujo de la disensión, quizás porque como en *Casablanca* y otros clásicos que conocimos en blanco y negro, uno no consigue acomodarse a la idea de verla distinta a como ya la ha asumido nuestro inconsciente. Pero sobre todo porque, aún cuando la fotografía de *Memorias del subdesarrollo* es primorosamente accidentada (yo precisaría intencionalmente accidentada), hay en ella tal inteligencia, tal sensibilidad para captar el lado más inédito de la realidad, que difícilmente el color le hubiera podido añadir mayor vehemencia. Con esa fotografía, Alea no solo confirmaba desde entonces su desmedido amor por la ciudad (la misma que reaparece en *Fresa y chocolate*, y que su protagonista Diego contempla con el mismo doloroso asombro que Sergio cuando manipula su telescopio), sino que proyectaba y conseguía romper con la retórica visual del cine cubano de la época. En tal sentido, es probable que entre las muchas y encontradas influencias de Titón para su película estuviera Antonioni, que por aquella fecha, hacía de la incomunicación un estilo, o según los más cáusticos, “el estilo”: esa secuencia en la que Sergio y Elena pasean bordeando un gran muro, recuerda por el desplazamiento moroso de la cámara y el singular travelling, cierta escena de *La noche*, con Jeanne Moreau deambulando sin rumbo; pero en modo general, se trata de una fotografía que se pretende original, y que explota sobre todo las enseñanzas de una escuela documental que ya para entonces, había logrado cosas tan notables como *Ciclón* (1963), *Now!* (1965) y *Vaqueros del Cauto* (1965), entre otros.

Bajo las instrucciones de Alea, la incisiva cámara de Ramón F. Suárez se transfigura en la estilográfica que Astruc insinuaba, pasando con una naturalidad que aún sorprende, del objetualismo más radical al conjunto de encuadres con clara vocación de testimonio, madurando para ello impresionantes composiciones que parecen rehacer la perspectiva en el cine cubano, y que más tarde serán aprovechadas en la edición para dinamitar la sintaxis habitual, como cuando se prescinde del consabido campo-contracampo que ilustra el diálogo entre dos, y se le asigna la mayor importancia a la voz en off (recuérdese aquel primer encuentro de Sergio y Elena, él hablando todo el tiempo pero la cámara siempre en el rostro de ella, o el interrogatorio al protagonista, por parte de las personas que formalizan el censo de la vivienda, con un implacable plano medio sobre estos), recursos que indudablemente permiten sembrar la inquietud en el espectador.

No deja de parecer hasta cierto punto enigmático, comprobar como la filmografía posterior de Gutiérrez Alea, no

première vue invisible, capable de garantir la tension dans l'ensemble des relations. D'une certaine façon, cette structure résume les principales obsessions créatives de l'époque, époque plein de contrastes, de nuances et de recherches presque obsessionnelles qui, comme on le sait, répondaient aux impératifs d'une période nuancée, au niveau macrosocial, par des échanges culturels, économiques et communautaires, pour lesquels (à ce moment-là) la banale dramaturgie aristotélicienne était apparemment débordée.

Il me semble avoir lu quelque part que Titón aurait aimé utiliser la couleur pour ce film. Grâce à l'exemple d'Alea lui-même, je peux me permettre aujourd'hui le luxe de la disension, peut-être parce que, comme pour *Casablanca* et d'autres classiques que nous avons connus en noir et blanc, nous ne pouvons nous faire à l'idée de voir un film différent de celui qu'a assumé notre inconscient. Mais surtout parce que, même si la photographie de *Memorias del subdesarrollo* est soigneusement accidentée (je préciserais intentionnellement accidentée), il y a en elle tant d'intelligence, tant de subtilité pour capter le côté le plus inédit de la réalité, que la couleur aurait difficilement pu y ajouter plus de véhémence. Avec cette photographie, non seulement Alea confirmait définitivement son amour démesuré pour la ville (celle qui réapparaît dans *Fraise et chocolat*, et que son protagoniste, Diego, contemple avec le même étonnement douloureux que Sergio lorsque celui-ci manie son télescope), mais il projetait, et y parvenait, de rompre avec la rhétorique visuelle du cinéma cubain de l'époque. En ce sens, il est probable que parmi les influences, nombreuses et opposées, reçues par Titón dans ce film, se trouvait Antonioni qui, à cette époque faisait de l'incommunication un style, ou, selon les plus caustiques, “le style” : cette séquence où Sergio et Elena se promènent le long d'un grand mur, rappelle, par le déplacement nonchalant de la caméra et le singulier travelling, certaine scène de *La notte*, où Jeanne Moreau déambule sans but ; mais d'une façon générale, il s'agit d'une photographie qui se veut originale, et qui exploite surtout les enseignements d'une école documentaire qui avait déjà, à l'époque, connu des réussites comme *Ciclón* (1963), *Now!* (1965) et *Vaqueros del Cauto* (1965), entre autres.

Sous les instructions d'Alea, la caméra incisive de Ramón F. Suárez se transfigure en ce stylo insinué par Astruc, en passant avec un naturel qui surprend encore de l'objectivisme le plus radical à un ensemble de cadrages à claire vocation de témoignage, en faisant pour cela mûrir d'impressionnantes compositions qui semblent retrouver la perspective dans le cinéma cubain et qui, plus tard, seront utilisées dans l'édition pour dynamiter la syntaxe habituelle, comme lorsqu'on fait abstraction du traditionnel champ contre-champ qui illustre le dialogue, et qu'on assigne la plus grande importance à la voix off (qu'on se souvienne de la première rencontre entre Sergio et Elena ; lui parlant tout le temps tandis que la caméra ne quitte pas le visage de la jeune femme, ou l'interrogatoire du protagoniste par les personnes qui établissent le bail de la maison, avec un implacable plan moyen sur ces dernières), procédés qui permettent indubitablement de semer l'inquiétude chez le spectateur.

Jusqu'à un certain point, il est vraiment énigmatique de

alcanzó a superar la frescura expresiva de *Memorias del subdesarrollo*. Ni siquiera cuando filma esa indiscutible obra maestra que es *La última cena* (1976), una película técnicamente superior, y con una puesta en escena que figura entre lo más acabado en el cine latinoamericano de todos los tiempos; tampoco cuando logra integrar en *Fresa y chocolate* los principales presupuestos éticos de su cine, y casi que consigue ganar un Oscar al mejor filme de habla no inglesa. *Memorias del subdesarrollo* contiene defectos reconocidos por su propio autor: esta fue la primera película filmada por Gutiérrez Alea con sonido directo, lo que explica, por ejemplo, ciertas irregularidades en el raccord sonoro del filme. Mas, aún con todos estos, es como ninguna otra la película que mejor revela la áspera textura de la época, a través de circunstancias que pueden devenir universalmente límites. Es una película imperfecta, sí, como son las obras más hermosas que ha creado el hombre, condición que nos inclina a ponderar que quizás el valor del verdadero arte no reside en su factura, ni siquiera en la supuesta calidad de sus ideas, sino en el modo misterioso en que se apropia de la zona invisible de nuestra imagen, y a cambio la devuelve perceptible.

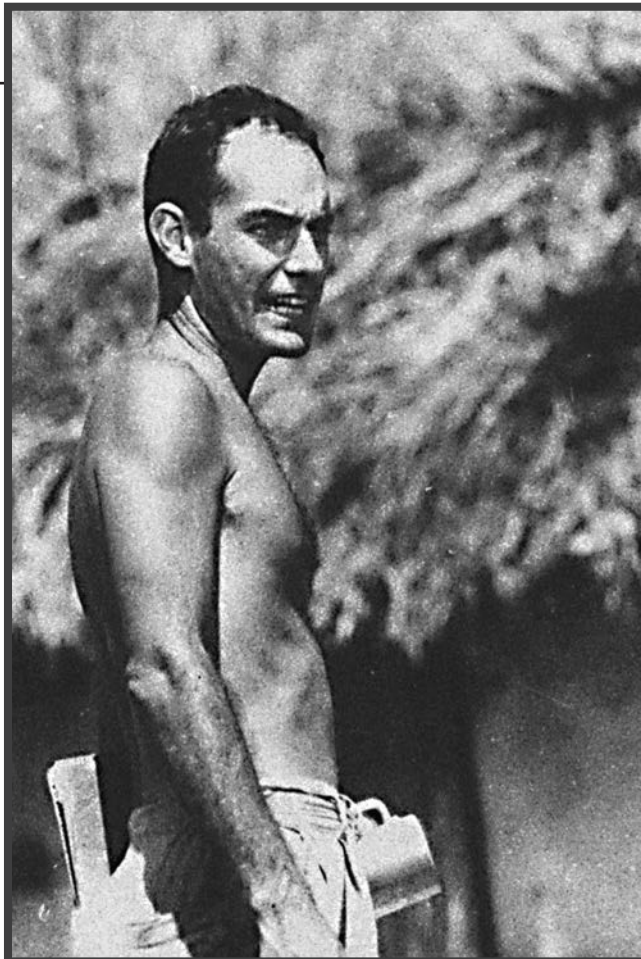
No: nunca más se ha visto en nuestro cine similar culto a la memoria. Nunca más se ha percibido tanta capacidad para relacionar las cosas, acumular experiencia y desarrollarnos. En verdad, pocas veces arte y realidad han encontrado tal nivel de congruencia en su interpretación. Y si a modo de epílogo me permitieran la certidumbre (mi certidumbre), aseguraría que en lo que a cine se refiere, nunca estuvo tan próxima la consagración de aquella utopía que prometió style: "mso-space-run: yes" dejarnos a salvo del subdesarrollo, apenas con la grandeza de las ideas y sobre todo con la pureza de las intenciones. Sólo por haber hecho tangible esa ilusión, *Memorias del subdesarrollo* merece, como ya la tiene, la más insistente evocación. ■

CAMAGa EY, CUBA

del libro inédito *Cine cubano: la memoria insomne*

NOTAS

1. Oroz, Silvia. *Los filmes que no filmé*. Ediciones Unión, La Habana, 1989, p 86.
2. Alea, Tomás Gutiérrez. *El País*, marzo 1995, p 54.
3. Alea, Tomás Gutiérrez. "Del Neorealismo al subdesarrollo" en *Revista Arcadia va al cine*, n 13, oct-nov 1986, p 52.
4. Alea, Tomás Gutiérrez. "Memorias de Memorias..." en *Dialéctica del espectador*, Ediciones Unión, La Habana, 1982, p 59-72.



T m s i e Alea

constatar que la filmografía posterior de Gutiérrez Alea n'est pas parvenue à dépasser la fraîcheur expressive de *Memorias del subdesarrollo*. Pas même lorsqu'il tourne cet indiscutable chef-d'œuvre qu'est *La última cena* (1976), film techniquement supérieur, et avec une mise en scène qui figure parmi ce qu'il y a de plus parfait dans le cinéma latino-américain de tous les temps. Pas davantage quand il parvient à intégrer dans *Fraise et chocolat* les principaux pré-supposés éthiques de son cinéma, et qu'il est à deux doigts de recevoir l'Oscar du meilleur film en langue non anglaise.

Memorias del subdesarrollo

comporte des défauts reconnus pas l'auteur lui-même : ce fut le premier film tourné directement par Gutiérrez Alea en son direct, ce qui explique, par exemple, certaines irrégularités dans les raccords sonores du film. Mais, malgré ces défauts, aucun film ne révèle mieux l'âpre tissu de l'époque, à travers des circonstances qui peuvent devenir extrêmes, et universellement. C'est un film imparfait, certes, comme le sont les plus belles œuvres créées par l'homme, condition qui nous incite à penser que la valeur de l'art véritable ne réside peut-être pas dans sa facture, pas même dans la qualité supposée de ses idées, mais dans la manière mystérieuse qu'il a de s'approprier la zone invisible de notre image, et de la rendre en échange perceptible.

Non : plus jamais on n'a vu dans notre cinéma semblable culte à la mémoire. Plus jamais on n'a perçu une telle capacité à mettre les choses en relation, à accumuler de l'expérience et à nous développer. En vérité, l'art et la réalité ont rarement atteint un tel niveau de congruence dans leur interprétation. Et si en guise d'épilogue on me permettait la certitude (ma certitude), j'affirmerais que, pour ce qui est du cinéma, jamais n'a été aussi proche la consécration de cette utopie qui a promis de nous mettre à l'abri du sous-développement, non tant par la grandeur des idées que par la pureté des intentions. Ne serait-ce que pour avoir rendu cette illusion tangible, *Memorias del desarrollo* mérite, comme c'est d'ailleurs le cas, la plus insistante des évocations. ■

CAMAGa EY, CUBA

extrait du livre à paraître :

Cinéma cubain : la mémoire insomniaque

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CUBA) PAR EA N-MARIE SAINT-LU

entretien de Sylvie Des avec César et MarieClemence Paes



SYLVIE DEBS Votre film *A Dade de César* propose un portrait et un aulo traes improvisations musicales. Comment est née cette idée

CESAR PAES Dans les années 90, nous avions réalisé un film qui s'appelait *Ugerrero del leno*, en hommage à un héros de la désert. Basiliens, nous avons aussi réalisé des vidéos et des émissions de radio. *Ourodo Paes* (inalement d'ailleurs) nous est venu dans le moment où nous avions écrit le scénario de *A Dade de César*, au Canada. C'est un projet qui nous a permis de nous consacrer à la ville de Brasília, et de découvrir ses habitants. C'est une ville qui nous a beaucoup intéressés, et nous avons décidé de nous consacrer à elle. C'est une ville qui nous a beaucoup intéressés, et nous avons décidé de nous consacrer à elle.

MARIE-CLEMENCE PAES Ça a commencé avec César, au moment où il nous a proposé de réaliser un film à Brasília, et nous avons accepté. C'est une ville qui nous a beaucoup intéressés, et nous avons décidé de nous consacrer à elle.

SYLVIE DEBS: au a e o uturo propone un retrato e o aulo que utiliza improvisaciones musicales como naci esta idea

CESAR PAES "Dans les années 90, nous avons réalisé un film qui s'appelait *Ugerrero del leno*, en hommage à un héros de la désert (Brasília) et nous avons aussi réalisé des vidéos et des émissions de radio. *Ourodo Paes* (inalement d'ailleurs) nous est venu dans le moment où nous avions écrit le scénario de *A Dade de César*, au Canada. C'est un projet qui nous a permis de nous consacrer à la ville de Brasília, et de découvrir ses habitants. C'est une ville qui nous a beaucoup intéressés, et nous avons décidé de nous consacrer à elle.

MARIE CLEMENCE PAES Ça a commencé avec César, au moment où il nous a proposé de réaliser un film à Brasília, et nous avons accepté. C'est une ville qui nous a beaucoup intéressés, et nous avons décidé de nous consacrer à elle.

SD Pourquoi a-t-il choisi l'improvisation musicale comme fil conducteur du film et non l'histoire des immigrants nordestins

CP: À m s i e s l e a i c l e l e l s m a q n e l e ' l s i v d e n a B s i l T s n s i l m s , j s q i c i n j s e D a l i d m m e i l c n d c e 8 l e s e è n i s a s e s e n e n l a m e d e l i a e a l e l a l s i v a n e a B s i l , e l l e e s d a n l s i n e s s a n e q l e s 5 m ' i v s e s d e l a m s i e q , l s 1 a g s s a i d n c d e a i e n i l m a e c c e e a d i i n e n n a s s c e e a d i i n e i n e n i n n a i a s d e a i e n a a i l l e i q , d e m n e l e s e è n i s a s d d e s e s l e s m a c s d e a l e d e l l i g n e d e c e e a d i i n ? n s l v i n s i v e 4 s l (l e i l m d i d a c i e q a c a d m i e q s l a s i e d e s e è n i s a s e s e s d i e n e s m d a l i s s l v i n s l f i l i s e c e e ' s i e a l e ' a c n e l a v l l e , e l a i v e d e s d e s i n s d a n s c e e i v l l e t h n s l e ' j e d i l m , n s a v n s c i e q c e s e a i n e e s t e d 1 e n a n d e A i a m n d d e e a l d 5 n e d e B l a d e n n e d e i d l e 6 m i , S a l , c e s n l e s l i c ! e s e A i a m n d

SD Comment avez-vous procédé au repérage des cantantes. Etes-vous parti au hasard des rues ou avez-vous un guide pour vous introduire dans les foyers migrants

CP: s a m s a i l s i e s e a g s t d ' e m i e , i l s 1 a g s s a i d e i v i e l a s e n c e d e s d e s i n s e l a è i n e n c e d e n e i d e s a m s d c t d e n m ! e l i e l e q m e n n d e s i n s , d e s e s e n i : e s a l e s a d e s d e s i n s ' l e n e n e n d d e s l i e (3 e e t e n s l e s c a n a d e s , a s s i l e n

SD: Por qué eligieron una improvisación musical como hilo conductor de la película y no la historia de los inmigrantes nordestinos

CP: Ñ B a s i l l a m s i c a e s e l a s g c l a l m s l l a m a i v m s e i v d e n e T d a s n e s a s e l c l a s , a s a a a , a n e n i d l a a l i d a d c m i l c n d c l s e ' e n i s a s e ' e s e n a n l a m a d e l i e a a a l m s i v a d e B a s i l , l i e a a a n m s i n e e s a n e q e s e i m ' i v s a s ! e l a m s i c a 6 a a b d e a c e n a e l c l a c n e s a a d i c i n n s ! e s a a d i c i n e s a i n e n c i n n e a a c e n a ! a j l c l i c , m s a a l s e è n i s a s d e l d e s e e n l s m e c a d s d i s e a a c e c a d e l i g e n d e e s a a d i c i n ? e q a m s e i v a a d a c s a l a ' e l c l a d i d c i c a a c a d m i c a s ! e l a è s a d e l s e ' e n i s a s s d i e e n e s m d a l i d a d e s s l e n e q a m s i l i a d i c a ' e s a a l ' a a c n a l a c i d a d l a l a i v d a d e l s n d e s i n s e n e s a c i d a d " n e l ' e c d e ' e l c l a , a ! a m s e s c i e q s e a n a e s è c i e d e v s a g d e A i a m n d d e e a l d S a n d e B l a d e n n e d e i d l e 6 a a m , S a l , s n l s e l i c è s A i a m n d

SD: Cómo seleccionaron a los cantantes. Los encontraron de manera fortuita por las calles o tenían un guía que les permitiera entrar en los hogares

CP: i c i m s a i a s t e a c i n e s ñ l a l m e a , s e a a b d e c n i m a l a ' e s e n c i a d e n d e s i n s l a ' e i n e n c i a d e n e s ' e c t h s c l m s m c s s i i s ' i c a m e n e n d e s i n s , c a l l e s e n e a s d e n d e s i n s ' l s ' e s l g a e s d n d e s e e n a n l s c a n a d e s , a n l s e q i v e n e n S a l c m l s e q e s n d e



Saudade do Futuro

um filme de Marie-Clémence & Cesar Paes

ce(ç) i ven 4 S al ç ce(ç) sn de à s
sag a efm l e, 4 S al , i l a l 16 ç ds
anad es, èè n isas e Al g isa s d dese ç
ni de(cens èèni sa s, e ç çni se des cm
' i i ns , des cam l nnas de di s en e les ès
s ams v la s en ce n desi ne dans e s
les classes sci ales

M-CP: ç demmen n l es ç maji ai emen, cm
me dans el a sci s ilienne, dans les em' li s
s bl enes ais ns v ins ! s se l e s èc e le
l s la ç s sil e e ne à s en ce l e clic de la
emme de mnage d l e n desi ns 4 S al
CP: ç d1n a e eà ç, ns ams encn
e s les ès nnes ç aai en ci çai ll s la '
sence n desi ne 4 S al , c m me le jnal ise,
Assis Angl , l çni mae de adi , ç es as si ae
d'n l iv e s l es èèni sas 4 S al s ams
i v sil es mem! es de l16 e d T en de
T adi des ina

M-CP: ç T es n lie asse ci e(, 7 sn ni s
n e sai n de adi , adi Acal , n à c d1a aci n,
n e caèl le cns ace 4 ad e ce e 4) ei ç mi ,
n l e samedi si , e de la esa a i n l ç d
dese , l a di (m ille ès nnes caç L ee E end,
ç i venen a T 's e ai ç e dans ce e cl e
e s e e ç en e elles cm me a dese

SD Comment avez ç us choisi les canta ores

CP: s ams encn l es de (canad es ' i nci
à(ç ad e eneia, a s ne s emaine de
nag, l s ns aai en s ens à T e A eed
ç ns aiv ns encn l s des eàgs e ç es
de ç n e' dce m s ical T e A eed es i ç
nai e ds e d inas ea is, ç cea ins incln
dans le dese, e d5a es à s , mais ceci c1es ne
a e ç s i n? T e es ms icien as si, il' di des 0
de ms i ç' lai e s ilienne dn les èèni sa s ,
ç sn ènds as si l en dans la e ç dans les
mags ins

M-CP: Te es n h cnnai sse , e dnc n h ç de
' l a ms i ç n desi ne ' l ai e, ca i les l i môme
n èèni sa e i l cni ne 4 cm s e e ci e des
cans ns , l ns a s en n mm en de m s iciens
1es n m ilie ài cl ie l es canad es n1n' as
cm en de l hes d1ad esses 8 n les encn e
s ne l ace 4 11 d m ai n en l e dnne ende
ç s l a mún e l ace le lendemain ç m ai n, ns
ams i l m ç e ds de em! l ad es ç e ci (de
ç ad e eneia, s ç s i m s , i ls n n e
c' de ç n h s ical s ams aim ce ç i ls n di,
le can es i v e à s en e ns ç l s , i ls aai en
la caàci , 4 ams le s ie, de acne l a ville e
nn à s sel emen l es desi ns, la caàci de ai e n
' ai l s as e ç e n ç n es

SD Est ce que toutes les prises ont été improi sées

CP: 8 i , a s l m en, ' es les ç nces , il n1 a
ç ne s el e l se à l an l1m' i v sai nes n s' ec
acl e de e, e l es aci ns d l ic sn l m diales
' m ie(v e l es m es a! ds , el s ç la l i

' as ejem' l, en S a l e(ise la G A
Gni ds ana d es, èèni sa s e A' l ç sa s d
dese ç e e ne a ds ciens èèni sa s, ç e
ç ni a cm ' ee ncias, camè nas desa s en e
' ea s "ncn a ms na ' esencia n desi na en d as
las clases sci ales

M-CP: sès ç e la ma a cà , cm en d a
la sci edad à sile- a, em' les s ! ale ns e ç a
ms ms a el a nic m s aml i ' s il e a ç n
qe ams e a el l c de la mca ma del' e
n desi ns en S al

CP: "n na de n esa s ! se ç cin es encna ms ' e
sna s ç a! an esci a ! a jad en n a la ' e
sencia n desi na en S al , cm el' ei di sa Assis
Angel, el lc de a di, ç e es a m! in el a de
n li! s! e ls èèni sa s de S a l Tam! i n i
ms a ç a ls miem! s de la G A del T
en de Ta di desi na

M-CP: l' T es n l ç m ci s , en dn de es n
eni ds na a di , a di Aca l, n à ç e de aa cci
nes, na ca' illa cns aga da al ad e ce a) a
ç mi , n el s à d ' lance, cm ida ' i ca
del dese a die mil ès n as cada in de semana,
ç i venen al T ' aa im' ega s e de esa c la
eni s e cm en el dese

SD: C mo eligieron a los canta ores

CP: "nc n am s a l s d s can ad es ' inci' ales,
S n ad enei a, des' s de a! e dad na
semana s l ' esen Te A eved , a ç ien a! a
m s c n cid d an e las ! se vaci nes ' elimina es
ç e se ans m en nes ' d c m s ical
Te A eved viene del se de inas e ais, ç e
alg n s incl en en el des e s n , a n ç e
es e es as n Te es m sic am! i n, ' d
ce 0 de m sica ' ' la ! asile- a en l s ç e ig an
l s e' en is as, ç e se venden an en la calle
c m en las iendas

M-CP: Te sa! e m c , ' es es n! en g a' a a
la m sica n des ina ' ' la, ' ç e l es e' en is a
sig e c m' niend esc! iend canci nes s
' esen a m c sim s m sic s "s n medi m
es' eci al l s can ad es n siem' e ienen di ecci n
el n L s' edes enc n a en na' la a a las
nce de la ma- ana les das ci a en la misma ' la a
' a a el d a sig ien e Gna ma- ana ilmam s a c a
d s de em! lad es? la elecci n de S n ad
enei a n s es l eviden e, e n n es a c a
nada m s ical s ç s l ç e dec an, sin ni am s
enseg ida c n ell s Adem s, g acias a s ' es a e an
ca' aces de c n a la ci dad n s l de a! la de
l s n des in s, e an ca' aces de i m c m s all del
a e a

SD: T o as las tomas fi eron improi sa as

CP: S , a s l a mene , ' aa da s las sec encias s l a
na m a' l an La im' i v sacin es n e s èc c l
calleje , las eaccines del' ! lic sn ' i m diales
à a eol a mej ls em as l ane ads , cm la' l i ca
la desc ' acin Les a! ams e(l icad a ls can a

iq l e cfn ag s
 ans el iq(canad
 es ce qns i ns en
 ai nde ai e, e le ans
 na ellemen bl d:
 me e di e d ilm
 adde do uur o ls
 a d, ds qj ls n e ne
 acc ce, i ls ni m' v s
 s l es di i cl s de la v e
 iq dienne dans la v lle de
 S al aec s es es
 i ns d'agn, de cfn a
 g A d d b es
 'n el s g ande s
 l se, la i me se ai sai
 aec dade d
 1ai 'ns ' e
 q ai ai men
 im' v s thns ce m e



na ellemen, en i le de nd, lll e e
 es la anq lli d dese? ils l'agn js ,
 mais ils sn l 4 del s v ngans , e s aen qj ls ne n
 as ene ce e(, a ce qj ls n e(as si ca n
 ge a ce qas aiv v 4 S al , e ne
 dans le se n1es as v den
 M-CP s ans as si en ejs des eenes en s
 di, m ais ns n1ams jamais 'l es i lise dans le ilm,
 sa n, cel i de l' e di lm, dn v ci les es
 ths i ai n e Andi na

S al g n in ini
 as 4' eine l' d' h g min
 s ce v a le d ' g
 e d B sil le desi n
 eldad e
 d el e n desi n

1ai s enc e ei
 and j 1aiq m n as
 je v s ici del s des annes
 aai llan cm me n dam n
 e je n1aj s a s v
 Le men de en e

S al es la ci
 q l es desi ns n ad e
 ceai ns n giv les cel ns
 bac's n ess a nd
 4 mang le a in l a le dm n

es a es en ejs emens , en sdi , ai en m i ns
 hs , a ce q l e l ic, e dnc l 1nsl ai n, m an
 qj en a(canad es

SD Combien e temps aez u us tourné

CP s ans n ne v ngi ne d1e es en i
 semaines de nag i mags e de(s emaines d'1en e
 g s emen de s ns sel s . and n ne s el lic le,
 cela indi ne gnde cncenai n ai n de saisi le
 m men magiq e, 4 i i si n availle s la 'a le

d es l q e es ! am s
 acierend , na almen e
 les a! am s a! lad del
 ema del l de la
 ' el c la audade do u u
 ro s a de, en c an
 se ' esen la ' ni
 dad, im' visa ns ! e
 las di ic l ades de la vida
 c idiana en la ci dad de
 S a l c ns s' ! le
 mas de dine , de des
 c ' acin Al inal de n
 ves , es n s s ' en
 di , la ima la acan c n
 audade do u uro " a
 ' a a dem s a n s q e
 d e a im' visad
 m ema de nd ,
 na almen e, el i' i

c e n a la anq ilidad del des e l ev ca! an
 siem' e, ' e a es n desde ace vein e a- s
 sa! en q en van a v lve , ' q e am! i n ell s an
 cam! iad , ' q e as a! e vivid en S a l ,
 v lve al se n es nada cil

M-CP: Tam l n g a ms e' ene s en es di, e n
 di ms i li al s en la el cl a, salv n, el q e a! e
 la ' el c la, c s es s sn s s ths si ai n
 Andi na

S al ig gane in ini
 a' enas i enes la edad de n ni-
 ene v a l de' g es
 de Ba sil el desi n
 elda d s- ad
 del el n desi n

da v a e a ci q i
 ca nd dej mi i e a
 v v aq desde a ce a- s
 a ! aj cm n esclav
 da v a n encn
 la manea de v e

S al es la ci dad
 q ls n desi n sada n
 algs se encm ! a n
 s ca n nd
 cm iend n a n amasad ' el demn i

Las a s ga a cines , en es di, n ea n a n! enas,
 ' q als cana d es les ala b la insl a cin ' q e
 les ala b el l ic

SD Cu nto tiempo ro aron

CP da ms nas e ine a s d a ne c semanas
 de da je imagn ds semanas de g ! acin de sn i
 d da na el cl a e l ig a cncena e m c si
 m a a n e de el mm en m g c, m s a n c and
 es s a ! ajand cn la ' ala b im' v sada Ten ans
 q g ni ans cn mc i g a a ' d e ilma la

im' vis e ,l allai s1 ganise avec! ea c ' de ig e
' ' v i ilme la ville 0e (A'a j 4S a l
aien n ma(im m, 4 ca se de la aille de la ville, le
em's' ass dans les ans' s ai :sim' an
SD **z u s rencontré es iff cultés particuli. res
au montage**

CP La di ic l d m n age vien de la m siq e, ca il
e' se s elle Les j es s n :s l ng es, elles 'e ven
d e q a an e min es, e n ne' vai 'as ga de
a is, dans ce q i' e 'a a Qe ne móme j e, n s
av ns ! lig s de ai e des c ' es 0e' l s, c mme
il s'agi d' im' visa i n, n c an e n' a end' as q es n
c m' agn nai e min ' c m mence le ve s s ivan ,
ca la a' idi ai 'a ie de la vale de l' im' visa i n
M-CP s am s dR ai e ace 4 la' i i n des :
mes des sj es indi s , cm me le desi n 4 S
al dans les im' v' sa i ns , ensi e i l e l a di icl
de la adci n e del 1 adaai n ds s i ag e, ca
n s am s v' q s i i m en anai s cm me
en anj ais, ' q l e n n l s he baag l e l aisi
de la i me

CP Gne a e di ic l ai li e a c i (es iq e
móme c mme n s v li ns ac n e la ville, e a ssi la
m l' i lici des ac i ns q i s1 ' d isen a móme
m men , il allai s ven c ange de lie e de' e s n nage

M-CP eji nd e la ciai n de W ale Benjamin iq
es a d l d i lm e à s e sn cem in dans
ne v' lle ne e' as di e gnd cs e, mais se è d e
dans ne v' lle cm me n s e è d dans ne d eman
de n a' eni ssag 0 ai lles , l s de la' j eci n
d i lm 4 S al , ns am s ai dciv a(à lis
es des end i s q 1 e(m n es ne cnnai ssa ien ' as

SD **ce propos, il m'ia semblé que les b r r s ont été
filmé ans es lieux marqués ifé remment iun point
e u e social0**

M-CP h e e 0 ans le i lm, ns am s mn i s
s di ens , dans i s milie(di ens e
Andade, end i ci ce ce , z e encn en les
des ins iq n s si z a T , n di mance a s
midi, z e e en l es am illes z e l s le ' e
mie di lm, n l i e s l ai e, le x das
eninas, iq se e dans ne baq s s n i va
dc, 4 sn Am a , Banliee S d de S

SD **Comment avez vous trouvé la fabrique e
pan eiros**

CP 0 ans le sc na i iginal, n s v li ns m n e ne
sine, ' e' sen e le cF ind s iel de S a l , e
n s' ensi ns na ellemen 4 l' ind s ie a m ! ile A
S a l , n s av ns d c ve le' l s g and magasin
d' ins men s de m siq e, A n em' anea, q i a'
adi i n de ni des m siciens' j e d c in le
samedi ma in "n disc an avec le' ' i ai e, n s av ns
a' ' is q 1 l avai ne sine de' e c ssi ns, e de' andei
s, e elle es d nc deven e n e sine' le ilm

SD **e u e nous au portrait e la v' lle. ourquoi repré
senter les ifé rentes classes sociales**

MPC s v li ns casse le clic d des in, ca les
' j g s c n e les des ins s n :s s , l allai d nc

ci dad 0 cia s' d a en S a l e a l m (im,
' e q del d ala ma- de la cida del i em' dedica
d ala nsè ea enm e

SD: **2 ubo alguna if culta particular urante el
monta3e**

CP: La di icl a d del mna je v' ene de la ms ica, ' q e
el mn a je se! asa en ella Ls del s sn m la g ,
èden d a c a ena mins , n d se' ede
g da A ces , en l q e ède à ece n mism
del , ns v' ms ! ligads a ace ce s Adem s,
cm se a a de im' v' sacin, n cana ne n esè a
qe s cm ' ae a a em inad ' aa em' e a el e
s sig ene, ' e q la a l de es n de ls a l es de
la im' v' sacin

M-CP: Tv ms q e a ce ene a la e' ei cin del s
em as en las im' v' sacines , cm el del n desi n en
S a l , leg se l ane el' l ema de la a d ccin
de la adaà cin de ls s! ls , a e q q e am s
e q d i maa a n en a ncs cm en ingls , à a
e q q ienes n enendi ea n' g s di ea n cm
à i el' lace de la i ma

CP: ! a di icl a d el acina da cn la a' esa es
i ca cm e q am s cna la cida d, a ml n la m l
i' l lidad de accin es e se' dc an sim l neamen
e, a ! a e cam! ia de lg de es na je

M-CP: aa alcan a la cia de Wale Benjamin cn la q e
em' ie a la èl cl a encna s camin en na ci
dad n q ie e deci nada, è è des e en na ci dad
cm n se l e de en n ! s q e e (ig n e dade
a' endi aje Adem s, d a ne la' ecci n de la' el c
la en S a l , icims desc ! i a l s ' al isa s l ga es
e q n cnc an

SD: **Con respecto a eso, me pareci que los b r r s
hab an si o f lma os en lugares cuya consi eraci n
social era muy ifé rente.**

M-CP: (' ac h la èl cl a ms a ms es s di e
enes , en es l ga es di e ene s "l de Anda de, q e es
n sii ci c ca , en dnde se e nen ls n des ins
e q i n a n ? el T , n dm ing ' la a de, dn de
se enen las am ilias, el l me de la' el c la, n
l ga m ' ' la, el Xe das eninas , e se
encena en na ! a a ca ! aj n v ad c , en S n
Ama , n s ! l als de S

SD: **C mo encontraron la f brica e pan eiros**

CP: h el g in i ignal, q e am s ms a na ! i ca
à a e' esena el lad ind si al de S a l , ' en sa
ms na a l mene en la inds i a am i "n S
al descl ms la i enda m s g nde de insm en
s ms icales, A nem ' a nea, q e i ene' a dicin
eni ms ics à a ca n ci n ls s ! ads de
maa na al and cn el de, ns ene a ms e q
en a na ! i ca de' andei s , se a ns m en n es
a l ca' aa la' el c la

SD: **olx mos al retrato e la ciu a . or qué repre
sentar las ifé rentes clases sociales**

M-CP: . e am s m' e el i c del n desi n,
' e q ls ' eji cis cn a ls n desi ns sn m
e es à necesai ms a a ml n a ls e l g a



a ssi m n e ce (q i n ssi 4 avance , ce (q i en e iennen le m e am icain ' i q e , l a 0 na " ndina , a j d1 i S na e mais galemen e(mai e de la ville? Assis Angel , l' anima e de adi e de l visi n , " man el A a j , le di ec e de la ' inac : q e , iginai e de Ba ia , l a le j nalis e l ali! al , e manne , q ia ssi e q i ien ne c niq e ' li i q e 4 la adi e dans n q idien d s i ais il a a ssi) an e e , la m: e e la ille q i viennen d' a ive e q i viven dans ne min sc le c am! e dans la ! anlie e " s de la ville

SD Et la é mme chauffé ur e tak

MPC l' le es s l ane 0a! d, elle es ene ne nci n v dene 4 S al l e ca e d e a (i q se e d e el le incane le desi n man elle a ne an de al e q se e al isa , m ais elle a g d l es innai ns e l l accen d dese 1 es ne as se l nde dcl e' le es en e de (m ndes , dans la v e el le cm me ce es nnag de i ci n d i lm Pa n e hoo la

SD ar rapport lúnië rs écrit ans ira d , quelles sont les principales éu lutions que v us avez pu constater

CP e q a cangce s n l es migi ns , l a éa c' de v eiv en , l es gns ne v ennen l s ' s' ns al le di nii e m en Aj d1 i a e c l es a s , n è s e dl ace l s aci le men eai ns n g d le e e dans le dese , i ls aai llen n em s 4 S al e i ls e nen s le ll n a s l a l i e La l à de ce (q ai v n n dj 4 ne am ille , n s ea ' l es accei lli , l a as si mi ns de gns q i sai en m ig e es le é , ca n cm mence 4 saiv éji l a d cñ ag 4 S al e q m1 a a ' ' ls e j 1 aii lm l a g e , c1 es l e nm ! e de em mes

n a a n a , a l s e s se na n el mi ame i can ' ic s é a hdi na , senada e a ml ne (alcalde de la cida d , Assis Angel , el animad de adi de e lev sin , m anel A a j , di ec de la l nace ca , q e v ene de Ba a s el bi d isa l a liba l , e manne , q e i n e q ace na cn ical i ca en la a di en ndiai es e i n e a ml nes n) a n e , la mad e la ija q e acab n de l lega e v en en na l e a mins cl a en el é s e de la cida d

SD: Y la muer tak sta

M-CP: s m s' l em i ca i me , e' esena na ncin eiv dene en S al e la (isa e sel e de encan a al n desi n ma ne i ene na manea de a ! la e ' eende se l a l isa , e mani ene las enn acin es el acen del dese " s na alsa ! ia decl a da " s en e ds m nds , en la v da eal cm a e l ès na je de iccin de Pan Chool ae

SD: Con respecto al unië rso escrito en iramun o , cu les son las principales eü luciones que han po i o constatar

CP: L e q a cam! i ad , sn las miga cin es a m c as idas e nidas , la gne a n v ene à a insa la se de inii e mene cn ls a s es , n ' ede m e s e cn ma acilidad Algs sign e niend s i ea en el dese , a b jan na em ' a da en S al v el en a s à cela des' s de la llv a La ma a de ls e q a n llegand a i enen na amilia , el acin es e q les acgn é mens a m! in ls q e dese an emig a cia el S , ' q e eml e a a sa b s e e q a desc ' acin en S a l L e q me llam la ae ncin c and ilm la esa cin , e la cani dad de

avec enans si el les ivennen eji nd e le m ai dj 4
s l ace, si el les n l aiss m m enanm en ne
amille dei : e elles

**SD 5 uelle est la représentation e o aulo la plus
significa tie u tre regar**

CP ,l a n ve s dans le ilm q i la s me S a l e
' end la c emise, mais ' e (a le la mise les ce
q i evien j s dans les disc s, malg les c i iq es
s la di ic l de la ville le c ns a q e malg , n
' e mange is is ' a j , n a de (c emises, e c
M-CP A n a e n i a , le c ns e u e de ms e dia
S al , c les cm me ne es ade h d 1 a es em es,
si m es de l ne g e dans ce e v lle, elle e le enda ,
mais d 1 elem n e, elle ne e dnnea i en les ne v lle
e e q e e m e des si si 1 i n e s i s

CP A d a , j e di s a e q j e n 1 a a i s a s cee
i v sin l 4 e q el le m les ds ag l e m me le
mnde, j e me disais q nd m n e, c les l s a n i q lle
dans le dese, e e ni i v v e la mis: e dans cee
gnde i v lle, cela di 6 e t n a l e 1 a a i s ne
i v sin l s m ani q m i c a i n e n e

**SD otre isio n e la i v lle a t elle changé apr. s a v i r
á it le film**

CP Bien s R, j 1 ain ' e
mi ns è , c a j e c n n a i s
des gns , des end i s
agl es 4 i v v e ais
a s i s emaines de
nag, j 1 a i s s l ag
de a i

M-CP e q m 1 a asc i
ne, c les cee a c l
d 1 a d a a i n des ' es n
nes i v ennen d es
nes al es d
dese b l a ne
s a e n a s l i e, e '
an, el les se d! i llen
e m e s i v e n s d 1 n
desi n e n s
a i v n s v l s des ' e

mies e a g s i l a a i n ! de can s l e q l il
e n d a i des l c l es e n a n a s , il a a i s a b i e !
i e q l i a n e , l a a i m l i l i s n a a i e a d i (V

**SD Est ce que les canta ores ont eu líocasion e u i r
le film**

CP 8 i , ns av ns ai la ' emi: e 4 S al e c 1
ai s m a n , ca le mnde es e n e ils n 1 e n
e e n a i e n a s de se i v 4 l 1 c a n Beac' d 1 e n e
e (n 1 a a i e n j a m a i s a c i n m a v

mj e es c n n i - s i v e n e n a a e n i s e c n s m a i d,
deja n m m e n n e a m e n e s a m i l i a d e s

**SD: Cu l es para uste es la representaci n m s signi
f cati a e o aulo**

CP: a n e s e n l a e l c l a q e d i c e q S a l e
desl ma, ' e q e a l l e d e s a c e s a l a ! a n c a
s es alg e d n d a n e , a e s a d e l a s c i c a s s ! e l a
d i c l a d d e l a c i d a d , l a c n s a a c i n d e q , a e s a
d e d , n e d e c m e e s e c e s ' d a , n i e n e
d s c a m i s a s , e c

M-CP: A n i e l , e l c n s e a d d e l m s e d i S
a l , e s c m n e s a d " n s m i n s , s i
i n i v e e s e n e g a e n e s a c i d a d , l a c i d a d e l a d e l v e
' e s i n , n e d a n a d a s n a c i d a d a ! i e a
q e e m i e i n a s i i n i v e e s

CP: A l ' i n c i ' i , d e ! d e c i q e n e a a s l a s c s a s
q n m e g a m d s , m e d e c a
e s i e l d e s e s m s a n i q l , e n i a
i v i v l a m i s e i a e n e s a g n c i d a d d e ! e s e i n s a
l e T e n a n a i v s i n m s m n i c a a a m
e a n i n i e n

**SD: Ca mbi su i v si n e la ciu a espue s e hacer
la pel cula**

CP: s e s , e n g
m e n s m i e d , ' e q
c n c g n e , l g a e s
l i n d s ' a a i v i v
e d e s s d e d a
c s e m a n a s , m e
a l i v ' a i

M-CP: L e q m e a s c i n
e l a c a a c i d a d d e a d a '
a c i n d e l s e q i v e n e n
d e l a s n a s a l e s d e l
d e s e L a m a a n
s a ! e n l e e , s i n e m ! a g
s e l a s a e g a n e a c e
d d e n n d e s i n e q
a ! a m s i v s a l l n c i
l T e n a n a c a j a d e c a
n e n c i m a d e l a c a l e n

d a s m e n d e n c i a s n a - d e s s e n a s e n d e e
e ' l e g ! l e l a ! a m l i ' l i c a d s n e g i ' d i e V

**SD: T u i v e r o n l o s c a n t a o r e s o c a s i n e v e r
la pel cula**

CP: S , l a e s e n a m s e n S a l e m e m c i n a n
e , e i v n i e n d s n d e j a a n d e a s m ! a s e
c a n d s e e a n e n l a b a n a l l a U c s n a ! a n i d
n n c a a l c i n e V



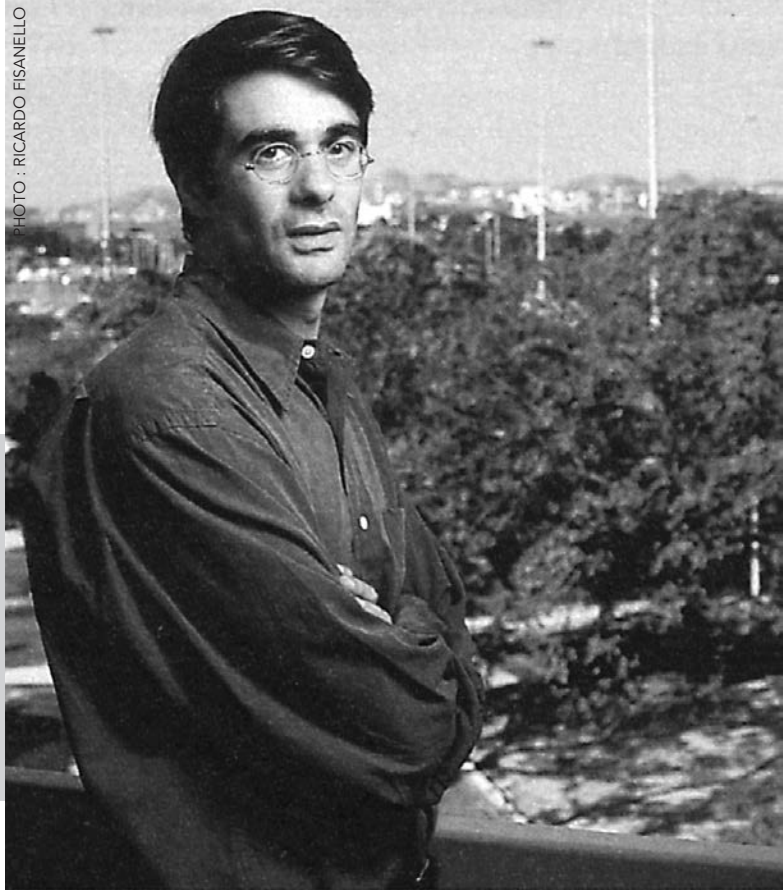
entrevista ■ entretien

JOSÉ CARLOS AVELLAR
GERALDO SARNO
MIGUEL PEREIRA

DOCUMENTAIRE
BRÉSILIEN

0 0 Moreira Salles

PHOTO : RICARDO FISANELLO



DS É CARLOS AVELLAR Jo o, como v c7 chegou ao cinema ocument rio

O MOREIRA SALLES "cegi n dcm en i ' acas 'm e m ei em ecnm ia cm Wali n? as 2ans de idade, n i na a men idi a d q q i a ae Wali n i na acabd de v a da' , cm m maei al! q ele i na g a d l , em v de l' e i n a i lmad d aq l sem ei " cm e esaa des cad , ele me edi m a ajda e g se e di a ajd l a gni a atq l , a e m ei ba aq l e mae i al mei in m e, e i q e i . e di e , e i ei des ses' g mas, esc eiv e(ba 6 q del es 8' g ma i a a e, eni m, m t em n diss, e acabi icand n dcm eni as nnca i m a va , assim, desde a jende m ig n i cm cm Wale , q mi ced encn as a va , e sem' e i e m i a div da em ela a q q i a a e cnes s q cn in end a j e ea cm m a va en endeX i m a descba m em' e i descl nd cinema dcm ena l, na e dade e and a a e 's in m i a ena de n e atq l e' v elmene a a ga ee, ea ld, m a nci nema de n ic , em n v camins , em alenai as A m i na ga n ee iss, e mei q descl a i si a d dcm en i s in

GERALDO SARNO oc7 nunca estu ou

MS : , n nca es dei cinema Se je c n e alg ma c isa da is i ad d c men i , m i ' q e e es lvi da a las ! e iss , q e mac isa q e e g s de a e alve a g s mais d q e ' i amen e ilma "n , eviden emen e, ive q e me' e' a a ' a a iss " ' assei m an na Y ica ensinand eali a de d c men i " a desc ! i, s in , a iq e a d cinema de n ic je em dia q ase ma mili Ocia " en m ce

DS É CARLOS AVELLAR Jo o comment es tu arrivé au cinéma

O MOREIRA SALLES e s i s a i v a dcm ena i e à a sa d 1 ai ini mes des en cn m ie, cm me Wali n, 42 ans e n'aa is acne ide de ce q e je v ais ai e Wali n ena i de en e d a ' n , a e c d ma i el q il aa i en e g s l4 b s en v d , l aa i ilm a sans sci ' " cm me je n'aa is' as cc ' , il m'aa demand de l' aide 4 g nise a , 4 ai e n sci ' ' ce mai el 4 demi in m e e je l' ai ai 1 ai ai le sci ' de ces' g mmes, j'aa ci le e (e, ' i s q e d' en e e(Le' g a mme n'aa s cn i n e n' e en a is n de a , je si s es dans le dc mena i e ais a n'aa jamais ne va in de je nes se i , il ne m'aa à sa i v la môme c s e q 4 Wale q a v s F sa va in n , mi j'aa j s ba c ' s i s ce q je v lais ai e j' av e q e j' s ie enc e a j d' i en'aa i' as ne va in , cm' ends X' aa i ne dce e A e c le e m' s , j'aa d c e le cin ma dcm ena i e, en ali en cm mea n des e es e si s male e (de ne' as aiv e ce q e a ga in , ea ld, a e , c' les 4 di e, la i dans le cin ma nn ici , dans de n'aa (c e mins e de n e lles b si! ilis a ga in n'aa as e cee ca nce i j'aa' esq e dce l l i si e d cin ma dcm ena i e à mi môme

GERALDO SARNO Tu n'as jamais été ié

MS n Si aj d' i je m' l cna is n e en isi e d dc mena i e, c' les ' a ce q j'aa dci d de dn ne des cs s la q esi n' les q e l e c s e q e j'aaime ai e, e 6 e l s q de ilme Als , l en sR , j'aa dR a a ille ' ' ' a e ces c s 1 ai' ass n an en A i q 4 enseige la a l i s a i n d dc mena i e 1 ai dce ' a mi môme la i c esse d cinm a nn ici A j d' i c' les ' esq e de n d milia ni sme

gl'a es'nde, cada ve q eme' eg nam, q es md c men a is a Basil d c men i vis c m ma e a' a q e as' ess as' ecisam c m' i, m' c a c n ag s , enq an n c nseg em ve! a' a a e alg ma c isa de amen mais am! ici s Ai nia q e essas' ess as n sa! em q e, n q e di es' ei 4 in va es ica, q ase sem' e cinema de n ic es eve 4 en e d cinema icci nal "m nada cinema d c men al deve a cinema de ic) al a ma c l ad cinema n icci nal n Basil, q e de ce a mane i a es na igem da al a de vi alidade d góne n Basil je em dia

GS: 5 uan o u c7 b i para o 5 u7nia

MS: "es i e l e m 1991 Tina acab d de a e m a s i e, e q e di i g , cam ada m r a 'h s al ia se eji a cni na a ae i ss 's eni made de me aas a d B as il aa èns a m t"! em s a m e cl c em cna cm m a gni a n gnam enal de l e q na ta ea ' esidida ' el Bis' T i s amene e i ba l enand me aas a d dcm eni , m as acabi ind ens ina dc meni) i m a e f e i óci a ma a v ls a, ' q e n i cm dcm en ai sa m as cm ' es s , m a a i v dade na q l e m e sin m i è m le ens ina ad es e eias a s a ecs s adi v sa is à m a gni a e q cng e g das as ig ejas ci s s da Y ca

CA: A ria n o b i seu primeiro trabalho

MS: An es e i ei e e(d a o, en an seg in e i md c men i s! ea ina m me l de je, 1, 1 an s de' is, e n c nside essas s ies' ' iamen e d c men i s S e' agens "m m r a, e ac , j e(is e ma en a iva de se a' (i ma de ma ling agem de d c men i m r a ia li ma dessas e' agens m ia' e ens nesse al al , m desej de e(lica d c m 24 an s e sa! ia d "viden emen e ese m' ssim ' n de' a ida' a a md c men i je e n g s de m r a

GS: Eu queria iscutir um pouco a istin8 o entre fic8 o e ocument rio. oc7 sabe, eu comecei fazen o ocument rios. e fa8o cinema, fa8o por causa o ocument rio. Como é que voc7 estabelece essa istin8 o entre ocument rio e fic8 o orque eu particularmente n o consigo estabelecer. or mais que eu pense nisso, os anos se passam, eu vou trabalhan o e sinto que na ver a e o processo e cria8 o é um. implifican o um compositor comp9e para um instrumento, ele comp9e para uma orquestra e c mara, ele comp9e para uma sinf nica. 5 uer izer, ele usa mais ou menos instrumentos. e uma certa maneira, partin o a, e tiran o o que existe e for8a o na compara8 o, po er amos izer que num filme e fic8 o voc7 vai usar mais instrumentos, voc7 vai reger uma quanti a e maior e instrumentos o ator, a cenografia e mais, e mais. epen e o ocument rio, sim, mas no ocument rio voc7 vai usar no m ximo uma orquestra e c mara, o qu7 n o significa que a estrutura n o se3 até mais complexa. Ent o, na cria8 o, qual é realmente a iferen8a

MS: "ssa, na ve dade, ma vel a q es n d c men

e si s ie de hd e, 4 ca q i s d n me' se la e s in , q e je si s dcm ena i se A B sille dc mena i e es 'e cm mene a 'e 4 a nci , n 'e 4 cn e ce , le em 's de ni la sm me s isane ' n ' j e a ! dg l s aml i e(Le 'ls dF e c'les q ces gns ig en e q le cinm a de nn ici n a' esq j s l s inn e s le 'lan es i q e q le cinm a ici Le cinm a dc mena i e ne di i en a cin ma ici 8 n manq e d1 ne cl e d dcm ena i e ici, lacne q es 4 l1 g ne d manq e de v ali d gn e a Bs il, aj d1

GS 5 uan es tu parti pour le Kenya

MS: "a i en 1991 e e nais de e m ine ne s i e ini l e m r a e ne sa is a s si je v ais cn in e s cee v e 1 ai ' v le b si n de m1 i ge d Bs il ' l c i n è h s a m a mis en cna c a e c ne g nisai n nn gnem ena le Eena ne q i a i b id e 4 l1 q ' a l1 q e T i es emen, je s is ' ai l4! as' ene de m1 li ge d dcm ena i e, mais j'ai ini ' a l'enseige L'e(l en ce a me i lles e, à ce q e je n1 a is ' as dcm ena i se mais' esse , ne aci v q me ' la Q ba c ' 1 a ' enais 4 des b es e 4 des elig e ses 4 i lise la e c niq adi v s elle 1 a i ne g ni sai n q i nissai e s les b ises c i ennes d1 A i q

CA: A ri e nía pas été ton premier tra il

MS: n , a n j' a is ai le scna i e le e(e de a ' n , e l'ann esi a ne j'ai ai n dc mena i e s la ine A j d1 i, 1 1 an s a b , je ne cn sid: e b s a imen ces s i es cm me des dc mena i es e sn des e' a gs è ns m r ue, je e d il a dj 4 ne ena i e d' a ' ' ce d lang ge d dc men a i e m r ue a le den ie de ces e' a gs e a a il es s ' e ni e(, il e e(l i q e 4 24 ans, je sa is les l en s R n s ma a is d! ' n dcm ena i e A j d1 je n'aime ' as m r ue

GS: Je vous rais parler un peu e la istinction entre f ction et ocumentaire. Tu sais que 3ai a it mes ébuts ans le ocumentaire. i 3e suis arrié au ciné ma, c'est cause u ocumentaire. Comment vois tu cette istinction entre ocumentaire et f ction J'ai beau y penser mais au fl es ans, 3e tra ille et 3e sens quén réalité le processus e création est i entique. En simplif ant un compositeur compose pour un instrument, pour un orchestre e chambre, pour un orchestre symphonique. Il utilise un nombre plus ou moins important i instruments. artant e l , et sans e a gérer la comparaison, on pourrait ire que ans un fl m e f ction, tu a utiliser plus i instruments, en iriger a n tage l i facteur, la mise en sc. ne, etc. Tout épen u ocumentaire, mais l tu vas utiliser tout au plus un orchestre e chambre, ce qui ne veut pas ire que la structure níest pas plus complexe. onc, ans la f ction quelle est réellement la ifé rence

MS: "h ali c'les ne v eille q esi n q i s g a e c le ' emie ilm Sans d e n des ' emies ilms nn ic

i ,ac q e elas ge c m ' imei ilme Talve m
 d s' imei s ilmes de n ic , ma das' imei as ima
 gens d c men ais na is ia d cinema alve seja a
 mada de San an ill em ! a]F gh ng w h our bo
 n Cuba, de Al! e " Smi e ames S a BlacE n,
 Ai ag a' , 1898 A e a is' an ame icana ass
 n s"s ad s Gnid s e, c i samen e, s ela s da im' en
 sa esc i a e am m i mais sensaci nais d q e a imagem
 8 s ela s d sj nais di iam q e in a sid ma! a al a
 e ica, q e eles in am levad d is, ós dias' a a c nse
 g i ma e, e c A imagem m s ava ma a sem
 g ande a, ma c isa q ase! anal, c eia de em' s m
 s, es' e as, m nimas' g ess es 8 ' ! lic n g s
 e e i ave s ' ica d sj nais "n , ama es

i s, ne des' emi: es imags dc mena i es dans l1 is
 i e d cin ma es celle l se 4 5 n a n i ll, 4 ! a
)ig i ng Li b in b de Al! e " ñ i e
 a mes S a BlacEn, Aia g ; 108 La g e
 is' an am i caine l' le es à ss e a ("a s Gnis e
 ci e semen, les ci s de la' esse ci e a ien ! ien
 l s sensai nnel s q l' imag Les ci s des jn a (
 disaien q la b a ille a a i a q e, q 11 le a a i
 all de (i sjs ' ' end e le L' image
 mna i ne aci n ' e g ndis e, ' esq e b nale,
 em' lie de e m s ms , d'aenes , de' g essins
 minimales Le ' ! lic n' a' as aim , la' la es in
 l q e des jna (Als , ils sn à i s en sdi ' i
 ilme 4 n e a ne à i e de la! a ille e le scs



Gb er o Fre!re
 d Fo d b ó q i(
 N b)o

di , e ilma am ' a e da! a al a, e i m s cess
 es nd s O esde inci essa i sem' e ad vida d
 cinema de n ic nde q e es essa n ei aX
)ic e d c men i A' imei a di e en a s ge n a
 de q en cinema d c men i v có en ega' a e da
 a ia' a a a ealidade n d c men i ma' esen
 am i mai d acas d q en m ilme de ic dis
 s e en ce e a a s l a i lme dcm en i
 v có inc ' a acas de ma maneia g Oica, a ' a e d
 ' cess cia iv 8 ic a d Leac cE em ma! ela ases ! e
 iss me cinemas e(ise' q en i imaginad
**MIGUEL PEREIRA: Minha primeira pergunta é exatamente
 essa, on é que est a emo8 o o filme ocument rio
 JMS:** " ac q e, eviden emen e, es m' c c m d c
 men a is a ma e ' ela ealidade, ma can e c i sidade
 ' el m nd is, vens e aq ele se lind ilme,
 Regen Chu a]1929 ada mais! anal d q e m dia de c
 va Se Chu a m d c men i ' q e, vens dem ns

eeni ssan Oe' i sj s le cinm a nn ici a e
 des d e s q n 4 l' em' lacemen de cee ni : e
 en e la ici n e le dcm ena i e La' emi: e di en
 ce c' es q e dans le cin ma dcm ena i e la ali es
 en ga nde' ai e a e del' e v e La' sence d
 a sad es l en l s im' an e qe dans ne ic in ,
 c' es cea in 0 ns le dcm ena i e, le a sa d es inc
 ' g niqm en, il ai à ied ' ce ss s de c a
 i n ica d LeaccE di j l imen mn cinm a n' e(ise
 q ' a ce q il n' a à s imagin
**MIGUEL PEREIRA : Ma premi. re question concerne
 précisément la place e liémotion ans le flm
 documentaire.**
MS : e ' ense q elle se e n è dans l' a eci n
 q le dc mena i se ' e ' la ali, dans sa
 ci s i c ane ace a mn de i s, vens a alis
 ce! ea ilm Egn Chua 1929 i en de' ls ! anal
 q nj de' li e Si e s n dcm ena i e c' es

ca in 'ela c va, 'el 'imeig a da c va, 'ela menina
q ec e 'ela' a a de Ams e dam' a a se a! iga Alg m
,vens inalmen e l c ma e 'a a esses de al es
insigini ican es e a' a i desse ins an e eles gan a am im'
Oncia iss eside a em , naq ele a e q ev có, de ce
a manei a, em' es a a m nd n m men de ilm l

**GS: Como é que u c7 pensa o ocu ment rio que est
ã n o**

MS : 0e' ende m i d d c men i q e es a end
A da d is e (em' l s di e en es cas d d c men
i s ! e a vi lóncia, o a de uma guerra ar ular
n ve lanejamen nen m, ' je a e a
) i m d c men i de góncia, i m d c men i de
d as' ess as q e m am n i de anei , q e de ma
semana' a a a ' a e ce! e am q e i vi ava ma
cidade c n lag ada A d c men a is a a c m es e
m n a, s jei q e a' enas esc l e s se s' e s na
gens e vai a eles c m ma cOne a, a end ' e g n as
m i sim' les e q e end mais vi d q e na ve dade
a g men a o a de uma guerra ar ular q ase
ma e' agem "ssa ma das manei as de a e d c
men i " a! al de a manei a, ' ens m i s !
e ass n q e e v ilma an es de sai c ma cOne a
8 e (em' l , ' g ama d s evang lic s Oecidi a e
d c men i s ! e s evang lic s, m d ' g amas
das ie e h r a bra lera A' imei a c isa q e e
a en a ve q e me in e essa nesse ass n 8 '
g ama' a e de ma indaga ?c m ma d ina q e
' ega a a! s inóncia de an a c isa c nseg e' s' e a
e (a amen e ali nde as' ess as óm ' c X
A' a en emen e m' a ad (A n ssa' ess ' si
em ca daq il q e as' ess as en egam elas ece! em
alg dem Ta a se de ma dena da vida de ' es
s as q e es ime sas na ana q ia da vida ma ginali ada
! asilei a "ssa a in i , e a manei a de c n a essa is
ia dec e necessa iamen e da v n ade de lag a esse
' cess m d c men i q e e ' ssa es lve
em ma semana " ' ecis ve, e ' ecis da em' ' a a
q e da des dem se a a alg m i' de dem an a
' imei a decis i a gen e' ecisa ilma d an en
m nim m an ' a a sa! e q e ac n ece " n me
d is a gen e em de i' a a ma ig eja q e es eja se ins a
land n l ga, e n ilma ma ig eja q e j es eja es a
! elecida m i em' Oesc ! im s q e as ig ejas s
ndadas c m alg m nda ma em' esa, v có c ns l a
ro al, vó as ig ejas q e am egis adas n l i
m mós e mei , a ma lis a de das elas, visi a das
elas e esc l e mel ' e s nagem q en se m
d c men i na ad , n se d c men i ' edag gi
c , e de' end m i d ca isma d ' e s nagem " aq i
ma di e en a m i g ande em ela 4 ic es
en egand me ilme, a' ssi! ilidade d ilme e alg
ma a, a' ess as q e e n c n l A es ad
ilme s gi es' n aneamen e, na almen e, necessa ia
men e a' a i daq il q e n s q e iam s q e ilme
inves igasse? da es' s a q e! sc vam s ande' a e
d s d c men i s q e a s gem de ma' e g n a
Fu ebol, ' e (em' l 8 e cei ' g ama, s ! e a l

' a ce q , e ns a ai ' e e de e nd esse 4 l' g d de la
l ie, d ' emie à a l i e, de l' en an q ic s la
' lace d' Ams e dam' alle se me e 4 l' a!
. el q h, , e ns, a eg d a eces emen ces d a ils
si insigi ians e ils sn deons im' a ns L' m in
s ide dans cee a eci n q ' ó e s a mn de a
mm en 7 le ilmes

**GS : Comment penses tu le ocu mentaire que tu es en
train e à ire**

MS : T d' end d dc mena i e e a is' end e
de(e (em' l es 0 ans le cas de oue lle d, une ge rre
ar ul r e, il n1 a e a c n l an' alal e , la ' en
s dans l1 gnce ' mn e de (' es n nes q
v n 4 i de a nei e q , d j a l' endemain, s' a
èi e n q l' am s ' : e de la v' lle es en a in de
deoni e (' l s i e Le dc mena i se deiv en mi n, il
ci si 4' eine ses ès nna ges e a e s e (a e c sa
cama en le ' s an des q s in s s sim' les' a ce
q il e da na g c e q a e des a g
mens oue lle d, une gerr e a r ul r e es ' esq e
n eà ge ' es ne des md alis d dcm ena i e
e a a ille di emmen je l c is! eac' s le
sj e q je a is ilme a n de' ai a e c ma cam a
Le secnd e (em' le sea i le' g mme des glises
a ng liq es 1 a id cid de ai e n dcm ena i e s
elles dans le cad e de la si e h o re br lenne
T d' a! d j' essaie de v ce q m' in esse dans ce
sj e Le' g mme à d' i ne ine g i n cm men
ne dci ne q i' 6 c e a a n l' a s i nence à v en elle
4' s ' e ' cism en l47 les gns ' s s: den si' e
de c s es X ' es à a d (al, 4' emi: e e 8 n a'
s s q ' en c ang de cee a s i nence, les gens
ei e n a e c s e l1 de , s' a g d' im' s e n
d e dans la v e de gns imme g s dans l' ana ci e de la
ma ginali ! silienne Telle a n e ini in e la
an dn l' i si e es a cne d c le de la v n
de end e cm ' e de ce' ces ss e n' es à s n
dcm ena i e aisal e en ne semaine 1 a i ès i n de
v , de' end e le e m s de v le ds d e se a ns
me en n è d1 de 0 a! d, ns ams dn c d ci
d de ilme a minimm ènda n n an' saiv ce
q allai a i e h s i e ns ams d cid d' alle dans
ne glise en c s d' insa llai n e de ne' as ilme ne
b j ise d j4 insa lle de' is lngm ' s s ams
dce q e les b j ises sn n d es cm me les en e
l ses, l a cn s le le n al 8 iciel, e' e les
b j ises en e j s es a cs d mi s' ass, en ai e ne
lise, les v' sie e ci si le meille ès nna ge Le
dcm ena i e ne a s 6 e naa i , ni da gg iq e e
dènds ! eac' d ca i sme d ' es n nag ' es
ne di ence: simà ne à a' ' 4 la ici n la
ce de mn ilm a dènd e de ès nnes s lesq el
les je n' e (e ce acn cn F e La s c e d ilma s
g de an sha n e e na elle en nci n d ' i n
q n s v ins v a i dans le ilm, de la' nse
q n s ce ci n s La l ' a de mes dc mena i es
naissen d' he q esi n Fooba l' a e (em' l e, le i si:
me' g mme s a l s a aj , a ie de ce q i

sa aj 8 ' g ama s ! e q e ac n ece na vida de alg m q and da amen e mel ic ' a a s d ama de d a le a e (ce ' ci nal A có em ma vida, c e a, c isa e al, mas v có sem ' e e e id n ' assad

GS: E o Jorge ma o Eu tenho uma curiosi a e e saber, Eu acho t o inteligente esse ocument rio, t o incr vel...

JMS: 8 ge Amad O en v , mesm m d , ele s ge am! m de ma ' e g na Sev có c m ' a a ge Amad c m se s c n em ' One s , sem ' e alg m ! m q an ele s ' e i a e len ma a ace a d al al lie i " n en an ge m esc i essencial ' a a se c m ' e ende Basil " n e (is e m a ' a en e ' a ad (m mancis a q en samen e n ss esci mais iginal, alve seja n ss esci mais im' an e q 6XA e ic nve sa c ma Lili Sc La c e ela me nece ma i' ese ge ' eg aq ele q e ' a a mim mai ' ensad q e Basil j ' d i , ill e) ei e , e de alg ma ma inc ' ill e) ei e na s ali e a a Tans m ill e) ei e em lie a a ' ' la , c ns i a imagem d Basil miscigenad , de m Basil nde as ! a ei as aciais s l a ' assadas c ns an emen e , n s gidas q an n s sl ga es , e de ce a mane i a ' ' la i esse Basil , m Basil q en s a ! em a es ' i ' q e ala de ma gene sidade da n ssa alma es di end q e seja Basil ve dadei , as m Basil n q al ge ac edi a since amen Talve a mais ica in e ' e a q e Basil j ecel e la amen e , en , ' g ama n s ! e a ca ei a d ge Amad , n m ' g ama aca dómic s ! e m esc i 8 q e a ' a e d d c men i a inves iga des sa c l a miscigenada ! asilei a

GS: oce7 é z um retrato a A hia atra é s o Jorge, un retrato a cultura baiana. E o programa tem uma ambigui a e, ele permite pelo menos uas leituras. Bma é ireta, ime i ta. Da outra leitura me a uma perspecti a crtica essa cultu ra baiana.

JMS:) ic eli q e v có ac e iss b ma c isa q e ac n ece m i em n daq il q e e dei(de di e n s me s d c men i , e n em n daq il q e e dig a min a aje ia ' e cel! m ce esq ema de ca a c l , ven de l nge e me a' (im cada ve

ai e 4el q ' h ls q les meille s mm ens de sa ve sn dei : eli c ' es le da me de a le d ' e(cel n Ta ve es cnena l e mais n à lej s de i a à ss

GS: Et Jorge ma o Je troue ce ocumentaire tel lement intelligent, tellement incroy ble...

MS : 1es js la môme mde, le l n de dà c ' es ne q esi n si cm ' a es ge Amad 4 ses cn e mà ins, wa sj s el q ' h d ' as si h meille q el is le l an li a ie " à n ge es n ci a in essen i el ' cm ' en d e le Bs il 1es ' aa d(al n de ns m ancies, q i n ' es à s cm en le l s i gnal, es sans d e n e ci a in le l simà n q i X1 en ai disc a e c Lili Sc La c q m ' a ' s l l ' : se si a ne g ai s cel i q ' mi es le l s g nd en se s ilien, ile) ei e , e ill ' a en q el q se inc ' 4 sn W elia ie , la a ns m ill e) ei e en lia el ai e ? il a cns i l ' image d Bs il ml ang d1 n Bs il 7 les ni : es a ciales sn sans cesse es ses , 7 elles ne sn à s a ssi a n ces q e dans d ' a es end i s e il a , d1 ne cea ine an, l ais ce B sil, n Bs il q in s ai ca d a ce ' a ce q il ' a l e de n e One g e se e ne dis à s q ce si le v a l e Bs il ais c ' es le B sil a q el g ci sinc: emen 1es ' e ó e l ' ne à in lal sice e q le B sil ai e j sq 1ci 0 c le ' g mme n ' es à sn ' g mme acadm iq s n ci a in , l ' e s la ece c e de cee cl e m isse ! silienne

ó r e A(do d (i o de Ge ro de C rv , o , B , i , . 969



GS: travers Jorge, tu á is un portrait e Aahia et e sa culture.

Le programme est ambigu, il permet au moins eux lectures. Líune est irecte, immé iate Clíautre, propose une perspec tiv e critique e cette culture e Aahia.

MS : e s is cn e n de ce q dis ' a ce q a ai e sv en, en nci n de ce q e je ne dis ' as dans mes dcm ena ies, e nn à s en nci n de ce q je dis 0 ns mn à cs , je èi s cm me ne sc e en s ' ia le je v ens de li n, e je m ' a ' c e de ' ls en l s d cen e e e (di e q e je m ' a ' ce ' g essi em en d B sile en môme e m s je ' e ds,

mais de me cen . e di e seg in e v me a' (i mand d Basila s' c s, e a mesm em' v 'e dnd ma c isa q e m i ! m e 'e did ma ce a am! i desmes ada de e('lica d a medida em q e v camin and de alg ma maneí a e v me a' (iman d cada ve mais d me 'as Oe' is d 'as, da min a cidade Oe' is da min a cidade, de alg ns enFmen sis la d s da min a cidade, a ,g eja #nbg ica, a v l óc ia, ec e al ada ve e('licand men s " q and v có e('lica men sv có a c isas mais am! g as, mais' lissómicas e ce! 'e ig d d c men i se sim' asses ic s mas sin q e es mais' e dese m! m d c men a is a . an mais' lissómic v có , q an mais am! g v có , mel ,ss ma c isa q e e a' endi c ma' in a A' endi c m i , c m Ae mee, a' endi m i c m ie de la) ancesca q e m' in q en di nada a! e av có imagi na q e se' assa' ela ca! e a daq ela vi gem, daq ele anj , daq ele es s ess sci and " c me as min as a las de d c men i na G m s and 'in a S v m s a ' i mei d c men i d is meses de' is " es aland de d c men i desde inci , s q e e es aland de i , es aland da desc ! e ad c idian , es aland da des c ! e a das' eq enas c isas q e e ce cam e v có n e' a a, de v có c nseg i sec m ve c m ma' eq ena cena e n a' enas c m m g ande es' e c l , e n a' enas c m s g an des m men s biss q e a' in a ensina, 'el men saq ela q e e g s " nsina m i a av s desse silónci da' in a, dessas miss es, desse desej de n c l ca d na ela, de dei(a imensas lac nas " a' endi essa vi de, q e ac essen cial gi, c m dia! da c , d 'an le) gi, c m dia ! da c , da a la "n im, n a e d c men i 'edag gic , d c men i did ic

JCA: J que estamos falan o e pintores, como voc7 arma a imagem e seus filmes a ta r O ale teb l.. oc7 iz que parte e uma pergunta, mas s a pergunta n o resolve a imagem. Da ver a e existe, por exemplo no a ta r , além a pergunta que levou voc7 ao assunto, um mo o e enqu arar, e eixar um tempo, e olhar mais longamente algumas coisas que parecem uma coisa eci i a antes. E trabalho a c mera é mesmo pensa o antes Certamente algumas imagens resultam e uma ecis o intuitiva no instante a filmagem... Mas outras...

JMS: A mecOnica da imagem n s me s ilmes a seg in e e n a a cOne a mas e es me c m nicand em ' d c mela " en m' eq en di e g a m nen vid " en m m ni na min a en e e en dig 'a a ele c m q e q ad b cla q e em v i s m men s ele in i, ace a, mas es c n land a imagem, sim Ag a, ac q e e ia mais acilidade' a a ala s ! e a imagem de ale " s am s c n and a is ia de m l ga q e 'e de s av ca en sa! e mais q e G m l ga q e ca eg esse' a s nas c s as d an e Seg nd ,m' i e je em dia n nada c nse g in e e imaginei q e a imagem' de ia se ins vel "n , d c men i i d ei c m ma s ead cam, i a' imei a ve q e sei ma s ead cam, e(a amen e' a a da ma ce a ins a! ilidade, a ins a! ilidade ' sic l gica das ' ess as q e es l , a ins a! ilidade is ica d l ga q e,

e es emen, cee aml in dm es e de e('li eq θ ns la mes e 7 j'ha nce, je m' b' c e de 'l s en l s de mn ' as , de ma v lle, de cea ins' nm : nes isl s dans ma v lle l'oglise # ng liq e, la v l ence ec 1e(l iq de mi ns en mi ns " q and e('liq es mi ns, ce q e ais es l s aml g , 'ls 'l s m iq e e 'ei s le dang d dcm ena i e, ses im' asses i q es, mais je sens eq je s is s le l n d' b e n h dc mena i se ls es 'l s m iq, aml g e mie (c' es e l'bi a' i s a e c la èi n e a e c i, Aem ee, ba c' a e c ie de la) a ncesca q es n 'ein e q ne di i en 'es 4i d' l' magne 4 q ' en se cee v e g, ce ang, ce i s ess sci 1 ai cm menc mes cs s le dcm ena i e a G en mn a n de la èi n e e ne mn ele' emie dcm en a i e q de (mi s l s a d θ sle d! je 'al e d dc mena i e mais je si s en a in de 'al e de i, de la dc e d q dien, des 'ei es c ses q i 1 en en e q ne v s à s, de l' m i n ' v e ace 4 ne èi e scne e à s ni q emen ace 4 n g nd sèca cle 4 de ga nds mm ens 'es ce q a' end la èi n e, d mi ns celle q j'bi me "lle a' ' end ! eac' ⊕ ce 4 ce silence des a !lea (, a (m issins , a ds i de ne à s me e s la i le, de laisse des lacnes immenses 1 ai a' i s ne # essen i elle i cm me la 'ese le à m' le e la len 1 ai al s 4 ne' as ai e de dc mena i e ba gg iq, didaci q e

CA : En parlant e peintres, comment montes tu liima ge e tes flms a ta r O ale teb l... Tu is que tu pars úne question, mais elle ne suff t pas résou re liimage. ar e# mple ans a ta r , il ek ste au el e la question qui tías con uit le tour ner, une á θ n e ca rer, e laisser un temps, e regar er plus longuement certaines choses comme si c'était prévu íavance. Est ce que le travail e caméra est préu íavance Certaines images sont le pro uit úne écision intuiti# , líinstant oF elles sont fil mées... Mais íautres...

MS : Le d lemen d na g de mes ilms es le si # n je ne i ens à s la cam a mais je s is j s en cna c a e celle 1 ai ne 'ei e a di e le' g a' e n c e 4 l l eille 1 ai n mni e en ace de mi e je l i di s q el es le cada g q e je sa ie 'es v den q e à mm ens , il a # ille de an ini i e e j se mais je cnF e le e m s l'imag e ' a i à le 'ls acilemen de l' image de a le s a cn n s l' i si e d' h end i q ia ! li sa va in e 'e d sn ideni Gn end i q i a s ' ' le 'i ds d 'as eni e d a n le Secn d' h 'i e e q i, a j d l i , n' es i en 1 ai dnc ima g n e l'imag ' # i ó e insal e Le dcm ena i e a eni : emen a lis a e c ne se adca m? c 1 a i la' emi: e i s q e j' en i lisais ne, js em en ' ' di e ne cea ine insa ! ili l'insa ! ili ' sc l g q e des 'es n nes q s l # n, l'insa l li i si e q de l' end i , q i en in de cm 'e essae de emne la' ene 4 ca q e nv ea ccl e le ca , a' : s le b il, as les c l es v v : es



Jorge Amado, 9

en im, en a se ec 'e a a cada n v cicl ca ,de' is d
 ca a' ec ia, de' is da' ec ia c l a de s ! sis óncia e
 je em dia nem iss d ce Gma imagem ! ó! ada' a a
 e le i ma egi esq iva, sem mais des in m r a am
 ! m eve m aci cni s ! e c m enq ad a q e an ece
 de ilme' ' iamen e di a id ia da m r a c m m
 l ga sem' es is ic T d m nd vai' a a m r a em
 n d ès da s ai si a' ei a
 abandna ès dai si a e l a, lai na, asi i ca
 " and aeg ns s ads ds , aem m a
 sensa de l eua, a s ensa de de ecm ea
 cns eij ne a i magm s em' e m a magm em miv
 men, m a cõ ea m i l i da, mi l e

**JCA: Existe também uma outra coisa, ain a no a ta
 r . oc7 filmou em épocas iferentes... posi8 o e
 c mera até mu a, ligeiramente. Mas a atitu e a c me
 ra com as pessoas que voc7 est filman o n o mu a. E
 qua ro estabelece com as pessoas ali uma rela8 o afe
 tiva. E nos v rios momentos em que as pessoas falam
 alguma coisa para a c mera existe um enqua ramento
 e pintura mesmo, uma rela8 o especial como a e um
 pintor com seu mo elo, com seu tema...**

JMS: b, e(is e m enq ad amen de' ai , na ve dade
 m' ai em g ande ang la as' ess as es m i ' e
 da cOne a ,ss d aci cni ' s a " in ad as
 ' es ali? m e a , v có a c m ma g ande ang la
 v có a c m ma ele ! je iva . and v có a c m
 ma ele, n nd q e em s ! se vad de m lad
 e ! se vad d , e(is e ma dis Óncia mai . and

e aj d1 i mñ e ces cl es ne dn nen i en Gne
 image iv e' e l e ne gin a ne , sans a e
 aeni m r a a ssa ai l! je d'he le(in ' ala
 l e q n a cada g q i es es l1d e q
 l'Ami q e es n lie sans' i ds isi q e T le
 mn de à en Am i q en n cin d l ds de sn
 i si e à ss e T (a! n dn ne le l ds de l1 isi
 e e ãne, lai ne, asiai q " q nd ai e sa (
 à s Gnis, as ne sensai n de l g: e, la sensai n
 de' i v ecm mence a cns qn, l'Image es
 j s en mæm en, aæc ne cama s l ide,
 s lg e

CA : Il y a autre chose encore ans a tar . Tu lías
 f lmé iffé rentes époques... La position e la caméra
 a rie m7me lég. rement. Ce qui ne change pas cíest
 liattitu e e la caméra á ce aux personnes que tu f l
 mes. Le ca re établit aæ c les personnes une relation
 affé ctie . Et ans les iffé rents moments oF les per
 sonnes sía ressent la caméra, le ca rage est sembla
 ble celui e la peinture, cíest une relation spéçiale
 comme celle u peintre aæ c son mo . le, son suæt...

MS : 8 i , il a n cada g cm me de' a i, n'
 a i de g nd angle les gens sn : s s de la cam
 a 1 aæ is de(s si! ilis alise le' a i aæc n
 g nd angle n l ! jeci Aæc le l ! jeci ,
 l'æ e se e d'ñ cF e celi q es ! se v
 de l'æ e ? la disa nce es ' ls ga nde Aæc le ga nd
 angle, le mnde ' ai ciè de la mñ e g ' ie
 les ne an de s'á' ce de ces ès nnes , e

v có a c m a g ande ang la , de alg ma maneia d
 m nd es 'a ici' and da mesma ge g a ia b ma
 maneia de v có se a' (ima das' ess as Aeja, a ei a
 de m d c men i c m am! m a de ma ic se
 divide! asicamen e em ós' a es, a' ' d , a ilma
 gem ' ' iamen e di a e a' s' d , q e q and
 v có m n a ilme Se v có s me' e g n a em q al
 m men c cial da ei a de m d c men i , e di ia
 a m nagem A ilmagem Se e sse ! igad a me
 a sen a de ma dessas ós ases, en a im' ess de
 q e min a al a se ia men s sen ida d an e a ilmagem
 "sse ins an e em q e en lag a ma es' s a
) m la a' e g n a mais im' an e, e m men da
 m nagem c cial " n en end c m d c men a is as
 ' dem en ega a m nagem' a a m m n ad e v l a
 ma ve ' semana' a a ve se es d em dem "
 n c nseg i ia, ' q e n a ve dade me d c men i
 c ns d n a m nagem Ag a d a ve q e e me a sen
 ós, q a , cinc dias de ma m nagem q e
 m n ad e e, q e m n ad c me a a m n a ilme
 dele, e a Gma c isa q e e ac ndamen al, q e iq e
 cla d c men i a al, e(em amen e a al "
 nesse m men q e a min a a ia a' a ece m mesm
 ma e ial! v có a ilmes di e en es 8 m men em q e
 d c men i gan a, n a ve dade, ma a ia m men
 da m nagem, e desse m men e n ' ss es a
 a sen e Se d c men i n a al, ele n nada
**GS oltan o ao ocument rio sobre o Jorge ma o
 o cen rio por tr s os entreista os, é uma intere n
 8 o autorial. oc7 chega na A hia a quela riqueza e
 imagem que é a Aahia e usa um cen rio, um pano
 e rmelho suð, e as pessoas na f ente ele. 5 uer
 iæ r, essa op8 o eæ ter si o muito pensa a...**
 JMS: la V as, veja, essa ' n necessita iamen e es i
 ca, ma ' c ncei al q e se na, eviden emen e, em
 seg ida, es ica as lad es ic da ' n an ecede
 8 q e me in e essava n ge Amad e a d aq il q e n
 e a' aisagem, e a gen e, e am as' ess as A' aisagem, e ac a
 va q e e a d 8 ac isa q e a' endi c ma' in a, n a' in
 a q e an ecede 4 en ascen a q e a q e mais me in e essa,
 a elimina de d q e s' l "n , n ge
 Amad q e esse' an a elimina d aq il q e' a a
 mim d , elimina d q e' a a mim a' a la a a c m' een
 s daq il q e e es en and e' lica 8 ge Amad
 q e e v m s a' a a v có s q e eviden emen e n
 ge Amad , mas ge Amad vis ' mim ge
 Amad q e ala dessa id ia de miscigena , dessa id ia de m
 B asil q e c sang e a a iss e n ' ecis de' aia, de
 aca aj , de' almeia, de el in a a iss e ' ecis s das
 ' ess as " ' an em ma seg nda vanagem, q e ma
 ca' acidade de ni mi a d m nd " iss am! m im'
 an e' a a esse ilme, ' a a a id ia d ilme, a id ia de q e d
 m nd vem de ma igem c m m, ma mis a q e n a ve da
 de a avessa q alq e veia de q alq e ! aian e de q alq e
 ! asilei "n vam s c l ca d m nd n mesm cen i
 A) an a q e ia m' g amas ! e ge Amad , e esse i
 ' g ama q e e i " n ' ecis di e' a a v có s q e esse
 ' g ama i ec sad na) an a Tin a m c n a , e ive

sans dm aig e a c ne, je me s is seni : s' c e
 d'elles 8! seæ ! ien q e' ai en dc mena i
 e, cm me ne ici n , il a i sà ses la' ' d c
 in , le n ag ' ' emen di, e la s ' d ci n
 ' endan laql le le ilm es mn 5 v me demande
 ql es le mm en cci al, je ' n da i, le mna ge
 . a n a na ge, j'ai l'1m' essin q e si je deæ is
 m'! sene ènda n l'ne des i s' ases, c'les l4 q e
 mn a! sence se ea i le mi ns seni 'les le mm en
 7 j'èssae de i(e ne hs e ais le mm en de
 m le la q s in es 'ls im' a n e cel id mn a ge
 es c cial e ne cm ' ends à s cm men ce a ins
 dcm ena i se s èn cn ie le mn a g 4 n ec ni
 cien e eæni ne semaine a s iv si se'asse
 l en e ne' a is à s aie a ' a ce d en a li mn
 dcm ena i e se cns i ènda n le mn a g
 . a nd je di s m'! sene i s q e js d'n
 mn a g e n'les à s q le mne se m è mais
 il se me 4 mn e sn ' ' e ilm mi , il es n
 damena l de cns id e q le dcm ena i e es n e
 ev e d'æ " c'les ' endan le mna g q mn
 a i aà a Q Aæc le m' n e ma i el 4 l'æ !
 ais des ilms di ens Le dc mena i e deiv en n a
 æ il d'æ a mm en d mna ge S'il n'les ' as d'æ
 e , il n'les i en

**GS : En reæ nant au ocumentaire sur Jorge ma o
 le écor erri. re les gens interrogés est une
 intere ntion íauteur. Tu arriæ s Aahia, avec toute
 la richesse íimage que cela suppose, et tu
 utilises un écor, un chiff n rouge et sale
 et les gens sont placés evant. Tu as Gbeaucoup y
 réf échir...**

MS : Bien sR , mais ce c i (n'les à s nces sai emen
 esi q e , les d'æ! d'cnce' ele il deiv en es
 i q e ensi e e q i m'1n essais c'æ i ce q i n1
 a i ' as' as age? les gens, les ' es n nes Le ' as age, je
 æ is q c'æ i d ! i Aæc la' ein e, an i e e
 4 la enaissance q i es celle q i m'1n esse le l s, j'ai
 a' i s q il a l imine ce q i es sè ls 0 ans
 g Amad, le F e de ce ci n es d'1 imine ce
 q ' mi es ! i, ce q ' ge la cm ' en
 sin de ce q j'èssaie d'æ(l i q Le g Amad q e
 je æ is v smn e q n'les à s iv demmen ge
 Amad mais le g Amad q e je iv s c'les l'æ e
 q à l e de cee ide de m issage, de cee ide d'1 n
 Bs il q i a m' b sn sang ' aæni , je n'bi' as
 ès i n de' lages de' las de ai cs , de à lmies , de
 eli n e n'bi ès i n q des ès nnes Le secn d
 aæ na ge q ' sene le ci n es sa ca' aci d'1 ni
 m isai n 'les imà n a ssi' n ilm à s s
 l'fd e q le mn de descend d'ne i g ne cm m
 ne, d'1 n m lange q à c les æ ines de n'1m' e
 ql a ! ia n de Bai a, de n'1m' e q el B silien Als
 n æ ' lace le mnde dans le m' n e dc La
) a nce v ai ne missin s ge Amad e j'ai ali
 s ce dcm ena i e e n'les móme' as la èi ne de'
 cise q les) a na is n es mn ilm 1 a is s s
 cna e j'ai dR le dn ne l'1m issin d ils v aien,

q e en ega 'a a eles ' g ama q e eles q e iam, mas e n assinei, ' q e m' g ama ld ic , m' g ama q e a a da Ba ia assim c m mes angei g s a de ve a Ba ia, de ma in ei amen e s 'e icial e ld i an e b an i 'an " es ava aland da ela 'in a e cinema' q e e ac q e n s se s d c men i s, al m da' e g n a q e ga ni a as en evis as, e(is e ma a, alve inc nscien e, q e gani a a imagem Am! as in e ven es, 'an e a g ande ang la, dec em da mesma' e g n a ave dade a' e g n a q e gani a d iss Gm e(em' l mais, nde iss se na mais eviden e a min a ca! e a q ad s se gani a de' is da id ia i s di e es, e(celen es di e es, a em m i as ve es aci cni inve s S d is camin s q e' dem' e ei amen e se em' e c id s, mas a min a in i ' imei a, ela m i mais in elec al, c ncei al, d q e es ica

CA : 5 uer iæ r, n o houæ caso em que uma imagem gerasse a pergunta

MS : , nnca

MP: oc7 tem á la o muito até agora a imagem e usou v rias æ æ s a palaw a ru o eliminar ru o.

Como é que æ c7 trabalha a sonori a e nos seus f l mes E que ela representa entro a estética

JMS: " m s m i c nvenci nal 8 dia i ala 'a a m' ess al q e a an ' l gia na G" s ! e an a Cru " les s an ' l g s, óm v ias d vidas me d l gicas em ela a d c men i Gma das c isas q e me ' e g n a am i q e v có sa ma il a m sical X q e, na vida eal, q and ' as ' ega a s a ! icicle a e vai de casa n em m cla ine e' ! ai(A ' ma q es ' amen e' agm ica " es al al and na elevis , e es c m' e ind c m cinq cen a s canais e ac q e, se e es a end m d c men i ' a a a elevis , e en mace a ! iga del a ' el me es' ec ad , e en de man e me es' ec ad dian e d ilme " n ' ss se s ! e ! e di e " s q e s es' ec ad es q e ive em ' aci óncia ' a a me ilme Ac q i ss m s a a gne, æs e ai sc i ca 8 d c men i j m góne di cil " le n em as acili dades da ic A có es lidand c m ma ealidade, B asil, ma ea de invas , q e eia, ' ess as q e na ve dade óm vidas q es ' eq enas, n s g andes vidas v có n es a end m d c men i s ! e ille il ae an Ael s " n es n cinema ma di e en a m i gan de en e a e m d c men i ' a a cinema e m d c men i ' a a a elevis cinema, eviden e, v có ' de se m i mais ig s , ' q e as ' ess as q e v a cinema dem ns a am m dese j de i a l bcla q e ali m em' en e ma dis' si m i mai es d q e as q e e(is em dian e de ma elevis " n , e en q e ili a ec s s q e na ve dade, e sei, s acili ad es . alq e d c men a is a mais d (n g s a des es ec s s ase a' endia a e d c men i em elevis e en essa ' e c ' a a cada ins an e me' e g n Se essa ma' assagem c m' licada, c m q e e v a e ' a a es' ec ad n se desin e essa X bcla q e m d s ec s s q e v có sa, da il as n a " (is e m limi e, e me , cla sen imen a lism amais s ma il a sen imen al, q alq e in e ven , mesm q e se j ad ' ' i ' e s nagem d d c men i ,

mais je ne l'ai ' as sige ' a ce q c' la i d l El e, ne image de Bai a cm me celle q 'aimen les a n ges , a lemen sè icielle e l Eli q 'es l'ani ci n Les de(ineæni ns , le ci n e le g nd ang e, d c len de la m' n e æs i n ' les la q esi n i q g nise æ ns ma ó e , le cad e ne s l gani se q 'a' : s l' d e Beac' d'æ(cellens a lisaes n s æn le a is n nemen inæ s e Les de(ce mins æn ' a aie men ó e em' n s, mais mn in i in ' emi: e es 'æ c ' l s ine llec elle, cn ce' el le q 'æsi q e

CA : Ciest ire qu'il n'iest æmais arriæ que liimage onne lieu la question

MS : n , jamais

MP : Jusqu'ici tu as beaucoup parlé iimage et tu as plusieurs ó is utilisé le mot bruit et parlé iéliminer le bruit. Comment travailles tu la sonorité ans tes f lms 5 ue représente t elle sur le plan esthétique

MS : 'es ne i lisa i n s cn æ ni nnel le L'æ j j'ai ' al de a na Cru 4 n g è d'æn ' l gs 4 l'æ , ls n an l gs e se s en n cea in nm ! e de æs i ns mdl g iæ s ' a a ' ' a dc mena i e , ls m' n demand q i i lises ne b nde m sicale X æ ns la iv e elle, q and le à se ' end sn iv e à de c e li , il n'æ s ' as accm à gn à ne clai nee La a is n es ' emen à gmai q e a æ ille 4 la l iv sin , en cnc ence æ c cinq ane a es cana (e j'æsi me q e si je ais n dcm ena i e ' la l iv sin je si s l ig de me ! a e' mn s' eca e , je di s g de mn s' eca e deæ n l'æ n e ne' e (' as ó e gi lle (e di e e neæ (q e des s' eca es q i aien la ' ai ence s isane ' iv mn ilm e æ q e c' æs ne ai de a g ane, ' esq e l i i se Le dc mena i e es dj 4 en si n gen e di icile , ne' sene à s les acili s de la ici n T e b s æ c la ali Le Bs il es ne ai e d'æ sin , laide, æc des ' es n nes i q n des iv es i æs T n'æ s ' as en a in de ai e n dc mena i e s il ! e il aea n Aels e ne s is à s a cin ma , l a ne s ga nde di ence en e le dcm ena i e ' le cinm a e ' la liv sin A cin ma, c' æs iv den, ' e (ó e æ c ' l s ig e(les gens æ à ce æ ils en n en iv e Le dis' n il li e le aeni n sn ! ien meille es q e celles d l s' eca e Als , je d is i lise des ' c ds q i en a li sn sim' licaes Gn dcm ena i s e ' ls d (e ne les aime a i à s ais mi j'ai a' i s le dc mena i e 4 la l iv sin e j'ai ce sc i e me demande 4 c aæ insa n, si ce b s ag es c m' li q cm men æ is je ai e' cns æ l'æni n d sèca e X Bien iv demmen, la ! ande sn e es l l n des ces ' c d s , l e(ise ne limie la mienne e n l i lise jamais de ! ande sn e seni mena le ni acn e ine æ ni n, móme si elle iv en d ' es n nag d dc mena i e, q elæ d' h q elc nq seni mena lisme e l'ai en e ' a ce q ' l es iv den 1 ai l q elq e à æ le ' l : me æc les iv dences, c' æs q le acili c m ' la cn science

q e evele alg ma c isa q e seja de na e a sen imen al
Ten a sen imen alis 'el a dele se !vi Li em
alg ml ga q e ' !lema d disc s s ! e vi q e ele
c m'e ac nsciõncia c mas a acilidade

**JCA: Bsar mHica, o ocument rio brasileiro es e os anos
10 usa e com freqK7ncia. Certamente n o é apenas para
usar uma express o sua, por uma op8 o estética que voc7
usa... mHica, no caso o a ta r sublinhar com o som
o quarteto e cor as por exemplo, ou com clarinete...**

**chubert... D o é o mesmo que utilizar mHica local, nem é
o mesmo que utilizar uma mHica qualquer para pren er a
aten8 o o especta or. 5 uer izer, nenhuma as melo ias
que correm por tr s as a89es ali no ocument rio parece
ser, igamos, o que o p8blico mé io e televis o esteã
esperan o, enten e Dessa sele8 o voc7 3 isse uma coi
sa, o que voc7 n o quer na sele8 o a mHica voc7 n o
quer fazer um etermina o tipo e coisa, mas o que voc7
quer Como é que voc7 se aproxima a mHica**

MS : aa s a e (eml de aãu , m a das ci sas
e e ac bcana da e e acnece cns eig
cm l na as l am ene edi cm as l amene
l a Acãi a ãna, ãiq l e cl ca m a
s e de B ac em bi (bcana des cl e ael e
lg degdad, e l, n s e na as d a sm
de Bac B ac a s eni d, e a m aneia de
die e ael e lg m e ece Bac, e enend eX

**GS: Eu acho que ã lan o a mHica chegamos a uma
iscuss o que é crucial no ocument rio, que é o irei
to o realia or interpretar, o ireito e cria8 o. E
ocumentarista tem ou n o ireito e interpretar**

MS : en a men div da e dcm en i
a al b m eai v nd, s e m dia e cn seig
dei ni m a lingem e s eja ' l amene m ina , as
bs sas deseja as sisi as mes i lmes n èl e q
aam , mas sim ' e s e ine essam ' aq l e e
è ce!da ealidade, enendeX

**MP: ensei aqui numa quest o com a qual voc7 tem se preo
cupa o bastante, que é a quest o a ética no ocument rio...**

MS : A gnde q es d dcm ena i sa n a es
i ca, a i ca Acó es lidand cm v das e q cn i n a
del s d dcm eni 'en m gnde '
l ema cm m a adi de dcm eni , m a a di
e em da dcada de 30 e q m a ca ci nema de n
i ca adi da v i ma S dcm eni s s!
e s misei s, s! e s denes , s! e s menins de
a s cl e i ss cm em a cenal de m dcm en
i s se m gnde ' l ema, ' e em l mei
lg eiv dene, a v i ma n i nel c ãn ela 4
v i ma e s eni ãna ãni ãna m sen
i men de em es em cima Acó na e dade, n
es di sci nd i g s amene nada A ãna m seni
men es sencialmene cns ead , incaã de d e lag
' ces s e n s eja ese 's in ãna ds
des s ds , l g s m a b ès sa T a a se
de m mecanis m de na cis, e s e esg na s ensa
de em esa dael e e s ene e eiv denem ene,
nada acnece na v da ds des s si ds , a n s e a sa
e e nia cm v i ma d e i lme bn ãad (

**JCA : Le ocumentaire brésilien utilise tr. s souvent la
musique epuis les années 10. Ce n'est certainement
pas juste par Lchoix esthétiqueM pour employer une
e tes expressions, que tu líutilises ans a ta r
le son es instruments cor es iun quartette,
chubert... ce n'est pas pareil que íutiliser la
musique locale ou níimporte quelle musique pour
capter líattention u spectateur. ucune es mélo
ies que líon enten erri. re les actions u ocu
mentaire ne parañ correspon re celle atten ue par
le téléspectateur moyen. Tu as é3 it une chose
propos e cette sélection ce que tu ne veux pas fai
re, mais que veux tu faire 5 uelle est ton approche
e la musique**

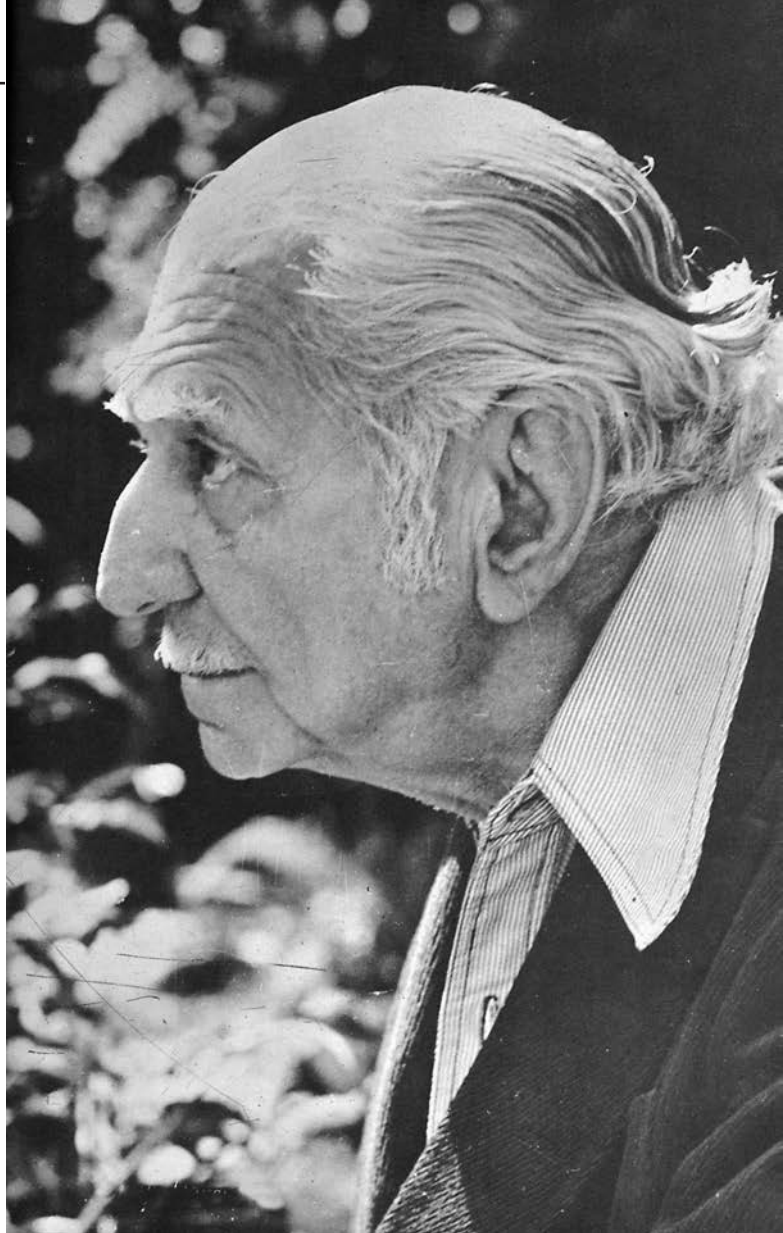
MS : ' end e l e (em' le de a na Cru , ne des
cs es q i me n ' laisi c' es de ' aeni 4 cm ! ine
l' a! sl m en di a e c l' a! sl m en l ai e T a s
4 ã na , v s a e mes ne s ie de Bac
a mel a Q de d c v q e ce end i dg d , i
l e ne deiv en ' as a s de a sn de Bac Bac ai
sens, ce q i eiv en 4 di e q e ce end i mi e Bac ,
cm ' ends X

**GS : Je crois qu'en parlant e la musique nous sommes
par nus un point qui est crucial ans le ocumen
taire le roit u réalisateur interpréter, le roit la
création. Est ce que le ocumentarista a le roit iin
terpréter**

MS : e ne de ' as n insa n q e le dcm ena i e
si ne N v e d' a e , c' es imà i A nd, si n
j je à v ens 4 d ini n langag q i me si ' ' e,
les sèca e s v n v mes ilms, nn ' le s
m es mais ' la an dn je èi s la ali,
cm ' ends X

**MP : Je pense un probl. me qui tía souvent
préoccupé la question e líéthique ans le
ocumentaire ...**

JM La ga nde q esi n d dcm ena i e n' es ' as l' es
i q e mais l' ei q e T a a illes a e c des v es q i
m cn ine as le dc mena i e 1 ai n g e '
l : me a e c ne a dii n d dc mena i e e q em ne
a (anes 30 e q ies dem inane dans le cin ma de
nn ici n c' es la a dii n des v ci mes e sn les
dcm ena i es s les mis e (, les malades, les en ans
des es i si de e ls s jes de dcm ena i e c' es n
g nd ' ! l m e à ce q ' a n , c' es v den la v c
i me n' es ' as l' nel c e T ne è(e ' v e de
la ' eine ' la v ci me " v e de la ' èi ne, c' es n
seni men de sl i ã ali ne d nn ces
a! sl m en i en La ' èi ne es n seni men essen elle
men cns e e , inca' al e de ' di e n a e '
cesss q e ce j' ai de la ' eine ' les à v es gens ,
dnc, je s is q e l' n de ! ien , l' s' aig d l n m canis
me na cissi e q i s l se dans la sensai n de ! ien
ó e de celi q l l e e ! ien s R i en ne se ' d i
dans la v e des à v es gns , e (ce' le ai q e n ilm
les imm a lise cm me v ci mes ' es ' aa d(al ' l s le
ilm es h e l s g nd es le ' l : me, à ce q e la
si ai n n' en es q e l s à a digmai e Le sj e



Georges Frere, 980

em el i lme mai ' l ema, ' q mais
 baadi gn i ca a sia? s j ei cm e' esena n
 e da caeig a de vi ma q ués i e e(and
 . em cns eïg en ena ãm esse' l emaX i
 n cinema dcm en i, i na g ia, WalEe
 v ans . and el ei ba s l ds s ads ã ds
 ga a de' ess am ei cana ele cns ega e
 iss A côm m a gi a da de' ess ame i cana,
 mas n em vi mas Acôm inel c es q l a m
 n s el e ãd em à a q uó el ia, s e' sici
 ne, s s q m dcm enai sa deæ ae 8 q
 e a ba eiv a c a deem inadas nei a sXGma
 das minas c enas mais ni mas s! e me ci, na
 e dade m a à a se d Aden l' e di nm ' e ma
 q a ès ia na nada acnece "di gac edi,
 el , q dc m en i n a nada acnece ,ss
 m l nc l ndam enal d dcm enai sa, à a
 imèdi l de ca deem inadas nei as em nm e da
 evenal a q a b s sa iv a e 8 dcm en
 i s a acnece al ga m a ès sa ' ' i
 dcm enai sa, q acab gnand m ã i èl
 dcm eni q e Av i ma cni na s end vi ma
MP: Desse contexto, como u c7 v rr bre
MS: o oorr o obre q uó m a' i si
 neia iv i miada b algn q l a na cOnea l n
 l e em nen m mm en insl a n esèca d m

deiv en le e' sena n de la caig e de iv ci mes q e
 aa se('li e . ia ssi as m ne ce' ! l: me
 XWalEe ã ns, ' as dans le cinm a dc mena i e, mais
 dans la' g ai e Ls ã il s' es end a s ddes
 à s Gnis' g ' ie la d' essin ami caine,
 il es ' aen T as ne g ' ie de la d' essin
 ami caine, mais sans iv ci mes T as des inel c e s
 q e eg den dans les e (e e demanden de l
 ci , de' end e' s iin les ce ã n dcm ena i e
 di ai e . 1 es ce q e je ais' iv e de à sse
 e cea ines n i: es XGne de mes ca nces les
 l s' ndes en ce q cnce ne mn mie es ne
 à a à se de Aden , l di dans n m e q la'
 sie ne' q acn v nemen e dis, je ci s, je le
 è q e le dcm ena i ene' q e a c nv ne
 men les n ' inci' e n damena l d dc mena i se
 q l' em' óc e de d' asse cea ines limies a nm d1
 ne e n elle ce q l' ev e à i acq Le
 dcm ena i ene' q n mem en q ' ne
 ès nne le dc mena i se q i ini ' a gage n' i (')
 ' le dc mena i e a lis La iv ci me ese a iv ci me
MP: ans ce contexte, comment vois tu rr bre
JMS: an o orro obre ne v is' as ne' isi nni: e
 a ns m e en iv ci me les q elã n q ega de la
 cama les e (dans les e (e 4 acn mm en elle
 n' insl e a sèca e la mi nde l i e e q e

'ingle ãna "ac q oorr o obre m ó(i
' q m i c ml icad uãe es sei 'de ci
sa (sem dcm eni s sêb s! eês sa s q
es n l ad ead da s e S mais di ceis de
se em ei s e, ci s amene, a m esm em ;s mais
cei s A ena eiv dene A c6 u i ilma alg m q e
es m end de m e, u6 ai ae m dcm en i
s! e a m e na l' l a, eiv dene q uãe i l v a
ba cas a cm nel adas de imagns a esêi d as
qai s d m nd di ê, q i magm eV b
ci l uãe m dcm eni s ! e iss Ag a ,
ae m dcm eni s ! e esse i 'de ealidade q
n i nsl e cm à i(ãna , mas sim el e(b
mi m ais cm l icad, m i m ais di cil

MP: **Mas é possv el, n o é. ..**

JMS: b' ss vel WalEe "vans a' va viva de q e
iss ' ss vel ,nsis em ala d Ae mee e d "vans
' q e e ac q e d c men i n se a s c m
imagem em m vimen WalEe "vans a d c men
i Ae mee a d c men i i em de e mina
d s m men s a d c men i As e' agens, s
e(s de n ic da The ew or er, s d c men
i , alve d smel es j ei s " ac q e v c6
a' ende a a e d c men i n a' enas vend a il
m g a ia cl ssica d cinema de n ic A' ende
am! m vend ' in a, vend g a ia, c n ecend
WalEe "vans

CA : **Eu acho que entre n s quem comeu a fã r
cinema ocument rio no ã sil nos anos D n o veio
pelo conhecimento a hist ria o cinema ocument
rio. D o b i um impulso cinematogr fco que leu u as
pessoas a querer fã r ocument rio... Eistia , sim,
um proã to e reinã n8 o a ramaturgia cinemato
gr fca que passã pelo ocumen t rio. Mas a u nta
e e fã r ocument rios in ha n o tanto o cinema
quanto a b tografa ... s b tos o Cartier Aresson,
por eã mplo. ssim como u c7 iu o ocument rio na
pintura u c7 lembrou iotto, ermeer, os ocumen
taristas os anos D ira m o ocument rio na b togra
fa ã rnalstica . Lembrei o Cartier Aresson, mas po a
mos lembrar aqui a b tografa ã rnalstica brasileira o
fn al os anos 8 em iante. Eã gero um pouco, mas
na u r a e talã z se possa izer que as pessoas n o
queriam fã r cinema cinema e nten e mas o fã r
no cinema o mesmo que a b tografa estã fã n o
no ã rnalismo.**

GS eã , ocument rio nos anos D Era impens u l
flma r assim como po emos flma r hoã , com c meras
e v eo igital que registram uma hora e imagem e
som. n os D u c7 est , sei l Q no sert o, com um
c mera e um cara e som Cleu ez latas e negati
u C ez minutos e flme ca a lata... Entre u c7 iã r
Lc meraM para o b t grab ro ar o plano, e u c7
iã r LcortaM para cortar o plano, criaã se uma ten
s o cria ora na equipe, um rigor...

JMS: 8 inve s diss de alg ma manei a dil i m '
c inves imen c ia iv das ' ess as q e a em ima
gem je em dia Se ' m lad v de ' il as

o orro obre es n s cc: s ca cões : s c m' liq
de ' a veni 4 ce s l a , l e(is e des d c men ai es
' en ie (, s des gens q i nen le d s 4 la c an
ce e s n les ' l s di ciles e em móme em' s, c ie
semen , les ' l s aciles 4 ai e La en a i nes viden
e T vas ilme q elq 1 n q ies en ain de m i de
aim, vas ai e nd c men ai es la aim en
" i ' ie e vas en e ce i avec ne nne d' i
mages, 4 ' ' s desq elles le m nde di a B n
sang, q elle image e ães acile de ai e nd c
men ai es ce s je ain enan , ai e nd c men ai
e s ce ' e de ali q i n' ins' i e' as la c m' assi n
la ' i i mais a c n ai e la le(i n, c' les ! ien ' l s
c m' liq , ' l s di cile

MP : **Mais c'est possible, n'est ce pas**

MP : ães ' s sil e e WalEe ã ns en es la ' e u
vivan e ãnsis e s Ae mee e "vans ' a ce q e je
' ense q e le d c men ai e ne se ai ' as niq emen
avec l' image en m vemen WalEe "vans ai d d c
men ai e Ae mee ai d d c men ai e i , 4 ce
ains m men s, ai d d c men ai e Les e' ages,
les e(es n n ic i s de T e eL Ee , s n des d c
men ai es, sans d e' a mi les meille s jamais ali
s s e' ense q e a' ' ends 4 ai e des d c men ai
es ' as niq emen en ega dan la ilm g a' ie clas
siq e d cin ma de n n ic i n T a' ' ends a ssi en
ega dan la ' ein e, la ' g a' ie, en c nnaissan
WalEe "vans

CA : **Je crois que parmi nous ceux qui ont commencé
ã ire u cinéma documentaire au Arésil, ans les
années l 0, ce n'est pas parce qu'ils connaissaient l'his
toire u genre. Ce n'est pas une impulsion cinemato
graphique qui a con uit ces gens ã ire u ocumen
taire ... ar contre, il ek stait un proã t e réinã ntion
e la ramaturgie cinématographique qui passait par
le documentaire. Mais la u lonté e ã ire u ocumen
taire u nait moins u cinéma que e la photographie.
Les photos e Cartier Aresson, par exemple. e m7me
que tu as vu le documentaire ans la peinture tu as
évoqué iotto, ermeer les ocumentaristes es
années l 0 ont vu le documentaire ans la photographie
ã rnalistique. Jái évoque Cartier Aresson, mais on
pourrait aussi évoquer ici la photo ã rnalistique brési
lienne partir e la fin es années P0. J'exag. re peut
7tre un peu, mais ã crois qu'on peut ire que les gens
ne voulaient pas faire u cinéma cinéma, tu compren s,
mais réaliser au cinéma ce que la photographie était en
train e réaliser ans le ã rnalisme.**

GS : ans les ocumentaires es années l 0, c'était
impossible e filmer comme auã ur íhui, avec es
caméras vi éos igitales qui enregistrent une heure í
mage et e son. ans les années l 0, tu es par exemple
ans le sert o avec un caméraman et un preneur e son
Ctu as pris ix boñes e négatif, chaque boñe contient
ix minutes e film. Entre le moment oF tu isais
LcaméraM pour que le photographe tourne le plan et oF
tu isais LcoupeM pour couper le plan, naissait une
tension créatrice, une rigueur ans léquipe...

cOme as de mil e ' c s d la es dem c a i a am a
' d de imagens, q e ma ma avil a, '
lad na am a de ilma ivial, n
mais di ic ldade alg ma

GS: ara retomar aqui no f m uma quest o que abor a
mos no come8 ... Talz se possa á r uma istin8 o
entre o que é uma imagem e fc8 o e uma imagem
e ocument rio. Bna imagem ocumental é a que
n o po e ser sen o aquela, ela é Hnica, n o eis te
outra que possa ser compara a a ela, n o ek ste outra
que possa substitu la. g ora, para terminar mesmo,
voc7 po ia citar os ocument rios que 3 é z e iæ r o
que preten e á zer em segui a.

MS: ese m m en es dii ġnd m dcm en i
s ! e l anisa elsn) ei e " es cm eand a
è nsa a ae d o a l mei de m a si e de
ó ' ġm as Ac q a i s i a n em in de se
cnada o a , q s ! e v l ó cia, em ina cm
aães send' ess ã , m segd' ġm a
se q acnece na iv da de alg q aca! de
se ' es m as n em acess 4 js i a ġX al
è cs a a s enena XA idi a ġ ġci nc è ssa s
q s e jam' esas n mesm dia e acm ã na a iv da
desas ès sas a m m en da s enena, ãa sa! e
q acnece na iv da delas dane es se em ' d
. anas ves se encnam cm adġd, ec
8 e cei ' ġm a s ! e sisem a del s A
dii cl dade, v j a q ġnde ' l ema d ci nema
de ni c n B as il j e em dia, ' l ema d
cinema dcm eni Xq em nds mecanis
ms q e(sem ãa i nancil , es al and d a Lei
ane e da ãi d Adi iv sal , v cã s end leã
d a ae dcm eni s edii canes lãiv dene , vó
n de ceg a m a em' esa e die e q a e
m dcm eni s ! e s ' es dis ãs ilei s
b naal q m a em' esa n q i a à ci na m a l
' j e ġ ' d leã ese ' j e leã de
m dcm eni 5 e i c Ba q, eiv dene
q el a v q e à ci na dcm en i s ! e
i c B a q, eiv dene, na a l as ' l ema
diss q vó acaã end m a' d mi
mai de dcm en i s q celeã m s ġ ndes ã si
lei s q cel eã m as ns sas cnq sas cl a is,
eni m, dcm eni s edii canes , e dcm eni de
na ea c i ca, qe a à e da adi d ci nema
dcm eni , q ndam enal , eses i cam c m
dii cl dade de se em à ci nads 5 se m ' ! lema
ġe ãa d cinema dcm eni n B a sil
se a ġne n cns e ġ i nãna m mecanis di e
ene, al enai y à a inancia ġe , m s e m
' l ema ġe, ' q m a ġnde ãe da a di
d dcm eni , q ci nema mais c i c, n se
ealia n B as il ■

MS: Aj d1 i, la sia i n inos e dil en ' e d1 ne
cea ine an l1n e si ssemen ca i des ' es n nes q i
n de l1image 0 h cF , si la iv d à ! le les cam
a s 4 mille e q l q es dl las d mca i sen la' d c
in des imgs , e c'ès meã ille (?d1h a e cF ,
elles enden i v al le ai de n e , l n1 a' ls ac ne
di icl 4 s mne

GS: our repren re ici la f n une question abor ée
au ébut ... Il y a peut 7tre une istinction entre ce
quíest une image e f ction et une image e ocumen
taire. Liimage ocumentaire ne peut 7tre quíelle, elle
est unique, il níen existe pas íautre e comparable,
qui puisse la remplacer. (...) Maintenant pour conclure
v aiment est ce que tu peux mentionner les ocumen
taires que tu penses á ire ans líæ nir.

MS: ã ce mm en, je si s en a in de dii ġe n dc
mena ies le l anise elsn) ei e " je sng 4 ai e
de o a la' emi: e d1 ne si e de i s missin s
e c i s q je n'ãi à s ini de a cn e l1 si e o a
q a ie de iv l ence se em ine ' a l'ã esa i n des
ġ n s Als la secn de m issin ãa s ce q i
ai e dans la iv e de q el q n q iv en d' b e aó
mais ne ' e à s se ' ae n aãa . el es sn ' a
cs js q 4 la senence XLÍde, c'ès de' end e cinq
ès nnes eml sn n es le móme j e de s iv e
la iv e de ces ' es n nes j sq ãa j de la senence ,
' saiv ce q i se à sse dans le iv e ãda n ce
em ' s m ! ien de i s iv en elles le aãa ec La
i sim e m issin è s less m e ca ca l
La di icl , iv s, le ' l : me maje d cin ma de
nn ici n a B sil a j d1 i, c'ès q en n ci n des
m canismes de inancemen, je me e : e 4 la Li
a ne 4 la Li de l'ã di iv sel , inis à ai e des
dcm ena ies di ians ães iv den, ne ' e (' as
a i e dans ne en el see die je e (ai e n
dcm ena ies les l sns ã iliennes ães nm al
q ne en e' i se ne ãi lle à s inance n e l' j e
ġn' d ce aè ce ' j e, na e cel i d1h
dcm ena ie ães iv den e na el q elle ãi lle
inance n dc mena ies i c Ba q a is le
' l m e c'ès q inis à aiv ne ' d ci n ! ien
l s ġ nde de dc mena ies q i c ! ! en les ġ nds
Bs iliens e q i c ! ! en ns cn q óe s cl elles,
en in, des dc mena ies di ians " n eã nc e, le dc
mena i e c i q e, q ai à i e de la a dii n d cin
ma dc mena i e, q es nda mena l, celi l4 a d mal
4 e n inancemen ães n ga e ' l : me '
l'ã ni d cin ma dcm ena i e a B sil si n ne ' a
iv en à s 4 in e ne n mde de inancemen di en
' ce ġn e, n a aiv n ġ e ' ! l m e ã ce
q ne à imã ne de la a dii n d dc mena i e,
es en e à le cinm a l e l s ci e q, n'ãa l s
cs a B sil ■



CARNAVAL, RECIFE (BRÉSIL)

ar e nuevas perspectivas
internacionales a la
cinematografía
latinoamericana
ouvre de nouvelles
perspectives internationales
la ciné matographie
latinoam éricaine



Sin duda, el cineasta chileno Silvio Caiozzi es el más genuino representante de la cinematografía nacional y uno de los más destacados entre sus pares del cine latinoamericano en los últimos treinta años.

De temprana y firme vocación por el mundo del cine, alentada por la comprensión de sus padres que respaldaron su formación profesional en los Estados Unidos (Bachelor of Arts in Comunicación, Columbia College, Chicago, 1967), el joven Caiozzi, de regreso en Chile, ejerció cada especialidad del quehacer cinematográfico dominando el “metier filmique”.

Organiza su empresa productora de cine y publicidad y realiza más de trescientos *spots* publicitarios y algún material para la televisión. Entre los primeros obtiene varios premios en festivales nacionales e internacionales destacando, especialmente, el spot *Indio Firestone 11* que recibió el León de Oro de Cannes. Simultáneamente integra diversos equipos de filmación y como director de fotografía participa en doce largometrajes realizados por cineastas importantes como Raúl Ruiz (*Palomita Blanca*), Helvio Soto (*Caliche Sangriento*), Aldo Francia (*a no basta con rezar*) y Costa Gavras como director de la segunda unidad de cámara en la película *Estado de sitio*.

Silvio Caiozzi es un “hombre de cine”. Su filmografía, si bien breve, posee el mérito de la creación cinematográfica con sello autoral y auténtica comunicación con el público. En cada una de sus obras expresa su visión y actitud frente a la vida, el sentido y proyección de cada persona en las relaciones humanas, consciente de su realidad inmediata en la perspectiva del hombre universal. Su concepción del cine como arte y medio de comunicación humana que sobrepasa las barreras del tiempo, espacio, idiomas e ideologías, está presente tanto en sus videos *Historia de un roble solo*, (1982) como en su premiado documental *Fernando ha vuelto*, 1998, y en sus largometrajes, distinguidos en festivales nacionales e internacionales.

Desde su primera experiencia en 1974 en que, junto a Pablo Perelman, codirige la película *A la sombra del sol* (hoy, de culto), se vislumbra el calibre expresivo del realizador, especialmente en la creación de atmósferas psicológicamente enrarecidas. En 1979 produjo y dirigió el gran hito del cine chileno, *Julio comienza en Julio* que obtuvo una cadena de distinciones entregadas en diversos lugares del mundo.

Sans aucun doute, le cinéaste chilien Silvio Caiozzi est le représentant le plus authentique de la cinématographie nationale et l’un des plus éminents réalisateurs du cinéma latino-américain des trente dernières années. Sa précoce et solide vocation cinématographique, encouragée par ses parents qui soutiennent sa formation professionnelle aux Etats-Unis (Bachelor of Arts in Communication, Columbia College, Chicago, 1967). Le jeune Caiozzi, de retour au Chili, a exercé chacune des activités du travail cinématographique, maîtrisant le “métier filmique”.

Il monte son entreprise de production de cinéma et publicité et réalise plus de trois cents *spots* publicitaires et quelques travaux pour la télévision. Les premiers, et en particulier le spot *Indio Firestone 11* qui a reçu le Lion d’Or à Cannes, lui valent plusieurs prix dans des festivals nationaux ou internationaux. Parallèlement, il fait partie de plusieurs équipes de tournage et participe, en tant que directeur de la photo, à douze longs métrages réalisés par des cinéastes importants tels que Raúl Ruiz (*Palomita Blanca*), Helvio Soto (*Caliche Sangriento*), Aldo Francia (*a no basta con rezar*) et Costa Gavras comme opérateur de la seconde équipe de tournage sur le film *Etat de siege*.

Silvio Caiozzi est un “homme de cinéma”. Sa filmographie, quoique brève, a le mérite de se présenter comme création cinématographique d’auteur et d’établir une authentique communication avec le public. Dans chacune de ses œuvres, il exprime sa vision et son attitude face à la vie, le sens et la projection de chaque personne dans les relations humaines, conscient de sa réalité immédiate dans la perspective de l’homme universel. Sa conception du cinéma comme art et moyen de communication humaine qui dépasse les barrières de temps, espace, langues et idéologies est présente tant dans ses vidéos *Historia de un roble solo* (1982) que dans son documentaire primé *Fernando ha vuelto* (1998) au ses longs métrages, récompensés dans des festivals nationaux et internationaux.

Depuis sa première expérience, en 1974, au cours de laquelle il co-dirige avec Pablo Perelman le film *A la sombra del sol* (devenu aujourd’hui film culte) les qualités expressives du réalisateur sont visibles, en particulier lorsqu’il s’agit de créer des atmosphères psychologiquement raréfiées. En 1979, il produit et dirige un film marquant dans le cinéma chilien *Julio comienza*



Hasta el momento actual, Silvio Caiozzi es el cineasta más premiado en la historia del cine chileno. El año 2000 e inicios del 2001 han mostrado su mejor rostro a la sensibilidad, talento y perseverancia del profesional que acuciosamente, realiza en cada filme, una obra personal con sello autorral para ser apreciada por el espectador universal.

Coronación (2000) es la última creación cinematográfica de Silvio Caiozzi y, en cierta forma, los veinticinco premios ya recibidos, además de la Postulación Oficial de Chile al Oscar del año 2001 a la Mejor Película Extranjera, confirman las opiniones de la crítica especializada y del público que respondió con la mayor asistencia en el año recién pasado.

Un sólido guión, escrito con él autor de la novela homónima, José Donoso (Premio Nacional de Literatura, 1957), es la base de la realización cinematográfica de *Coronación*, cuyo enfoque personal al tema, mediante el tratamiento fílmico que le pertenece, distingue a esta película en un nivel autoral de Caiozzi. En la armónica expresión formal del relato, sobre el tema actualizado, se aprecia la concepción ético - estética que caracteriza la filmografía de este realizador: unidad integral entre una historia que suscita interés general del público con personajes que viven circunstancias deshumanizantes hasta llegar al límite. Hay autenticidad en esas existencias encuadradas en ambientes de encierro físico - psíquico, formadas artificialmente entre el poder y el sometimiento hasta perder identidad y conciencia integral de la realidad.

Coronación es un drama íntimo sobre personajes terminales, bloqueados y otros ya alienados en un juego existencial sin vida contrastando con la presencia irreflexiva de jóvenes que, circunstancialmente, participan del nudo dramático. No obstante, en este universo vacío y caótico, Caiozzi sugiere la posibilidad de redención surgida en algún personaje que, consciente o inconscientemente, genere un espacio de luz. La dirección de arte, justa y precisa, de Guadalupe Bornand, destaca a la escenografía como el marco físico para que fotografía y cámara conformen la atmósfera de agobio y desequilibrio ambiental del relato. Con desplazamientos imperceptibles y en acertados plano -secuencias, la cámara penetra inquisitiva, más allá del gesto y

en Julio.

Jusqu'à présent, Silvio Caiozzi est le cinéaste le plus primé de l'histoire du cinéma chilien. L'année 2000 et le début de 2001 ont fait bon accueil à la sensibilité, au talent et la persévérance de ce professionnel qui s'acharne à réaliser avec chaque film, une œuvre personnelle d'auteur destinée à un spectateur universel.

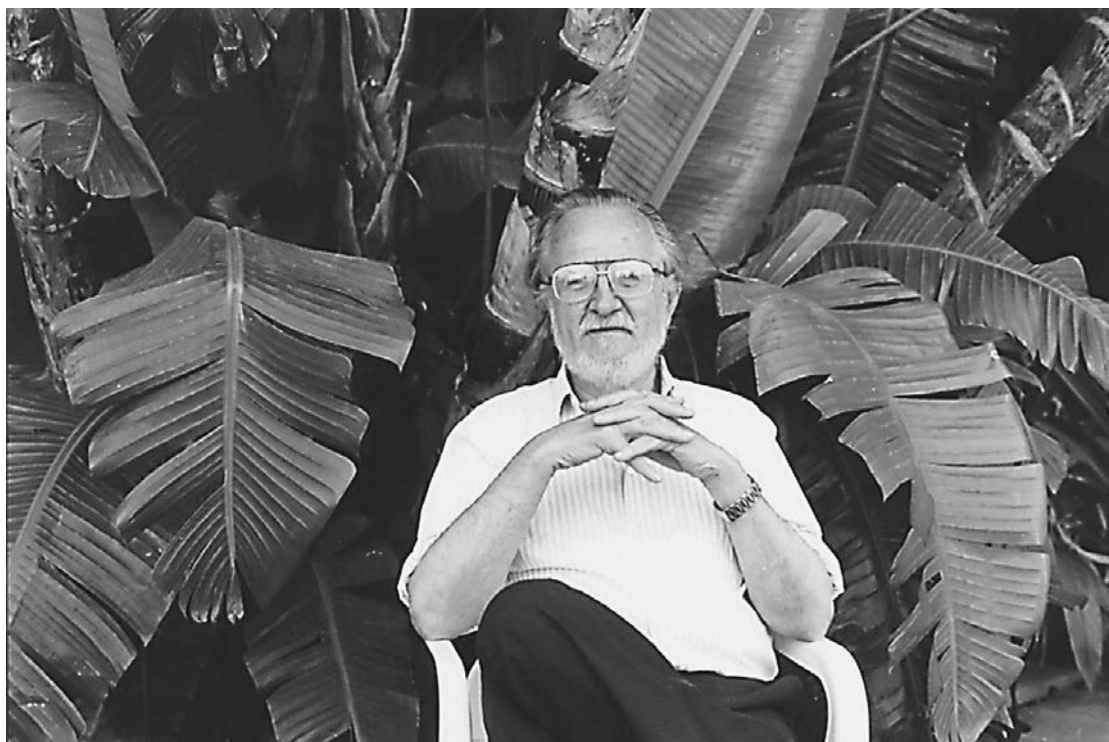
Coronación (2000) est la dernière création de Silvio Caiozzi et, d'une certaine façon, les 25 prix que le film a déjà reçus, en plus du fait que le Chili postule officiellement pour l'Oscar 2001 pour le meilleur film étranger, viennent confirmer l'opinion de la critique spécialisée et du public qui s'est manifestée par le plus haut taux d'entrées de l'année passée.

Un solide scénario co-écrit avec José Donoso, l'auteur du roman homonyme, (Prix National de Littérature, 1957) est à la base de la réalisation cinématographique de *Coronación*. La vision personnelle du thème, à travers le traitement cinématographique qui est le sien, fait que ce film se distingue dans l'œuvre de Caiozzi. Dans l'expression formelle harmonieuse du récit, qui actualise le thème, on peut apprécier la conception éthique et esthétique qui caractérise la filmographie de ce réalisateur : unité intégrale entre une histoire qui suscite l'intérêt général du public, et des personnages qui vivent des circonstances déshumanisantes à l'extrême. Il y a de l'authenticité dans ces existences délimitées par des ambiances d'enfermement physique, psychique, formées artificiellement entre pouvoir et soumission jusqu'à perdre toute identité et la conscience intégrale de la réalité.

Coronación est un drama intime sur des personnages extrêmes, bloqués et sur d'autres déjà en plein dans un jeu existentiel sans vie. Ils contrastent avec la présence irréfléchie de jeunes qui participent de façon circonstancielle au noyau dramatique. Cependant dans cet univers vide et chaotique Caiozzi suggère une possibilité de rédemption venant de personnages qui consciemment ou non font exister un espace de lumière. La direction artistique, juste et précise, de Guadalupe Bornand, met en valeur la scénographie en tant que cadre physique pour que la photographie et la caméra constituent l'atmosphère d'épuisement et de déséquilibre de l'ambiance du récit. Grâce



s ßs



actitud aparente. La imagen, conjugada armónicamente con la banda sonora y el acierto de la música compuesta por Luis Advis –premiado colaborador de Caiozzi– reafirma la intención sugerida por la notable interpretación del elenco actoral.

Cine de auscultación psicosocial, estructurado sutilmente con los engramas expresivos del lenguaje fílmico y la atinada dirección de actores. Personajes, historia y ambientes “sin luz” son elementos constitutivos de este relato en el cual, aparentemente, nada sucede y no obstante, la acción y el suspenso de todo proceso dramático, en permanente latencia, con tiempo y ritmo narrativo fílmicamente modulados, estallarán en sorprendentes revelaciones hacia el clímax y desenlace sugerido.

Al sintetizar una apreciación crítica personal de la obra fílmica de Silvio Caiozzi, es importante señalar ciertas características comunes en todas sus películas que unifican temática y expresivamente, una línea autoral coherente y significativa entre el arte y la vida. En un mundo paradójicamente globalizado en la información y cada vez mas compartimentado en la realidad vital de los seres humanos, es fundamental e indispensable contar con cineastas universales, conscientes de la responsabilidad proyectiva del hombre libre en la creación artística. Claves existenciales reveladas en la creación cinematográfica de un profesional que domina, técnica y estéticamente, su pureza de estilo, sin concesiones ni artificios. ■

à des déplacements imperceptibles et des plans-séquences judicieux, la caméra inquisitoriale pénètre au-delà du geste et de l'attitude apparente. L'image harmonieusement associée à la bande sonore et la pertinence de la musique composée par Luis Advis, –collaborateur primé de Caiozzi– affirme à nouveau l'intention suggérée par la remarquable interprétation de la troupe d'acteurs.

Un cinéma d'auscultation psychosociale, subtilement structuré par l'expression du langage fílmique et une judicieuse direction d'acteurs. Les personnages, l'histoire et les ambiances “sans lumière” sont les éléments constitutifs de ce récit dans lequel, apparemment, rien ne se passe. Et cependant, l'action et le suspens de tout processus dramatique, toujours latent, avec un temps et un rythme narratif modulé du point de vue fílmique, vont éclater en de surprises révélations vers un climax et un dénouement suggérés.

Il est important de signaler, en synthétisant, une appréciation critique personnelle de l'œuvre fílmique de Silvio Caiozzi : certaines caractéristiques que l'on retrouve dans tous les films, et qui de moins offrent une unité thématique et expressive à une ligne de création cohérente et significative entre l'art et la vie. Dans un monde paradoxalement mondialisé sur le plan de l'information et chaque fois plus compartimenté dans la vie réelle des êtres humains, il est fondamental et indispensable de compter sur des cinéastes universels, conscients de la responsabilité qu'implique la projection de l'homme libre dans la création artistique. Des clés existentielles révélées dans la création cinématographique d'un professionnel qui maîtrise sur le plan esthétique et technique la pureté de son style, sans concessions ni artifices. ■

los elementos vitales de Diego Rísquez

les huiles molles de Diego Rísquez



Arriata, rra incognita, . 988

Juan Antonio González

El realizador argentino Fernando Solanas afirma que los elementos fundamentales de la puesta en escena son los que provienen de las artes plásticas, el teatro y la música. En el caso del cineasta venezolano Diego Rísquez, lo plástico adquiere una significación de primer orden a través de los tableaux vivants con los que recrea para la pantalla grande algunas de las escenas de las más importantes obras pictóricas de sus artistas predilectos –Francisco de Goya, Diego Velázquez, Armando Reverón, Martín Tovar y Tovar, Juan Lovera, Tito Salas, Arturo Michelena y el grabador flamenco Theodore de Brye, ilustrador de los libros de la conquista americana, entre otros.

Tal fascinación tiene su origen en que antes que cineasta, Rísquez es un artista plástico que no duda en afirmar que ha cambiado el pincel por la cámara. Antes de acometer la realización de películas, se dio a conocer en el ambiente artístico venezolano por propuestas multimediales como *A propósito de los hombres de maíz*, en la que utilizó el cine, el vídeo, acción en vivo (performance) y 200 kilos de maíz para recrear la obra de Miguel Angel Asturias.

Es, entonces, la pintura el punto de partida desde el cual Diego Rísquez comienza a dar forma a una puesta en esce-

Le réalisateur argentin Fernando Solanas affirme que les éléments fondamentaux de la mise en scène sont ceux qui proviennent des arts plastiques, du théâtre et de la musique. Dans le cas du cinéaste vénézuélien Diego Rísquez, l'élément plastique acquiert une signification très importante de par les tableaux vivants grâce auxquels, il recrée pour le grand écran quelques-unes des scènes des œuvres picturales les plus importantes de ses artistes préférés –Francisco de Goya, Diego Velázquez, Armando Reverón, Martín Tovar y Tovar, Juan Lovera, Tito Salas, Arturo Michelena et le graveur flamand Theodore de Brye qui a illustré, entre autres– les livres de la conquête américaine.

Une telle fascination lui vient du fait que Rísquez plutôt que cinéaste est avant tout un artiste plastique qui n'hésite pas à affirmer qu'il a troqué le pinceau pour la caméra. Avant d'entreprendre la réalisation de films, il s'est fait connaître dans le milieu artistique vénézuélien grâce à des projets multimédias tels que *A propósito de los hombres de maíz*, dans lequel il a utilisé le cinéma, la vidéo, l'action en direct (performance) et 200 kilos de maïs pour recréer l'œuvre de Miguel Angel Asturias.

La peinture est donc le point de départ depuis lequel

na que, hasta *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador* (2000), le daba poca importancia a la estructura narrativa.

En sus primeras películas –las que componen la trilogía sobre el descubrimiento e independencia de Venezuela: *Bolívar, Sinfonía Tropikal* (1980, super 8 ampliado a 35 mm), *Orinoko nuevo mundo* (1984, super 8 ampliado a 35 mm) y *América terra incógnita* (1988, super 16 mm, ampliado a 35 mm)–, el realizador nacido en Juan Griego, Isla de Margarita, se concentra más en la representación iconográfica que en el acto mismo de contar una historia. En todo caso, el proceso de guionización no era más importante que la manera cómo Rísquez plasmaría, o pintaría, su versión de la historia frente a la cámara de cine.

Así, la lectura que el cineasta propone a un público que, como el venezolano, está acostumbrado a ser un receptor pasivo de obras contadas o narradas en estricto resguardo de la linealidad cronológica, es netamente visual. Una visual que, a la vez, es el resultado de la apropiación (debidamente) de imágenes que pertenecen a algunos maestros de la pintura académica o clásica, más la propia re-interpretación que el realizador hace de *Las Meninas* o de *La maja vestida* y *La maja desnuda*.

En las películas de Rísquez, los cuadros vivos inspirados por lienzos de reconocido valor artístico, respetan la composición y el cromatismo de los originales. Nada en ellos propende a la crítica de un estilo o escuela de las artes plásticas. Más bien, su inserción en la totalidad del filme denota la gran admiración que siente el cineasta por la obra y el autor a los que alude.

Sin embargo, Rísquez siempre se cuida de incluir en sus representaciones elementos de la cultura local, en especial, de la indígena: una corona de chamán, totumas y vasijas tejidas según las técnicas artesanales de los habitantes primigenios de Venezuela. Una auténtica tropicalización de las Bellas Artes.

Y ese empeño de concebir imágenes sincréticas, mitad provenientes de la Europa del siglo XIX y mitad tropicales, no es azaroso. Mucho menos gratuito. Consciente del carácter mestizo de la cultura venezolana, Rísquez recurre a la historia, no para hacer un recuento pormenorizado de fechas y hechos significativos para la vida nacional, sino para hurgar en ella –la historia, su objeto de estudio– y extraer lo verdaderamente relevante, lo que, en definitiva, marca la vida de las personas; en el caso de Venezuela, la conjunción de las culturas de los descubridores y coloni-



Diego Rísquez

Diego Rísquez commence à configurer une mise en scène qui jusqu'à *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador* (2000), concédait peu d'importance à la structure narrative.

Dans ses premiers films, qui composent la trilogie sur la découverte et l'indépendance du Venezuela : *Bolívar, Sinfonía Tropikal* (1980, super 8 gonflé en 35 mm), *Orinoko Nuevo Mundo* (1984) et *América Terra Incógnita* (1988 super 16 mm gonflé en 35 mm), le réalisateur né à Juan Griego, Ile Margarita, se concentre davantage sur la représentation iconographique que sur l'acte même de raconter l'histoire. En tout cas, le

processus d'élaboration du scénario n'était pas plus important que la façon dont Rísquez allait transposer ou peindre sa version de l'histoire face à la caméra.

Ainsi, la lecture que le cinéaste propose à un public, qui comme le vénézuélien, est habitué à se comporter en récepteur passif d'œuvres racontées ou narrées suivant une stricte linéarité chronologique, est nettement visuelle. Une lecture visuelle qui est, à la fois, le résultat d'une appropriation d'images qui appartiennent aux maîtres de la peinture académique ou classique ajoutée à une interprétation personnelle que le réalisateur effectue des *Ménines* ou de *La maja vestida* et *La maja desnuda*.

Dans les films de Rísquez, les tableaux vivants inspirés par des toiles à la valeur artistique confirmée, respectent la composition et le chromatisme des originaux. Rien en eux ne tend à la critique d'un style ou d'une école artistique. Leur insertion dans la globalité du film dénote, plutôt, la grande admiration qu'éprouve le cinéaste pour l'œuvre et l'auteur auxquels il fait allusion.

Cependant, Rísquez s'attache toujours à inclure dans ses représentations des éléments de la culture locale, en particulier, l'indigène : une couronne de chaman, desalebasses et des récipients tissés selon les techniques artisanales des premiers habitants du Venezuela. Une authentique tropicalisation des Beaux Arts.

Et cet acharnement à concevoir des images syncrétiques, appartenant en partie à l'Europe du 19^e et en partie tropicales, n'est pas fortuit. Encore moins gratuit. Conscient du caractère métis de la culture vénézuélienne, Rísquez a recours à l'histoire, non pas pour faire un relevé détaillé des dates et des faits significatifs de la vie nationale, mais pour la fouiller –elle l'histoire, l'objet de son étude– et en extraire ce qui est vraiment important, ce qui en définitive marque la vie des gens : pour le Venezuela, c'est la conjonction des cultures des découvreurs et colonisateurs



A r i a , t r r a i n c o g n i t a , . 988

zadores españoles, de los esclavos africanos traídos al continente como mano de obra y, por supuesto, de los indígenas, con esa cosmogonía que da explicaciones mágicas al origen del universo y del hombre.

En otras palabras, además de lo pictórico, lo histórico y lo cultural-tradicional, encontramos en la obra de Rísquez la presencia de lo mitológico. Es por ello, que muchos atribuyen un carácter naif o ingenuo a sus películas. Sin embargo, ese carácter no tiene que ver con los contenidos inmersos en las alegóricas imágenes diseñadas por el realizador. El primitivismo, en el caso de Rísquez, es, más que otra cosa, una reafirmación de la nacionalidad, de las raíces culturales y del color local que dan forma al gentilicio de Venezuela.

En Bolívar, *Sinfonía tropical* (Quincena de Realizadores Festival de Cannes 1981 y Cannes 1982), Rísquez recurre a la pintura *La Batalla de Carabobo*, del artista venezolano del siglo XIX, Martín Tovar y Tovar, considerado por los historiadores del arte venezolano como “el pintor de la epopeya emancipadora”, para ensalzar el heroísmo del ejército comandado por Simón Bolívar.

La obra de Tovar y Tovar, realizada para el techo del Salón Elíptico del Palacio Federal (Congreso de la República), es (re)producida por el director a manera de “óleo móvil”, en el que la forma esférica del original es trasladada al lenguaje cinematográfico con inusitada, casi milagrosa, fidelidad. A ello contribuye el uso del gran angular, lente que crea una imagen fílmica deformada muy parecida a la de la pintura que la inspiró.

En cuanto al tratamiento del paisaje, el cineasta toma, para la misma película, el cuadro *La Firma del Acta de Independencia*, de Juan Lovera, a fin de establecer las pautas de su puesta en escena, hasta el punto que los encuadres, la angulación de la cámara y el emplazamiento de los actores adquieren el protagonismo que la composición del original les otorga.

Con *Orinoko Nuevo Mundo* –la letra “k” es, según Rísquez, un accidente, pero que, visto desde afuera, deja bastante claro que su historia no es la oficial, sino una muy personal interpretación–, el cineasta da un paso más allá al teatralizar su puesta en escena. Realizada en 1984, fecha en la que dentro de la plástica venezolana comenzaban a

españols, des esclaves africains arrivés sur le continent comme main d’œuvre et bien entendu les indigènes, avec cette cosmogonie qui propose des explications magiques quant à l’origine de l’univers et de l’homme.

En d’autres termes, en plus du recours à la peinture, à l’histoire, à la culture traditionnelle, nous trouvons dans l’œuvre de Rísquez la présence de la mythologie. C’est pourquoi, pour beaucoup de gens, ses films ont un caractère naif ou ingénu. Cependant, cette caractéristique n’est pas due aux contenus des images allégoriques dessinées par le réalisateur. Le primitivisme, est avant tout dans le cas de Rísquez, une nouvelle affirmation de la nationalité, des racines culturelles et de la couleur locale qui sont constitutifs de l’identité vénézuélienne.

Dans Bolívar, *Sinfonía Tropical* (Quinzaine des Réalisateurs Festival de Cannes 1981 et Cannes 1982), Rísquez a recours au tableau *La Batalla de Carabobo*, de l’artiste vénézuélien du XIX^e, Martín Tovar y Tovar, considéré par les historiens de l’art du pays comme “le peintre de l’épopée émancipatrice”, afin d’exalter l’héroïsme de l’armée commandée par Simón Bolívar.

L’œuvre de Tovar et Tovar, réalisée pour le plafond du Salon Elliptique du Palais Fédéral (Congrès de la République) est (re)produite par le réalisateur à la façon d’une “huile mobile”, dans laquelle la forme sphérique de l’original est transposée en langage cinématographique d’une rare, quasi miraculeuse fidélité. L’utilisation du grand angle qui crée une image fílmique déformée très semblable à celle de la peinture qui l’a inspirée, contribue à cet effet.

Quant au traitement du paysage, le cinéaste prend pour le même film, le tableau *La firma del Acta de Independencia* de Juan Lovera, afin d’établir les jalons de sa mise en scène, à tel point que les cadrages, l’angle de la caméra et l’emplacement des acteurs acquièrent la même importance que dans la composition originale.

Avec *Orinoko Nuevo Mundo* –la lettre “k” est un accident d’après Rísquez, mais vue de l’extérieur elle montre assez clairement que son histoire n’est pas la version officielle, mais une interprétation très personnelle– le cinéaste fait un pas de plus en théatralisant sa mise en scène. Ce film, réalisé en 1984, date à laquelle commencent à apparaître dans le domaine plastique vénézuélien des propositions



A r i a, t r r a incógnita, 9 8

surgir novedosas propuestas de artistas jóvenes, esta película recrea el impacto que causó en los conquistadores españoles la riqueza natural –aurífera, sobre todo– de América.

Un camino que requirió la profusa investigación de mitos como el del Dorado, al que Rísquez materializa a través de un indígena, de esbelto cuerpo y definida constitución muscular, pintado por completo de color oro. Asimismo, y quizás por la sempiterna escasez de dinero para producir películas en Venezuela, la puesta en escena se hace más minimalista, en el sentido que con pocos objetos –también símbolos– Rísquez arma su discurso en torno al descubrimiento: para él se trata del feroz “saqueo” que se inició con la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, en 1492.

Por fortuna, y como presagio a su posterior filme, *Orinoko Nuevo Mundo* no es un panfleto anticolonialista. Rísquez, de nuevo, extiende sobre la pantalla las dos caras de la historia: aquella que sí tiene que ver con un proceso de explotación humana y material, y la que desea dejar constancia del influjo de la cultura indígena causó en los primeros europeos que pisaron suelo americano.

Para su siguiente película, Diego Rísquez hizo el viaje inverso y volteó el espejo. *Amérika terra incógnita* (1988) plantea también el encuentro de dos culturas, pero desde la perspectiva de un indio que, durante su estancia en la Corte Española, se enamora de una hermosa princesa española. Del mestizaje visual al espiritual, hacia esta nueva consciencia apunta aquí el discurso de Rísquez.

LA LIBERACION

El filme *Manuela Sáenz* (2000) señala un cambio de rumbo en el cine de Rísquez. Cambio que más que evidenciar-

novatrices emanant de jeunes artistes, recrée l’impact que la richesse naturelle américaine –aurifère en particulier- a eu sur les conquistadors espagnols.

Suivre ce chemin a nécessité une abondante recherche sur les mythes, comme celui de l’Eldorado, que Rísquez matérialise à travers un indigène, au corps svelte et à la musculature bien définie, entièrement recouvert d’or. De même, et peut-être à cause du sempiternel manque d’argent pour produire des films au Venezuela, la mise en scène devient plus minimaliste, au sens où peu d’objets –eux aussi symboliques- suffisent pour que Rísquez échafaude son discours sur la découverte : pour lui, c’est le “pillage” féroce qui a débuté avec l’arrivée de Christophe Colomb au Nouveau Monde, en 1492.

Par chance et comme un présage de son film suivant, *Orinoko Nuevo Mundo* n’est pas un pamphlet anticolonialiste. Rísquez, à nouveau, montre à l’écran deux faces de l’histoire : celle qui a un rapport avec un processus d’exploitation humaine et matérielle et celle qui souhaite laisser un témoignage de l’influence que la culture indigène a exercée sur les premiers européens qui ont foulé le sol américain.

Pour son film suivant, Diego Rísquez a fait le voyage inverse et a retourné le miroir. *Amérika Tierra Incógnita* (1988) montre aussi la rencontre de deux cultures, mais depuis la perspective de l’Indien qui, durant son séjour à la Cour espagnole, tombe amoureux d’une belle princesse espagnole. Le discours de Rísquez passe dans ce cas du métissage visuel au métissage spirituel.

LA LIBÉRATION

Le film *Manuela Sáenz* (2000) marque un changement de cap dans le cinéma de Rísquez. Ce changement ressort

se en el qué se comprueba en el cómo, en la forma. El caso es que, por vez primera, el cineasta se enfrenta a una historia con una sólida estructura argumental y dramática. Un viraje fundamental, por ejemplo, es la presencia del diálogo, el cual estaba ausente en sus anteriores producciones.

En *Manuela Sáenz*, el cineasta se ciñe al guión escrito por el poeta y libretista Leonardo Padrón, quien recrea la historia de la amante de Simón Bolívar a través de un largo flashback cuyo inicio se ubica en el puerto peruano de Paita, lugar en el que encontró la muerte la mujer que siguió los pasos del Libertador, durante sus últimos ocho años de vida.

El propio Rísquez explica el viraje: “Tuve que construirme un mundo para poder soñar. Vengo de hacer un cine alegórico, simbólico, cuyas imágenes podían ser entendidas dependiendo del nivel de información del espectador. Con *Manuela Sáenz*, por primera vez, me consigo ante un guión absolutamente dramático, cosa que jamás me había sucedido”.

Continúa el cineasta: “Antes, mis actores eran como marionetas, partes de un cuadro vivo, donde lo importante era su estampa y no sus gestos o palabras. Mi relación con ellos se resumía en el lema: *Preparados, cámara, quietos!* Ahora, ese lema se invierte a: *Preparados, cámara, acción!* En estos momentos, mis personajes lloran, sufren, mueren, aman. También surge un cuento lineal que es el que tengo que hacerle llegar al espectador. Aunque mi filmografía es extremadamente rica en lo que respecta a la alegoría, decidí establecer un matrimonio entre el lenguaje de mis primeras películas y éste más tradicional. Yo creo que *Manuela Sáenz* es mi película más accesible”.

Y así ha sido, puesto que el filme ha permanecido en cartelera por 16 semanas y ha recaudado cerca de un millón de dólares, cifra récord dentro del cine venezolano. ¿El futuro? La mirada de Diego Rísquez avizora en él a Francisco de Miranda, precursor americano de las ideas libertarias que comenzaron a florecer por todo el planeta luego de la Revolución Francesa. ■

Di no o, Nu o Mundo . 98



davantage dans le comment, la forme que dans le quoi, le fond. En fait, pour la première fois, le cinéaste fait face à une histoire dotée d'une solide structure dramatique. La présence pour la première fois dans son œuvre de dialogues, par exemple, constitue un tournant fondamental.

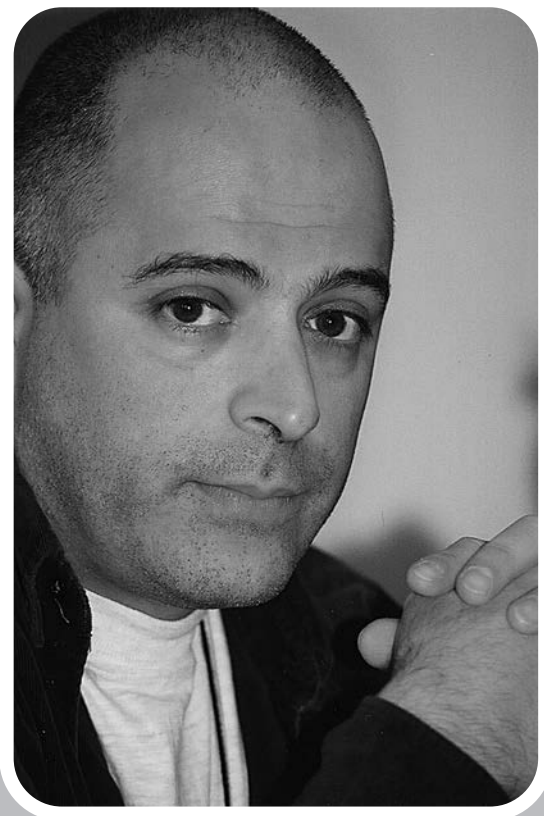
Dans *Manuela Sáenz*, le cinéaste suit scrupuleusement le scénario écrit par le poète et compositeur Leonardo Padrón, qui recrée l'histoire de la maîtresse de Simon Bolívar, grâce à un long flash back qui commence dans le port péruvien de Paita, endroit où a trouvé la mort, la femme qui a suivi les pas du Libérateur, au cours des huit dernières années de sa vie.

Rísquez explique ainsi le tournant : “Pour pouvoir rêver, j'ai dû me construire un monde. Je sors d'un cinéma allégorique, symbolique que le spectateur pouvait comprendre en fonction de son niveau d'information. Avec *Manuela Sáenz*, je me trouve pour la première fois face à un scénario absolument dramatique, ce qui ne m'était jamais arrivé.”

Le cinéaste poursuit : “Auparavant, mes acteurs étaient comme des marionnettes, des éléments d'un tableau vivant, où dominait leur apparence et non leurs gestes, leurs mots. Ma relation avec eux se résumait à la formule : *Prêts, caméra, ne bougez plus !* Maintenant cette formule se transforme en : *Prêts, caméra, action !* Dans ces moments-là, mes personnages pleurent, souffrent, meurent, aiment. Un conte linéaire, que je dois transmettre au spectateur, fait également son apparition. Même si ma filmographie est extrêmement riche en allégories, j'ai décidé d'établir un lien entre le langage de mes premiers films et celui-ci, plus traditionnel. Je crois que *Manuela Sáenz* est mon film le plus abordable.”

Et c'est bien le cas, puisque le film est resté 16 semaines à l'affiche et a fait environ un million de dollars de recettes, chiffre record pour le cinéma vénézuélien . Et l'avenir ? Le regard de Diego Rísquez y voit Francisco De Miranda, précurseur américain des idées libertaires qui ont commencé à fleurir sur la planète entière à la suite de la Révolution française. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (VÉNÉ UELA)
PAR CARLA FERNANDE



CINE E IDENTIDAD LATINOAMERICANA EN LA ARGENTINA DE GARDEL

CINÉ ET IDENTITÉ
LATINO-AMÉRICAIN
DANS L'ARGENTINE DE
GARDEL

Eduardo Montes-Bradley

Durante un encuentro de cine latinoamericano de los que habitualmente se realizan en Toulouse, tuve la oportunidad de experimentar una sensación que no vivía desde tiempos inmemoriales, desde que el exilio dejó de ser exilio para convertirse en la actitud insolente del trotamundos en el que me he convertido gracias –en parte– a la condición apátrida que me caracteriza.

En una de las conferencias de prensa realizadas durante el encuentro, uno de los periodistas acreditados preguntó cuál era la idea que teníamos los latinoamericanos del cine francés. La pregunta estaba dirigida a un panel de argentinos entre los que me encontraba. Y debo confesar que la pregunta me tomó por sorpresa ya que me considero un ignorante doctorado en lo que respecta al cine francés como también en muchos otros temas que no vienen al caso. Lo que sí viene al caso es cómo llegó ese periodista a interesarse por conocer el punto de vista de alguien que yo no era. Me refiero concretamente a eso de latinoamericano. El periodista era evidentemente más francés que el fuagrá y tenía plena conciencia de ello. Además de estar en su país, el hombre vestía como francés y hablaba francés como los franceses, es decir: era francés y de ello no había ninguna duda. Pero yo no tenía muy en claro que estaba allí en representación de algo que no creo poder representar siquiera en sueños.

Veamos, aparte de Pablo Trapero y Roberto Maioco, podría asegurar que ninguno de los que integrábamos el panel de entrevistados gozaba de relación alguna con la prole de Rómulo y Remo. Al menos no por línea paterna. El resto del panel estaba integrado por aborígenes europeos de indudable prosapia sudamericana como lo son Lita Stantik, Paul Leduc, y el que suscribe. Cualquiera de nosotros incluyendo a los dos primeros-podría haber venido de un lugar distinto de Europa y estar participando de

Durante una de las Rencontres du cinéma latino-américain que se déroulent habituellement à Toulouse, j'ai eu l'occasion de vivre une expérience oubliée depuis des temps immémoriaux, depuis que l'exil cessa d'être l'exil pour faire de moi un globe-trotteur insolent grâce, en partie, à la condition d'apatride qui me caractérise.

Lors d'une conférence de presse qui eut lieu durant les Rencontres, l'un des journalistes accrédités demanda ce que nous pensions, nous, Latino-américains, du cinéma français. La question s'adressait à un groupe d'Argentins. Je dois avouer que la question me prit de court car je me considère comme un ignorant patenté en ce qui concerne le cinéma français ainsi que sur d'autres thèmes qui sont hors de propos. Ce qui par contre est d'actualité c'est comment ce journaliste vint à vouloir connaître le point de vue de quelqu'un que je n'étais pas. Je me réfère concrètement à cette histoire de latino-américain. Il est évident qu'il était plus français que le foie gras, et en avait pleinement conscience. Non seulement il était dans son pays, s'habillait comme dans son pays et parlait français comme les Français, c'est à dire : il était français cela ne faisait aucun doute. Mais je n'avais pas clairement conscience que j'étais là pour représenter quelque chose que je ne crois pas pouvoir représenter même en rêve.

Exceptés Pablo Trapero et Roberto Maioco je pourrais affirmer qu'aucune des personnes interviewées n'avait le moindre rapport avec la lignée de Romulus et Rémus. Tout au moins du côté paternel. Le reste du groupe se composait d'aborigènes européens d'indubitable lignée sudaméricaine tels que Lita Stantik, Paul Leduc et votre serviteur. Chacun d'entre nous, y compris les deux premiers, pourrait être venu d'un lieu différent de l'Europe et participer à une rencontre qui excluait ces pays que nous représen-



Co ere)i de re e L Ci (, q e de To o e (p . Co ere)e de re e L Ci (, q e de To o e (p
De ç èrd dere), de), e droi e : Rober o M ò), Ed rdo Mo e -Br de !, Li S), E ,er S i -Dè r !
Ye Bò .

un encuentro que excluía a aquellos países de los que veníamos en representación y a los que no nos unía mucho más que un elegante pasaporte con foto a colores y un compendio bien aprendido de postulados antimperialistas. Sin embargo, parecía que el hecho de haber nacido en América del sur nos convirtiera a todos en una suerte de vanguardia intelectual-blanca de los indios yanomamis con autoridad para hablar desde un lugar que sólo puede existir en la imaginación de unos pocos.

Mi respuesta, en aquella ocasión, fue que mi condición de “latinoamericano” era una experiencia completamente nueva para mí y que la estaba experimentando en ese mismo momento y en aquel lugar gracias a la cortesía puesta de manifiesto por uno de los periodistas acreditados. Quizás haya exagerado (suelo hacerlo con frecuencia). Estoy seguro que deben haber habido otras instancias en las que sentí que mi condición de sudaca me distinguía del resto. Pero debo confesar que no fueron situaciones que me hayan hecho sentir muy cómodo. Supongo que me siento más cómodo cuando consigo engañar a los dueños de casa pasando por un miembro más de la familia del lugar en donde esté; o como alguien que no lleva el sello en la frente, un sello que dice yo soy latinoamericano, toco la quena, sufrí muchas dictaduras y estoy seguro de que si buscan cuidadosamente van a encontrar en mi DNA vestigios de alguna tribu desaparecida del Amazonas.

Debe haber sido Michel de Montaigne el primero en dejarse convencer por la culpa de los conquistadores españoles de que Europa estaba acabando con una civilización superior a la propia en el Nuevo Mundo. Quizás con él, y

tions, auxquels ne nous unissait guère plus qu'un élégant passeport avec une photo en couleur et un résumé de postulats anti-impérialistes bien appris. Cependant, il semblait que le fait d'être né en Amérique du Sud faisait de nous tous une sorte d'avant garde intellectuelle blanche des indiens yanomamis ayant qualité pour parler d'un lieu qui ne peut qu'exister dans l'imagination de quelques uns.

A cette occasion, j'ai répondu que ma condition de “Latino-américain” était une expérience totalement nouvelle pour moi et que je la vivais à ce moment là et en ce lieu grâce à l'intérêt que me portait un journaliste accrédité. Peut-être ai-je exagéré (j'ai l'habitude de le faire fréquemment). Je suis sûr qu'il y a dû avoir d'autres circonstances où j'ai senti que ma condition de latino me distinguait des autres. Mais je dois avouer que je ne me suis pas senti à l'aise dans ces situations. Je suis plus à l'aise quand je réussis à tromper les maîtres de maison et à passer pour un membre de plus de la famille où que je sois ; ou comme quelqu'un qui ne porte pas une marque au front, une marque qui dit que je suis latino-américain, que je joue de la quena, que j'ai subi de nombreuses dictatures et je suis convaincu que si l'on cherche avec soin on va trouver dans mon ADN des traces de quelque tribu disparue de l'Amazone.

Michel de Montaigne fut sans doute le premier à se laisser convaincre, à cause des conquérants espagnols, que l'Europe détruisait au Nouveau Monde une civilisation supérieure à la sienne. Peut-être à cause de lui et à cause de l'idée absurde que les vices des Français du XVI^e siècle étaient infiniment pires que ceux que l'on attribuait aux

con la absurda idea de que los vicios de los franceses del siglo XVI eran infinitamente peores que los que se le atribuían a los caníbales sudamericanos, nace la pretensión de considerarnos objeto de culto y reverencia (formas alternativas de la discriminación) y nuestra opinión pasa a valer más por ser la de sudamericanos que por el valor que esas opiniones (o filmes llegado el caso) puedan llegar a tener. Pero sería interesante aclarar que los que estábamos presentes en aquella ocasión en Toulouse, como suele suceder en esos encuentros, no éramos fieles representantes de la civilización superior a la que hacía referencia Montaigne, como en mi caso, todos sin excepción, somos descendientes de los barcos que partieron de toda Europa hacia América a lo largo de los últimos cuatro siglos. Es decir, siempre estuvimos, y seguimos estando más cerca de los vicios de los franceses del siglo XVI que de las prácticas antropofágicas de los aztecas.

Pero para muchos, ese continente de buenos salvajes, es el sitio imaginario en el que tiene lugar la refundación de la



Li S)

trampa de fundarse a sí mismos.

Para José Luis Borges lo de latino constituía una verdadera herejía. La lucidez del viejo le impedía relacionar el carácter y la naturaleza de los sudamericanos con la idea del centurión expansionista. Por otra parte, los nacionalistas argentinos de la década del treinta sostenían que estas tierras estaban habitadas por los herederos de los más altos postulados del Sacro Imperio Greco-Romano. Y pensar que todo empezó por culpa de un puñado de españoles trogloditas y frailes obsesionados con la conversión de los aborígenes. Porque convengamos, lo de latino nos viene por vía indirecta, es decir, por herencia de los conquistadores españoles que, a su vez, poco y nada conservaban a esa altura de los acontecimientos de lo que pudo haber sido la ocupación romana de la península ibérica salvo algunas influencias notables en el idioma. Pero lo cierto es que la mayoría de los que habitamos suelo sudamericano no conservamos de estos últimos más que su lenguaje y algunos rasgos despreciables como la intolerancia, el culto a la muerte, la multiplicación sistemática de vírgenes y milagros de todos los colores y, por supuesto: la guitarra. Entonces, quizás, podemos pensar que lo de latino venga

latinidad como abstracción de la dignidad perdida en el viejo continente. Para éstos, los sudamericanos son caprichosamente latinos con lo que por una parte contradicen la naturaleza exótica que se le atribuye a su gente (no hay nada menos exótico que un latino para un europeo) y por otra caen en la

cannibales sud-americanos, nous avons la prétention de nous croire objets de culte et révérence (forme alternative de la discrimination). Notre opinion a plus de valeur parce qu'elle est celle de Latino-américains que par la valeur que cette opinion (ou des films selon le cas) pourrait avoir. Mais il serait intéressant de préciser que nous qui assistions à ces Rencontres à Toulouse, n'étions pas les fidèles représentants de cette civilisation supérieure dont parlait Montaigne, tous sans exception, y compris moi même, descendons des bateaux partis de toute L'Europe vers L'Amérique tout au long des quatre derniers siècles. Nous sommes et nous continuons à être plus près des vices des français du XVI^e siècle que des coutumes anthropophages des Aztèques.

Mais beaucoup pensent que ce continent de bons sauvages est le lieu imaginaire où se recrée la latinité pour retrouver la dignité perdue dans le vieux continent. Pour ceux-ci les Latino-américains sont capricieusement latins, ce qui d'une part est en contradiction avec le caractère exotique qu'on leur prête (pour un Européen il n'y a pas moins exotique qu'un latino) et d'autre part ils tombent dans le piège de se créer eux mêmes.

Borges considérait comme une véritable hérésie la latinité de l'Amérique. La lucidité du vieillard l'empêchait de relier la nature et le caractère des Sud-américains à l'idée du centurion expansionniste.



P bo Tr ero

D'autre part les nationalistes argentins des années trente affirmaient que ces terres étaient habitées par les héritiers des plus hauts postulats du Saint Empire Greco-Romain. Dire que tout commença à cause d'une poignée d'Espagnols troglodytes et de religieux obsédés par la conversion des aborigènes. Car, mettons nous d'accord, notre latinité nous vient par voie indirecte, par héritage des conquérants espagnols qui eux mêmes, à ce moment là ne conservaient que peu ou rien de ce qu'avait été l'occupation romaine de la Péninsule Ibérique, si ce n'est quelques remarquables influences dans la langue. Mais il est sûr que la plupart des Sud-américains ne conservent de ces derniers que leur langage et quelques traits de caractère méprisables tels que l'intolérance, le culte de la mort, la multiplication systématique de vierges et de miracles de tout acabit et bien sûr: la guitare. Peut-être pouvons nous penser que la latinité de l'Amérique nous vient de ce côté. Parlent-ils espagnol ? Alors ils sont hispanos, et s'ils sont hispanos ils sont latinos, et s'ils sont latinos ils doivent avoir des poils aux jambes et du talent pour les courses de taureaux. Selon J.L Borges, bien qu'il soit sûr que les Romains

por ese lado. ¿Hablan español? entonces son hispanos, y si son hispanos son latinos, y si son latinos han de tener pelos en las piernas y talento para las corridas de toros. Según José Luis Borges, si bien fue cierto que los romanos dominaron lo que es hoy España durante casi seis siglos, también es cierto que le sucedieron en la aventura los árabes durante un período aún mayor. Sin embargo –reflexiona el “palabrista”– a nadie se le ocurre referirse a los que habitan el continente sudamericano y hablan español como arabeamericanos. Evidentemente lo de latino le fastidiaba más de la cuenta y con cierta razón. Y para colmo hay que soportar que la ignorancia de nuestros vecinos del norte nos latinice hasta el peroné fabricándonos ídolos latinos a medida, canales de televisión latinos, periódicos latinos y ¿por qué no? cine y festivales de cine latino.

Y de dónde surge semejante aberración conceptual sino de la necesidad de contextualizarnos de manera que les sirva para convalidar antiguas lecturas de un continente plagado de leyendas fabulosas. Porque no faltaron intentos por alojar en estas distantes e inexploradas tierras del sur islas plagadas de poetas como aquella imaginada por el Abbé Pierre François Guyot Desfontaine junto a la Tierra del fuego; o aquella otra de célebres repercusiones en la mitología política del continente conocida como Utopía o la República de Roncador de Herbert Read en *The Green Child* (1935). Cuando nuestros vecinos del norte nos imaginan se están imaginando a sí mismos en su propia descendencia. Y no importa cuán intolerantes seamos los sudamericanos en la construcción de nuestros paraísos terrenales, nuestros vecinos del norte acabarán siempre por diseñarnos uno mucho mejor, uno a imagen y semejanza de sus modestas agonías morales, que también suelen ser las nuestras.

Pero en ese territorio que los europeos se imaginan existen (¿subsisten?) gentes que ya estaban aquí cuando nosotros llegamos. En eso de andar dando vueltas los sudamericanos somos, en gran medida, extracomunitarios en nuestro propio continente. Creo que sudamérica es un territorio vasto que no puede circunscribirse a una única e inequívoca idea de hombre o de mujer. Creo más aún, creo que somos un continente dentro de otro continente y que no existe ninguna relación entre el primero y el segundo y que muchos de nosotros no habitan ni uno ni otro. Eso nos da la libertad de poder elegir ser quien se nos antoje. Y en eso de ponerse a elegir yo soy el primero, y elijo pertenecer a ese continente sudamericano que está más cerca de los Cuentos de Canterbury que de los versos de Nazahualcoyotl; más distante de Tenochtitlán que de la Florencia de los Medicis, la Praga de Kafka y Rilke, la Startford de Shakespeare, el Dublin o el París de Joyce o la Moldavia y el Haverhill de la Nueva Inglaterra de mis ancestros. Creo que puedo decir, sin temor a equivocarme, que a pesar de las casi veinte generaciones de americanos que me preceden en mi modesta genealogía, es precisamente allí, en esos lugares tan distantes de El Dorado, donde suelo encontrarme más a gusto, más en casa.

Pero los europeos parecen insistir en la idea de labrarse un mundo a imagen y semejanza de sus sueños más febriles

dominèrent durant presque six siècles ce qui est aujourd'hui l'Espagne, il est également sûr que les Arabes leur succédèrent plus longtemps encore. Cependant notre “faiseur de mots” cogite qu'il ne vient à l'idée de personne de taxer d'Arabo-américains ceux qui habitent le continent sud-américain et qui parlent espagnol. Il est évident que la latinité de l'Amérique l'agaçait exagérément et avec juste raison. Par-dessus le marché il faut supporter que l'ignorance de nos voisins du nord nous latinisent à qui mieux mieux en nous fabriquant des idoles latinos sur mesure, des canaux de télévision, des journaux latinos et pourquoi pas ? un cinéma et des festivals de cinéma latino.

Mais d'où vient un telle aberration conceptuelle si ce n'est du besoin de nous situer dans un contexte afin de pouvoir cautionner d'anciennes lectures sur un continent qui déborde de légendes fabuleuses. Nombreuses furent les tentatives pour situer dans ces terres lointaines et inexplorées du sud des îles truffées de poètes comme celle qu'a imaginé l'Abbé Pierre François Guyot Desfontaine près de La Terre de Feu ; ou cette autre connue sous le nom d'Utopie ou République de Roncador de Herbert Read dans *The Green Child* (1935), qui a eu des retentissements célèbres dans la mythologie politique du continent. Quand nos voisins du nord nous imaginent, c'est eux-mêmes qu'ils imaginent dans leur propre descendance. Peu importe que nous les Latino-américains soyons oh combien intolérants dans la construction de nos paradis terrestres, nos voisins du nord finiront toujours par nous en faire un bien meilleur qui ressemble à leurs modestes désirs moraux, qui sont souvent aussi les nôtres.

Mais dans ce territoire que les Européens imaginent ,vivent (subsistent ?) des gens qui étaient déjà là à notre arrivée. Nous les sud-américains sommes grandement extra-communautaires dans notre propre continent. Je crois que l'Amérique du Sud est un territoire vaste qui ne peut se circonscrire à une seule idée de l'homme ou de la femme. Je crois encore plus que nous sommes un continent à l'intérieur d'un autre continent et qu'il n'existe aucun lien entre les deux et que nombre d'entre nous ne vivent ni dans l'un ni dans l'autre. Cela nous donne la liberté de pouvoir choisir d'être ce que nous avons envie d'être. Pour ce qui est de choisir je suis le premier et je choisis d'appartenir à un continent sud-américain plus proche des Contes de Canterbury que des vers de Nazahualcoyotl ; plus éloigné de Tenochtitlan que de la Florence des Medicis, la Praga de Kafka et Rilke, la Stradford de Shakespeare, le Dublin ou le Paris de Joyce ou la Moldavie et l' Haverhill de la Nouvelle Angleterre de mes ancêtres. Je crois que je peux dire, sans crainte de me tromper que, malgré presque vingt générations d'Américains qui me précèdent dans ma modeste généalogie, c'est précisément ici, dans ces lieux si éloignés de l'Eldorado que je me trouve le plus à l'aise, le plus chez moi.

Mais les Européens s'accrochent à l'idée de bâtir un monde qui ressemble à leurs rêves les plus fiévreux et il semblerait que beaucoup d'entre nous sont prêts à leur fabriquer tous les macondos qu'ils pourront consommer (et payer). L'idée de l'Arcadie, d'Atlantis ou d'Utopie, la concep-



P Led). 3°Re)o re , To o e, 9

les y pareciera que muchos de nosotros estamos dispuestos a fabricarles todos los macondos que ellos estén dispuestos a consumir (y pagar). La idea de Arcadia, Atlantis o Utopía, la concepción del ideal del sueño americano fueron el espejo en el que el nuevo continente se vio reflejado con la ayuda de Tasso, Spencer, Shakespeare y Ariosto entre muchos de los soñadores que se atrevieron a soñar dictaduras moralistas y sofocantes como aquella del emperador Utopos. Los sueños de tierras lejanas de paraísos perdidos, la idea de redención con la que Europa miró (y sigue mirando equivocadamente) al continente americano es producto de la incapacidad creativa que los distingue y de un tremendo complejo de inferioridad que les impide visualizar que aquello que admiran es producto de su propia inventiva y que por lo tanto son geniales. Los europeos conciben a los utópicos de América del Sur con la misma ingenuidad con que los americanos del norte sueñan con cazadores de arcas perdidas en el continente negro, sólo que con muchos menos argumentos y muchos más curas de por medio, muchas más prohibiciones y condenas, muchas más esperanzas puestas en el deseo de que el otro acabe convirtiéndose en lo que vinieron a buscar. Así pergenian túneles que atraviesan el continente de norte a sur con civilizaciones subterráneas dedicadas a construir macondos a pedido, anticipan dictadores benévolos, utopos precursores de sociedades únicas y castradoras, de ciudades estados sin estados gobernadas por emperadores poetas, planicies interminables pobladas de gigantes gentiles como aquellas criaturas de los relatos de viaje del Señor Byron. Después de todo las utopías no se cazan, se construyen se escriben línea por línea, párrafo a párrafo. Y los

tion de l'idéal du rêve américain furent le miroir où se refléta le nouveau continent grâce à Tasso, Spencer, Shakespeare et Arioste parmi les nombreux rêveurs qui osèrent rêver de dictatures moralistes et étouffantes comme celles de l'empereur Utopos. Les rêves de terres lointaines aux paradis perdus, le regard de rédemption que l'Europe porta (et continue à porter par erreur) sur le nouveau continent est le fruit de l'incapacité créative qui la distingue et d'un terrible complexe d'infériorité qui l'empêche de se rendre compte que l'objet de leur admiration naît de leur propre inventivité et que donc ils sont géniaux. Les Européens voient les utopistes d'Amérique du Sud avec la même nae veté que les Américains du Nord rêvent des chasseurs d'arches perdues dans le continent noir, mais avec beaucoup moins d'arguments et beaucoup plus de curés au milieu, beaucoup plus d'interdits et de condamnations, beaucoup plus d'espoir mis dans le désir de voir l'autre devenir ce qu'ils sont venus chercher. Ainsi ils édifient mentalement des tunnels qui traversent le continent du nord au sud avec des civilisations souterraines qui se consacrèrent à construire des macondos à la demande, qui imaginent des dictateurs bienveillants, des précurseurs utopiques de sociétés uniques et castratrices, des villes-états sans état dirigées par des empereurs poètes, des plaines interminables peuplées de géants aimables comme ces créatures des récits de voyage de Byron. Après tout les utopies ne se chassent pas, elles se construisent, s'écrivent ligne après ligne, paragraphe après paragraphe. Les Européens ont toujours été de formidables aventuriers de l'imagination, des pionniers du réalisme magique qui les fasci-

Europeos han sido siempre formidables aventureros de la imaginación, pioneros del realismo mágico que tanto les fascina. Dueños de una imaginación de la que ellos mismos desconfían y desde la que nos diseñaron cientos de veces antes de poder finalmente reconocernos como lo que somos en encuentros como los de Toulouse y tantos otros: como un producto de la imaginación europea, como latinoamericanos.

Pero las utopías en el sur del continente están lejos de aquellas otras que en el norte condujeron a Ripley a fundar Brook Farm, a Thoreau a construir su cabaña junto a Walden Pond, y si se quiere años luz del sueño pionero de la ciencia ficción y de las utopías del buen guerrero y poeta Cyrano de Bergerac. Las utopías en el sur del continente son casi tan imposibles como aquellas con las que fueron concebidos. Y en eso de andar reproduciendo pesadillas, los europeos no ven agotadas sus esperanzas de recuperar algo de ese paraíso perdido que alguna vez soñaron encontrar en las cumbres de los Andes y en las espesuras de la selva amazónica.

Ayer fue en la literatura sudamericana en la que muchos europeos vieron concretados sus anhelos; hoy algunos creen poder rescatar esa misma promesa entre millones de fotogramas, entre miles y miles de latas de película expuesta por puro capricho. Pero lo cierto, lo contundente es que el cine sudamericano no existe más allá de la especulación en la que están empeñados esos eternos buscadores de tesoros escondidos que son los europeos, siempre fascinados con el sur que ya no existe. Que no existe sino en Europa, dentro del continente y para consumo interno; que no existe como no existieron jamás ni Atvatabar, ni Atlantis, ni la Revolución Socialista de Allende, ni Arcadia, ni la Isla de los poetas, ni el peronismo revolucionario, ni Utopía, ni Roncador, ni Revolución Sandinista ni nada que se les parezca. Lamento desilusionarlos, lamento ser yo quien tenga que llamarles la atención y rogarles que se despierten del letargo y de la culpa. Respiren hondo, huelan el aroma del café y tomen conciencia de una buena vez: nosotros –los sudamericanos– somos lo que ustedes quieren que seamos porque no somos sino ustedes mismos transfigurados por el mar que nos divide. No van a encontrar mejor cine europeo que el que se encuentra en América del Sur. ¿Acaso no fue *El exilio de Gardel* una obra maestra del cine europeo? ¿Quién sino un porteño (quintaescencia del europeo transmarino) pudo haber consumado un film tan poco sudamericano? Ni un francés, ni un alemán, ni un italiano ni un inglés ni ningún europeo de ninguna nacionalidad pudo jamás haber concebido obra cinematográfica tan europea como la de Pino Solanas. Pino Solanas es lo que ustedes llaman cine latinoamericano. Y ese cine latinoamericano es el único cine europeo que yo he visto. He visto cine noruego, sueco, ruso, italiano, francés, inglés, belga y holandés; pero nunca antes de Solanas había visto cine europeo. No me gusta, prefiero las autonomías antes citadas. Pero creo que como ejemplo, Solanas es contundente. La identidad sudamericana no existe. Sólo prevalecen formas estudiadas de conducta que pueden responder a la idea que los europeos tengan del ideal sud-

ne tant. Maîtres d'une imagination dont ils se méfient eux-mêmes et qui leur servit à nous dessiner des centaines de fois avant de pouvoir nous reconnaître pour ce que nous sommes lors de rencontres comme celles de Toulouse et tant d'autres : comme un produit de l'imagination européenne, comme latino-américains.

Mais les utopies dans le sud du continent sont bien éloignées de celles qui dans le nord amenèrent Ripley à fonder Brook Farm, Thoreau à construire sa cabane près de Walden Pond et pour tout dire à des années lumières du rêve pionnier de la science fiction et des utopies du brave soldat et poète Cyrano de Bergerac. Les utopies dans le sud du continent sont presque aussi impossibles que celles qui permettraient de les concevoir. A vouloir reproduire des cauchemars, les Européens ne perdent pas l'espoir de récupérer un peu de ce paradis perdu qu'ils rêvent de trouver sur les cimes des Andes et dans l'épaisseur de la forêt amazonienne.

Hier, c'est dans la littérature sud-américaine que de nombreux européens virent se concrétiser leurs aspirations ; aujourd'hui quelques uns croient pouvoir récupérer cet espoir parmi des millions de photogrammes, parmi les milliers et les milliers de boîtes de pellicule exposée par pur caprice. Mais ce qui est certain, ce qui est incontournable c'est que le cinéma sud-américain n'existe que grâce à la spéculation obstinée dont font preuve ces éternels chasseurs de trésors cachés que sont les Européens, toujours fascinés par un sud qui n'existe plus. Un sud qui n'existe qu'en Europe à l'intérieur du continent et à usage interne; qui n'existe pas comme n'existent jamais ni Atvatabar, ni Atlantis, ni la Revolution Socialiste d'Allende, ni Arcadia, ni l'île des poètes, ni le péronisme révolutionnaire, ni la Révolution Sandiniste ni rien qui y ressemble. Je regrette de vous décevoir, je regrette que ce soit moi qui doive attirer votre attention et vous prier de sortir de cet état léthargique et de ce sentiment de culpabilité. Respirez profondément, humez le parfum du café et prenez conscience une bonne fois pour toutes que : nous –les Sud-américains– sommes ce que vous voulez que nous soyons car nous ne sommes que vous mêmes transfigurés par la mer qui nous sépare. Vous n'allez pas trouver de meilleur cinéma européen que celui d'Amérique du Sud. *L'Exil de Gardel* n'est-il pas peut être un chef-d'œuvre du cinéma européen ? Qui d'autre qu'un habitant de Buenos Aires (quintessence de l'européen d'outre-mer) eut pu réaliser un film si peu sud-américain ? Ni un Français, ni un Allemand, ni un Italien, ni un Anglais ni aucun Européen de quelque nationalité n'eût jamais pu concevoir une œuvre cinématographique aussi européenne que Pino Solanas. Pino Solanas est ce que vous appelez le cinéma latino-américain. Ce cinéma latino-américain est le seul cinéma européen que j'ai vu. J'ai vu du cinéma norvégien, suédois, russe, italien, français, anglais, belge et hollandais ; mais jamais avant Solanas je n'avais vu du cinéma européen. Il ne me plaît pas, je préfère les autonomies citées plus haut. Mais je crois que, comme exemple, le cas de Solanas est frappant. L'identité sud-américaine n'existe pas. Seuls prévalent des comportements qui peuvent répondre à l'idée qu'ont les Européens de l'idéal sud-américain en fonction d'un

americano en función de un número muy limitado de símbolos palpables. La receta es simple: agréguele un poncho, una quena, un mate y no importa si el que los usa se llama Goldstein y su abuelito vino de Varsovia escapando de los progroms, ese tipo quiera o no es latinoamericano y basta. Para los que lo miran exponer sus ideas frente a una audiencia universitaria de Lyon o Bordeaux el tipo es hermano espiritual de Pocahontas y no hay nada que pueda decirse para hacerle cambiar de opinión. **W** ni que hablar si puede verificarse la presencia de sangre auténticamente aborigen como en el caso de mi amigo el escritor chileno Luis Sepúlveda! Entonces sí que que la veneración asume rasgos de culpabilidad

alienante y el europeo vuelve a sentirse en presencia del fantasma del pueblo diezmado y olvida que se trata de un escritor. Es curioso, cuando Frederik Douglass adquirió notoriedad en el norte de los Estados Unidos por su *Canción del fugitivo* la sociedad yankee no pareció reparar demasiado en su condición de hombre negro, en su condición de esclavo fugado de las plantaciones del sur. Lo que determinó su aceptación en los círculos intelectuales de la época no fue precisamente el color de su piel sino la calidad de su obra.

Cuando los argentinos salimos auyentados de nuestras ciudades por la ignominia y brutalidad de los militares y la iglesia durante la interminable noche de los regímenes militares de los setenta, solía decirse que en París uno se ganaba la vida en el metro cantando tangos siempre que se use poncho o alguna otra prenda que nos identifique como sudamericanos. Muchos no lo hicieron y tuvieron la posibilidad de ejercer diferentes oficios pero siempre nos resultó demasiado fácil seguir los pasos de los aborígenes que Colón presentó ante los curiosos en la corte de Isabel y Fernando. Pero ellos eran aborígenes y nosotros no. Ellos venían del otro continente dentro del continente. Nosotros somos judíos, ingleses, hermafroditas, españoles, checos, franceses, libertinos, italianos, comunistas, polacos, protestantes, taciturnos, portugueses. Y siguen llegando hoy de Bielorusia, Cosovo, Rumania, Angola, Etiopía. Son muchos los que vuelven a cambiarle el color a las ciudades del sur. Buenos Aires, San Pablo, Montevideo, Santiago, Caracas, son caleidoscopios de etnias, naciones y culturas



L i Se 2e d . 9° Re)o re , To o e, 8

nombre très limité de symboles palpables. La recette est simple : donnez-lui un poncho, une flûte indienne, un mate et peu importe que celui qui les utilise s'appelle Goldstein et que son grand-père soit venu de Varsovie fuyant les pogroms, ce type que vous le vouliez ou non est latino-américain et voilà. Pour ceux qui le regardent exposer ses idées face à un public d'universitaires de Lyon ou de Bordeaux ce type est le frère spirituel de Pocahontas et on ne peut rien dire pour le faire changer d'avis. Pas question de vérifier la présence de sang authentiquement aborigène dans ses veines comme ce fut le cas pour mon ami Luis Sepúlveda, écrivain chilien. C'est dans de tels cas que le respect se transforme en un sentiment aliénant et que l'Européen se trouve à nouveau face au fantôme d'un

peuple décimé et oublie qu'il s'agit d'un écrivain. C'est étrange, quand Frederik Douglass devint célèbre au nord des Etats Unis pour sa *Chanson du Fugitif* la société yankee n'attachait pas trop d'importance à ce qu'il était noir ; ni au fait qu'il était un esclave fugitif des plantations du sud. C'est la qualité de son œuvre qui provoqua l'adhésion des cercles intellectuels de l'époque et non la couleur de sa peau.

Quand nous, les Argentins, avons fui notre pays à cause de l'ignominie et de la brutalité des militaires et de l'église durant l'interminable nuit des régimes militaires des années soixante dix il se disait qu'à Paris on gagnait sa vie en chantant des tangos dans le métro à condition de porter un poncho ou autre vêtement latino-américain. Beaucoup d'entre nous ne l'ont pas fait et ont exercé d'autres métiers, mais pour nous il a été toujours trop facile de suivre les traces des aborígenes que Colomb présenta aux curieux de la cour d'Isabelle et de Ferdinand. Mais eux étaient aborígenes et ce n'est pas notre cas. Eux venaient de l'autre continent dans notre continent. Nous, nous sommes juifs, anglais, hermaphrodites, espagnols, tchèques, français, libertins, italiens, communistes, polonais, protestants, taciturnes, portugais. Ils arrivent encore aujourd'hui de Biélorussie, du Kosovo, de Roumanie, d'Angola, d'Éthiopie. Nombreux sont ceux qui changent les couleurs des villes du sud. Buenos Aires, Sao Paulo, Montevideo, Santiago, Caracas sont des kaléidoscopes d'ethnies, de nations, de cultures du vieux continent et d'autres continents encore plus archaïques. Nous sommes l'Européen à l'état élémentaire en terre conquise. A vrai dire tout n'est

del viejo continente y de otros continentes muchos más arcaicos aún. Somos lo elemental de lo europeo en tierra conquistada. Al fin y al cabo todo es tierra conquistada de Covadonga al Sur del hemisferio.

Esa es nuestra identidad, la identidad de los que hacemos cine en América del Sur. Esa es la identidad de muchos que creen que el solo hecho de haber nacido en tierra americana los convierte en hijos e hijas de antiguos espíritus fundadores de piedras y lagunas. Si uno escucha detenidamente hablar a Gabriel Retes sobre Europa o los Estados Unidos, pareciera estar en presencia del tataranieto de Moctezuma bendecido por el mismísimo Tlaloc cuando lo que en realidad corre por sus venas y su cinematografía no es sino el más puro de los tequilas mezclado con la más pura de las herencias ibéricas del continente. Y de alguna manera así somos todos nosotros y ese es el latinoamericanismo que nos sofoca y nos convierte en nada.

Los sudamericanos en los que Europa cree ver la semilla o el fruto del cine latinoamericano no es ni lo uno ni lo otro. La identidad es la que finalmente construye la idea de nación y la que a su vez se define y se modela con el tiempo y no viceversa. La nación sudamericana la idea de cosa sudamericana no existe y todo intento por construirla ha sucumbido a las pasiones independentistas, a los regionalismos, al caudillismo, a la estupidez, a la barbarie de la iglesia. Y ni siquiera la buena voluntad de los europeos y los norteamericanos ha podido salvarnos.

Quedan en estas tierras ya sin utopías la sombra de pueblos diezmados por la conquista y los herederos de los conquistadores con sus propias sombras auestas como sobrevivientes en un pueblo minero abandonado a las tormentas de febrero en alguna quebrada de las Racallosas. Y si la identidad latinoamericana no existe, ni existe la nación sudamericana en términos estrictamente lisérgico-bolivarianos, cómo puede hablarse en términos de cine o literatura latinoamericanos. En la argentina Solanas filma como

que territorio conquistado, de Covadonga al Sur de l'hémisphère .

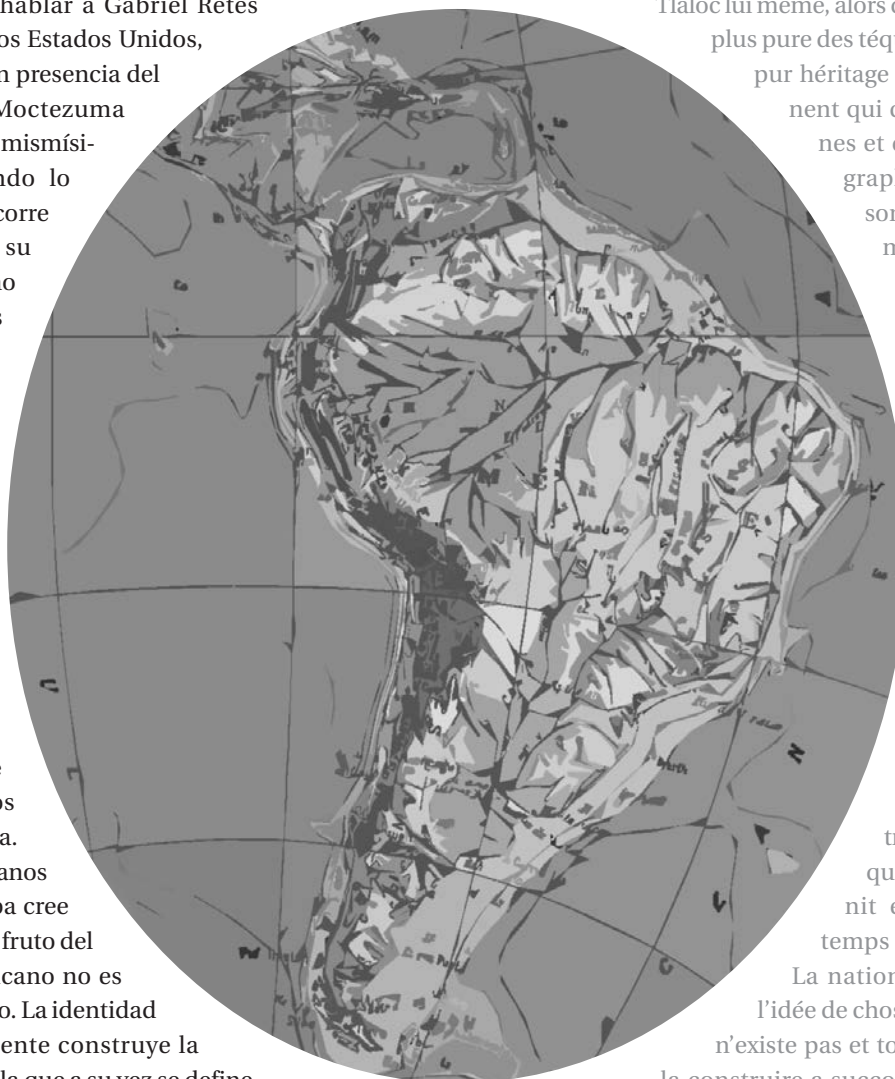
C'est notre identité, l'identité de ceux qui font du cinéma en Amérique du Sud. C'est l'identité de tous ceux qui croient que le simple fait d'être né en terre américaine fait d'eux les héritiers des vieux esprits fondateurs de pierres et de lacs. Si l'on écoute avec attention Gabriel Retes parler de l'Europe ou des Etats-Unis on croirait être en présence de l'arrière petit fils de Moctezuma béni par

Tlaloc lui même, alors qu'en réalité c'est la plus pure des tequilas mêlée au plus pur héritage ibérique du continent qui coule dans ses veines et dans sa cinématographie. En quelque sorte nous tous sommes ainsi et c'est ce latino-américanisme qui nous étouffe et nous anéantit.

Les sud-américains en qui l'Europe croit voir la graine ou le fruit du cinéma latino-américain ne sont ni l'un ni l'autre. En fin de compte c'est l'identité qui construit l'idée de nation qui à son tour se définit et évolue avec le temps et non vice-versa.

La nation sud-américaine, l'idée de chose sud-américaine, n'existe pas et toute tentative pour la construire a succombé aux passions indépendantistes, aux régionalismes, aux despotismes, à la stupidité et à la barbarie de l'église. La bonne volonté des européens et des américains du nord n'a même pas pu nous sauver .

Sur ces terres sans rêves il ne reste plus que l'ombre de peuples décimés par la conquête et les héritiers des conquérants portant leurs propres ombres sur le dos, tels les survivants d'un village minier abandonné aux tempêtes de février au fond d'un ravin des Rocheuses (ou Racailleuses). Si l'identité latino-américaine n'existe pas, ni n'existe la nation sud-américaine en termes strictement lysergiques-bolivariens, comment peut-on en parler en termes de cinéma ou de littérature latino-américaine ? En Argentine, Solanas filme comme un péronniste de classe moyenne, de classe aisée ; Trapero le fait avec l'ambition précoce d'un baby-boomer de l'ère post-dictatoriale ;



un peronista de clase media, de clase acomodada; Trapero lo hace con la ambición temprana de un baby-boomer de la era post dictadura; Piñeyro con la inmediatez de un californiano preocupado por el éxito y los derechos humanos; Burman desfilando urgencias por redefinirse a sí mismo como judío en el contexto antisemita del Buenos Aires de siempre. No creo que ninguno de nuestros filmes pueda ser considerado latinoamericano fuera de la contención que propician los encuentros que felizmente se realizan en lugares como Toulouse. Tan fuera del espacio y del tiempo vivimos los que venimos de la América del Sur que sólo en esas ocasiones podemos sentirnos parte de algo.

Serrat insiste en que el sur también existe. Pero Dante afirma que no hay nada más allá de Mediterráneo, que todas las tierras del sur fueron a parar al norte debido a tres cataclismos. Para Dante Ulyses nunca regresa a Itaca, continúa en cambio su viaje hacia el Occidente, hacia el infierno y a ese cruce lo llama "el viaje hacia la locura". Quizás el nuestro, el viaje de los que venimos del sur que no existe a pesar de las intenciones del cantautor catalán y gracias en gran medida a las insensibles políticas de los poderosos del norte sea un viaje de regreso del infierno, un viaje de regreso a casa.

Como Gardel, todos nacimos y morimos un poco en lugares como Toulouse, lejos de Macunaíma, lejos de las venas abiertas de Galeano, lejos de nosotros mismos y abandonados de la mano de Dios, que desde que el Norte es Norte y el Sur es Sur, tiene su domicilio en Washington DC. ■

Piñeyro avec l'immédiateté d'un californien intéressé par le succès et les droits de l'homme ; Burman en effilochant l'urgence pour se redéfinir lui même comme Juif dans le contexte antisémite du Buenos Aires de toujours. Je ne crois pas qu'aucun de nos films puisse être tenu pour latino-américain hors de la contention que favorisent les rencontres qui ont lieu heureusement dans des lieux comme Toulouse. Nous qui venons d'Amérique du Sud vivons tant hors de l'espace et du temps que ce n'est que dans ces occasions que nous avons le sentiment de faire partie de quelque chose.

Serrat pense que le sud existe aussi. Mais Dante affirme qu'il n'y a rien au-delà de la Méditerranée, que toutes les terres du sud se retrouvèrent au nord à la suite de trois cataclysmes. D'après Dante, Ulysse ne revient jamais à Ithaque, il poursuit par contre son voyage vers l'Occident, vers l'enfer, il appelle cette traversée "le voyage vers la folie". Peut-être que notre voyage, le voyage de nous qui venons du sud qui n'existe pas malgré les souhaits du chanteur catalan et du fait en grande partie des politiques insensibles des puissants du nord, est un voyage de retour de l'enfer, un voyage de retour à la maison.

Comme Gardel nous naissons et mourons tous un peu dans des lieux comme Toulouse, loin de Macunaíma, loin des veines ouvertes de Galeano, loin de nous-mêmes, abandonnés de Dieu, qui depuis que le Nord est le Nord et le Sud le Sud, a élu domicile à Washington DC. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR NICOLE FERRAND

E erado a Me a , θni el Bm an, A gni ne θ





Tirra de I fu go, Mi e Li , 0

Q e o i o de Coronación! E chacot ro
s nti ntal e o (q e o)
i do de ro de rod))i e e
de e e d bo d (o de

Q e e)) de Coronación e d'El chacot
ro s nti ntal oie q e de o!er
i o de rod) io e , e de) e !
d bo d (o de

Luego de un año bastante positivo tanto en materia productiva como en la recolección de premios, el Chile del 2001 también se apronta animoso para continuar su emergente producción cinematográfica.

Coronación, de Silvio Caiozzi estuvo presente y premiada en cinco festivales importantes y *El chacotero sentimental*, de Cristián Galaz, que debutó internacionalmente en Toulouse, también se hizo de tres distinciones de mérito, más otras menores.

Caiozzi piensa reanudar el rodaje de un film que interrumpió en 1998, cuando consiguió el financiamiento para llevar al cine la obra de José Donoso. Se trata de *El pianista del silencio*.

Cuenta el realizador: "Teniendo como escenario el desaparecido cine Novedades de la calle Cueto en el barrio viejo de Santiago, narra las desventuras y avatares de un pianista que acompañaba con su música el cine mudo. Es un tributo a una profesión ya olvidada".

Patricia Rivadeneira, protagonista del capítulo incestuoso de *El chacotero sentimental*, artista de teatro, cine y televisión, aprecia a su manera el éxito de las películas de Cristián Galaz y de Silvio Caiozzi: "Los escritores anteriores a García Márquez escribían pensando en ser traducidos al francés y al inglés, no era el mercado latinoamericano al que añoraban conquistar, sin embargo no fue sino después de ser leídos y aclamados por los hispanoparlantes cuando nuestra literatura se universalizó.

Pareciera que debemos comprender y apreciar nuestra particular manera de narrar, nuestra particular manera de penetrar con un lenguaje clara y únicamente chileno. Me pregunto cuánto se tardó el público chileno en reírse con

Après une année assez positive, aussi bien en matière de production qu'au vu de la moisson de prix, le Chili de 2001 se montre décidé à poursuivre l'émergence de sa production cinématographique.

Coronación, film de Silvio Caiozzi, était présent et a été récompensé lors de cinq festivals importants et *El chacotero sentimental*, de Cristián Galaz, qui a fait ses débuts internationaux à Toulouse, a aussi gagné trois distinctions de mérite ainsi que d'autres moins importantes.

Caiozzi pense reprendre le tournage d'un film qu'il avait interrompu en 1998, lorsqu'il avait obtenu le financement pour porter à l'écran l'œuvre de José Donoso. Il s'agit de *El pianista del silencio*.

Le réalisateur raconte: "Prenant comme décor le cinéma Novedades de la rue Cueto, dans le vieux quartier de Santiago, le film raconte les mésaventures et les avatars d'un pianiste qui accompagnait de sa musique le cinéma muet. C'est un hommage à une profession oubliée".

Patricia Rivadeneira, protagoniste du chapitre incestueux de *El chacotero sentimental*, artiste de théâtre, cinéma et télévision, juge, à sa manière le succès des films de Cristián Galaz et de Silvio Caiozzi: "Les écrivains antérieurs à García Márquez écrivaient en espérant être traduits en français et en anglais, ce n'était pas le marché latino-américain qu'ils désiraient conquérir. Malgré tout, ce n'est qu'après avoir été lue et acclamée par les hispanophones, que notre littérature s'est universalisée.

Apparemment, nous devrions comprendre et apprécier notre manière particulière de raconter, notre manière particulière de pénétrer, avec un langage clairement et uniquement chilien. Je me demande combien il a fallu de

los chistes de Lucile Ball o ver como suyas las películas americanas sobre Lincoln, los vaqueros o los soldados de la segunda Guerra Mundial(...). Creo que la aceptación de *El chacotero* y *Coronación* es el resultado de sus propios méritos como también el encuentro de nuestra idiosincrasia con el mundo. Indudablemente la presencia del gobierno ha contribuido a mostrarnos como un país que cree en su cine. En suma la fe mueve montañas”.

No puede obviarse dentro de un panorama actual sobre el séptimo arte en Chile, *Angel negro* de Jorge Olguín, un cineasta que sin ayuda externa, logró imponerse en taquilla en menos de un mes con un film ágil que sin ser pretencioso, colma las expectativas del público.

También es importante lo ocurrido con *En un lugar de la noche* de Martín Rodríguez. La productora Roos, que está detrás del cuarenta por ciento de las películas del mercado chileno, hizo este film del joven realizador y actualmente produce *La tercera oreja* sobre guiones de antiguos radio-teatros de misterio de Joaquín Amichatis.

En abril se estrena *Te amo made in Chile*, el nuevo film de Sergio Castilla, autor de *El gringuito*. Sus protagonistas son Tamara Acosta, que ya actuó en *El gringuito* y en casi todas las películas chilenas de los últimos años; Cristián Campos y Maricarmen Arrigorriaga, dos figuras de la televisión chilena.

DEL LOCO SIN LOCURAS

Andrés Wood conocido por *El desquite* e *Historias del fútbol*, acaba de terminar *La historia del loco*. Sobre este molusco (oblón) que constituye la principal fuente de ingreso de los pescadores artesanales en varias caletas de Chile, pesa una veda que dura casi diez meses al año. Para Wood es ésta la producción más costosa de las tres que ha hecho y fue filmado en la isla Todo, en la región once de Chile donde llueve casi permanentemente. Tamara Acosta, una de sus protagonistas, señala: “Creo el 2001 es un año que se proyecta bien porque existe un renacimiento de ideas y la aplicación de nuevas técnicas en general; también en el campo de la coproducción. Pero yo no sería tan optimista para señalar que hay un boom del cine chileno porque se hayan ganado algunos premios algunos cineastas. Esos son chispazos. En la medida en que no exista una conciencia nacional sobre la importancia del cine, siempre habrá limitaciones. Y no me refiero al público

temps au public pour rire aux blagues de Lucile Ball ou voir comme l'un des leurs les films américains sur Lincoln, sur les cow-boys ou les soldats de la deuxième guerre mondiale(...). Je crois que l'acceptation de *El chacotero* et *Coronación* est le résultat de leur propre mérite mais aussi la rencontre de notre idiosyncrasie avec le reste du monde. Indubitablement, la présence du gouvernement a contribué à nous montrer comment un pays croit en son cinéma. En somme, la foi déplace des montagnes”.

Dans un panorama actuel sur le septième art au Chili, on ne peut passer à côté de *Angel negro* de Jorge Olguín, un cinéaste qui, sans aide extérieure, a réussi à s'imposer au box-office, en moins d'un mois, avec un film agile qui, sans être prétentieux, comble les attentes des spectateurs.

Il s'est aussi passé quelque chose d'important avec *Un lugar en la noche* de Martín Rodríguez. La société de production Roos, qui est derrière 40% des films du marché chilien, a fait ce film du jeune réalisateur et produit actuellement *La tercera oreja* d'après des scénarios d'anciens radio-théâtres de mystère de Joaquín Amichatis.

En avril sort *Te amo made in Chile*, le nouveau film de Sergio Castilla, également auteur de *El gringuito*. Ses protagonistes sont Tamara Acosta, qui a déjà joué dans *El gringuito* et dans presque tous les films chiliens de ces dernières années; Cristián Campos et Maricarmen Arrigorriaga, deux figures de la télévision chilienne.

A PROPOS DU FOU SANS FOLIE

Andrés Wood qui s'est fait connaître avec *El desquite* et *Historias del fútbol*, vient de terminer *La historia del loco*. Sur la pêche d'un mollusque (oblón) qui constitue la source de profit des pêcheurs artisanaux dans les petits ports du Chili, pèse une interdiction qui dure presque dix mois par an. Pour Wood, cette production est la plus chère des trois qu'il a faites et elle a été tournée sur l'île Todo, dans la onzième région du Chili où il pleut en permanence. Tamara Acosta,

une de ses protagonistes remarque: “Je crois que 2001 est une année qui s'annonce bien parce qu'il existe une renaissance des idées et l'application de nouvelles techniques; elle s'annonce bien aussi sur le plan de la coproduction. Mais je ne serai pas optimiste au point de déclarer qu'il y a un boom du cinéma chilien juste parce que certains cinéastes ont gagné des prix. Ce sont de simples étincelles. Dans la mesure où il n'existe pas de cons-

El gringuito, Sergio Castilla, 1998



sino a las empresas y al gobierno que aún no le otorgan al séptimo arte un sitio donde invertir y confiar”.

Por su parte Andrés Wood comenta: “El 2000 no se puede ver como un hecho aislado. Es el desarrollo de una relación cada vez más profunda entre público, realizadores y Estado, que tiene sus orígenes inmediatos con la vuelta de la democracia al país, y sus orígenes primarios en toda la historia del cine chileno. Cada película realizada ha aportado lo suyo en ir generando una relación más confiable y duradera, donde ya no se redefine al cine chileno después de cada estreno, sino se le ve como una película más dentro de una oferta constante de films muy distintos entre sí. Yo pienso que todavía falta mucho camino por recorrer para lograr verdaderamente una profesionalización de la industria en Chile, lo que se traduciría en una producción constante a través del tiempo. Estamos bien encaminados, pero evidentemente se requiere encontrar los mecanismos para que el conjunto de las películas no sean deficitarias económicamente, situación que hoy ocurre. Y las soluciones vienen dadas por el desarrollo profundo de esta relación público-realizadores-Estado, acompañados por la integración de mercados internacionales”.

¿Cuáles son sus expectativas en sus próximos proyectos? “Trato de no tener muchas expectativas con los proyectos que realizo. En todo caso éste es uno especial para mí, ya que de alguna manera es la primera vez que enfrento un proyecto sabiendo que su destino final será las salas de cine. Con *Historias de fútbol* no supimos hasta el final que podría ampliarse a 35 mm (gracias al Fond du Sud) y *El desquite* es un telefilm al cual se le hizo unas copias de cine. Además *La fiebre...* es una co-producción con México y España, por lo que también implica otro tipo de responsabilidad. Pero finalmente, lo que más me importa es que sea una película que emocione, donde sea que la gente la vea”.

Helvio Soto, señala por su parte: “El Fondart, ente del Ministerio de Educación que proporciona fondos para la producción de cine está siendo manejado por personas que no tienen idea de cine. Asimismo los jóvenes, si bien tienen en sus manos las herramientas tecnológicas para un cine, no saben que hacer con ellas”.

Andrés Racz, quien hizo un documental muy comentado sobre el iceberg que Chile trajo desde la Antártida para la feria internacional de Sevilla en 1992, acaba de terminar

ciencia nacional sobre la importancia del cine, il y aura des limitations. Et je ne fais pas référence au public mais aux entreprises et au gouvernement qui n'accordent toujours pas au septième art la place d'honneur où investir et avoir confiance”.

Pour sa part, Andrés Wood explique: “L'an 2000 ne peut être vu comme un fait isolé. C'est le développement d'une relation chaque jour plus profonde entre le public, les réalisateurs et l'Etat, qui tire ses origines directes du retour de la démocratie dans le pays, et ses origines primaires dans toute l'histoire du cinéma chilien. Chaque film réalisé a apporté sa contribution à la création d'une relation plus sûre et durable, où le cinéma chilien ne se redéfinit plus après chaque sortie, et où l'on voit chaque œuvre comme une production de plus parmi une offre constante de films très différents entre eux. Je pense qu'il y a encore beaucoup de chemin à faire pour atteindre réellement un stade de professionnalisation de l'industrie au Chili, ce qui se traduirait par une production constante dans le temps. Nous sommes en bonne voie mais, évidemment, nous avons besoin de trouver les mécanismes pour que l'ensemble des films ne soient pas déficitaires économiquement, situation qui se produit aujourd'hui. Les solutions sont données par le développement profond de cette relation public-réalisateurs et Etat, accompagnée de l'intégration de marchés internationaux.

Quelles sont vos attentes pour vos prochains projets? “J'essaie de ne pas avoir trop d'attentes par rapport aux projets que je réalise. Quoi qu'il en soit celui-ci est particulier pour moi, puisque d'une certaine manière c'est la première fois que je m'attache à un projet en sachant que son destin final sera les salles de cinéma. Avec *Historias del fútbol* nous ne savions pas, qu'il pourrait être gonflé en 35 mm (grâce au Fonds Sud), et *El desquite* est un téléfilm dont on a fait des copies de cinéma. De plus, *La fiebre* est une coproduction avec le Mexique et l'Espagne, c'est pourquoi elle implique une autre responsabilité. Mais finalement, ce qui m'importe le plus, c'est que ce soit un film qui émeuve, où se retrouveront les gens qui le verront.”

Helvio Soto, signale de son côté: “Le Fondart, organisme du Ministère de l'Education qui procure des fonds pour la production du cinéma, est toujours dirigé par des gens qui ne connaissent rien au cinéma. De la même manière, les jeunes, alors qu'ils ont entre leurs mains les outils technologiques pour faire du cinéma, ne savent pas quoi en faire”.



su ópera prima *Tendida mirando las estrellas*, que habla del mundo carcelario femenino con Paulia Urrutia, Patricia López (*El desquite*) y Nelson Villagra que es para Miguel Littín lo que es Melvil Poupaud para Raúl Ruiz.

Otro film que se espera con interés es *Taxi para tres*, una ópera prima ligera de Orlando Lubert que refleja una situación social muy latinoamericana.

El segundo semestre anuncia *El fotógrafo* de Sebastián Alarcón (*La cicatriz*), *Paraíso clase B* de Nicolás Acuña (*Cielo Ciego*), *Negocio redondo* de Ricardo Carrasco, *La tercera oreja* producida por Juan Harting y el cineasta Gustavo Letelier quien está trabajando sobre dos proyectos.

Como películas de grandes expectativas y escasa resonancia y público, pueden calificarse *Tierra del fuego* de Miguel Littín estrenada en el 2000 en Chile y *El entusiasmo* de Ricardo Larraín.

En cuanto a experiencias, *LSD* de Boris Quercia, filmada en digital y al mero estilo dogma, se califica como algo realmente interesante realizado en el año en el plano de la experimentación cinematográfica.

Resume Silvio Caiozzi: “El reconocimiento internacional a *Coronación* implica un respeto y aprecio por el cine chileno en general. Ya no son dos o tres nombres los que nos representan sino varios más que a través de distintos géneros, han puesto a Chile en una plataforma interesante”.

A los nombres de José Donoso, se suman los de Alberto Fuguet (*En un lugar de la noche* de Martín Rodríguez) y Luis Sepúlveda (*Tierra del fuego*) entre los novelistas involucrados en los guiones cinematográficos lo que indudablemente contribuye a un mejoramiento del contenido de las películas.

LOS CORTOS AL ATAQUE

Memoria de la tierra o el camino del longo de Ignacio Ceruti es uno de los cortos más esperados de este director egresado de la Escuela de Comunicación Audiovisual de UNIACC. Es uno de los pocos realizadores que incursiona en el tema de los mapuches, que suman casi un millón en Chile y que han sido protagonistas noticiosos en los últimos años.

En general, la producción de cortometrajes chilenos ha sido abundante y de bastante calidad

En esto ha contribuido la disposición de algunas salas de ese país de incluir en su programación estos cortos y la realización de numerosos festivales bajo alero universitario y comercial. Asimismo la participación de documentales, de animación y ficción, en muestras fuera de Chile, ha constituido un estímulo más que nada para los jóvenes.

Tomás Welss, recorre el mundo con sus animaciones (*Reunión de familia*, *Manos libres*) como asimismo Rodrigo Espejo con *Hernán Rivera Letelier*, Verónica Quense con *Juanas Flight* y *El sueño* y Mauricio Rudolphy con *Corre Berenice* inspirada en un cuento de Gabriel García Márquez.

En este auge de los cortos han contribuido indudablemente los integrantes de la Coordinadora del cine chileno integrada por las escuelas de cine de Arcos, Arcis, la Escuela de Cine de Chile, de la Universidad de Chile y de la Escuela de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Comunicaciones UNIACC, fundadora de esta entidad. ■

Andrés Racz, realizador d'un documentaire –qui a fait couler beaucoup d'encre– sur l'iceberg que le Chili a amené depuis l'Antarctique pour la foire internationale de Séville en 1992, vient de terminer sa première œuvre *Tendida mirando las estrellas*, qui parle du monde carcéral féminin, avec Paulia Urrutia, Patricia López (*El desquite*) et Nelson Villagra qui est à l'œuvre de Miguel Littín ce qu'est Melvil Poupaud à celle de Raúl Ruiz.

Un autre film attendu avec intérêt est *Taxi para tres*. C'est une première œuvre légère d'Orlando Lubert qui reflète une situation sociale très latino-américaine.

Le second semestre réserve *El fotógrafo* de Sebastián Alarcón (*La cicatriz*), *Paraíso clase B* de Nicolás Acuña (*Cielo ciego*), *Negocio redondo* de Ricardo Carrasco, *La tercera oreja* produite par Juan Harting et par le cinéaste Gustavo Letelier de travaille actuellement sur deux projets.

Tierra del fuego de Miguel Littín (sortie en 2000 au Chili) et *El entusiasmo* de Ricardo Larraín dont on attendait beaucoup n'ont pas convaincu le public.

Dans la catégorie des expériences, *LSD* de Boris Quercia, filmé en digital et dans le plus pur style dogma, se définit comme quelque chose de réellement intéressant réalisé cette année sur le plan de l'expérimentation cinématographique.

Silvio Caiozzi résume : “La reconnaissance internationale de *Coronación* implique le respect et un jugement positif sur le cinéma chilien. Ce ne sont plus maintenant deux ou trois noms qui nous représentent, mais plusieurs qui, à travers différents genres, ont élevé le Chili à une place intéressante”.

Les noms d'Alberto Fuguet (*En un lugar de la noche* de Martín Rodríguez) et de Luis Sepúlveda (*Tierra del fuego*) s'ajoutent à celui de José Donoso dans la liste des romanciers impliqués dans les scénarios, ce qui contribue inéluctablement à une amélioration du contenu des films.

LES COURTS METRAGES A L'ATTAQUE

Memoria de la tierra o el camino del longo, d'Ignacio Ceruti est un des courts les plus attendus de ce réalisateur diplômé de l'Ecole de Communication Audiovisuelle de UNIACC. Il est l'un des rares réalisateurs qui s'aventurent à traiter le thème des Mapuches, qui sont presque un million au Chili et qui ont été des protagonistes actifs durant ces dernières années.

En général, la production de courts métrages chiliens a été abondante et d'assez bonne qualité. La disposition prise par certaines salles de ce pays d'inclure ces courts-métrages dans leur programmation et la réalisation de nombreux festivals avec le soutien universitaire et commercial, y a contribué. De la même manière, la participation de documentaires, d'animation et de fiction, dans des festivals hors du Chili, a stimulé par-dessus chez les jeunes.

Tomás Welss, parcourt le monde avec ses films d'animation (*Reunión de familia*, *Manos libres*), Rodrigo Espejo fait de même avec *Hernán Rivera Letelier*, Verónica Quense avec *Juanas Flight* et *El sueño*, et Maurice Rudolphy avec *Corre Berenice* inspiré d'un conte de García Márquez.

Les membres de la Coordination du cinéma chilien intégrée par les écoles de cinéma d'Arcos, Arcis, l'Ecole de Cinéma du Chili, de l'Université du Chili et de l'Ecole de Communication Audiovisuelle de l'Université les Communications UNIACC, fondatrice de cette entité, ont sans aucun doute contribué à cet essor des courts-métrages. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) PAR MAGALI KABOUS

novos rumos para o ensino de sinémas

de nouvelles perspectives pour le nseignement du cinéma

Estamos em uma época “privilegiada”, as novas tecnologias aplicadas à produção de imagens e sons são muito estimulantes, e nos obrigam a repensar a linguagem do cinema e do audiovisual em geral.

A introdução de sistemas eletrônicos e digitais nos processos de realização audiovisual, estabelece variações na gramática do continuum espaço-temporal, assim como foi definida pelo cinema tradicional.

A integração entre as novas tecnologias da comunicação e os processos digitais é uma revolução que oferece ao realizador novas oportunidades e plataformas para sua criatividade. Os formatos que dão prioridade à convergência de sistemas de produção (película, vídeo e processos digitais) ampliam seu espaço.

A incorporação de um modo globalizado de produção, resultante da expansão mundial dos novos sistemas aplicados à indústria do audiovisual, surge como decorrência de novas formas de exibição que estão sendo determinadas pelas redes de satélites e pelo avanço da digitalização das imagens e sons. Os processos digitais ampliaram a capacidade de produção, uma vez que o binômio baixo orçamento/ alta qualidade determinado pelo barateamento de alguns equipamentos e materiais, já é uma realidade.

Amplia-se a dificuldade de falar em um único mercado e sedimenta-se a ideia de pensar em “mercados” diante da diversidade de demandas de consumo que, num aparente conflito com o modo globalizado de produção, são cada vez mais específicas e diferenciadas. Estamos falando de TV a Cabo, de Internet e de TV Interativa, que determinam produtos específicos para atender à exibição segmentada.

O cinema está inserido nesse amplo contexto, fato este que impõe uma questão: o cinema deve renovar suas estratégias em função da nova realidade?

Expresso de uma outra forma, o cenário mundial que envolve as maneiras como nos comunicamos está mudando rápida e dramaticamente. A multimídia aliada a siste-

Nous vivons une époque “privilegiée”, les nouvelles technologies appliquées à la production des images, très stimulantes et nous obligent à repenser le langage cinématographique et plus généralement celui de l’audiovisuel.

L’introduction de systèmes électroniques et numériques dans les processus de réalisation audiovisuelle a modifié la grammaire du continuum spatio-temporel, telle qu’elle a été définie par le cinéma traditionnel.

L’intégration des nouvelles technologies de la communication et procédés numériques constitue une révolution qui offre au réalisateur de nouvelles possibilités ainsi que de nouveaux tremplins en matière de création. Les formats privilégiant la convergence de systèmes de production (film, vidéo et procédés numériques) élargissent son espace de création.

L’essor mondial des nouveaux systèmes appliqués à l’industrie audiovisuelle, les nouvelles formes de diffusion déterminées par les réseaux satellite et par le développement de la numérisation de l’image et du son ont abouti à la globalisation de la production. Les procédés numériques ont augmenté la capacité de production, dès lors que la baisse du coût de certains équipements et matériaux a rendu possible de produire de la qualité avec peu de moyens.

Il devient de plus en plus difficile de parler d’un seul marché en regard de la diversité des demandes de consommation, qui sont toujours plus spécifiques et différenciées et en conflit apparent avec le mode de globalisation de la production. En effet, la télévision par câble, Internet et la télévision interactive proposent des produits spécifiques répondant à un besoin de diffusion segmenté.

Le cinéma s’insère dans ce vaste contexte, ce qui nous conduit à poser la question suivante : le cinéma doit-il renouveler ses stratégies en fonction de cette nouvelle réalité ?

Exprimé différemment, le contexte mondial qui détermine nos comportements de communication est en train de changer rapidement et brutalement.

mas interativos é cada vez mais difundida como forma de entretenimento e de informação que se acredita será dominante num futuro próximo.

Será que as novas tecnologias vão mudar o conceito criativo e industrial da realização cinematográfica como nós a conhecemos?

O ambiente digital está, realmente, ameaçando a forma do filme?

Ou, por outro lado, devemos ver isto como um outro estágio na evolução da mesma linguagem audiovisual?

E, ainda, qual a relação que se instaura entre o modo globalizado de produção e a necessidade de fazer prevalecer os valores culturais dos países frente à pressão hegemônica de um único modelo narrativo e cultural?

Vamos por partes. Não se trata aqui de desenvolver um pensamento definitivo sobre essas questões, mas o panorama que se descortina nos obriga a destacar algumas delas, e verificar como algumas das escolas de cinema da América Latina se inserem nesse processo.

INFLUÊNCIAS DO AMBIENTE DIGITAL NA LINGUAGEM: NOVAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

A capacidade de metamorfose da imagem permite, através do computador, sua digitalização, criando imagens de síntese que não passam de simulacros e que nos remetem a outros registros e tempos. O computador abre espaço para a mistura de figuras captadas das mais variadas formas (registros em movimento, fixos, desenhos), passando a criar um novo nível de representação.

Esta constatação suscita uma série de questões. E, se chegamos à conclusão de que o uso combinado do cinema e do vídeo permite criar um novo tipo de realismo, cabe perguntar-nos quais os novos efeitos que somados às técnicas cinematográficas e videográficas determinarão uma nova forma de expressão...

No decorrer da história do audiovisual, verificamos que cada avanço técnico corresponde a novas possibilidades de linguagem do meio audiovisual. São vários os momentos significativos no cinema: passagem do mudo para o sonoro, do branco-preto para a cor, o uso do cinemascope, e mais recentemente o diálogo possível de ser criado entre o cinema, o vídeo, a televisão e a computação.

A digitalização de imagens e sons para posterior utilização em cinema e vídeo retoma os primórdios do cinema, quando se procurava o movimento a partir das imagens fixas. O salto temporal e espacial coloca-nos diante da era do computador determinando uma novíssima forma de realismo. Tanto as imagens como os sons podem ser construídos e desconstruídos a partir de modelos elaborados pela própria máquina. Não há dúvida que os dados armazenados pela máquina são provenientes da mente humana, que por sua vez está em consonância com a natureza. No entanto, as possibilidades de manipulação que a tecnologia permite são infinitas, principalmente se levarmos em conta que esse modelo é elaborado a partir de sistemas matemáticos, consequentemente abstratos, colocando-nos mais uma vez, diante de novas formas de representação.

As novas formas de representação correspondem a uma

L'utilisation croissante du multimédia associé à des systèmes interactifs comme forme de divertissement et d'information prédominera sans doute dans les années à venir.

Les nouvelles technologies vont-elles changer notre concept créatif et industriel de réalisation cinématographique tel que nous le connaissons ?

L'environnement numérique représente-t-il une menace réelle pour le film ?

Ou alors, devons-nous le considérer comme une autre étape dans l'évolution du langage audiovisuel ?

De plus, quelle relation s'établit entre le mode de globalisation de production et le besoin de faire prévaloir les valeurs culturelles de chaque pays face à la pression hégémonique d'un seul modèle narratif et culturel ?

Procédons par étapes. Il ne s'agit pas ici de développer une pensée définitive sur ces questions, mais de mettre en relief certaines d'entre elles, face au panorama qui se profile en vérifiant comment certaines écoles de cinéma d'Amérique Latine s'insèrent dans ce processus.

INFLUENCE DE L'ENVIRONNEMENT NUMERIQUE SUR LE LANGAGE: VERS DE NOUVELLES FORMES DE REPRESENTATION

L'aptitude de l'image à se métamorphoser rend possible sa numérisation via l'ordinateur, créant des images de synthèse qui ne sont que des simulacres nous renvoyant à d'autres registres et d'autres temps. L'utilisation de l'ordinateur permet de mélanger des images de formes très diverses (images en mouvement, fixes, dessins) créant ainsi un nouveau niveau de représentation.

Ce constat soulève une série de questions. Si nous sommes arrivés à la conclusion que l'utilisation combinée du cinéma et de la vidéo permet de créer un nouveau type de "réalisme", il faut se demander quels seront les nouveaux effets qui, en additionnant les techniques cinématographiques et vidéographiques, détermineront une nouvelle forme d'expression.

L'histoire de l'audiovisuel nous apprend qu'à chaque progrès technique correspondent de nouvelles possibilités de langage audiovisuel. Ce sont des événements significatifs comme le passage du muet au sonore, du blanc et noir à la couleur, l'utilisation du cinémascope et plus récemment la création d'un dialogue possible entre le cinéma, la vidéo, la télévision et l'ordinateur.

La numérisation d'images et de sons en vue d'une utilisation ultérieure en cinéma et vidéo nous ramène aux débuts du cinéma, lorsque l'on cherchait à créer du mouvement à partir d'images fixes. Un saut temporel et spatial et nous voilà à l'ère des ordinateurs définissant une nouvelle forme de "réalisme". Images et sons peuvent être construits et déconstruits à partir de modèles élaborés par la machine elle-même. Les données que celle-ci a stockées proviennent certainement du cerveau humain qui, à son tour est en concordance avec la nature. Néanmoins les possibilités de manipulation que la technologie autorise sont infinies, d'autant que ce modèle est élaboré à partir de systèmes mathématiques, donc abstraits, ce qui nous confronte là encore à de nouvelles formes de représentation.

Ces nouvelles formes de représentation établissent une

nova relação do ser humano com a realidade. O pensamento contemporâneo está moldado por uma complexidade que o diferencia radicalmente da estrutura de pensamento linear dominante antes da revolução tecnológica. A evolução da informática e o avanço das telecomunicações determinaram uma mudança radical nas relações do homem com seu próprio mundo e, conseqüentemente, consigo mesmo. É necessário estabelecer novos padrões de discussão de conhecimento. Sem dúvida, o uso combinado das várias expressões (cinema, vídeo, foto), tendo como base as novas tecnologias, permite vislumbrar o surgimento de uma nova forma de escritura, sem falar nas novas formas de produção. As imagens e sons digitais, quando submetidos ao princípio da analogia, não passam de cópia de imagens e sons já capturados, portanto simulacros desvestidos de qualquer ruído, totalmente limpos; sua realidade está neles mesmos, de forma "pura". A procura pelo uso das imagens e sons digitais em tempo real nos leva ao conceito de realidade virtual. Não nos contentamos mais com a "impressão de realidade" ou com o "reflexo do real", queremos estar dentro da própria realidade.

Vivemos hoje um momento limítrofe no qual uma nova ordem do saber se impõe e a partir do diálogo técnica/intelecto.

No entanto, ainda não sabemos muito bem o que tudo isto significa. De que maneira o cinema, o vídeo, a televisão e a informática (multimídia e internet) podem conviver, criando uma retórica, dentro dessa nova forma audiovisual plural e complexa.

IDENTIDADE CULTURAL E GLOBALIZAÇÃO

Outro tema importante de ser abordado no contexto do ambiente digital e das novas formas de produção é o desgaste gerado pela pressão que as identidades culturais sofrem frente à proposta de globalização. Essa questão está na base das discussões uma vez que os novos sistemas de exibição incidem diretamente nos sistemas de produção e, conseqüentemente, no ensino.

Não é preciso ir muito adiante para entender que estamos diante de um problema quando nos deparamos com o conceito de globalização. Uma dinâmica cultural global faz, antes de tudo, com que as culturas nacionais tenham em comum a tendência de voltarem-se mais para os cenários dos grandes centros mundiais, no caso da América Latina os centros situados no hemisfério norte, notadamente os Estados Unidos, do que para aquilo que acontece do outro lado de suas fronteiras imediatas ou próximas. A conexão cultural entre esses países passa assim, freqüentemente, por um ponto situado fora de cada um deles

nouvelle relation entre l'être humain et la réalité. La complexité de la pensée contemporaine se différencie radicalement de la structure de pensée linéaire dominante d'avant la révolution technologique. L'évolution de l'informatique et des télécommunications entraîne un changement radical des relations que l'homme entretient avec son univers et par conséquent avec lui-même. Il est donc nécessaire d'établir de nouveaux modèles de réflexion.

Sans doute, l'utilisation conjointe de plusieurs modes d'expression (cinéma, vidéo, photo) basés sur les nouvelles technologies fait apparaître une nouvelle forme d'écriture, sans parler des formes de production. Soumis au principe analogique, les images et sons numériques ne sont que des copies d'images et de sons déjà enregistrés, des simulacres épurés de toute imperfection; leur réalité est déjà en elle-même "pure". L'utilisation d'images et de sons numériques en temps réels nous emmène au concept de réalité virtuelle. Nous ne nous contentons plus d'une "impression de réalité" ou d'un "miroir du réel", nous voulons faire partie de la réalité.

Nous nous trouvons à une période charnière où un nouvel ordre du savoir s'impose à partir du dialogue entre technique et intellect.

Néanmoins, nous ne savons pas encore ce que tout cela signifie. Comment, au sein de cette nouvelle forme audiovisuelle plurielle et complexe, le cinéma, la vidéo, la télévision et l'informatique (le multimédia et Internet) peuvent-ils coexister pour créer une rhétorique.



Mala época, de Nicolás Saad, filme argentino, 1998

IDENTITE CULTURELLE ET GLOBALISATION

Dans ce contexte d'environnement numérique et de nouvelles formes de production, il est intéressant d'aborder le thème de l'usure des identités culturelles face à la pression de la globalisation. Nous sommes ici au cœur du problème puisque les nouveaux systèmes de diffusion influencent directement les systèmes de production et par conséquent l'enseignement.

C'est un fait établi que le concept de globalisation est problématique.

Dans un contexte de dynamique culturelle globale, les cultures nationales ont tendance à se tourner vers les grands centres mondiaux plus que vers ce qu'il peut se passer de l'autre côté de leurs frontières immédiates ou proches. C'est ainsi que l'Amérique Latine regarde en direction de l'Hémisphère Nord, notamment vers les Etats-Unis.

Ainsi la connexion culturelle entre ces pays passe-t-elle fréquemment par un point situé en-dehors de chacun et équidistant de tous.

Il est fréquent, dans ce contexte, que les étudiants de cer-

e de todos equidistante.

Neste panorama, é frequente em algumas escolas latino-americanas o estudante preferir copiar modelos pré-estabelecidos pelo cinema hegemônico (o americano), por considerar ser esse o caminho mais fácil para o aprendizado e para a obtenção de um maior reconhecimento pelos prováveis espectadores de seu filme.

Ainda na dinâmica da globalização nos deparamos com outro agravante. Diferentes causas históricas, econômicas e políticas respondem pelas circunstâncias em que um determinado país sabe mais sobre a cultura de seu vizinho do que o contrário.

Assim é que na Argentina, por exemplo, provavelmente sabe-se mais sobre a cultura do Brasil do que vice-versa. Isto porque a televisão brasileira, diretamente (pelas ondas dos satélites) e indiretamente (pela exportação de modelos), leva para fora do Brasil muito mais do que traz da América Latina. Sabe-se mais do imaginário brasileiro do que o brasileiro sabe do imaginário latino-americano em geral. Esta situação se repete, com seus traços peculiares, na relação entre os outros países.

A comunicação cultural entre os países é condição básica para a afirmação de acordos de longo alcance e de efeitos duradouros. Conhecer o imaginário do outro é entender o trajeto antropológico que esse outro percorreu em sua história, é compreender seus pontos de partida e suas metas, seus sonhos, temores e utopias.

O cinema e o audiovisual são instrumentos privilegiados de conhecimento do mundo. O poder de revelação metafórica da imagem, construída sobre a informação assim como sobre a emoção e a sensação, faz dela um veículo destacado para traduzir o imaginário cultural.

De alguma forma o gênero documental, pensado na sua condição de produto que atua sobre situações e não como produto que reflete de maneira “natural” os acontecimentos, pode ser uma forte arma a ser usada pelas escolas de cinema e áudio-visual para sedimentar no aluno as bases de uma identidade cultural.

Na medida em que o documentário pode ser usado como tradutor do que vem a ser o ponto de vista do autor, ou como porta voz dos que não tem voz, ou ainda, como informação ou como observação de uma realidade, permitindo ao espectador aproximar-se do lado emocional dos fatos, ele é o instrumento ideal para, antes da ficção ou junto a ela, sedimentar as culturas nacionais e regionais criando condições para abrir o diálogo entre as culturas.

O documentário tem uma função primordial em qualquer cinematografia pois através dele é possível encontrar novas formas de expressar mensagens e de conhecer melhor a realidade e a identidade de cada país. Esse olhar aparentemente egoísta e auto-centrado, desde que colocado numa perspectiva global, ajudará a criar as condições necessárias para confrontar as imagens que se pretendem hegemônicas.

Do ponto de vista tecnológico, os novos sistemas digitais são ideais para o documentário. Equipamentos leves e baixos custos operacionais e de materiais aumentam a capacidade de produção e agilizam a pós-produção.

É importante lembrar que os mais recentes meios de

taines écoles latino-américaines préfèrent copier les modèles pré-établis par le cinéma hégémonique ou américain, considérant qu’il s’agit du chemin le plus court qui leur permettra d’obtenir une meilleure reconnaissance de leur public potentiel.

Autre conséquence de cette dynamique de globalisation ; certains pays, pour des raisons historiques, économiques et politiques, en savent plus sur la culture de leur voisin qu’inversement.

C’est le cas de l’Argentine par rapport au Brésil. En effet, la télévision brésilienne diffuse directement (par satellite) ou indirectement (par l’exportation de modèles) d’avantage vers l’Amérique latine qu’elle ne reçoit. On en sait plus sur l’imaginaire brésilien que le Brésilien n’en sait sur l’imaginaire du reste de l’Amérique latine. Nous retrouvons ailleurs des variantes locales de ce type de relation.

La communication culturelle entre pays est la condition préalable à la conclusion d’accord à long terme et aux effets durables. Connaître l’imaginaire de l’autre c’est comprendre le trajet anthropologique qu’il a parcouru, comprendre ses origines et ses objectifs, ses rêves, ses peurs et ses utopies.

Le cinéma et l’audiovisuel sont des instruments privilégiés pour la connaissance du monde. Le pouvoir de révélation métaphorique de l’image, construite à partir de l’information, de l’émotion et de la sensation, fait de celle-ci un vecteur privilégié de l’imaginaire culturel.

Le genre documentaire, envisagé comme produit agissant sur des situations et non comme reflet “naturel” des événements, peut, d’une certaine façon, s’avérer une arme puissante qui permettra aux écoles de cinéma et d’audio-visuel de donner à l’élève les bases d’une identité culturelle.

Le documentaire peut être utilisé soit pour traduire le point de vue de l’auteur, soit en tant que porte-parole de ceux qui n’ont pas la possibilité de s’exprimer, soit encore en tant qu’information ou en tant qu’observation d’une réalité, permettant au spectateur de sentir l’émotion qui se dégage des faits. C’est pourquoi, avant la fiction où à égalité avec elle, il est l’instrument idéal permettant aux cultures nationales et régionales de s’affirmer tout en créant les conditions d’un dialogue entre les cultures.

Le documentaire a une fonction primordiale dans toute cinématographie, il permet de découvrir de nouvelles formes d’expression et de mieux connaître la réalité et l’identité de chaque pays. Ce regard apparemment égoïste et autocentré, replacé dans une perspective globale, aidera à créer les conditions nécessaires pour affronter les images qui se prétendent hégémoniques.

D’un point de vue technologique, les nouveaux systèmes numériques conviennent parfaitement au documentaire. Grâce à des équipements légers, matériellement et opérationnellement peu coûteux, il est possible d’augmenter la capacité de production et de faciliter la post-production.

Il convient de rappeler que les moyens de communication les plus récents, comme la télévision par câble et Internet, déterminent un nouveau cadre de consommation des œuvres audiovisuelles. Le documentaire occupe une grande partie de ce nouvel espace de diffusion comme

a mu er de en am n
al s a ea
e(iq , 1991



comunicação, como as TVs a cabo e a Internet, estão determinando um novo padrão de consumo de obras audiovisuais, e o documentário ocupa grande parte desse novo espaço de exibição como opção para os filmes de ficção.

A FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL NAS ESCOLAS DE CINEMA

As escolas de cinema e televisão estão diante de um impacto inevitável. Algumas delas já iniciaram o processo de atualização do ensino de cinema aproximando-o dos outros meios de expressão e aplicando a convergência tecnológica para diversificar a produção.

A tendência que se evidencia é a de se proceder a uma profunda mudança na orientação tradicional dos programas de ensino. Isto é inevitável.

Várias são as questões que se colocam: Estamos prontos –e capacitados– para mudar nossos conceitos acerca do ensino? Temos uma visão profissional acerca do futuro da indústria do audiovisual, com atenção particular à influência das novas tecnologias? O que é este “novo profissional”? Como fazer para que o estudante entenda seu papel nesse caldeirão intrincado, complexo e sempre em ebulição?

Tomemos como exemplo as instituições de ensino brasileiras. Nos últimos anos o descompasso entre o papel da escola e a realidade profissional e tecnológica vem se evidenciando. Se considerarmos a escola como um microcosmo do mundo profissional, fica mais fácil entender a situação.

O surgimento das escolas de cinema no Brasil (e na América Latina) deu-se a partir de meados dos anos 60 acompanhando uma tendência mundial. Na época o cinema de autor ganhava força e os cursos de cinema, na sua maioria implantados dentro das Universidades, seguiam o mesmo perfil. Formavam-se, então, autores –realizadores para os quais o filme se constituía como obra já no momento da cópia final. A divulgação, distribuição e exibição do filme no pertenciam ao trabalho criativo e, portanto, era uma preocupação desnecessária.

Os vários ciclos pelos quais o cinema brasileiro passou

alternative aux films d'action.

LA FORMATION PROFESSIONNELLE DANS LES ECOLES DE CINEMA

Les écoles de cinéma et de télévision sont confrontées à un choc inévitable. Certaines d'entre elles ont déjà actualisé leur enseignement, en l'adaptant aux nouveaux modes d'expression et en intégrant la convergence technologique dans le but de diversifier la production.

La tendance générale et inévitable est de procéder à une profonde réforme de l'orientation traditionnelle des programmes d'enseignement.

Plusieurs questions surgissent : Sommes-nous prêts et à même de changer notre conception de l'enseignement ? Avons-nous une vision professionnelle du futur de l'industrie audiovisuelle, et plus particulièrement de l'influence des nouvelles technologies ? Quel est ce “nouveau professionnel” ? Comment faire en sorte que l'étudiant appréhende son rôle dans cet environnement confus, complexe et en constante effervescence?

Prenons l'exemple des institutions d'enseignement brésiliennes. Le décalage entre le rôle de l'école et la réalité professionnelle et technologique s'est creusé ces dernières années. Il sera plus aisé de comprendre la situation si nous considérons l'école comme un microcosme du monde professionnel.

Les écoles de cinéma au Brésil (et en Amérique Latine) ont été créées à partir du milieu des années 60 suivant la tendance mondiale. À l'époque, le cinéma d'auteur était en plein essor et l'enseignement du cinéma, dispensé en majorité dans les universités, suivait la même voie. On formait, alors des auteurs réalisateurs qui concevaient le film comme une oeuvre aboutie au moment de la copie finale. Sa diffusion, distribution et exhibition ne faisaient pas partie du processus créatif, et n'étaient pas prises en compte.

Les écoles ont d'une certaine façon accompagné de près les différentes phases du cinéma brésilien. Il y a eu des périodes pendant lesquelles la production de films de fin d'étude a été très importante, avec des films qui s'inséraient

foram, de certa maneira, acompanhados de perto pelas escolas. Houve períodos nos quais a produção de filmes curriculares foi muito significativa, com filmes que facilmente se inseriam num contexto artístico-cultural e alunos que, formados, tiveram um papel preponderante na produção cinematográfica.

Os novos rumos de produção determinados pelo avanço tecnológico e a nova configuração do espaço da comunicação audiovisual onde o cinema se insere obrigou as escolas a repensarem seu modelo de ensino.

A escola tem obrigação de desvendar o que está além da aparência, de descobrir o que está encoberto pelo discurso ideológico, de perseguir o que se apresenta como real e fazer a releitura necessária. De abrir espaço para a experimentação. De propor ao aluno que se aproxime de sua realidade cultural e de orientá-lo no processo de tradução dessa realidade para o gênero e o meio que ele deseja empregar.

Formar profissionais do audiovisual pressupõe, além do aprendizado tecnológico, conhecer o conjunto de experiências universais a partir do acesso a todas as cinematografias e produtos audiovisuais, e não somente deter-se em indústrias hegemônicas ou na do próprio país. O conhecimento sobre o outro, o exercício de voltar o olhar para além de seu próprio mundo, é fundamental para ter uma visão mais crítica de si mesmo.

É essa visão crítica que permitirá ao profissional desenvolver a capacidade de expressar-se seja através da ideia de autoria, seja através de um modelo de produção onde as funções técnicas, criativas e gerenciais são bem delimitadas configurando-se, assim, a ideia de equipe realizadora.

No entanto, quanto mais o mundo profissional sofre mudanças e os modelos de produção se adaptam à nova realidade tecnológica; quanto mais se configura a necessidade de formar profissionais que possam atuar nos vários mercados, mais a escola entra em contradição. A marca que o cinema de autor deixou principalmente no cinema brasileiro e, por consequência, nas escolas, ainda é forte.

Enfrentar essa tradição e abrir espaço para novos modelos de produção é ampliar as perspectivas profissionais para nossos estudantes sem que, necessariamente, fique configurada a morte do conceito de autor. O enfraquecimento dos atuais modelos de ensino se evidencia, de maneira geral, nos filmes e vídeos produzidos recentemente pelas escolas. Se o olhar universal é importante para o desenvolvimento de uma visão crítica, ele tem que estar necessariamente sustentado no conhecimento de si mesmo. Partindo de nossas próprias his-

facilmente em um contexto artístico-cultural, e dos alunos que por sua vez ont joué un rôle important dans la production cinématographique.

Les nouvelles orientations de la production déterminées par le progrès technologique et la nouvelle configuration de l'espace audiovisuel dans lequel s'insère le cinéma, ont obligé les écoles à repenser leur modèle d'enseignement.

L'école doit dévoiler ce que cachent les apparences, déceler ce que recouvre le discours idéologique, traquer les représentations de la réalité et opérer une relecture nécessaire. Elle doit ouvrir des espaces à l'expérimentation et rapprocher l'élève de sa réalité culturelle pour qu'il puisse la traduire dans un genre et avec des moyens qu'il aura choisis.

En plus de l'apprentissage technologique, former des professionnels de l'audiovisuel suppose la connaissance de toutes les cinématographies et produits audiovisuels, au-delà des productions hégémoniques et des seuls produits nationaux. Pour avoir une vision critique de soi-même il est fondamental de connaître l'autre et de tourner son regard vers l'extérieur.

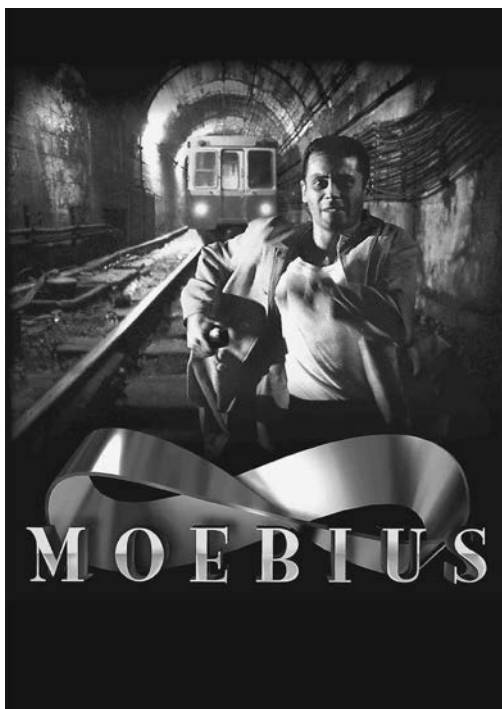
C'est cette vision critique qui permettra au professionnel de développer sa capacité d'expression soit à travers l'idée d'auteur, soit à travers une équipe de réalisation où les fonctions techniques, créatrices et directives sont bien définies.

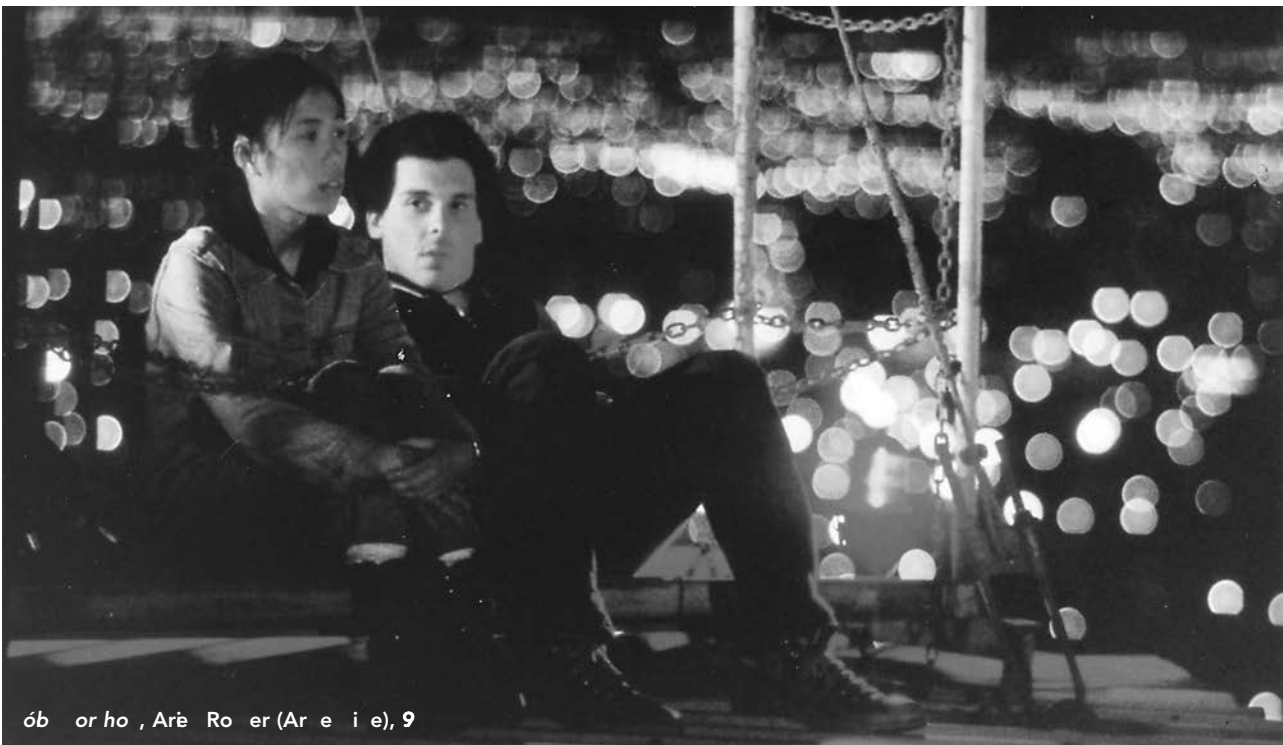
Néanmoins, plus le monde professionnel évolue plus l'école est en contradiction. Alors que les modèles de production s'adaptent à la nouvelle réalité technologique et que la nécessité de former des professionnels capables d'agir sur les différents marchés se fait sentir. L'empreinte que le cinéma d'auteur a laissée dans le cinéma brésilien et donc dans les écoles, est encore très forte.

Affronter cette tradition et ouvrir des espaces permettant d'accueillir de nouveaux modèles de production, c'est ouvrir

des perspectives professionnelles à nos étudiants sans que cela signifie pour autant la fin du concept d'auteur. D'une manière générale, les films et vidéos produits récemment par les écoles reflètent l'affaiblissement des modèles d'enseignement. S'il est important d'avoir un regard universel pour développer une vision critique, ce regard doit s'enraciner dans la connaissance de soi-même. C'est en partant de nos propres histoires que nous arriverons à dialoguer avec les autres cinématographies et pourquoi pas à les confronter. Cependant, ce qui nous est proposé est un regard intériorisé qui, sans déboucher sur une connaissance de soi-même, traduit une individualité qui dérape dans sa propre individualité. Les histoires manquent d'originalité et sont loin

Mobius, G. Moqer (Ar e i e), 9





Ób or ho , Arè Ro er (Ar e i e), 9

tórias que poderemos chegar a dialogar ou, por que não, a confrontar as outras cinematografias. No entanto, o que vemos é um olhar interiorizado que, antes de levar a um conhecimento de si mesmo, leva a uma individualidade que derrapa na própria individualidade. As histórias são pouco originais e estão longe de serem representativas da própria realidade. Copiam-se fórmulas narrativas já sedimentadas sem dar espaço à experimentação, à ousadia, à surpresa. Ou ainda, ao prazer, à emoção e à reflexão crítica.

Há exceções, sem dúvida.

No âmbito latino-americano tomemos dois exemplos: o CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica na Cidade) do México e a FUC (Fundación Universidad del Cine) em Buenos Aires.

Escolhemos estas duas escolas em função do projeto que desenvolvem de produção de longas-metragens. O fato das escolas oferecerem aos estudantes recém formados a possibilidade de produzirem um filme em moldes profissionais, reforça a intenção de incorporá-los ao mercado de trabalho como objetivo primordial.

O CCC direciona seus objetivos para uma formação de alta especialização profissional, em consonância com as grandes escolas artístico-técnico-profissionalizantes dos países onde as cinematografias têm um papel preponderante na indústria cultural.

Na apresentação da escola constante de sua página web, fica claro o perfil a partir do qual estruturou-se a proposta pedagógica: "...o CCC busca obter no exercício da produção cinematográfica um olhar próprio, uma profunda proposta estética que derive em um estilo de cinema divorciado de modelos rígidos de pensamento e expressão".

Esta filosofia de ensino, aliada a uma intensa produção de filmes e vídeos, faz com que a escola forme profissionais aptos a ingressarem de forma qualificada na indústria cinematográfica e do audiovisual em geral.

d'être représentatives de la réalité elle-même. On copie des formules narratives bien établies sans laisser d'espace à l'expérimentation, à l'audace, à la surprise. Ou encore au plaisir, à l'émotion et à la réflexion critique.

Il y a des exceptions, sans doute.

Prenons deux exemples en Amérique Latine : le CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) de la ville de Mexico et la FUC (Fundación Universidad del Cine) à Buenos Aires.

Nous avons choisi ces deux écoles pour leur projet de production de longs-métrages. Le fait de proposer aux étudiants nouvellement diplômés la possibilité de produire un film dans des conditions professionnelles, traduit leur intention de les intégrer au marché du travail, comme objectif prioritaire.

Le CCC a comme objectif une formation à haute spécialisation professionnelle, en harmonie avec les écoles artistico-technico-professionnelles des pays où les cinématographies jouent un rôle prépondérant dans l'industrie culturelle.

Dans la présentation de l'école qui est faite sur leur site Internet, le profil qui a servi à l'élaboration de la proposition pédagogique est clair : "...le CCC cherche à avoir un regard personnel dans l'exercice de la production cinématographique, une proposition esthétique approfondie, un style cinématographique s'éloignant de modèles rigides de pensée et d'expression".

Grâce à cette conception de l'enseignement et à une intense production de films et de vidéos, l'école forme des professionnels qualifiés aptes à intégrer l'industrie cinématographique et audiovisuelle en général.

Le projet baptisé Opera Prima a permis la réalisation d'un premier long-métrage en 1988. Depuis, huit films ont déjà été produits. Ce projet se présente sous la forme d'une proposition professionnelle réalisée au sein d'une structure académique. A travers la réalisation d'un long-métrage, l'é-

O projeto denominado Opera Prima realizou seu primeiro longa-metragem em 1988 e já produziu ao todo 8 filmes. O projeto se configura como uma proposta profissional realizada a partir de uma estrutura acadêmica. Se por um lado, através do longa-metragem a escola se propõe a oferecer ao aluno as condições necessárias para sua integração no mercado de trabalho, por outro o mercado recebe um profissional melhor preparado e mais atuante.

A FUC, ao mesmo tempo em que estimula o trabalho criativo permitindo ao estudante conhecer a fundo a concepção artística, desenvolve uma visão de cinema como meio de comunicação, a partir do que oferece as condições para uma reflexão sobre o papel produtivo e transformador que o cinema desempenha.

Os filmes de longa-metragem respaldam o perfil profissionalizante da estrutura pedagógica e coloca a escola em comunicação direta com o meio profissional.

Ter usado estas duas escolas como exemplo não significa que elas se configuram como um único modelo a ser seguido. Houve, por parte delas, a escolha de um caminho que as ajuda a enfrentar, e provavelmente resolver, uma grande parte dos problemas colocados. ■

cole offre à l'élève les conditions nécessaires à son intégration au marché du travail tandis que le marché bénéficie d'un professionnel mieux préparé et plus compétent.

De son côté, La FUC permet à l'étudiant de maîtriser la création artistique en stimulant son travail créatif, et propose parallèlement une vision du cinéma comme moyen de communication. Elle offre ainsi les conditions d'une réflexion sur la fonction productive et transformatrice que joue le cinéma.

La production de longs-métrages renforce la professionnalisation de la structure pédagogique et place l'école en relation directe avec le milieu professionnel.

Ces deux écoles ne sont sûrement pas le seul modèle à suivre. Elles ont seulement choisi une voie qui les aide à affronter, et probablement à résoudre, une grande partie des problèmes posés. ■

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR
THÉROSE NAVARRO ET MANUEL SUBIÉS

ILME E B I E ELE CCC
CEDT1E EC CIT CI D CIDEM TE 1 IC

EL EC E TE E E MELI
irecci n A si Cortes
Méico , ' (P mm. Color ' 00 min.

L M E 1 E A DJM /D
irecci n Carlos Carrera
Méico , ' (P mm. Color ' 0 min.

LE LE
irecci n rancisco th ié
Méico , 2 ' (P mm. Color ' min.

M E DEC2 E
irecci n E L pez nchez
Méico , (' (P mm. Color ' 00 min.

L E I LL E L TIE1
irecci n Ignacio Ertiz
Méico , : ' (P mm. Color ' (min.

B 2 ILITE E D 1E
irecci n Eriw Deumaier
Méico , P ' (P mm. Color ' 0 min.

E 1 IDE TE B LE E 1
irecci n Juan ablo illase or
Méico , ? ' (P mm. Color ' 0 min.

E I Y B LT
irecci n alva or g uirre
Méico , 2000 ' (P mm. Color ' min.




ILME E B I E EL B
B CI D B IE 1 I EL CIDE

ME EAIB
irecci n ustaw Mosquera 1.
r gentina, ? ' (P mm. Color ' min.

ML T EC
irecci n y gui n Dicolos aa , Mariano e 1osa,
al or 1oselli, 1o rigo Moreno y Emilce az
r gentina, ' (P mm. Color ' 0 min.

LE E 1 2 EY
irecci n riel 1otter
r gentina, ' (P mm. Color ' 00 min.



professeur Thibaut

¡yo nunca bebo vino!

je ne bois jamais de vin !

Le 24 avril 1931 en fin de soirée, onze bobines de pellicule nitrato représentant environ 2914 mètres de film inflammable retrouvaient onze petits cercueils circulaires de fer blanc de 20 centimètres de diamètre jusqu'à la projection du lendemain. Malgré la crise économique et la prohibition qui frappent de plein fouet les Etats-Unis, le public latino-américain s'est déplacé en masse pour un micro événement ethnique ; 102 minutes durant, l'audience hispanique s'abandonne sous les crocs d'une version latine du Comte Dracula avant d'aller vider quelques godets d'alcool de contrebande dans un des 32000 bars clandestins que compte New York. Deux mois et 22 jours plus tôt au Roxy Theater, l'orgueil des salles de cinéma de la "grosse pomme", le hongrois Bela Lugosi savourait le succès de la première triomphale de *Dracula*. Tod Browning réalisait là le film le plus décevant de sa carrière qui initia pourtant la fastueuse période de l'âge d'or du fantastique ; Frankenstein, l'homme invisible, le loup-garou, Dr Jekyll et Mister Hyde... firent frémir les spectateurs américains arrachés, le temps d'un bol de frissons, à l'horreur d'une crise qui redéfinissait les limites du grand rêve américain. Malgré ses affinités hollywoodiennes, notamment avec le tyrannique Louis B. Mayer patron de la MGM, Le président républicain Herbert Clark Hoover en poste depuis 1929 manifesta peu d'intérêt pour la version espagnole de *Dracula* qui après quelques semaines d'exploitation disparut pendant 60 longues années.

Patron de la Universal qu'il avait créée en 1912, Carl Laemmle bénéficiait au sein de la communauté hollywoodienne d'une excellente réputation. Jugé comme le moins névrotique des patrons de studio, Uncle Carl –le surnom que lui donnent ses employés– s'obstina pendant des années à hisser Universal parmi les grandes Majors sans pouvoir tenir la comparaison avec la Fox ou la Metro Goldwyn-Mayer. Le film type Universal, à quelques exceptions près, s'attache à des formules désuètes et a toujours

El 24 de abril de 1931 al final de la velada, once rollos de película de nitrato, equivalentes a más o menos 2.914 metros de cinta inflamable volvían a once pequeños ataúdes circulares de lata de 20 centímetros de diámetro hasta la proyección del día siguiente. Pese a la crisis económica y la prohibición que azotan a los Estados Unidos, el público latinoamericano acudió masivamente para un micro acontecimiento étnico; durante 102 minutos, la audiencia hispanica se abandona a los colmillos de una versión latina de Conde Drácula antes de ir a apurar unos cuencos de alcohol de contrabando en uno de los 32.000 bares clandestinos que suma Nueva York. Dos meses y 22 días antes en el Roxy Theater, orgullo de las salas de cine de la "gran manzana", el húngaro Bela Lugosi saboreaba el éxito de la primera y triunfal proyección de *Drácula*. Tod Browning dirigía con esto la película más decepcionante de su carrera que sin embargo inició el fastuoso periodo de la edad de oro del fantástico; Frankenstein, el hombre invisible, el luisón, Dr Jekyll y Mister Hyde estremecieron a los espectadores americanos apartados, por el tiempo de una ración de escalofríos, del horror de una crisis que le ponía nuevos límites al gran sueño americano. Pese a sus afinidades hollywoodianas, especialmente con el tiránico Louis B. Mayer patrón de la MGM, el presidente republicano Herbert Clark Hoover, electo desde 1929, manifestó poco interés por la versión española de *Drácula*, que tras unas semanas de explotación, desapareció durante 60 largos años.

Carl Laemmle, patrón de la Universal que había creado en 1912, gozaba en la comunidad hollywoodiana de excelente fama. Considerado como el menos neurótico de los patronos de estudio, Uncle Carl –así lo apodan sus empleados– se empeñó durante años en alzar Universal a la altura de las grandes Majors sin poder sostener la comparación con la Fox o la Metro Goldwyn-Mayer. La película de tipo Universal, salvo contadas excepciones, queda apegada a valores en desuso y siempre parece pobretona hasta

l'air fauché même s'il ne l'est pas. Aujourd'hui, on se souvient du studio aux allures de parent pauvre pour trois raisons : les prestigieuses productions *Blind Husbands* (1919) et *Foolish Wives* (1922) réalisées par le très raide Eric Von Stroheim, la série des *Francis la mule qui parle* qui se passe de tout commentaire et la prolifique production de films fantastiques amorcée au début des années 30. En 1929, Carl Laemmle nomme son fils, Carl Laemmle Jr, âgé de 21 ans, responsable de la production, une promotion destinée à renflouer les caisses de la compagnie au bord du gouffre financier. La période est critique, le cinéma muet se meurt et le parlant en est encore à ses premiers balbutiements. Abonnée aux mélodrames poussifs et aux westerns fauchés, Universal surprend ses concurrents narquois en mûrissant le projet d'une adaptation de *Dracula* ou plus exactement une adaptation d'une pièce de théâtre homonyme inspirée du roman de Bram Stoker. De plus l'histoire du comte vampire se heurte au rigorisme de certains membres du staff Universal horrifiés à la lecture de la pièce et paniqués à l'idée de soumettre un scénario au redouté Hays Office, l'organisme chargé d'appliquer en collaboration avec les Studios des règles de décence très strictes à l'intérieur des films. Rétroactivement, le choix d'adapter la pièce de Hamilton Deane et John L. Balderston s'avère une idée de génie. L'inquiétude développée par la grande dépression, la montée du chômage, de la pauvreté et l'arrivée des théories freudiennes, nouvelle passion éphémère de l'intelligentsia, se cristallisent autour du roman de Stoker avant de se décomposer en un humus sur lequel vont éclore l'épouvante et l'horreur. Laemmle déracine Tod Browning de la Metro Goldwyn-Mayer et confie le rôle du comte à Bela Lugosi déjà présent dans la pièce qu'il interprète avec succès depuis 1927. La date du premier tour de manivelle est fixé au 29 septembre 1930 et la localisation du lieu de tournage : Chatworth situé dans la vallée de San Fernando au nord ouest de Los Angeles. Laemmle Jr. alloue un budget coquet d'environ 350.000 R à Browning et à son équipe. C'est certainement pendant cette période de pré-production que Paul Kohner, un producteur maison, obtint de la part de Carl Laemmle l'autorisation de tourner une version en langue espagnole pour un budget riquiqui. A l'aube de la nouvelle ère parlante les doubles versions sont un phénomène courant à Hollywood, la proximité du Mexique et la forte population hispanique présente sur le territoire US assurent la rentabilité de ces clones ethniques ultrafauchés. De même, il est plus profitable de sous-payer des acteurs mexicains ou argentins plutôt que de verser double salaire à l'équipe de comédiens américains jouant phonétiquement leurs répliques en espagnol. Cette deuxième solution ne fut jamais évoquée, car Paul Kohner était tombé amoureux.

De grands yeux noirs, un nez en trompette surplombant de fines lèvres ourlées, Lupita Tovar est jolie, encore plus lorsqu'elle déploie sa longue chevelure noire de jais encadrant parfaitement un visage rond rehaussé de pommettes saillantes. L'actrice mexicaine, née à Oaxaca en 1911, débute dans les productions muettes de la Fox avant de passer chez Universal où elle fait la connaissance du producteur

cuando no lo es. Hoy, se recuerda el estudio con pinta de pariente venido a menos por tres motivos: las prestigiosas producciones *Blind husbands* (1919) y *Foolish wives* (1922) dirigidas por es muy tieso Eric Von Stroheim, la serie de *Francis la mula que habla* que pasa sin comentario, y la prolífica producción de películas fantásticas iniciada a principios de los 30. En 1929, Carl Laemmle nombra a su hijo, Carl Laemmle Jr., de 21 años, responsable de producción, siendo esta promoción destinada a sacar de apuros las finanzas de la compañía al borde de la quiebra. El periodo es crítico, el cine silente se está muriendo y el sonoro aún no pasa de los primeros balbuceos. Especialista en melodramas trabajosos y películas del oeste mezquinas, Universal sorprende a sus competidores burlones al madurar el proyecto de una adaptación de *Drácula*, o más precisamente de una obra de teatro homónima inspirada en la novela de Bram Stoker. Además la historia del conde vampiro choca con la rigidez de ciertos miembros del equipo Universal horrorizados al leer la obra y espantados por la idea de someter el guión al temido Hays Office, organismo encargado de aplicar, en colaboración con los estudios, unas reglas de decencia muy estrictas en las películas. En forma retroactiva, se verifica la elección de adaptar la obra de Hamilton Deane y John L. Balderston como una idea genial. La inquietud desarrollada por la gran depresión, el incremento del desempleo, de la pobreza, y la llegada de las ideas freudianas, nueva pasión efímera de la intelligentsia, se cristalizan en torno a la novela de Stoker antes de descomponerse en un humus en el que van a florecer el espanto y el horror. Laemmle arrebató a Tod Browning a la Metro Goldwin-Mayer y le entregó a Bela Lugosi el papel del conde, que ya desempeñaba en la obra que interpreta con éxito desde 1927. La fecha de la primera vuelta de manivela queda fijada en el 29 de Setiembre de 1930, y el lugar de rodaje en Chatworth, situado en el valle de San Fernando, al noroeste de Los Ángeles. Laemmle Jr. otorga un pingee presupuesto de más o menos 350.000 R a Browning y su equipo. Seguramente fue durante ese periodo de preproducción cuando Paul Kohner, un productor de la casa obtuvo de Carl Laemmle permiso de rodar una versión en lengua española de presupuesto raquítico. Al despuntar de la nueva era sonora, las versiones dobles son un fenómeno corriente en Hollywood, la proximidad de México y la numerosa población hispánica presente en el territorio de EEUU aseguran la rentabilidad de esas clonaciones étnicas pobérrimas. Asimismo, es más provechoso pagar mal a actores mejicanos o argentinos que dar doble sueldo al equipo de actores americanos para que vuelva a actuar fonéticamente sus réplicas en español. Esta segunda solución jamás fue evocada, pues Paul Kohner se había enamorado.

Con grandes ojos negros, nariz respingona sobre labios finos y dibujados, Lupita Tovar es bonita, más aún cuando suelta su larga cabellera de azabache que rodea perfectamente su cara redonda realzada con pómulos altos. La actriz mexicana, nacida en Oaxaca en 1911, debuta en las producciones silentes de la Fox antes de pasarse a Universal donde conoce al productor que, desde aquel flechazo, se



qui, depuis ce coup de foudre, s'escrie à placer sa "protégée" dans ses productions pour le studio. Le feu vert de Laemmle à la version alternative de Dracula soulage Kohner plus qu'on ne pourrait le croire, faute de travail la belle Lupita songeait sérieusement à regagner son Mexique natal. Le comte Dracula, symbole des refoulements sexuels de l'Angleterre du 19^e siècle, accorde un sursis à la liaison entre un producteur tchèque et une actrice mexicaine. Histoire de diminuer encore plus les coûts de production, l'équipe de Browning occupera le plateau de 8 heures du matin à 8 heures du soir et la seconde équipe de 8 heures du soir à 8 heures du matin. En bref, même décors, même scénario, même planning pour deux films à priori identiques. A Hollywood réduire les dépenses est aussi considéré comme un art. Kohner doit maintenant réunir comédiens et techniciens, le ciment de son improbable histoire d'amour. Le marché des doubles versions latines offre la possibilité à de nombreux comédiens sud-américains et espagnols d'effectuer la navette entre leur pays d'origine et Hollywood. De plus Kohner détient à son actif l'expérience d'une poignée de remakes latinos dont *La voluntad del muerto* (1930) plus connu sous son titre d'origine, *The Cat and The Canary*. Kohner n'a plus qu'à puiser dans ce vivier d'"acteurs muy talentosos". Le reste de l'équipe se compose de techniciens américains placés sous les ordres de George Melford. Ça tombe bien, Melford ne parle pas un mot d'espagnol mais ce vieux routier d'Hollywood, élevé au dur régime des westerns et des films d'aventures d'une ou deux bobines qu'il réalise dès 1911, connaît le métier sur le bout des doigts. La preuve : dans *The Sheik* (1921) il réussit l'exploit de grandir, grâce à une *mise en valeur* impeccable, le nain le plus séduisant de toute l'histoire du cinéma, Rudolph Valentino. Le tournage de la version espagnole de *Dracula* ne doit débiter que dans la nuit du 23 octobre 1930 soit 24 jours après les premières prises de la version Browning. Cet handicap de départ, George Melford en fit un atout imparable. Jour après jour, le réalisateur assiste à la projection des rushes tournés la veille par Tod Browning et

desvive por colocar a su "protegida" en sus producciones para el estudio. El visto bueno de Laemmle a la versión alternativa de Dracula alivia a Kohner más de lo que se podría creer pues al escasear el trabajo, la hermosa Lupita pensaba seriamente en regresar a su México natal. El conde Dracula, símbolo de represiones sexuales de la Inglaterra del siglo XIX les otorga un plazo a los amores entre un productor checo y una actriz mexicana. Con tal de abaratar aún más los costos de producción el equipo de Browning ocupará el plató de 8 de la mañana a 8 de la tarde y el segundo equipo de 8 de la tarde a 8 de la mañana. En resumidas cuentas, el mismo decorado, el mismo guión, el mismo plan de trabajo para dos películas a priori idénticas. En Hollywood reducir gastos también se considera un arte. Kohner debe ahora reunir a actores y técnicos, el cemento de su improbable historia de amor. El mercado de las dobles versiones latinas les brinda a numerosos actores suramericanos y españoles la posibilidad de ir y venir entre su país de origen y Hollywood. Kohner tiene a su haber la experiencia de un puñado de remakes latinos entre los que *La voluntad del muerto* (1930) más famosa bajo su título original *The cat and the canary*. A Kohner no le queda más que sacar de aquel vivero de "actores muy talentosos". Fuera de los actores el resto del equipo se compone de técnicos americanos a las órdenes de George Melford. Viene al pelo, Melford no habla ni papa de español, pero aquel perro viejo de Hollywood, formado al régimen duro de las películas del oeste y de las de aventuras de uno o dos rollos que realiza desde 1911, conoce el oficio al dedillo. A prueba de ello en *The sheik* (1921) logra la hazaña de engrandecer, gracias a un *realce* impecable, al enano más seductor de toda la historia del cine, Rudolph Valentino. El rodaje de la versión hispana de *Dracula* no debe empezar antes de la noche del 23 de octubre de 1930, o sea 24 días después de las primeras tomas de la versión Browning. George Melford hizo de esa desventaja de partida una baza imparable. Día tras día, el realizador asiste a la proyección de los rushes

perçoit clairement le piège tendu par le scénario de Garret Ford, beaucoup trop fidèle à la pièce de théâtre et pas assez au roman de Stoker. Un mexicain joufflu au physique d'animateur de radio crochet accompagne régulièrement Melford à ces séances privées, selon les consignes de la production, Carlos Villarias étudie consciencieusement le jeu de Bela Lugosi afin de calquer autant que possible son interprétation sur celle de l'acteur hongrois. Un comble, le physique des deux acteurs frise l'antinomie. Et pendant 22 couchers de soleil, les deux équipes se croisent dans l'enceinte des décors expressionnistes de Vincent D. Hall. Relayé par un interprète, Melford dirige posément ses comédiens qui profitent des repères au sol laissés par Lugosi et les siens. Instruit par les erreurs de Browning, sa mise en scène gagne en mobilité, plus fluide, plus sensuelle, elle capte avec précision les intentions expressionnistes du chef opérateur George Robinson et utilise adroitement le décorum gothique complètement figé dans la version Browning. Sans s'écarter du scénario pesant, Melford multiplie les trouvailles visuelles –les apparitions poético-macabres du comte dans un nuage de fumée– et s'octroie le luxe de quelques clins d'œil avisés au *Nosferatu* de Murnau. Dans le rôle du comte Dracula, Carlos Villarias se démène comme un beau diable et engage un concours de contorsions faciales, typiques des débuts du parlant, avec Eduardo Arozamena qui campe ici un rondouillard et très honnête Van Helsing. Si Bela Lugosi possède l'exotisme et le romantisme noir nécessaires à l'interprétation de l'aristocrate buveur de sang, Carlos Villarias, lui, jouit d'une inquiétante animalité entièrement contenue dans son fascinant regard. L'idéal aurait été de fondre génétiquement les deux comédiens. L'électricien Pablo Alvarez Rubio enterre la composition morose de Dwight Frye et crée un des meilleurs Reinfield jamais vu à l'écran. Mais le plus étonnant reste à venir... Une fois mordue, Eva, incarnée par Lupita Tovar, arbore fièrement un déshabillé diaphane qui contraste sévèrement avec l'emballage de Helen Chandler. Du coup, le discours sexuel implicite, quasiment absent de la version Browning, ressurgit dans la variante latine d'une manière impensable à l'époque ; le corps féminin s'y dévoile pleinement sans l'utilisation d'artifices censés gruger la censure. Et sans pour autant gommer la totalité des aspérités théâtrales du scénario, le Dracula selon Saint Melford brûle d'une incandescence aussi naïve que primitive, aussi sensuelle que sincère.

Les prises de vues des deux films s'achèvent le 15 novembre 1930. L'histoire ne dit pas s'il y eut une double fête de fin de tournage. Au final, Universal débourse 442.000 Rpour la statique adaptation de Browning contre 66.000 Rpour la version espagnole. Pourtant, Tod Browning n'est pas au bout de ses peines, des scènes additionnelles sont tournées du 13 décembre 1930 au 2 janvier 1931. Entre temps, Dracula version espagnole est montré au public lors de projections tests organisées à Los Angeles. Les premiers avis se montrent plus que favorables. Le 2 février 1931, *Dracula* mis en scène par Tod Browning avec Bela Lugosi sort sur les écrans américains. Le 11 mars 1931 *Dracula* version espagnole démarre sur les chapeaux de roues son exploitation dans l'île de Cuba, un marché très profitable malgré l'omniprésence mégalomane du dictateur Gerardo

rodados al día anterior por Tod Browning y percibe claramente la trampa en que cayó el guión de Garret Ford, demasiado fiel a la obra de teatro y no lo bastante a la novela de Stoker. Un mexicano mofletado con aspecto de animador de concurso radiofónico suele acompañar a Melford en esas funciones privadas, según las consignas de la producción, Carlos Villarias estudia concienzudamente la actuación de Bela Lugosi a fin de pegar cuanto más pueda su interpretación a la del actor húngaro. Para colmo, el aspecto de los dos actores raya en la antinomia. Y durante 22 puestas de sol, ambos equipos se cruzan en el recinto de los decorados expresionistas de Vincent D. Hall. Ayudado por un intérprete, Melford dirige tranquilamente a sus actores que aprovechan las marcas en el suelo dejadas por Lugosi y su gente. Instruido por los errores de Browning, hace ganar movilidad a la puesta en escena, más fluida, más sensual, capta con precisión las intenciones expresionistas del operador jefe George Robinson y utiliza hábilmente el decorado gótico totalmente tieso en la versión Browning. Sin apartarse del pesado guión, Melford multiplica los hallazgos visuales –las apariciones poético-macabras del conde en una nube de humo– y se da el lujo de unos guiños sagaces al *Nosferatu* de Murnau. En el papel del conde Drácula, Carlos Villarias se menea como un demonio y entabla un concurso de contorsiones faciales, típico del incipiente cine sonoro, con Eduardo Arozamena que caracteriza aquí un Van Helsing rechoncho y muy correcto. Si Bela Lugosi posee el exotismo y el romanticismo negro necesarios para interpretar al aristócrata bebedor de sangre, Carlos Villarias, por su parte, goza de una inquietante animalidad contenida toda en su fascinante mirada. Lo ideal hubiera sido una fusión genética de los dos actores. El eléctrico Pablo Álvarez Rubio entierra la composición tristonada de Dwight Frye y crea uno de los mejores Reinfield que se han visto en pantalla. Pero lo más asombroso queda por verse... Tras la mordedura, Eva, encarnada por Lupita Tovar, luce con altivez un deshábille diáfano que contrasta severamente con la fajadura de Helen Chandler. Por ello, el discurso sexual implícito, casi ausente de la versión Browning, resurge en la variante latina de manera impensable en aquella época; El cuerpo femenino se desvela plenamente sin uso de artificios para engañar la censura. Y sin lograr con eso borrar la totalidad de las asperezas teatrales del guión, el Drácula según San Melford arde cual ascua tan ingenua como primitiva, tan sensual como sincera.

El rodaje de ambas películas termina el 15 de noviembre de 1930. La historia no dice si hubo doble fiesta de despedida. Al final Universal desembolsa 442.000 Rpour la estática adaptación de Browning, en cambio 66.000 Rpour la versión en español. Sin embargo, Tod Browning no ha salido de apuros, unas escenas adicionales se filman del 13 de diciembre de 1930 al 2 de enero de 1931. Entretanto, *Drácula* en versión hispana se muestra al público en proyecciones de prueba organizadas en Los Ángeles. Las primeras opiniones son más que favorables. El 2 de febrero de 1931, *Drácula* puesto en escena por Tod Browning con Bela Lugosi sale a las pantallas norteamericanas. El 11 de marzo de 1931 *Drácula* versión hispana arranca a todo meter su explotación en la isla de Cuba, un mercado muy provechoso a pesar de la omnipresencia megalómana del

Machado qui montre peu d'enthousiasme pour le vampire latin. L'index du célèbre hebdomadaire Variety, la bible hollywoodienne du spectacle, ne mentionna jamais l'existence d'une variante espagnole de *Dracula*. Accusé de népotisme par les actionnaires de Universal, Carl Laemmle se retira en 1936 avant de mourir trois ans plus tard d'inactivité. Lupita Tovar et Paul Kohner s'unirent pour le meilleur et pour le pire en 1933. Paul Kohner mit fin à sa carrière de producteur et devint un des agents les plus cotés d'Hollywood. En 1988, il décida d'aller recruter Saint Pierre en personne, l'opération lui fut fatale. Lupita Tovar ne s'est jamais remariée et coule des jours tranquilles quelque part en Californie. Personne ne sait ce qu'est devenu Carlos Villarias, peut être essaye-t-il de sortir de son cercueil dans un nuage de fumée. George Melford va mieux, il est désormais représenté par une plaque de marbre portant la simple inscription "beloved husband" et repose depuis le 25 avril 1961 au cimetière de Memorial Park à North Hollywood. En 1989, un historien de cinéma, David J. Skal, s'envola pour Cuba afin de mettre un terme aux rumeurs concernant la disparition de la copie de *Dracula* version espagnole. Ses efforts furent comblés au delà de ses espérances, l'historien découvrit une copie intégrale du film de Melford. Après deux ans de tractations secrètes, Universal édita courant 1992 une cassette vidéo. Quelques mois plus tard l'objet s'arrachait à 3R99 dans les bonnes solderies New-Yorkaises. L'année 2000 vit l'édition d'un dvd contenant les deux versions de *Dracula* agrémenté d'un commentaire érudit de David J. Skal, le tout pour la modique somme de 30 R

Un jour quelqu'un écrivit : "Dans les cimetières du monde entier, les humains récemment décédés continuèrent à pourrir dans leurs tombes, à se transformer peu à peu en squelettes". Il n'avait pas tort, le reste ce n'est que du cinéma. ■

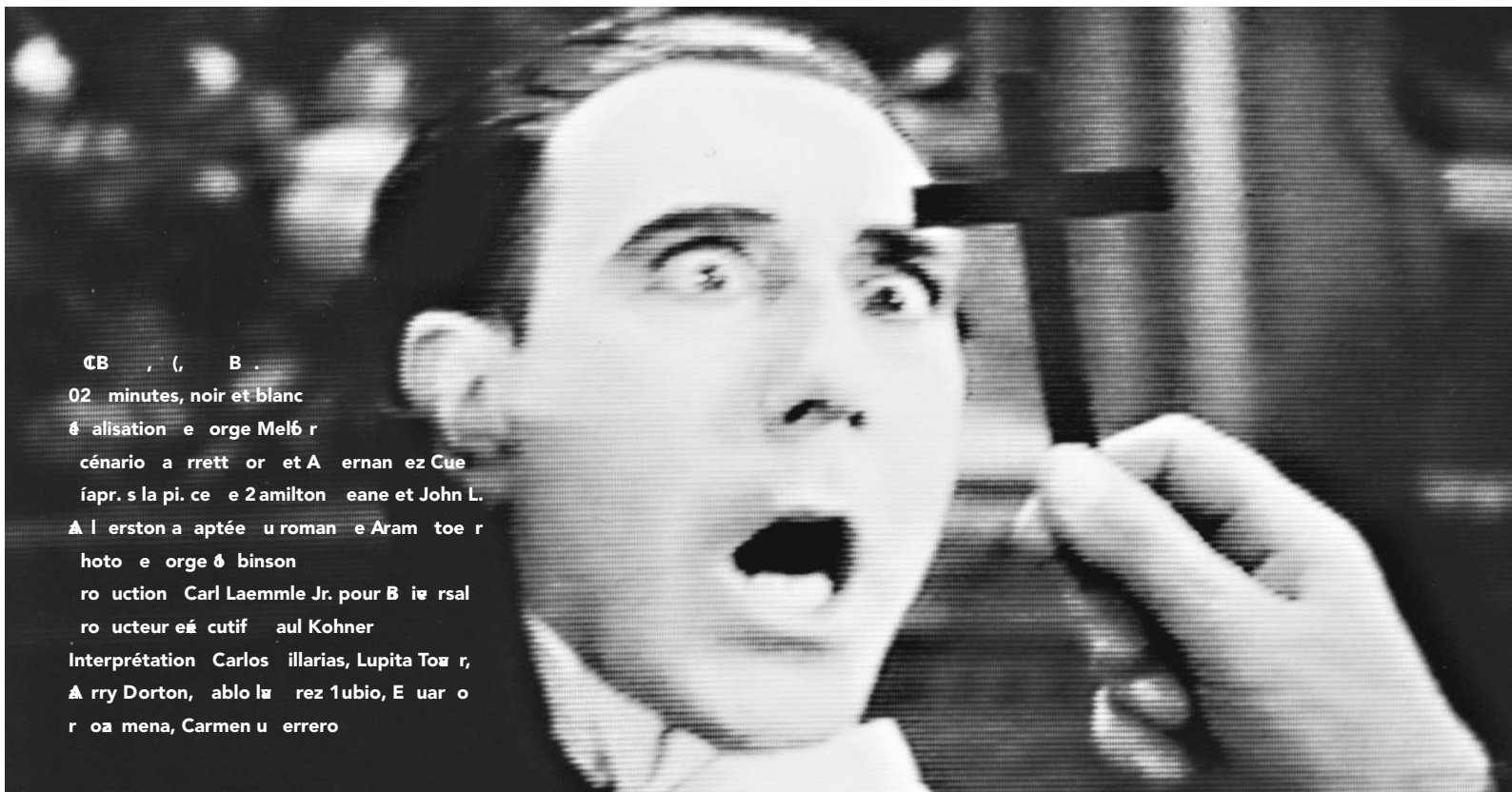
dictador Gerardo Machado que muestra poco entusiasmo por el vampiro latino. El índice del famoso semanal Variety, biblia hollywoodiana del espectáculo, nunca mencionó la existencia de una variante hispana de *Dracula*. Acusado de nepotismo por los accionistas de Universal, Carl Laemmle se retiró en 1936 para morir de inactividad tres años más adelante. Lupita Tovar y Paul Kohner se unieron en la suerte y en la desgracia en 1933. Paul Kohner puso fin a su carrera de productor y se volvió uno de los agentes más cotizados de Hollywood. En 1988, decidió ir a reclutar al mismísimo San Pedro, operación que resultó definitiva. Lupita Tovar nunca se volvió a casar y vive días tranquilos en algún lugar de California. Nadie sabe lo que ha sido de Carlos Villarias, tal vez trate de salir de su ataúd en una nube de humo. George Melford está mejor, en adelante está representado por una lápida de mármol que lleva la simple inscripción "beloved husband" y descansa desde el 25 de abril de 1961 en el cementerio de Memorial Park à North Hollywood. En 1989, un historiador del cine, David KJ. Skal, voló a Cuba para dar fin a los rumores sobre la desaparición de la copia de *Dracula* en versión hispana. Sus esfuerzos se vieron compensados más allá de sus esperanzas, el historiador descubrió una copia integral en buen estado de la película de Melford. Tras dos años de tratos secretos, Universal editó en 1992 un videocassette. Unos meses más tarde el objeto se regateaba en 3R99 en las buenas tiendas de rebajas neoyorquinas. El año 2000 vio la edición de un dvd que contiene ambas versiones de *Dracula* adornadas con un comentario erudito de David J. Skal, todo por la asequible cantidad de 30 R

Un día alguien escribió: "En los cementerios del mundo entero, los humanos recién fallecidos siguieron pudriéndose en sus tumbas, transformándose paulatinamente en esqueletos". No le faltaba razón, el resto tan sólo es cine. ■

TRADUCUIDO DEL FRANCÉS POR ODILE BOUCHET

" , " " TS A di en aaga() al enne ai de, e al s l ne

CB , (, B .
 02 minutes, noir et blanc
 é alisation e orge Meló r
 scénario a rrett or et A ernan ez Cue
 íapr. s la pi. ce e 2 amilton eane et John L.
 ▲ l erston a aptée u roman e Aram toe r
 hoto e orge ó binson
 ro uction Carl Laemmle Jr. pour B ié rsal
 ro uteur eé cutif aul Kohner
 Interprétation Carlos illarias, Lupita Tow r,
 ▲ rry Dorton, ablo ló rez 1ubio, E uar o
 r oa mena, Carmen u errero



PAULO ANTONIO PARANAGUA

Le cinéma en Amérique Latine le miroir éclaté historiographie et comparatisme

Ce livre contient un bilan raisonné de l'historiographie du cinéma en Amérique Latine. La première partie dresse l'inventaire des recherches publiées depuis 40 ans, dans les divers pays latino-américains, mais aussi en Europe et aux Etats-Unis.

Il s'en dégage une typologie des modèles empruntés par les chercheurs, l'existence de foyers d'édition particulièrement fertiles (le Mexique et le Brésil), la présence de personnalités originales, comme Paulo Emilio Salles Gomes et Carlos Monsivais. Cela permet d'identifier les avancées - la constitution d'une discipline autonome, dues aux carences institutionnelles, aux hypothèques politiques et aux approximations méthodologiques.

Paulo Antonio Paranagua, qui a participé et même initié notre revue n'est plus à présent : il est l'un des meilleurs connaisseurs du cinéma du continent latino américain et le coordinateur de nombreux dictionnaires sur ce sujet.

Avec ce livre savant et émotif il fait œuvre de théoricien et ouvre un champ nouveau de recherche. Comme il le précise dans son introduction :

"Pendant longtemps, l'histoire du cinéma a fait l'économie d'une réflexion méthodologique, paraissant condamnée à emprunter des modèles d'autres domaines et surtout d'autres époques. L'introduction du cinéma à l'université - après avoir initialement délaissé la recherche historique - a fini par favoriser une mutation parmi les historiens eux-mêmes. Dans un premier moment, c'est la relation entre cinéma et histoire qui semblait privilégiée. Ensuite, l'attention s'est déplacée vers l'histoire du cinéma proprement dite. Notre travail s'insère dans le cadre général de l'évolution de cette discipline et de ses praticiens, tout en explorant un territoire particulier (...) Notre préoccupation fondamentale ici n'est pas de plaider une place accrue de l'Amérique Latine dans les panoramas du cinéma mondial. Il est de prolonger notre contribution personnelle par un premier bilan de l'historiographie latino-américaine - peut-être devrions-nous dire plutôt "latino-américaniste", puisque nous intégrons à notre corpus l'édition d'Europe occidentale et des Etats-Unis (...) L'historiographie du cinéma en Amérique Latine s'est bornée jusqu'à présent à envisager le déroulement de la production locale dans le cadre des frontières nationales des différents pays. Notre hypothèse suppose qu'une histoire comparée des divers pays latino-américains éclaire à la fois les tendances générales et des aspects particuliers encore sous estimés, tels que la formation des professionnels, leur féminisation récente, l'existence d'un néoréalisme latino-américain ou les genres les plus caractéristiques (...) Le comparatisme privilégié par sa nature même la notion de dialogue, entre les cultures, entre les disciplines, entre des domaines souvent éloignés par la géographie et par l'histoire, par les dogmes et par les schémas (...) Nous avons dressé cet inventaire avec le souci primordial d'un tel dialogue. Il ne prétend à rien d'autre qu'à être un rapport d'étape, une ouverture vers d'autres découvertes."

Le projet était ambitieux et cohérent, et la lecture de l'œuvre montre que Paranagua a les connaissances et la réflexion pour le même à terme. Passionnant pour ceux qui s'intéressent aux cinémas.

Espérons qu'il sera disponible bientôt en espagnol et en portugais.

El cine en América Latina el espejo o hecho pedaos historiografía y la ciencia comparatista

Este libro contiene un balance racional de la historiografía del cine en América Latina. La primera parte establece el inventario de las investigaciones publicadas desde los años 40 en los diversos países latinoamericanos, y también en Europa y Estados Unidos.

En él se pone de manifiesto una tipología de modelos utilizados por los investigadores, la existencia de centros particularmente fértiles (Méjico y Brasil), la presencia de personalidades originales, como Paulo Emilio Salles Gomes y Carlos Monsivais. Esto permite de identificar la evolución - la constitución de una disciplina autónoma - debida a las carencias institucionales, a las hipotecas políticas y a las aproximaciones metodológicas.

Paulo Antonio Paranagua, que ha participado e incluso iniciado nuestra revista, ya no necesita ser presentado : es uno de los mejores conocedores del cine del continente latinoamericano y el coordinador de numerosos diccionarios sobre el tema.

Con este sabio y emotivo libro él obra en teórico, y abre un nuevo campo de investigación. Como lo precisa en su introducción:

"Durante mucho tiempo, la historia del cine se ha ahorrado una reflexión metodológica, pareciendo condenada a adoptar modelos de otros sectores y sobretodo de otras épocas. La introducción del cine en la universidad - en un principio después de haber abandonado la investigación histórica - a terminado por favorecer un cambio entre los mismos historiadores. En primer lugar, es la relación entre el cine y la historia que parecía privilegiarse. Después, la atención se desplazó hacia la historia del cine propiamente dicha. Nuestro trabajo integra en el marco general de la evolución y la de sus conocedores, aunque explorando un ter-

ritorio particular (...). Nuestra preocupación fundamental en este caso, no es la de abogar una plaza acrecentada de América Latina en los panoramas del cine mundial. Más bien, es la preocupación de prolongar nuestra contribución personal con un primer balance de la historiografía latinoamericana - tal vez deberíamos decir "latinoamericanista" ya que incorporamos en nuestro corpus la edición de Europa occidental y de los Estados Unidos (...). Hasta hoy en América Latina la historiografía del cine se ha limitado a considerar el desarrollo de la producción local en el ámbito de las fronteras nacionales de los diferentes países. Nuestra hipótesis supone que una historia comparada de diversos países latinoamericanos ilumine al mismo tiempo las tendencias generales y los aspectos particulares todavía infravalorados, como la formación de los profesionales, su reciente feminización, la existencia de un neorrealismo latinoamericano o los géneros más característicos (...). Por su naturaleza, la comparación privilegia incluso la noción de diálogo entre las culturas, entre las disciplinas, entre terrenos a menudo alejados por la geografía y por la historia, por los dogmas y por los esquemas (...). Hemos establecido este inventario principalmente con el deseo de dar importancia a dicho diálogo. No pretendre ser otra cosa que el informe de una etapa, una apertura hacia otros descubrimientos."

El proyecto era ambicioso y coherente, y la lectura de la obra muestra que P. Antonio Paranagua tiene los conocimientos y la reflexión necesarios para llevarlo a cabo. Apasionante para aquellos que se interesan por el cine.

Espérons que pronto estará disponible en español y en portugués.



Cine cubano la memoria insomne

Cine cubano: la memoria insomne, de Juan Antonio García Borrero, es un libro imprescindible para el re-conocimiento del cine cubano realizado en los últimos cuarenta años. Sin dejar de ser un excelente texto de crítica cinematográfica, tiene la virtud de rebasar esa condición a veces dependiente o coyuntural, para internarse en el complejo campo cultural cubano de la etapa que aborda.

Es una obra con una pretensión histórica y actuante, de ahí que constituya la mejor evaluación hasta hoy de la cinematografía cubana, sus tendencias, filmes, autores, críticos y pensadores en general. De algún modo este libro recupera una tradición de la reflexión cultural cubana abortada en los años setenta, en la cual más de una importante figura de nuestro cine reflexionaba sobre su condición, sobre la imagen en movimiento y sobre la cultura y la sociedad en general. Este es un libro heredero de aquellos ensayos publicados por Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea o Santiago Álvarez, para citar sólo a los fundadores de una estética cinematográfica que se ha reconocido como “nuevo cine latinoamericano” y que tuvo en aquellos textos explícitas, diversas y contradictorias definiciones. Juan Antonio García Borrero hereda esa tradición de pensamiento, dialoga con ella, refuta algunos de sus postulados y hace propuestas que corrigen su historicidad y colocan sus aportes en la historia de la cultura cubana. Todo ello desde una responsable actitud crítica y creadora, lograda a través de un cuidadoso discurso literario y una agudeza conceptual que nos permite ubicar este autor entre los jóvenes críticos y ensayistas cubanos que aportan otros conceptos y modos de entender y proyectar la cultura cubana de estos años. Este autor, junto a Rufo Caballero y Frank Padrón Nodarse integra la corriente más renovadora del pensamiento crítico cinematográfico en la Cuba de fin de siglo.

Hay en estos ensayos una carga reflexiva muy alta, por que los sujetos, obras, períodos y fenómenos culturales que abordan expresan una problemicidad muy peculiar en la cultura cubana de la segunda mitad del siglo que termina. En este sentido el libro nos ofrece una evaluación del cine y de la cultura cubana bastante polémica a ratos, pues asistiremos aquí a una importante serie de debates aun sin concluir en el campo cultural cubano, amen de que el propio autor en este texto deja abiertos otros debates, que consideramos igualmente significativos por su manera de tratar asuntos y temas como la identidad, el cine *underground* y la propia crítica cinematográfica cubana.

Estamos ante un libro que ilustra, resume y proyecta el resultado de una década de labor crítica, historiográfica, didáctica y promocional no sólo sobre el cine cubano, sino sobre el séptimo arte en general. Juan Antonio García Borrero se ha armado durante estos años de un instrumental teórico y crítico que no resulta impertinente en sus textos y a través del cual nos ofrece una rotunda visión de los fenómenos intrínsecos y extraculturales del cine cubano de estos años. Su libro es una seria contribución al discurso crítico y sociológico sobre la cultura cubana de la segunda mitad del siglo XX, sobretodo a ese discurso cinematográfico desde el cual parte, describe, evalúa y proyecta. Su libro es una mirada intensa, especializada, aguda y necesaria para la comprensión de la cultura cubana de hoy y del porvenir. ■

Cinéma cubain la mémoire insomniaque

Cinéma cubain: la mémoire insomniaque de Juan Antonio García Borrero est un livre indispensable à la reconnaissance du cinéma cubain réalisé au cours de ces quarante dernières années. Tout en étant un excellent texte de critique cinématographique il a le mérite d'aller au delà de cette caractéristique quelquefois dépendante de la conjoncture, pour pénétrer dans le complexe champs culturel cubain de l'époque qu'il aborde.

C'est un ouvrage à portée historique et qui s'attache à la période actuelle, il constitue par conséquent, à ce jour, la meilleure évaluation de la cinématographie cubaine, de ses tendances, de ses films, de ses auteurs critiques et de ses penseurs en général. D'une certaine façon, ce livre reprend une tradition de réflexion culturelle cubaine qui avait été abandonnée dans les années soixante-dix, et à travers laquelle plus d'une parmi personnalités importantes de notre cinéma se questionnaient sur leur condition, sur l'image en mouvement, sur la culture et sur la société en général. Il s'agit là d'un livre qui est l'héritier des essais publiés par Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea ou Santiago Álvarez, pour ne citer que les fondateurs d'une esthétique cinématographique reconnue comme le “nouveau cinéma latino-américain” et qui proposa dans ces textes des définitions explicites, diverses et contradictoires. Juan Antonio García, héritier de ce courant de pensées, dialogue avec lui, réfute certains de ses postulats, fait des propositions qui rétablissent son historicité, et apporte ses propres contributions à l'histoire de la culture cubaine. Il fait cela à partir d'une attitude critique et créatrice responsable qui s'exprime dans un discours littéraire minutieux, avec une acuité conceptuelle qui nous autorise à situer cet auteur parmi les jeunes critiques et essayistes qui forgent de nouveaux concepts et une nouvelle façon de comprendre et de projeter la culture cubaine actuelle. Comme Rufo Caballero et Frank Padrón Nodarse, cet auteur fait partie du courant le plus rénovateur de la pensée critique cinématographique de la Cuba de cette fin de siècle.

Il y a dans ces essais une charge réflexive très élevée, aussi les sujets, œuvres, périodes et phénomènes culturels qu'ils abordent énoncent une problématique très particulière dans la culture cubaine de la seconde moitié du siècle qui s'achève. En ce sens, le livre nous offre une évaluation du cinéma et de la culture cubaine quelquefois assez polémique, et nous assisterons à une série de débats, non clos, sur le champs culturel cubain. En outre dans ce texte l'auteur lui-même soulève de nouveaux débats que nous considérons également comme significatifs dans leur façon de traiter des questions ou des sujets comme l'identité, le cinéma *underground* et la critique cinématographique cubaine.

Nous nous trouvons devant un livre qui illustre, résume et met en évidence le résultat d'une décennie de travail critique, historiographique, didactique et promotionnel, non seulement sur le cinéma cubain mais aussi sur le septième art en général. Au cours de ces dernières années Juan Antonio García Borrero s'est armé d'un outillage théorique et critique qui ne manque pas de pertinence dans ses textes et à travers lequel il nous offre une vision claire des phénomènes intrinsèques et extra culturels du cinéma cubain actuel. Son livre est une solide contribution au discours critique et sociologique sur la culture cubaine de la seconde moitié du XX^e siècle, et surtout au discours cinématographique d'où il part, qu'il décrit, évalue et projette. Son livre est un regard intense, de spécialiste, subtil, et nécessaire à la compréhension de la culture cubaine d'aujourd'hui et de demain. ■

Teresa Toledo

AVELLAR, José Carlos. (Coord.) : *Diez años en el cortometraje brasileiro de ficción*. Festival de Cine de Huesca. Huesca, 2000, 86 p.

BACK, Sylvio : *Cruz e Souza. O poeta do desterro*. Brasil, 2000, 60 p.

CASTILLO, Luciano : *Carpentier en el reino de la imagen*. Universidad Veracruzana. Veracruz, 1999.

Catálogo de películas ecuatorianas 122-1. Cinemateca Nacional del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 2000, 400 p.

CCDOLA, Estela : *Cómo el cine leyó a Borges*. Edicial S.A. (Edicial Universidad). Buenos Aires, 1999, 207 p.

COSSA, Roberto et CALCAGNO, Eduardo : *epeto* (guión). Buenos Aires, 90 p.

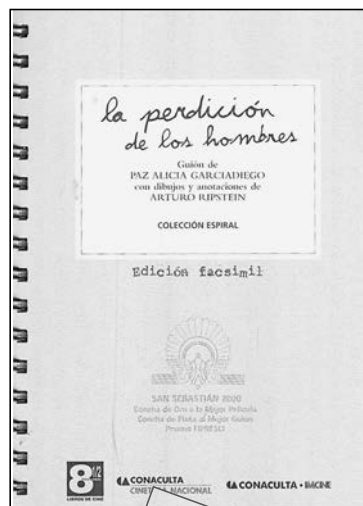
DELGADILLO, Willivaldo et LIMONGI, Maribel : *La mirada desenterrada. Juárez y El Paso vistos por el cine (1/11'*. Cuadro por Cuadro películas y servicios digitales. Ciudad Juárez, 2000, 79 p.

FLORES, Luis Ernesto : *Tras la huella de Solás*. Ediciones ICAIC. La Habana, 1999.

GARCIADIEGO, Paz Alicia : *La perdición de los hombres* (guión de PAG, con dibujos y anotaciones de Arturo Ripstein). Ocho y Medio Libros de Cine (edición facsímil). Madrid, 2000, 189 p.

GARCUABORRERO, Juan Antonio : *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Letras Cubanas. La Habana, 1999.

MARTUNPEVA, Fernando et VALLINA, Carlos : *El cine quemado*. Raymundo Gleyzer. Ediciones de la Flor S.R.L. Buenos Aires, 2000, 262 p.



OLID, Miguel : *Federico Luppi. El hombre honesto*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2000, 224 p.

TOLEDO, Teresa (ed.) : *Directores de América Latina*. Festival Internacional de Cine. Donostia-San Sebastián, 2000, 207 p.

OSPINA, Luis et ROMERO REY, Sandro (selección y anotación) : *Andrés Caicedo*. Ojo al Cine Norma (Vital). Santafe de Bogotá, 1999, 541 p.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio : *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté*. L'Harmattan (Images plurielles). Paris, 2000, 287.

REJTMAN, Martín : *Silvia Prieto* (guión). Norma. Buenos Aires, 1999, 157 p.

PIVE YRO, Marcelo et FIGUERAS, Marcelo : *Plata Quemada. La película* (guión, diario de rodaje). Norma. Buenos Aires, 2000, 251 p.

SPOTORNO, Radomiro : *Infancia y juventud marginal en Iberoamérica*. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2000, 37 p.

LA DIRECTION DE L'AUDIOVISUEL EXTÉRIEUR DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

soutient les 13^e Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse

L'action en faveur des images françaises est un axe fort de la politique culturelle de la France à l'étranger.

Par là même, rendre hommage en France aux cinématographies du monde entier, et notamment aux productions en provenance d'Amérique Latine contribue au nécessaire brassage des idées et des cultures.

C'est la raison pour laquelle la direction de l'Audiovisuel Extérieur du Ministère des Affaires Etrangères et son réseau latino américain d'attachés audiovisuels en Argentine, au Brésil, en Colombie et au Mexique sont heureux de soutenir les 13^e Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, tout comme le Festival du Cinéma Brésilien de Paris et La Cita, le Festival International de Biarritz.



attachés audiovisuel

ARGENTINE

Mr Claude CHASSAING
... e m f r i n t a r
chassaing@ m f r i n t a r

BRESIL

Mr Xavier GUERARD
... mediasud org r
xavier.guerard@ mediasud org r

COLOMBIE

Mr Hue rt LEFORESTIER
Tel ☎ : 9
francia@nd inet com

MEXIQUE

Mr Thomas SONSINO
... franciador g m4
Thomass onsinod iplomatiegouv fr

BULLETIN D'ABONNEMENT A LA REVUE C SUSCRIPCIÓN A LA REBISTA

è d ire (+bo er o r + e 200. ri de . 20 FF - . 8 [4 ri de or 25 FF - 5 6 Cin as d A r i q u a t i n 9
de eo bo r (e r e : o 200. or e re)io de . 8 [4 o de e vio 5 6 Cin as d A r i q u a t i n 9
aiemen à cae à ncai e, cç à ncai e s a l 4 1 1 d e d g i s s e d e s G
T l s e ☎ 2" , all es Anni aca d 310 8 T l se cede (1

è d ire (+ bo er o r + e 2002 ri de . 20 FF - . 8 [4 ri de or 25 FF - 5 6
Cin a s d A r i q u a t i n . 0 ((r 2002)
de eo bo r (e r e : o 2002 or e re)io de . 8 [4 o de e vio 5 6
Cin a s d A r i q u a t i n . 0 ((ro 2002)

è d ire)re)w i r o de)ie (ro de rev e [(ro . e 2 i 6
r i de or o r e)ie (ro : 25 FF - 5 r e e (r e
de eo re) b i r o o v r i o de o 2 (e ro eriore de rev i [2 (e ro . ! 2 o do 6
o de e w r o 2 (e ro i o : 5 or e' e (r
(ro 3 (0 FF - . 5)
(ro (0 FF - . 7)
(ro 5 (0 FF - 20)
(ro 6 (0 FF - 20)
(ro 7 (0 FF - 20)
(ro 8 (0 FF - 20)

aiemen di ecem en à cç 4 1 1 d e de A ALT 49, e de Ta , 31000 T l se

NOM & PRÉNOM

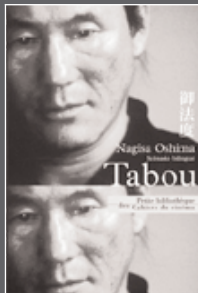
ADRESSE

CODE POSTAL VILLE PAYS

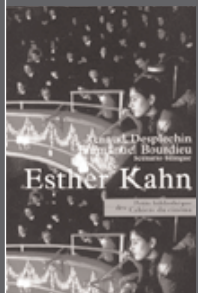
PROFESSION E-MAIL

TÉLÉPHONE FAX

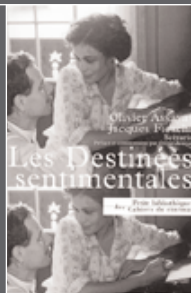
ÉDITIONS CAHIERS DU CINÉMA



↑ **Tabou**
Nagisa Oshima
scénario bilingue
↑ 144 pages / 69 Francs / 10,52 €



↑ **Esther Kahn**
Arnaud Desplechin
Emmanuel Bourdieu
scénario bilingue
↑ 224 pages / 69 Francs / 10,52 €



↑ **Les Destinées sentimentales**
Olivier Assayas
Jacques Fieschi
↑ 334 pages / 69 Francs / 10,52 €



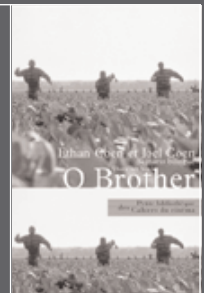
↑ **Dancer in the Dark**
Lars von Trier
scénario bilingue
↑ 192 pages / 69 Francs / 10,52 €



↑ **Le plaisir des yeux**
François Truffaut
↑ 380 pages / 79 Francs / 12,04 €



↑ **Après la réconciliation**
Anne Marie Miéville
scénario
↑ 96 pages / 39 Francs / 5,95 €



↑ **O Brother**
Ethan et Joel Coen
scénario bilingue
↑ 172 pages / 69 Francs / 10,52 €



↑ **Le Dernier Métro**
Françoise Sagan
Suzanne Schiffman
scénario
↑ 192 pages / 59 Francs / 8,99 €

EN LIBRAIRIE

La réponse à tous vos besoins de sous-titrage

TITRA FILM PARIS

Pour la richesse du multilingue

DVD

Distribution en salles et présentation aux festivals

LASER

PAD et duplication pour TV et marché du film

VIDÉO

Projection de sous-titres pour manifestations ponctuelles

VIRTUEL

Toute l'émotion de la V.O.

TITRA FILM PARIS - 1, quai Gabriel-Péri- 94345 Joinville-le-Pont Cedex - France
Tél. : 33 (0)1 55 12 15 15 - Fax : 33 (0)1 48 86 41 70 - www.titrafilm.com

MAXIMIALIANO ABENDGOTT
 KATIA ADLER
 HAYRABETH ALACAHAN
 BÉATRICE ALBANÈSE
 JOSÉ ALVARO MOISÉS
 ANNE ET VALENTIN
 MANUEL ANTÍN
 MARÍA MARTA ANTÍN
 MARTA ARAUJO
 LAURA AZCONA
 PETER B. SCHUMANN
 SILVIA BALEA
 OSCAR BARNEY FINN
 ANDRÉS BAYONA
 AMELIA BENCE
 IVANA BENTES
 CHRISTEL BEREST
 MARIELA BESUEWSKY
 DAVID BLAUSTEIN
 BASTIÁN BODENHOFER
 FRANCISCO BOU
 ISABELLE BURON
 DIEGO BRIATA AZCONA
 BILL BURROUGH
 NATHALIE CABIRÓN Y MATÍAS
 PIERRE CADARS
 ENRIQUE CAMACHO
 JEAN-JACQUES CAMELIN
 JAVIER CAPRA
 JUAN CARLOS DESANZO
 JOSÉ CARLOS AVELLAR
 GUSTAVO CASTAGNA
 ALEJANDRA CILLERO
 ENRIQUE COLINA
 BENOÎT CONDOMINAS
 ALIZAR DAHDAH
 ELYANE DANIEL
 SYLVIE DEBS
 ESTEBAN DEL VALLE
 BRUNO DUFOUR
 FRANÇOISE DUPRAT
 JACQUES DUPUY
 BERNARD DURIF
 FRANÇOISE ESCARPIT
 JANUARIO ESPINOSA
 CARLA FERNANDES
 MOISÉS FINALÉ
 NATACHA DE LA FOURCHADIÈRE
 JORGE GARCÍA
 NICOLE GAUDEZ
 IVAN GIROUD
 JORGE GONZÁLEZ
 JEAN-PAUL GORCE
 KARINA GRANJA BELLO
 MARIE PIERRE GRÉGOIRE
 EMMANUELLE HAMON
 PASCAL HÉRIEUX
 MONICK HERMANS
 CÉCILE JODLOVSKY-PERRA
 MIRTA LAMOTHE
 SANDRA LAMPONI
 JEAN-FRANÇOIS LE MOUEL
 JEAN LOUIS LEFÈVRE
 ISAAC LEÓN FRÍAS
 MARCOS LOAYZA
 DANIEL LÓPEZ
 LORENA MAGEE
 ITZIAR MARQUIEGUI ASCUNCE
 MANUEL MARTÍNEZ CARRIL
 FRANÇOIS MARTY
 CAROLINA MEJIA
 CLAUDIO MINGHETTI
 IGNACIO MIRELES RANGEL
 ALVARO MOISES
 MATÍAS MOSTEIRIN
 ALBERTO NAVARRO
 MARIE PIERRE NAVONI
 JOSÉ MIGUEL ONAINDIA
 VANESSA ORDIONI
 MARÍA ISABEL OSPINA
 VERA DE PAULA
 MARÍA PADRÓN
 MANUEL PÉREZ ESTREMER
 EDUARDO PÉREZ SOLER
 PHILIPPE PÉRUSIN
 VÍCTOR POMBINHO SOARES
 DOLLY PUSY
 VANESA RAGONE
 ISABEL RANCAÑO
 JULÍAN REPETO
 JOSÉ MARÍA RIBA
 ALEJANDRO RICAGNO
 VIRGINIE RODRÍGUEZ,
 TATIANA ROELENS
 JORGE EDUARDO SABATÉ
 SALVADOR SANMARITANO
 FRANÇOIS SAUVAGNARGUES
 MAITÉ SEGURA
 MOIRA SOTO
 LITA STANTIC
 CLAIRE SURIAN
 NICOLE TAILLEFER
 CHRISTÈLE TANDOU
 EDGAR TENEMBAUM
 OSVALDO TEÚRBE TOLÓN
 TERESA TOLEDO
 PEPE TORRES
 IVAN TRUJILLO
 SOLEDAD VALLEJOS
 EDUARDO DE LA VEGA ÁLFARO
 BERNADITA VERDUGO
 CORINNE VÉRIL
 DIEGO VILLANUEVA
 ET JUAN VILLEGAS.

DEB 1EME1CIED EB1 LEB1
 CELLA E1 TIED ET LEB1 EBTIED LE
 ID TITB IED , E1 DI ME
 ET ECITTT BI DT

Altavistafilms, Ambassades du Chili, de Colombie, du Pérou, Attaché Audiovisuel au Consulat Général de France à Rio de Janeiro : Xavier Guérard, Attaché Audiovisuel à l'Ambassade de France au Mexique : Thomas Sonsino, Attaché Audiovisuel à l'Ambassade de France en Argentine : Claude Chassaing, Association des Cinémas de Recherche et d'Essai d'Aquitaine, Limousin et Midi-Pyrénées (ACREAMP), Bendercine, Blanco Viajes, Casa de América (Madrid), Caves de Fronton, Centro de Información Cinematográfica (Cuba), Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC, Vénézuéla), Centre National de la Cinématographie (CNC), Centre National du Livre (CNL), Centro de Prensa Icaic, Centro Prov. Cine Camagüey, Ciné 32, Ciné FOL 31, les cinémas ABC, Cratère et Utopia de Toulouse, Cinemateca Uruguayua, Cineteca Vida, Cinémathèque Française, La Cinémathèque de Toulouse, Colifilms Distribution, Conseil Général de la Haute-Garonne, Conseil Régional Midi-Pyrénées, Crédit Agricole Midi-Pyrénées (Toulouse), Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines de Toulouse, Dirección de Asuntos Culturales e Información (DIRACI, Chili), DRAC Midi-Pyrénées, Ecole de Journalisme de Toulouse, Ecole Supérieure d'Audiovisuel (ESAV, Toulouse), El Amante Cine (Argentine), ENERC, Espaces Latinos, Festivals de cinéma de Biarritz, La Havane, Huelva, San Sebastián, Fila 13 Subtitulación, Filmoteca Española, Filmoteca de la UNAM, FUNARTE (Brésil), Fundación TEBA, Fundación Universidad del Cine (FUC), Imprimerie 34, Info DAC, Inspection Académique de Toulouse, Instituto Cervantes, Institut Jean Vigo, Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (ICAA), Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA, Argentine), Jangada, La Sept-Arte, Le Latina (Paris), Les Films du Village, Librairie Ombres Blanches, Mapa Film, Ministère des Affaires Etrangères (Bureau du Cinéma), Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Museo del Cine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Presses Universitaires du Mirail, Rectorat d'Académie, Revista Cinemais, Riofilme (Brésil), Rezo Films, SCAC Air Service, Secretária do Audiovisual (Ministerio da Cultura, Brésil), Solidarités Associatives, Superfilms, Syndicat de la Critique Française, Televisión Española (TVE), Titra Films, Tresplanos Cine, Université Toulouse Le Mirail (UTM), Varig, Video Club El gatopardo, Ville de Toulouse et 02 Filmes.

una mirada al cine colombiano en



un regard sur le cinéma
colombien de l'année

la vida dorada rosas, Víctor G. I., 8

A pesar de los esfuerzos de los Di Doménico a comienzos del siglo XX, de Oswaldo Duperly en los treinta o de los Acevedo y de tantos otros, en Colombia no ha existido nunca una industria cinematográfica a la manera de Argentina o México, y sin embargo el cine continúa en los sueños de sus creadores y ocupa salas del país y del exterior. El año 2000 y enero de 2001 recibieron el estreno de siete largometrajes argumentales en el circuito comercial: *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1998), *Diástole y sístole* (Harold Trompetero, 1998), *El último carnaval* (Ernesto McCausland, 1999), *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral Dorado, 2000), *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) y *Siniestro* (Ernesto McCausland, 2000). Cintas que muestran recursividad en producción, diversidad de propuestas estéticas y la tendencia a mantener constantes temáticas.

Para quienes ya conocen el cine colombiano, será fácil adivinar que la temática que permanece como constante es la de la violencia en Colombia (económica o armada). De estos siete largometrajes, cinco abordan este tema desde distintos enfoques y sólo uno de los trabajos de McCausland y la cinta de Trompetero se ocupan de otros tópicos. Dentro de las cinco restantes, la más polémica del año ha sido, sin duda, *La virgen de los sicarios*, un filme colombofrancés dirigido por Barbet Schroeder.

LOS NUEVOS VIENTOS

En los últimos tres años Ernesto McCausland, un reconocido periodista caribeño, se ha sumado al grupo de los apasionados creadores de cine y lo ha hecho con tal capacidad de gestión y tal recursividad en producción, que en este breve lapso ha logrado hacer dos largometrajes. Ambos

En Colombia, il n'a jamais existé une industrie cinématographique comparable à celle de l'Argentine ou du Mexique, et ce malgré les efforts des Di Doménico au début du XX siècle, d'Oswaldo Duperley dans les années trente ou des Acevedo et de tant d'autres. Pourtant le cinéma continue dans les rêves de ses créateurs et des productions colombiennes sortent régulièrement sur les écrans du pays et à l'étranger. Durant l'année 2000 et le mois de janvier 2001, sept longs-métrages ont été exploités commercialement: *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1998), *Diástole y sístole* (Harold Trompetero, 1998), *El último carnaval* (Ernesto McCausland, 1999), *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral Dorado, 2000), *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) y *Siniestro* (Ernesto McCausland, 2000). Des films qui démontrent des ressources de production, une diversité esthétique et une tendance à maintenir une thématique constante.

Ceux qui connaissent déjà le cinéma colombien, deviendront sans difficulté que cette thématique est la violence en Colombie (économique ou armée). Parmi les sept longs-métrages, cinq abordent ce sujet de manières différentes et seuls un des films de McCausland et celui de Trompetero parlent d'autre chose. Parmi ces cinq, celui qui a déclenché la plus vive polémique est sans aucun doute *La virgen de los sicarios*, un film colombo-français de Barbet Schroeder.

UN NOUVEAU SOUFFLE

Ces trois dernières années, Ernesto McCausland, journaliste reconnu de la côte pacifique, a rejoint le groupe des passionnés qui font du cinéma et il l'a fait avec une telle capacité de gestion, d'astuce dans la production, qu'il a réussi à réaliser deux long-métrages en peu de temps. Deux

son la puesta en escena de dos hechos fantásticos que nacieron de la realidad y que representan al Caribe colombiano. *El último carnaval*, se ocupa de la historia de Benjamín García, quien durante 25 años representó a Drácula en el Carnaval de Barranquilla y fue tristemente célebre en 1988 por haber atacado a mordiscos a una adolescente. *Siniestro* se basa también en una historia real: la del desastre de Ovejas (Departamento de Sucre), en donde hacia 1949 una escalera¹ se accidentó causando la muerte a casi todos sus ocupantes con la sorprendente excepción de un ciego conocido como Tío Tigre. Uno de los aspectos más interesantes de este nuevo filme es que trabaja sobre la base de tres formatos: 8mm, 16mm y vídeo digital.

Entendiendo la construcción de la obra fílmica de un cinematografista y de un país ante todo como el resultado de un proceso de paulatina construcción, de aprendizaje sobre los errores y los aciertos, es evidente que el surgimiento de Ernesto McCausland como cinematografista es una excelente noticia para el cine colombiano, una memoria animada que ha contado con tan pocas obras de ficción procedentes del Caribe.

Entre otras buenas noticias que llegan con la salada brisa de la costa, está el ingreso de Jessica Grossman, también barranquillera, al grupo de los realizadores cinematográficos. Esta joven realizó en 1999 un colorido y satírico cortometraje titulado *Rita va al supermercado*, trabajo que cuenta con una estupenda dirección de arte, con un acertado montaje y dirección de actores. Su divertido y preciso tratamiento del tema de la vanidad y la vacuidad de lo "femenino" en las culturas basadas en el consumo, hacen de este pequeño filme una obra extraordinaria. Entre la lista de nuevos trabajos de esta región está también el último filme de Luis Fernando "Pacho" Bottía, Juana tenía el cabello de oro (en posproducción), largometraje basado en el cuento de Álvaro Cepeda Samudio, un filme capaz de traspasar fronteras y una obra que podría finalmente ser una justa solución a la pregunta que tantos cinematografistas han buscado responder con obras que acercan el Realismo Mágico y el cine.

En la meseta cundiboyacence, en Bogotá (una capital a 2600 metros del olor del mar), se realizó otra cinta que se aleja de una filmografía que se ha tendido a interesar en la violencia. Harold Trompetero (videísta, director de publicidad y televisión) inicia con *Diástole y sístole* su aventura cinematográfica. Este filme resulta en muchos sentidos una excepción. El guión de Claudia Liliana García y Trompetero, narra de una manera modular los encuentros y desencuentros de varias parejas, fórmula de guión que facilitó un diseño de producción de las mismas características. El filme se rodó a unos costos inverosímiles: R5.000 (la posproducción habría costado otros R250.000 según su productor, Jorge Serna), lo cual, junto con los R80.000 que se ha declarado en los costos de *El último carnaval*, está mostrando un cine que se niega a morir y que encuentra caminos para ajustarse a una situación económica absolutamente desventajosa.

films qui mettent en scène des histoires fantastiques tirées de faits réels et qui prennent pour décor la côte caribéenne de Colombie. *El último carnaval* nous raconte l'histoire de Benjamín García qui, pendant 25 ans, a joué le rôle de Dracula durant le carnaval de Barranquilla et qui s'est rendu tristement célèbre en 1988 pour avoir mordu sauvagement une adolescente. *Siniestro* est également tiré d'une histoire vraie : la catastrophe de Ovejas (département du Sucre) qui en 1949, vit se renverser un autobus¹ dont tous les passagers sont morts, à l'exception d'un aveugle affublé du surnom de "tío Tigre" (l'oncle Tigre). L'un des aspects les plus intéressants de ce nouveau film est qu'il utilise trois formats de tournage : 8 mm, 16 mm et vidéo numérique.

Si l'on envisage la construction de l'œuvre cinématographique d'un réalisateur, et d'un pays, avant tout comme une lente construction, un apprentissage à partir des erreurs et des succès, l'émergence de Ernesto McCausland comme réalisateur est une excellente nouvelle pour le cinéma colombien qui compte peu d'œuvres originaires de la côte caraïbe.

Une autre bonne nouvelle qui nous arrive avec la brise salée de la côte est l'entrée de Jessica Grossman, originaire elle aussi de Barranquilla, dans le groupe des réalisateurs de cinéma. La jeune femme a réalisé en 1999 un court-métrage satirique et coloré, *Rita va al supermercado*, une œuvre qui bénéficie d'une formidable direction artistique, d'un excellent montage et d'acteurs bien dirigés. Son traitement divertissant et précis du thème de la vanité et du côté superficiel de la "féminité", dans les cultures basées sur la consommation, font de ce petit film une œuvre extraordinaire. Dans la liste des films réalisés dans cette région, on retiendra également la dernière œuvre de Luis Fernando "Pacho" Bottía, *Juana tenía el cabello de oro* (en cours de post-production), long-métrage tiré du conte de Alvaro Cepeda Samudio, un film capable de passer les frontières et qui pourrait être la réponse à la question que tant de réalisateurs se sont posée en essayant de combiner Réalisme Magique et cinéma.

A Bogotá (une capitale qui se trouve à 2600 mètres de l'odeur de la mer) s'est tourné un autre film qui s'éloigne d'une filmographie orientée jusque là vers la violence. Harold Trompetero (vidéaste, réalisateur de publicité et de télévision) entame avec *Diástole y sístole* son aventure cinématographique. Ce film est, pour de nombreuses raisons, une exception. Le scénario de Claudia Liliana García et Harold Trompetero raconte, sous forme segmentée, les rencontres et les séparations de plusieurs couples, formule narrative qui a facilité la production. Le budget de tournage est insignifiant : 5.000 dollars (la post-production aurait coûté 250.000 dollars d'après le producteur Jorge Serna), ce qui, si l'on pense aux 80.000 dollars qu'aurait coûté *El último carnaval*, démontre l'existence d'un cinéma qui refuse de mourir et qui trouve les moyens de s'ajuster à des conditions économiques totalement désavantageuses.

LA LETRA CON SANGRE ENTRA

Continuando con una tradición cinematográfica que en Colombia en ocasiones sólo ha producido obras de catarsis y a veces ha sido motivo para verdaderos poemas visuales, en el 2000 se estrenaron en el país cuatro filmes que continúan ocupándose de las violencias que los colombianos hemos construido alrededor. Tres de ellos son: *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1998), *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral Dorado, 2000) y *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000).

Soplo de vida. El último largometraje de Luis Ospina no superó los quince mil espectadores colombianos. Una situación lamentable para un creador tan talentoso como Ospina y para un filme que recogía tanto de las contradicciones nacionales. *Soplo de vida* es una película de serie negra que narra la búsqueda de un asesino por parte de un detective en una Bogotá nocturna y lluviosa. La dirección de arte nos muestra una Bogotá que podría habitar cualquier momento de la segunda mitad del siglo XX: una ciudad que duerme bajo una humedad incesante, un mundo habitado por las putas, los travestis, los chulos y los ñeros, un infiernillo estilizado que no se corresponde “con una imagen neorrealista sino más bien con una imagen neón-realista, apadrinada por el expresionismo alemán y su hijo bastardo: el cine negro”².

El guión pertenece a Sebastián Ospina, actor, cineasta y hermano del director. A pesar de un trabajo hecho a conciencia y del logro que supone la deliberada búsqueda de los Ospina por construir un filme lleno de referencias cinematográficas, el público colombiano no respondió a la cinta (tal vez estos mismos fueron algunos de los motivos). En alguna entrevista, Luis Ospina se expresaba sobre este tema de una manera simple y clara: “Cada director hace de sus películas un reflejo de sus obsesiones y de su vida. El cine ha sido fundamental en mi existencia, ha sido una obsesión y una parte integrante de mi vida”.

La elección del cine negro y su adaptación a Colombia se debe a la vigencia moral del género en un país de múltiples violencias, corrupción y una constante pregunta por la verdad social (exploración de un cine de género y reali-

UNE TRADITION DE LA VIOLENCE

En Colombia la tradición d’une violence cinématographique a, en diverses occasions, donné naissance à des œuvres cathartiques et a produit de véritables poèmes visuels. En cette année 2000 sont sortis quatre films qui ont pour thème la violence que les Colombiens ont rendue si présente autour d’eux. Parmi ceux-ci : *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1998), *Es mejor ser rico que pobre* (Ricardo Coral Dorado, 2000) et *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000).

Soplo de vida, le dernier long-métrage de Luis Ospina, n’a pas réuni plus de 15 000 spectateurs colombiens ce qui est une situation lamentable si l’on tient compte du talent d’Ospina et du fait que le film faisait état des nombreuses contradictions nationales. *Soplo de vida* est un film de série noire qui raconte la traque d’un assassin par un détective privé dans un Bogotá nocturne et pluvieux. La direction artistique nous fait découvrir un Bogotá que l’on pourrait situer à n’importe quel moment de la seconde partie du XX siècle : une ville qui dort sous une humidité permanente, un monde peuplé de putes, travestis, proxénètes et lou-bards, un petit enfer stylisé qui n’est pas reflété par “une image néo-réaliste mais plutôt une image néon-réaliste, inspirée de l’expressionnisme allemand et de son fils bâtard : le cinéma noir.”

Le scénario a été écrit par Sebastián Ospina, acteur, cinéaste et frère du réalisateur. Malgré un travail consciencieux et la réussite des frères Ospina dans l’intention de construire un film rempli de références cinématographiques, le public colombien n’a pas répondu présent (pour cette même raison peut-être). Dans une interview, Luis Ospina s’est exprimé sur le sujet d’une manière claire et précise : “Chaque réalisateur fait de ses films un reflet de ses obsessions et de sa vie. Le cinéma a été fondamental dans ma vie, ça a été une obsession et une partie de ma vie”.

Le choix du cinéma noir, et sa transposition en Colombie, sont dictés par le poids moral inhérent au genre dans un pays très violent, corrompu et par un questionnement permanent sur la réalité sociale (exploration d’un cinéma de



Es mejor ser rico que pobre
Ricardo Coral Dorado, 2000

dad nacional que también había acometido Ospina en su primer largometraje: *Pura sangre*). Esta búsqueda de encontrar dentro del género negro y en la película una correspondencia con la realidad nacional es una de los más atractivas cualidades de *Soplo de vida*: historias de amor que se entrelazan de manera natural con corrupción y paramilitarismo, la búsqueda constante del personaje protagonista por encontrar una verdad en una situación que excede la capacidad de comprensión de los colombianos y un final absurdo, trágico y sangriento que permanece, como muchos otros, sin explicación en Colombia.

Es mejor ser rico que pobre, es en muchos sentidos un largometraje hijo de la telenovela, un filme dirigido por Ricardo Coral Dorado, pero escrito y producido por Darío "Dago" García (uno de los más exitosos libretistas colombianos). Desde *La mujer del piso alto* (1997), primer largometraje de Ricardo Coral Dorado, Darío García inició su relación con el cine nacional, oficiando en ese momento como coproductor. El siguiente trabajo de Coral Dorado, *Posición viciada* (1998), fue producido por García y está realizado con base en uno de sus guiones. La historia, que en su primera escritura estaba destinada a ser una telenovela, retrata en un breve tiempo un fragmento de la realidad bogotana, de sus contradicciones sociales, de las traiciones y tradiciones y de una justicia que en sus fallos termina por confirmar la famosa frase del exboxeador Pambelé: "es mejor ser rico que pobre".

Como en el caso del productor Jairo Serna, Darío García está decidido a continuar su camino de productor (junto al de guionista) y se encuentra trabajando en la preproducción de su siguiente largometraje: una comedia para cuya dirección ha escogido a uno de los más personales y concentrados cinematografistas colombianos: Jorge Echeverry. Una producción cada vez más profesional, un guión ligero y un director denso es una combinación que tiene a los cinéfilos colombianos a la espera de sus resultados.

En 1993, productores y directores de tres países iberoamericanos iniciaron una aventura de coproducción que se apodó el G3. Con la participación financiera y creativa de México, Venezuela y Colombia, este grupo ha realizado en siete años siete largometrajes que comparten las tres nacionalidades. *La toma de la Embajada* es el último resultado de esta aventura, bajo la dirección de Ciro Durán. El filme narra un hecho de relevancia histórica en Colombia: la toma de la Embajada de la República Dominicana por una célula urbana del M-19, el 27 de febrero de 1980, durante el gobierno del Presidente Turbay. Este suceso se aborda en este filme a partir de imágenes documentales y de una puesta en escena que muestra las relaciones establecidas

genre et réalité nationale qu'avait déjà abordé Ospina dans son premier long-métrage : *Pura sangre* (1982). Cette recherche pour mettre en lumière la réalité nationale au travers du cinéma noir est l'une des principales qualités de *Soplo de vida* : des histoires d'amours auxquelles se mêlent naturellement les thèmes de la corruption et des paramilitaires, la quête permanente du personnage principal à la recherche d'une vérité au cœur d'une situation qui dépasse la compréhension des Colombiens et un final absurde, tragique et sanglant qui demeure, comme beaucoup d'autres, sans explication en Colombie.

Es mejor ser rico que pobre, est à plusieurs égards un long-métrage héritier de la tradition des telenovelas, réalisé par Ricardo Coral Dorado, mais écrit et produit par Darío "Dago" García (l'un des plus célèbres scénaristes de telenovelas). Avec *La mujer del piso alto* (1997), premier long-métrage de Ricardo Coral Dorado, Darío García a débuté sa relation avec le cinéma national, d'abord comme producteur. Le second film de Coral Dorado, *Posición viciada* (1998), a été produit par García

et est tiré d'un de ses scénarios. L'histoire, écrite au départ pour être une telenovela, décrit sur une courte durée un fragment de la réalité de Bogota, de ses contradictions sociales, des trahisons et des traditions, et d'une justice qui, par ces jugements, finit par confirmer la fameuse phrase de l'ex-boxeur Pambelé : "Il vaut mieux être riche que pauvre".

Comme c'est le cas pour Jairo Serna, Darío García est décidé à poursuivre sa carrière de producteur (et celle de scénariste) et il travaille actuellement à la pré-production d'un nouveau long-métrage : une comédie dont il a confié la réalisation à l'un des cinéastes colombiens les plus personnels : Jorge Echeverry. Une production chaque fois plus professionnelle, un scénario léger et un réalisateur dense tiennent en haleine les cinéphiles colombiens.

En 1993, certains producteurs et réalisateurs de trois pays latino-américains ont entrepris une aventure de coproduction qu'ils ont surnommé le G3. Grâce à la participation financière et créative du Mexique, du Venezuela et de la Colombie, le groupe a pu produire sept long-métrages (qui ont les trois nationalités) en sept ans. *La toma de la Embajada*, réalisé par Ciro Durán, est le dernier né de cette aventure. Le film décrit un événement historique en Colombie : la prise de l'Ambassade de la République Dominicaine par une cellule urbaine du mouvement M-19, le 27 février 1980, durant le mandat du président Turbay. L'événement est relaté au travers d'images documentaires et de la mise en scène des relations qui s'établirent entre les



a v nd dora d rosas, V) or G i , 9



B ra sangr
L i O i , 8

entre los guerrilleros y embajadores. Este largometraje, como parte de un proceso de producción regular que ha resultado capaz de sostenerse a lo largo del tiempo y de brindar oportunidades de expresión a técnicos y creativos de tres países latinoamericanos, es un hecho que merece celebrarse y continuarse. El principal problema de los cinematografistas colombianos ha sido la falta de continuidad en su producción por la ausencia de una industria que iniciativas como la del G-3 contribuyen a construir.

LA VIRGEN DE LOS ESCANDALOS

En 1925 una parte de la prensa de la época acogió el melodrama *Como los muertos* (Garzón y Di Domenico), como una obra infamante que afectaría los precios de las exportaciones colombianas y la imagen del país en el exterior. El filme era un melodrama que trataba del amor y la lepra. Obviamente, el conflicto con la cinta no se motivaba ni en el género ni en el romance, sino en una enfermedad que el Estado a la vez combatía y ocultaba. Continuando con la tradición de representar la violencia nacional y recibida según la tradición del escándalo y el santiguamiento que *Como los muertos* inauguró³, en 2000 se estrenó *La virgen de los sicarios*.

La virgen de los sicarios está dirigido por Barbet Schroeder y, a pesar de este hecho y de la participación mayoritaria de capital internacional, se trata de un trabajo colombiano. El guión está escrito por el antioqueño Fernando Vallejo y el equipo creativo y los técnicos son todos colombianos.

La vendedora de rosas (1998) y *Rodrigo D* (1988), de Víctor Gaviria, ya habían despertado en Colombia discusiones parecidas a las que inician esta parte del texto, pero ninguno de ambos filmes había encontrado tanta resistencia de algunos sectores de la prensa y del público. Antes que *La virgen* se estrenara, el director de una revista llegó a proponer su exclusión de las carteleras, un hecho que afortunadamente sólo contribuyó a llevar más espectadores a las

guerrilleros y los embajadores. Ce long-métrage, comme résultat d'une initiative de production régulière qui a su perdurer et qui offre la possibilité de s'exprimer à de nombreux créatifs et techniciens de trois pays latino-américains, mérite que l'on s'y intéresse et il faut espérer que le projet continue. Le principal problème des réalisateurs colombiens est le manque de continuité dans leur production résultant de l'absence d'une industrie que des initiatives comme le G3 contribuent à construire.

LA VIERGE DES SCANDALES

En 1925, une partie de la presse accueillit le mélodrame *Como los muertos* (Garzón et Di Domenico), comme une œuvre infamante qui affecterait les prix des exportations colombiennes et l'image du pays à l'étranger. Le film était un mélodrame qui parlait de l'amour et de la lèpre. Evidemment, le problème n'était pas relatif au genre ni à la romance, mais à une maladie que l'Etat combattait et cachait. Dans la tradition des films mettant en scène la violence nationale, la sortie de *La virgen de los sicarios* en 2000 fait scandale suivant la tradition inaugurée par *Como los muertos*³.

La virgen de los sicarios, bien que réalisé par Barbet Schroeder et financé en majorité par des capitaux internationaux, reste un film colombien. Le scénario est écrit par Fernando Vallejo, originaire de la région d'Antioquia, et l'équipe technique est colombienne.

La vendedora de rosas (1998) et *Rodrigo D* (1988), de Víctor Gaviria avaient déjà provoqué des remous, mais aucun de ces deux films n'avait engendré un tel rejet de la part d'une partie des critiques et du public. Avant même que *La virgen* ne sorte sur les écrans, un directeur de revue est allé jusqu'à proposer son interdiction, ce qui, heureusement, a seulement contribué à attirer plus de spectateurs dans les salles. Les arguments à l'encontre du film sont ceux qu'on retrouve régulièrement dans l'histoire du cinéma : schématisation, exploitation de la misère humaine, humili-



E t i o c a r n a g l
E r e o M)C d, 9

salas. La mayoría de los alegatos que esta cinta ha despertado se basan en argumentaciones que la historia entera del cine ha sufrido regularmente: esquematización, explotación de la tragedia ajena, humillación de una ciudad que lucha por recuperarse de sus males, el uso de un lenguaje callejero y soez, la abundante sangre que se derrama. Lo fundamental en una discusión sobre *La virgen de los sicarios* (además de consideraciones cinematográficas) no es su correspondencia con una verdad histórica o con la buena voluntad de un pueblo y sus gobernantes, sino el ominoso recuerdo que trae en relación con la censura y con unas artes sometidas. En Colombia nunca han faltado quienes proponen que el Estado sólo debería contribuir financieramente a filmes que den una imagen optimista del país, propuesta que de escucharse sería un desastre para el desarrollo de una cinematografía para la cual existen tan escasos inversionistas nacionales. Si bien es cierto que existe una posición generalizada en el público colombiano que quiere buscar un cine nacional que represente su lado más amable y que lo entretenga con comedias ⁴, también lo es que los esfuerzos y milagros que permiten la existencia de películas colombianas le corresponden casi por completo a los cinematografistas y son ellos quienes tienen la libertad de decidir los temas y tratamientos que les interesan; que luego esas propuestas sean respaldadas por el mercado, que sus imágenes depriman o motiven a la superación nacional es otro tema que no puede reducir el espacio de diálogo que al cine y a las demás artes les corresponden.

La virgen de los sicarios contribuyó a traer hasta Colombia una opción que algunos realizadores contemplaban con desconfianza y otros con esperanza: la de “rodar” y posproducir en video digital para llevar a 35 mm. a través de un “blow-up”. La concreción de este tipo de posibilidades son oportunidades que los desarrollos tecnológicos ofrecen y que se deben tener en cuenta para que países como Colombia descubran mayores alternativas para su cine.

BALANCE AL CAMBIO DE SIGLO

El balance de un año de estrenos de cine colombiano, a pesar de imperfecciones, debates o intentos de silenciamiento

de una ville qui lutte pour s'en sortir, utilisation du langage grossier de la rue, excès de scènes sanglantes. Ce qui est fondamental dans la polémique autour de *La virgen de los sicarios* (en plus de considérations cinématographiques) ce n'est pas son rapport à la vérité historique ou à la bonne volonté d'un gouvernement et d'un peuple, mais le fait qu'elle laisse entrevoir la résurgence d'une censure artistique. En Colombie il y a toujours eu des gens pour prôner un soutien financier de l'Etat réservé exclusivement aux films offrant une vision positive du pays, projet qui serait un désastre pour une cinématographie qui souffre déjà d'un manque d'investisseurs nationaux. Bien que la majorité du public colombien attende du cinéma national qu'il le divertisse avec des comédies mettant en avant son côté sympathique ⁴, les efforts tenant du miracle qui permettent l'existence de films colombiens sont presque entièrement attribuables aux réalisateurs et ils sont libres de choisir les thèmes et les traitements qui les intéressent ; que ces films soient rentables financièrement, qu'ils servent ou nuisent à l'image du pays, c'est un autre problème et l'on ne peut pas se permettre de réduire l'espace de dialogue qui correspond au cinéma et aux autres formes d'art.

La virgen de los sicarios a contribué à faire connaître en Colombie une option technique que certains réalisateurs contemplaient jusque là d'un œil circonspect : celle de tourner et post-produire en vidéo numérique pour kinescoper ensuite en 35 mm. Ce type de possibilités est offert par les progrès techniques lesquelles peuvent permettre que des pays comme la Colombie développent une cinématographie plus large.

BILAN DE CE CHANGEMENT DE SIECLE

Le bilan de cette année de cinéma colombien, malgré ses imperfections, ses polémiques ou ses tentatives de censure, est encourageant. Qui pourrait avoir envie de se battre durant des années pour réaliser son rêve et finalement le réaliser à force de dettes et démarches, n'avoir que des critiques, incompréhensions et, parfois même, des regrets face à une œuvre mal maîtrisée ? Les cinéastes latino-

miento es esperanzador. ¿Quién podría desear tener un sueño bajo el brazo durante años para al final realizarlo en medio de deudas y demandas, y recibir recriminaciones, incomprensiones y en ocasiones el propio arrepentimiento por una obra malograda? Los cinematografistas latinoamericanos. Resulta sorprendente y un motivo continuo de fiesta saber que las películas colombianas siguen existiendo y que hay una evolución y un constante surgimiento de propuestas. La más reciente cinematografía colombiana exhibe, a pesar de la crisis económica y las guerras del país, una evolución que busca adaptarse a las condiciones de producción nacionales: diseños modulares en guión y producción, búsqueda de financiamiento a través de patrocinios, un mayor conocimiento y profesionalización de los productores. En el cercano horizonte aparecen opciones tecnológicas y nuevos creadores que se mueven cada vez más inteligentemente en un medio erizado de dificultades. Junto a estas buenas noticias también resulta estimulante descubrir la diversidad exhibida por las películas del año: de una comedia a un filme negro, de un melodrama a una cinta neorrealista y otras de recreación histórica. Experimentos técnicos y búsquedas de nuevos tratamientos traen al cine colombiano nuevos vientos con risas, olor a sal, a sangre y a esperanzas conquistadas. ■

NOTAS

1. Bus construido con carrocería de madera decorada con paisajes, imágenes religiosas, figuras geométricas y textos.
2. OSPINA, Luis: "Mi último soplo, en rodaje", *Magazine-directorio. Cine, televisión y fotografía en Colombia*: [www.members.tripod.com/\[LUZARDO2/4miu%20ultimo%20soplo.htm](http://www.members.tripod.com/[LUZARDO2/4miu%20ultimo%20soplo.htm)
3. Otro escándalo temprano y notable fue el que desató en 1912, *El drama del 15 de octubre* (Hermanos Di Doménico). Se trataba de un filme argumental con elementos documentales, que recreaba el asesinato del General Rafael Uribe Uribe y que estaba protagonizado por los asesinos, reos que se encontraban en préstamo para el filme.
4. Los resultados de una investigación sobre los intereses del público colombiano pueden consultarse en la página de la Dirección de

americanos. Il est surprenant et réjouissant de voir que le cinéma colombien continue d'exister, d'évoluer et de s'enrichir avec de nouveaux auteurs. Les films colombiens les plus récents démontrent, malgré la crise économique et les guerres qui touchent le pays, une évolution qui tend à s'adapter aux conditions de production nationales : concept modulaire au niveau du scénario et de la production, recherche de financements au travers de sponsoring et professionnalisation des producteurs. A l'horizon se profilent de nouvelles options technologiques et de nouveaux créateurs apparaissent et s'adaptent de mieux en mieux à un milieu difficile. A ces bonnes nouvelles il faut ajouter l'intérêt qu'ont provoqué les films de cette année par leur diversité, d'une comédie à un film noir, d'un mélodrame à un long-métrage néoréaliste en passant par des histoires tirées de faits réels. Expérimentations techniques et recherches de nouveaux modes de traitement, apportent au cinéma colombien un nouveau souffle chargé de rires, d'odeur de sel, de sang et d'espoirs conquis. ■

TRADUCIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR EA N-FRANO IS TOSTI

NOTES

1. Bus équipé d'une carrosserie de bois décorée de paysages, d'images religieuses, de figures géométriques et de textes.
2. OSPINA, Luis. *Mi último soplo*. En tournage, *MagazineD irectorio. Cine, televisión y fotografía en Colombia* : www.members.tripod.com
3. Une autre polémique connue est celle que provoqua en 1912 *El drama del 15 de octubre* (*Le drame du 15 octobre*) des frères Di Doménico. Il s'agissait d'un film de fiction, utilisant des éléments documentaires qui retraçait l'assassinat du Général Rafael Uribe Uribe et qui était interprété par les assassins eux-mêmes, incarcérés à l'époque du tournage et "prêtés" pour le film.
4. Les résultats d'une enquête portant sur les centres d'intérêt du public colombien peuvent être consultés sur la page Internet de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia : www.min-cultura.gov.co

a ir g n d b s sicarios, B rbe S), roeder, 0





a ir g n d b s sicarios, B rbe S), oeder, 0

no quieren morir pero matan ils ne veulent pas mourir mais ils tuent

El joven protagonista de *La Virgen de los sicarios*, de Barbet Schroeder, mata mucha menos gente que Rambo, o que los invariables e incansables policías de Los Ángeles y sus malvados enemigos, pero ninguna víctima de Rambo nos sobrecoge, y en cambio cada uno de estos crímenes improvisados en Medellín es perturbador y logra quitarnos el sosiego. No acabamos de conciliar su advenimiento intempestivo con la cara de ángel del asesino, ese sangriento Tadzio de barriada, ese Alexis, a quien no podemos conocer porque es elemental e imprevisible, porque vive demasiado de prisa, porque habita un mundo demasiado provisional y demasiado desprovisto a la vez, porque es apenas una nube que pasa.

Tal vez por eso es tan conmovedora la secuencia de las nubes que llenan y vacían desesperadamente los cielos de Medellín, que se desbordan sobre las montañas vecinas, que enseguida se esfuman, y que en algún momento fulminan con rayos tremendos el valle populoso y profundo. El director no puede impedirle comparar esa juventud tierna, dulce incluso, capaz de solidaridad y de devoción, pero a la vez implacable, inconsciente, inhumana, con la violencia impersonal de la naturaleza en un mundo tormentoso, agobiado de una casi insolente fecundidad. Vemos a estos jóvenes matar y morir en una danza impulsiva, irreflexiva, carente de sentido, y no conseguimos odiarlos, porque nos parece que se matan con

Le jeune protagoniste de *La Vierge des tueurs*, de Barbet Schroeder, tue beaucoup moins de monde que Rambo, ou que les éternels et inlassables policiers de Los Angeles et leurs vilains ennemis, mais aucune des victimes de Rambo ne nous bouleverse, alors que chacun de ces crimes improvisés à Medellín nous dérange et nous inquiète. Il nous est difficile de concilier leur irruption intempestive avec le visage d'ange de l'assassin ; ce sanglant Tadzio de la zone, cet Alexis, que nous ne pouvons connaître parce qu'il est primaire et imprévisible, parce qu'il vit trop vite, parce qu'il habite un monde trop provisoire et trop dépourvu de tout à la fois, parce qu'il n'est qu'un nuage qui passe.

Peut-être est-ce pour cela qu'est si émouvante la séquence des nuages qui remplissent et vident désespérément le ciel de Medellín, qui se déversent sur les montagnes alentour, qui aussitôt s'évanouissent, et qui parfois foudroient de terribles éclairs la profonde et populeuse vallée. Le réalisateur ne peut s'empêcher de comparer cette tendre, et même douce jeunesse, capable de solidarité et de dévotion, mais également implacable, inconsciente, inhumaine, à la violence impersonnelle de la nature dans un monde tourmenté, accablé par une fécondité presque insolente. Nous voyons ces jeunes tuer et mourir en une danse impulsiva, irréfléchie, dépourvue de sens, et nous ne parvenons pas à les haïr, car il nous semble qu'ils s'entretuent

la misma inocencia con la que se abandonan al amor o a la música.

No son del todo reales. Criaturas de la ficción de Fernando Vallejo, hechos para ilustrar a la vez sus ensueños y sus opiniones vehementes sobre todo lo humano y lo divino, sin duda tienen mucho de los jóvenes que ha conocido en su vida y de los que llenan con su muerte precoz la noche de las barriadas en la ciudad más extraña de uno de los países más extraños del mundo.

Estos jóvenes de Vallejo son curiosas quimeras, y ello no significa que no existan. “Conjuntan en su sangre”, como diría un autor de culto de Vallejo, Porfirio Barba Jacob, la violencia con la inocencia. No saben vivir, pero lo intentan. No quieren morir, pero matan. No saben morir, pero mueren. Quién se atreverá a decir que no existen? El director ha sabido recibir el doble aporte de Vallejo y de Víctor Gaviria para hacer una película que un mero colombiano tal vez podría concebir pero no realizar, que un mero europeo tal vez podría realizar pero no concebir. “Yo sé que no se parece a nada conocido” me dijo con orgullo Barbet Schroeder a la salida de una exhibición privada de su filme en la Avenida Wagram, en París. Creo, sin embargo que le ha hecho un consciente homenaje a algo conocido cuando escogió un caño turbio como aquel en que ocurren varias turbias escenas de *La vendedora de rosas* para una de las escenas más singulares de su película: la de la muerte del perrito. También siguió el consejo tácito de Gaviria de usar actores naturales sacados de las turbulentas barriadas para encarnar a sus personajes; esto hace crecer hasta el vértigo la dosis de realidad de la obra. Así podemos sentir con gratitud que un gran director del cine mundial se ha dejado tocar en la medida de lo necesario por una obra reciente del cine colombiano.

avec la même innocence qui les fait s’abandonner à l’amour ou à la musique.

Ils ne sont pas tout à fait réels. Créatures de la fiction de Fernando Vallejo, faits pour illustrer à la fois ses rêveries et ses opinions véhémentes sur l’humain et le divin, ils ont sans doute beaucoup à voir avec les jeunes qu’il a connus dans sa vie et ceux qui remplissent de leur mort prématurée la nuit des quartiers pauvres dans la ville la plus étrange d’un des pays les plus étranges du monde.

Ces jeunes de Vallejo sont de curieuses chimères, ce qui ne veut pas dire qu’ils n’existent pas. “Ils mêlent dans leur sang”, comme dirait un des auteurs que Vallejo révère, Porfirio Barba Jacob : la violence et l’innocence. Ils ne savent pas vivre, mais ils essaient. Ils ne veulent pas mourir, mais ils tuent. Ils ne savent pas mourir, mais ils meurent. Qui osera dire qu’ils n’existent pas? Le cinéaste a su concilier le double apport de Vallejo et de Víctor Gaviria pour faire un film qu’un pur Colombien pourrait peut-être concevoir, mais pas réaliser, qu’un pur européen pourrait peut-être réaliser, mais pas concevoir. “Je sais qu’il ne ressemble à rien de connu”, m’a dit avec orgueil Barbet Schroeder à la sortie d’une projection privée de son film, avenue Wagram à Paris. Je crois, cependant, qu’il a rendu un hommage conscient à quelque chose de connu quand il a choisi un canal d’égout identique à celui où se déroulent plusieurs scènes troubles de *La vendedora de rosas* (la petite vendeuse de roses) pour une des scènes les plus singulières du film : la mort du petit chien. Il a aussi suivi le conseil tacite de Gaviria d’utiliser des acteurs non professionnels, sortis de la turbulente zone, pour incarner ses personnages; ce qui augmente jusqu’au vertige la part de réalité de l’œuvre. Ainsi, nous pouvons être satisfaits de ce qu’un grand cinéaste reconnu internationalement ait été touché dans la mesure nécessaire par une œuvre récente du cinéma colombien.



Halago lateral y amistoso al arte abigarrado pero hondamente intuitivo y poético de Víctor Gaviria, la película de Schroeder es también, centralmente, un homenaje a la personalidad imponente de Fernando Vallejo, después de García Márquez el más original y vigoroso escritor colombiano contemporáneo. Siendo tan intensos y conmovedores los jóvenes sicarios, es Vallejo quien centra la película, con su personaje a medias real, a medias fantástico, finamente reinventado por Germán Jaramillo, que ensaya para cada hecho de la realidad una conclusión epigramática.

La pasión de Barbet Schroeder por los cínicos griegos encuentra aquí su molde perfecto. Como en la vida de Diógenes contada por Diógenes Laercio, el protagonista filósofo va puntuando la realidad con sus frases insolentes, escépticas, mordaces, siempre a mitad de camino entre el edificante cinismo filosófico y el cinismo a secas de cada día. Sus opiniones son tan singulares que no logran desdibujar ni entorpecer la acción, y por momentos hasta creemos en el ser humano que se oculta bajo esa manía sentenciosa. El fin de Vallejo, con todo, es menos retratar una conciencia que zarandear a un país y, desnudando sus vergüenzas, igualarlo al resto de la humanidad, a la que insulta con indignación imparcial.

Su moral es la de Almafuerite, su complicidad con el criminal es idéntica:

*Dónde esconde sus palpitos de lobo,
Donde esgrime su trágica energía,
Para ponerme yo como vigía
Mientras urde su crimen y su robo!*

Y la conclusión de su prédica bien podría ser la de ese vigoroso poeta de los suburbios:

*o derramé, con delicadas artes,
Sobre cada reptil una caricia,
No creí necesaria la justicia
Cuando reina el dolor por todas partes.*

Por eso el protagonista va asumiendo gradualmente el papel de misionero del nihilismo, y su actitud profundamente religiosa, de modo negativo, se ve resalta por su frecuentación de las iglesias. Es allí donde el nombre de la película revela su contenido secreto. Sobre los gritos que denuncian al Dios inexistente –lo que no impide que el protagonista lo vea en los ojos de un niño callejero abandonado y drogado– se yergue la imagen de *La Virgen de los sicarios*, la madre comprensiva que santifica con su silencio la labor de los niños asesinos. Esa mujer intangible y ausente, en este mundo de hombres solos, de hombres que se aman y se matan, que se matan para amarse, que se aman para matarse, es un extraño símbolo, bien inexplicable pero bien imborrable. Buen sacerdote de su religión es este gramático, que rechaza la procreación y odia a las madres aunque ama a sus hijos. Un hombre moderno, a la manera de Baudelaire, odiador profesional de la madre a la que

Saluant amicalement, en marge, l'art bigarré mais profondément intuitif et poétique de Víctor Gaviria, le film de Schroeder est aussi, et surtout, un hommage à la personnalité imposante de Fernando Vallejo, le plus original et vigoureux écrivain colombien contemporain, après García Márquez. Les jeunes tueurs sont très intenses et émouvants, mais c'est le personnage mi-réel mi-fantastique de Vallejo, réinventé avec finesse par Germán Jaramillo, qui centre le film en essayant de donner à chaque élément réel une conclusion épigrammatique.

La passion de Barbet Schroeder pour les cyniques grecs trouve ici son cadre idéal. Comme dans la vie de Diogène racontée par Diogène Laërce, le protagoniste philosophe ponctue la réalité de ses phrases insolentes, sceptiques, mordantes, toujours à mi-chemin entre le cynisme philosophique édifiant et le cynisme ordinaire de la vie de tous les jours. Ses opinions sont si singulières qu'elles ne parviennent pas à estomper ou à entraver l'action, et parfois même, il nous arrive de croire à l'être humain qui se cache derrière cette manie sentencieuse. Au fond, le but de Vallejo, est moins de faire le portrait d'une conscience que de secouer un pays, et, en mettant à nu ses parties honteuses, de le mettre à égalité avec le reste de l'humanité, qu'il insulte avec une indignation impartiale.

Sa morale est celle d'Almafuerite, sa complicité avec le criminel est identique :

*O cache-t-il ses intuitions de loup,
O déploie-t-il sa tragique énergie,
Que je me place pour tre en vigie
Pendant qu'il machine son mauvais coup!*

Et la conclusion de sa prédication pourrait tout aussi bien être celle de ce vigoureux poète des banlieues :

*J'ai déversé, avec délicatesse,
Sur chaque reptile une caresse
Je n'ai pas cru la justice nécessaire
Alors que partout la douleur règne.*

C'est pourquoi le protagoniste assume progressivement le rôle de missionnaire du nihilisme, et sur le mode négatif, son attitude profondément religieuse est accentuée par sa fréquentation des églises. C'est là que le titre du film livre son contenu secret. Au-dessus des cris qui dénoncent le Dieu inexistant –ce qui n'empêche pas le protagoniste de le voir dans les yeux d'un enfant de la rue abandonné et drogué– se dresse la statue de *La Vierge des tueurs*, la mère compréhensive qui sanctifie par son silence le travail des enfants assassins. Dans ce monde d'hommes seuls, d'hommes qui s'aiment et se tuent, qui se tuent pour s'aimer, qui s'aiment pour se tuer, cette femme intangible et absente est un étrange symbole, certes inexplicable, mais néanmoins ineffaçable. Ce grammairien qui bannit la procréation et qui hait les mères quoiqu'il aime leurs fils, est un bon prêtre de sa religion. Un homme moderne, à la façon de Baudelaire, haineux professionnel de la mère qu'il idolâtre, compatissant envers les vieilles femmes en qui il

idolatra, compadecedor de las ancianas en las que ve la crueldad de Dios

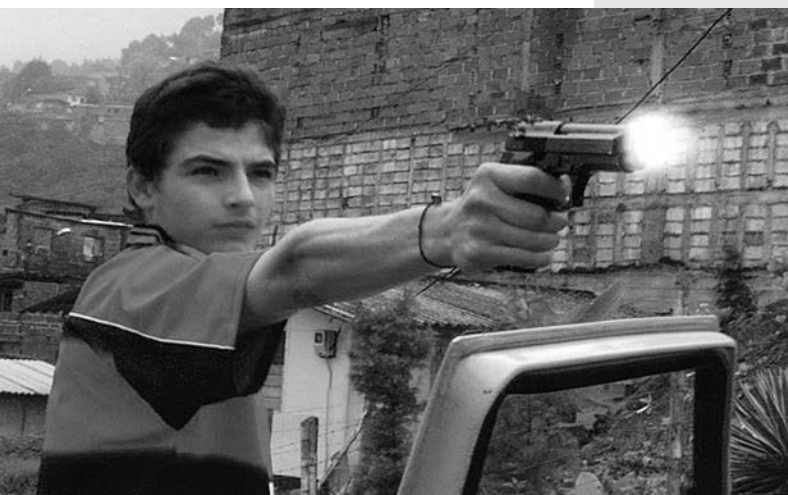
*Ruinas, sois mis hermanas, vencidas, solitarias,
Cada tarde os despido con mi solemne adiós.
¿Dónde estaréis mañana, Evas octogenarias,
Marcadas por la garra implacable de Dios?*

Estas despiadadas comprobaciones, estos sermones del ateísmo militante, estos asesinatos simbólicos del

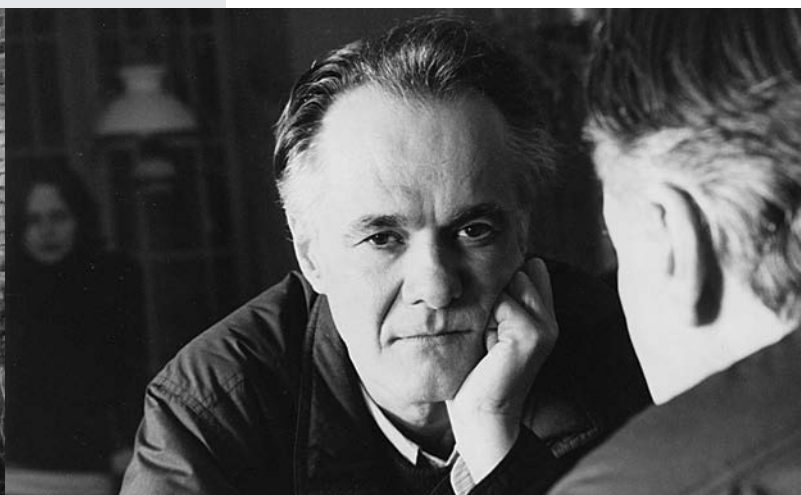
voit la cruauté de Dieu.

*Ruines! ma famille! cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
O serez-vous demain, Eves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?*

Ces constatations impitoyables, ces sermons de l'athéisme militant, ces assassinats symboliques du pouvoir, ont toujours été la façon dont les sociétés se sont débar-



a ir g n d b s sicarios, B rbe S), oeder, Ø



Fer do V e b, Ø ° Re)o re , To o e

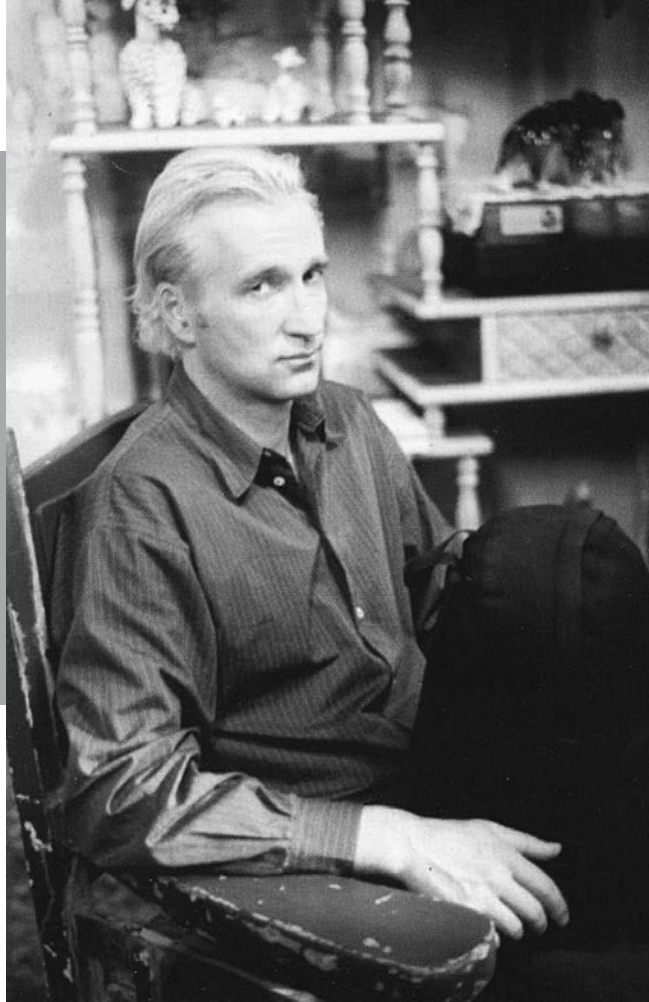
poder, fueron siempre el modo como las sociedades se quitaron de encima las mordazas del clericalismo y las camisas de fuerza de una moral hipócrita. Aquí Barbet Schroeder se une a Vallejo para hacer una obra que pone a Colombia en el mundo permitiendo a la vez que Colombia se mire a sí misma. Es evidente que la realidad del país no se agota en este elocuente símbolo de los amores entre un gramático y un sicario bajo la tutela espiritual de la virgen, como no se agota Rusia en Raskolnikov, ni Grecia en Clitemnestra, pero mucho de él está aquí a la vista. Y, cosa curiosa, será su aire profundamente familiar lo que le dará su éxito en Colombia, en tanto que será su radical extrañeza lo que le dará su lugar en el mundo.

Extrañeza de su tono humano, de su conmovedora música campesina, de sus barriadas equinocciales y de la devoción de sus asesinos, idéntica a la de los cruzados y los conquistadores, que se santiguaban con las armas e invocaban al santoral para sus orgías de muerte, pero ahora utilizada no para arrasar al infiel ni destrozarse al distinto sino al hermano querido. Lo demás no es extraño. Lo demás de esta historia es viejo como el mundo. Es el desolado amor de un hombre por su juventud perdida, y es la incestuosa guerra/de cañes y abeles y su cría de la que hablaba Borges. La muerte, que no es un patrimonio colombiano, sino, como lo dijo un crítico francés después de ver la película, "lo que más hay en todas partes". ■

rassées des muselières du cléricisme et des camisoles de force d'une morale hypocrite. Ici Barbet Schroeder se joint à Vallejo en une œuvre qui situe la Colombie dans le monde, et ce faisant il lui permet de se regarder elle-même. Il est évident que cet éloquent symbole des amours d'un grammairien et d'un tueur, sous la tutelle spirituelle de la Vierge, ne résume pas toute la réalité du pays, comme on ne fait pas le tour de la Russie avec Raskolnikov, ni de la Grèce avec Clytemnestre, tout en en percevant ainsi une bonne partie. Et, chose curieuse, c'est son air profondément familier qui fera son succès en Colombie, alors que c'est son étrangeté radicale qui lui donnera sa place dans le monde.

Etrangeté de son ton humain, de son émouvante musique paysanne, de ses quartiers pauvres équinoxiaux, et de la dévotion de ses assassins identique à celle des croisés et des conquistadores, qui se signaient avec leurs armes et invoquaient les saints du paradis pour leurs orgies de morts; mais ici, cette dévotion ne sert plus à éliminer l'infidèle, ni à détruire, l'étranger, ici, on tue son frère aimé. Le reste n'est pas étrange. Le reste de cette histoire est vieux comme le monde. C'est l'amour inconsolable d'un homme pour sa jeunesse perdue, et c'est la guerre incestueuse des Caïn et Abel et de leur descendance dont parlait Borges. La mort n'est pas un patrimoine colombien, mais, comme l'a dit un critique français après avoir vu le film, "la chose du monde la mieux partagée". ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR ODILE BOUCHE



er e el ueo , 0 aniel 0 a T es, 0

COPRODUCCIONES una salida via le para el cine cuano

COPRODUCTIONS une possi ilité pour le cinéma cuain



El tema de las coproducciones nos agobia todos los días". Con esta frase inició Camilo Vives, director de la Productora ICAIC, su respuesta a la inquietud de los detractores de esa forma de producción que se ha entronizado durante la década de los 90\$ en el panorama cinematográfico cubano: ¿Acaso las coproducciones afectan la identidad nacional de nuestro cine al imponernos condiciones de orden artístico?

Puestos en el camino de elegir en la pasada década entre la recesión, como consecuencia de una crisis económica hartamente divulgada y, de otra parte, una revitalización paulatina de nuestra cinematografía mediante las coproducciones, proceso que incluía quizás algunas concesiones, aunque nunca de principios, los ejecutivos de la Productora ICAIC optaron por esta última alternativa que prevalece ahora en el cine cubano.

Bastan dos ejemplos para ilustrar esta afirmación: las cintas de ficción estrenadas entre 1999 y el 2000 en Cuba han sido realizadas en coproducción con otros países, lo cual también es característico de las películas que deben llevarse a las salas de proyección en los primeros meses del 2001.

En efecto, en el período de 1999-2000 se han estrenado *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, Cuba-España-México-Francia), *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, Cuba-España), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, Cuba-España-Venezuela) y *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres,

Le problème des coproductions est notre souci quotidien". C'est par ces mots que Camilo Vives, directeur des Productions ICAIC a commencé à répondre à l'inquiétude des detracteurs de ce type de production intronisé pendant les années 90 dans le paysage cinématographique cubain. Est-ce que les coproductions affectent l'identité nationale de notre cinéma en nous imposant des contraintes sur le plan artistique ?

Obligés de choisir, pendant la dernière décennie, entre la récession, conséquence d'une crise économique bien connue et d'autre part une revitalisation progressive de notre cinéma, grâce aux coproductions, processus qui entraînait peut-être quelques concessions, mais jamais sur les principes, les dirigeants des Productions ICAIC ont choisi cette dernière solution qui prévaut actuellement dans le cinéma cubain.

Il suffit de deux exemples pour illustrer cette affirmation : les films de fiction sortis entre 1999 et 2000 à Cuba ont été réalisés en coproduction avec d'autres pays, et c'est également la caractéristique des films qui doivent sortir en salle durant les premiers mois de 2001.

Pendant la période 1999-2000 sont effectivement sorties *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, Cuba-Espagne-Mexique-France), *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, Cuba-Espagne), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, Cuba-Espagne-Vénézuéla) et *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz

Cuba-Alemania-España), todas coproducciones que tuvieron a Cuba como parte mayoritaria. A ellas se sumaron *Operación Fangio* (Alberto Lecchi, Argentina-Cuba), *Cuba* (Pedro Carvajal, España-Cuba) y *Pata Negra* (Luis Oliveros, España-Cuba), rodadas con importante participación nacional que incluyó locaciones, elenco artístico, personal técnico, entre otras facilidades.

Para el 2001, los cines de la isla estrenarán *Miel para Oshún* (Humberto Solás), *Las noches de Constantinopla* (Orlando Rojas) y *Nada* (Juan Carlos Cremata),

rodadas en coproducción con empresas europeas y con el apoyo de Ibermedia, proyecto que integran varios países iberoamericanos, mediante el cual cada nación participante realiza un aporte financiero y tras un proceso de selección, las películas elegidas reciben un soporte económico adicional.

Pero si bien es cierto que este tema ha despertado no pocas reflexiones que parten del supuesto de que la mezcla de intereses foráneos y de proyectos locales –mal conducida– pudiera provocar la invalidación en estos últimos de los rasgos que convierten a nuestro cine en parte de la identidad cultural, las coproducciones constituyen una vieja solución, nada original en Cuba. Tampoco son ajenas a los más importantes realizadores latinoamericanos, creadores de una obra de autor que no ha encontrado interferencias sustanciales, a pesar de estar basada casi íntegramente en esta forma de producción: Fernando Solanas, Francisco Lombardi, Jorge Sanjinés, y muchos otros, apuntalan esta afirmación.

Las coproducciones están ligadas a los propios orígenes del cine cubano, y tuvieron una importancia relativamente grande en varias etapas, especialmente en las décadas del 40 y el 50, cuando nuestros incipientes e inestables productores unieron esfuerzos a sus homólogos mexicanos.

UN PASEO RETROSPECTIVO

Traído a Cuba por el francés Gabriel Veyre, en 1897, el cinematógrafo constituyó una verdadera festividad social en la Isla. Con *Simulacro de incendio*, realizada por el propio Veyre en La Habana, cuando el concepto de coproducción no se había siquiera esbozado, se inició el largo proceso de más de un siglo de cine.

Posteriormente, nuestras películas pasaron de mudas a sonoras; nuestra economía, de vital durante la Primera Guerra



a noche de Con a no la, 8 | and j as, 0

ea d i jna, °encnes , Tl s e 1993



Torres, Cuba-Allemagne-Espagne), des coproductions à majorité cubaine. Il faut ajouter *Operación fangio* (Alberto Lecchi, Argentine-Cuba), *Cuba* (Pedro Carvajal, Espagne-Cuba) et *Pata negra* (Luis Oliveros, Espagne-Cuba) tournées avec une importante participation nationale incluant notamment les locations, le choix des artistes, le personnel technique.

Pour 2001, les cinémas cubains présenteront *Miel para Oshún* (Humberto Solás), *Las noches de Constantinopla* (Orlando Rojas) et *Nada* (Juan Carlos Cremata), des films

coproduits avec des entreprises européennes et grâce à l'appui de Ibermedia, un projet de plusieurs pays ibéro-américains où chacun des participants apporte une contribution financière, et ensuite, après une sélection, les films choisis reçoivent une aide économique supplémentaire.

Mais s'il est certain que ce sujet a provoqué de nombreuses réflexions qui prennent comme hypothèse que la rencontre des intérêts étrangers et des projets locaux, mal conduite, pourrait amener pour ces derniers la disparition des traits qui font de notre cinéma une part de l'identité culturelle, les coproductions sont une solution déjà ancienne, qui n'a rien d'original pour Cuba. Elles ne sont pas non plus étrangères aux plus importants réalisateurs latino-américains, créateurs d'une oeuvre d'auteur qui n'a pas rencontré d'interférences essentielles alors qu'elle est presque entièrement fondée sur ce type de production : Fernando Solanas, Francisco Lombardi, Jorge Sanjinés et beaucoup d'autres renforcent cette affirmation.

Les coproductions sont liées aux origines mêmes du cinéma cubain, et elles ont eu une importance relativement grande à plusieurs moments, en particulier dans les années 40 et 50, lorsque nos producteurs débutants et instables avaient uni leurs efforts avec leurs homologues mexicains.

UNE RÉTROSPECTIVE

Apporté à Cuba par le français Gabriel Veyre, en 1897, le cinématographe constitua une véritable festivité sociale dans l'île. Avec *Simulacro de incendio*, réalisée par Veyre lui-même à La Havane, alors que le concept de coproduction n'était même pas ébauché, débuta le long processus de plus d'un siècle de cinéma.

Par la suite nos films passèrent du muet au parlant ; notre économie vitale pendant la Première Guerre Mondiale tom-

Mundial, a la recesión de finales de la década del 20 y el pasatiempo del cine, de gran atracción, a factor absolutamente integrado a una sociedad decadente. Nuestro cine pasó de manos de los productores y distribuidores locales a las de norteamericanos. Cuando entrábamos en los años 30 las más importantes firmas de Estados Unidos tenían sucursales en La Habana, entre ellas, United Artists, Paramount, First National Pictures y Metro Goldwyn Mayer.

El principal rompecabezas que presentaba la producción cinematográfica en Cuba después de la Primera Guerra en Europa era la falta de rollo virgen y a ese camino fueron encaminadas las gestiones –casi siempre infructuosas– de los pioneros del cine local. Ocasionalmente se lograron subvenciones estatales, pero el negocio del cine no era precisamente una prioridad nacional.

El año de 1945 marcó el inicio de las coproducciones con México, cuestionadas desde el punto de vista estético, pero que nos legaron –especialmente en la década de los 50– el testimonio gráfico de la cultura de dos naciones regionalmente consideradas de las más fuertes, sobre todo en el contexto musical.

La primera de estas experiencias fue *Embrujo antillano*, cuyo nombre original era *La Veguerita*, de Octavio Gómez Castro, Geza P. Polaty y Juan Orol. Cuatro años después, *A La Habana me voy*, de Luis Bayón, se convirtió en la primera coproducción con Argentina.

Pero es a partir de 1953, con el establecimiento de Producciones Cub-Mex S.A. que la colaboración entre ese país y Cuba en materia de cine se hizo más constante, a pesar de que entonces las coproducciones también despertaron polémicas vinculadas con la posición económica desventajosa en que quedaban –en la mayor parte de los casos– los técnicos cubanos¹ y a que algunos productores mexicanos las utilizaron para burlar las fuertes condiciones que imponían los gremios en su país. Un año después, el 18 de noviembre de 1954, se radicó en Cuba la empresa Televariedades S.A., del importante productor mexicano Manuel Barbachano Ponce².

En medio de una gran dispersión de la escasa producción cinematográfica, llegó el año 1959 y con él, la Revolución cubana, un fenómeno que –entre muchas otras cosas– cambió radicalmente la esencia de la producción cinematográfica al crear, con la primera ley consagrada al tema cultural, el 24 de marzo de su primer año, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bajo la dirección de Alfredo Guevara, y encargado de la producción, distribución, exhibición y promoción de películas. Casi inmediatamente se produjo el éxodo de las firmas norteamericanas ancladas en la isla.

En enero y marzo de 1960 se estrenaron nuestras dos primeras cintas: *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea “Titón”, y *Cuba baila*, de Julio García Espinosa³, quien había dirigido en 1955 el largometraje documental *El Mégano*, considerado el punto de partida del nuevo cine cubano.

Posteriormente sería notable la presencia en Cuba de artistas extranjeros de las más diversas ramas del cine para prestar su colaboración. Muchos de ellos terminaron realizando algunas películas en el país: el director de fotografía italiano Otello Martelli y el operador Arturo Zavattini

ba dans la récession à la fin des années 20 et le passe-temps du cinéma de la grande attraction qu’il était devint un facteur totalement intégré à une société decadente. Notre cinéma passa des mains des producteurs et distributeurs locaux à celle des nord-américains. Au début des années 30, les plus importantes firmes des Etats-Unis avaient des succursales à La Havane, parmi elles United Artists, Paramount, First National Pictures et Metro Goldwyn Mayer.

Le casse-tête principal de la production cinématographique à Cuba après la Première Guerre en Europe, était le manque de pellicules vierges et c’est ce qui motiva les démarches –presque toujours infructueuses– des pionniers du cinéma local. En quelques occasions il y eut des subventions de l’état, mais le cinéma n’était pas précisément une priorité nationale.

L’année 1945 marqua le début des coproductions avec le Mexique, critiquées du point de vue esthétique, mais qui ont laissé –surtout dans les années 50– le témoignage graphique de la culture des deux nations, régionalement considérées des plus importantes, en particulier pour ce qui est de la musique.

La première de ces expériences fut *Embrujo antillano*, dont le titre original était *La Veguerita*, de Octavio Gómez Castro, Geza P. Polaty et Juan Orol. Quatre ans plus tard, *A La Habana me voy*, de Luis Bayón devint la première coproduction avec l’Argentine.

C’est à partir de 1953, avec l’installation des Productions Cub-Mex S.A. que la collaboration entre le Mexique et Cuba en matière de cinéma devint plus suivie. Ce fut alors cependant que les coproductions réveillèrent aussi des polémiques liées à la position économique désavantageuse qui était –dans la majorité des cas– celle des techniciens cubains¹ et au fait que quelques producteurs mexicains les utilisaient pour éviter les dures conditions imposées par la réglementation de leur pays. Une année plus tard, le 18 novembre 1954, l’entreprise Televariedades S.A. de l’important producteur mexicain Manuel Barbachano Ponce² s’installa à Cuba.

Au milieu de la grande dispersion d’une production cinématographique réduite, arriva l’année 1959 et avec elle, la Révolution cubaine, un phénomène qui –parmi beaucoup d’autres– changea radicalement l’essence de la production, en créant grâce à la première loi consacrée à la culture le 24 mars de sa première année, l’Institut Cubain de l’Art et de l’Industrie Cinématographique (ICAIC), sous la direction d’Alfredo Guevara et chargé de la production, la distribution, la projection et la promotion de films. Presque immédiatement on assista au départ des firmes nord-américaines installées sur l’île.

En janvier et en mars 1960 furent projetés nos deux premiers films : *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea “Titón”, et *Cuba baila*, de Julio García Espinosa³ qui avait dirigé en 1955 le documentaire long métrage *El Mégano*, considéré comme le point de départ du nouveau cinéma cubain.

Il faudrait noter par la suite la présence à Cuba d’artistes étrangers issus des divers secteurs du cinéma et venus apporter leur collaboration. Beaucoup d’entre eux envièrent à réaliser quelques films à Cuba : le directeur de la

participaron en el rodaje de *Historias de la Revolución*; Cesare Zavattini⁴, en el guión de *El joven rebelde*, con Espinosa; el holandés Joris Ivens, quien colaboró con el Departamento de Documentales del ICAIC, filmó *Cuba, pueblo armado* y *Carnet de viaje*; el danés Theodor Christensen, también asesor de ese género, rodó el medio-metraje *Ellas*; el soviético Roman Karmen, *Alba de Cuba* y *La lámpara azul*; el italiano Mario Gallo, *Arriba el campesino* y *Al compás de Cuba*; de Francia, Chris Marker rodaba *Cuba sí!* y su compatriota Agnès Varda realizaría en *La Habana* un documental basado en fotomontajes titulado *Saludos cubanos!*

Las coproducciones con países entonces socialistas⁵ también trajeron su cuota de polémica, pues la crítica cubana no se mostró satisfecha con sus resultados artísticos.

A partir de su autonomía⁶, el ICAIC participó en la producción de algunas cintas latinoamericanas, en especial con realizadores que por razones políticas no podían trabajar en sus propios países. *Alsino y el cóndor*, del chileno Miguel Littín, rodado en Nicaragua en 1983, fue reconocido como el primer largometraje del país centroamericano.

En esa misma década la productora ICAIC inició experiencias de coproducción con países de Europa Occidental, especialmente España y Francia, pero la recesión económica de los años 90 convirtió a esta forma de colaboración en prácticamente la única alternativa para nuestro cine.

Es significativo que hasta 1990, de unos 135 largometrajes de ficción realizados por el ICAIC, 40 fueron coproducciones. Sin embargo, si sumamos las tres cintas actualmente en post producción a las películas estrenadas entre 1990 y 2000, alcanzaríamos una cifra aproximada de 60 filmes, de los cuales las coproducciones representan más del 70 por ciento.

VENTAAS CLARAS PARA LOS QUE NO SOMOS HOLLYWOOD

“Lo importante es saber a quién te acercas para producir, quiénes son los productores que tienen una buena mirada hacia Latinoamérica. Tú no puedes hacer una coproducción sin que haya realmente coproducción. Es un pro-

photographie italien Otello Martelli et l'opérateur Arturo Zavattini participèrent au tournage de *Historias de la Revolución*; Cesare Zavattini⁴ prit part au scénario de *El joven rebelde*, avec Espinosa; le hollandais Joris Ivens, qui collabora avec le Département des Documentaires de l'ICAIC, filma *Cuba, pueblo armado* et *Carnet de viaje*; le danois Theodor Christensen, assesseur de ce genre, tourna le moyen métrage *Ellas*; le soviétique Roman Karmen, *Alas de Cuba* et *La lámpara azul*; l'italien Mario Gallo, *Arriba el campesino* et *Al compás de Cuba*; pour les français: Chris Marker tourna *Cuba sí!* et sa compatriote Agnès Varda réalisa à *La Havane* un documentaire basé sur des photomontages avec pour titre *Salut les Cubains!*

Les coproductions avec les pays alors socialistes⁵, apportèrent aussi leur lot de polémiques, car la critique cubaine ne fut pas satisfaite des résultats artistiques.

A partir de son autonomie, l'ICAIC participa à la production de quelques films latino-américains, en particulier avec des réalisateurs qui, pour des raisons politiques ne pouvaient pas travailler dans leur propre pays. *Alsino y el cóndor*, du chilien Miguel Littín, tourné au Nicaragua en 1983, fut reconnu comme le premier long métrage de ce pays d'Amérique Centrale.

Pendant la même décennie, les Productions ICAIC entreprirent des expériences de coproduction avec des pays d'Europe occidentale, en particulier l'Espagne et la France, mais la récession des années 90 fit que ce type de collaboration représenta pratiquement la seule possibilité pour notre cinéma.

Il est significatif que jusqu'en 1990, des 135 longs métrages de fiction réalisés par l'ICAIC, 40 étaient des coproductions. Cependant, si on ajoute les trois films actuellement en post production aux films sortis entre 1990 et 2000, nous obtiendrions un nombre approximatif de 60, parmi lesquels les coproductions représentent plus de 70 %.

AVANTAGES ÉVIDENTS POUR CEUX QUI NE SOMMES PAS HOLLYWOOD

“L'important c'est de savoir de qui on se rapproche pour produire, quels sont les producteurs qui s'intéressent à l'Amérique Latine. Il n'est pas possible de réaliser une



it r
dn Carlos ab o
2

ceso natural”, afirma Camilo Vives.

Basada en este principio, la Productora ICAIC se ha acercado a partners de Canadá, México, Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, Italia y Alemania, principalmente.

En la práctica, las coproducciones con Cuba funcionan a partir de un Contrato que establece las especificaciones, aportes, obligaciones y temas que afectarán el proceso de producción, entendidos como aportaciones monetarias, de personal, derechos de las obras bases (argumento, guión, dirección, música), equipamiento, negativo, procesos de post producción, calendarios de filmación y condiciones de trabajo, entre otras.

El ICAIC aporta, como regla general, talento artístico y técnico, equipamiento, procesos tecnológicos y know-how. Además, en los casos en que la obra sea de autor cubano, la Productora entra al proceso como parte mayoritaria. La política de coproducción está regida en Cuba por un principio elemental: “Hacer más con menos, sin perder las raíces, la cultura nacional, sin hacer concesiones de principios”. Está claro que esa forma de producción –bastante extendida incluso en países cuyas industrias cinematográficas son notablemente más fuertes que la nuestra– contiene ventajas nada despreciables para un cine comprometido con una realidad económica muy crítica en los últimos diez años.

De acuerdo con la opinión de Vives, las coproducciones propician un intercambio, que el público se identifique con otras formas diferentes de hacer cine, aparte de favorecer la exhibición de las cintas en un mayor número de países. “Hoy día el único cine que recupera en el mercado interno es el de Estados Unidos”, apunta.

Nuestras cinematografías acuden a esta alternativa mediante la cual los coproductores comparten el riesgo y las ganancias de la obra audiovisual, además de asegurarse los mercados respectivos de cada uno de los integrantes del proyecto, cuotas de pantalla preferenciales y una película que adoptará desde entonces la nacionalidad de cada uno de los países coproductores, por pequeña que sea su participación.

Sin embargo, toda coproducción comporta riesgos que deben negociarse y que quedan solucionados antes del comienzo de cada proyecto.

“Ninguno de los productores con los que trabajamos nos impone un tema, o un actor, o una secuencia. Se discuten opiniones y el resultado sale de ese intercambio. Nadie te puede decir que ha venido un productor y ha cambiado un guión o ha afectado su proyecto. Si alguna película cubana no ha resultado como lo esperaba su director, no ha sido responsabilidad de las coproducciones”, asegura Vives.

Cuba ha sido un sitio de tránsito y en ocasiones de establecimiento definitivo para emigrantes de diferentes regiones, lo que en no pocas oportunidades ha facilitado la introducción en los proyectos cinematográficos de actores foráneos, especialmente españoles y latinoamericanos.

La introducción de actores extranjeros en historias típicamente cubanas es uno de los elementos que choca al público local, cuando no se consigue justificar convincentemente esa presencia. En ocasiones esos personajes –concebidos desde los orígenes mismos del argumento– se integran armónicamente al conjunto del elenco. Un ejemplo

coproducción sans qu’il y ait réellement une coproduction. C’est un processus naturel” affirme Camilo Vives.

En se fondant sur ce principe, les Productions ICAIC se sont rapprochées de partenaires comme le Canada, le Mexique, l’Argentine, le Brésil, la Colombie, l’Espagne, la France, l’Italie et l’Allemagne principalement.

Dans la pratique, les coproductions avec Cuba fonctionnent à partir d’un contrat qui établit et spécifie les apports, les obligations et les sujets qui affecteront le processus de production, tels que les financements, le personnel, les droits des oeuvres utilisées (thème, scénario, réalisation, musique), l’équipement, le négatif, le processus de post production, le calendrier de tournage et les conditions de travail entre autres.

L’ICAIC apporte, en règle générale, le talent artistique et technique, l’équipement, les processus technologiques et le know how. De plus, dans les cas où il s’agit de l’oeuvre d’un auteur cubain, l’ICAIC est majoritaire. La politique de coproduction est régie à Cuba par un principe élémentaire: “Faire le plus possible avec le moins possible, sans perdre les racines, la culture nationale, sans aucune concession de principe”. Il est clair que ce type de production –assez répandu, même dans des pays dont l’industrie cinématographique est notablement plus forte que la notre– comporte des avantages non méprisables pour un cinéma partie prenante d’une réalité économique très difficile durant les dix dernières années.

En accord avec la position de Vives, les coproductions favorisent un échange : le public s’identifie avec des façons différentes de faire du cinéma et par ailleurs il facilite les projections de films dans un grand nombre de pays. “De nos jours, le seul cinéma rentable sur le marché intérieur c’est celui des Etats-Unis” affirme-t-il.

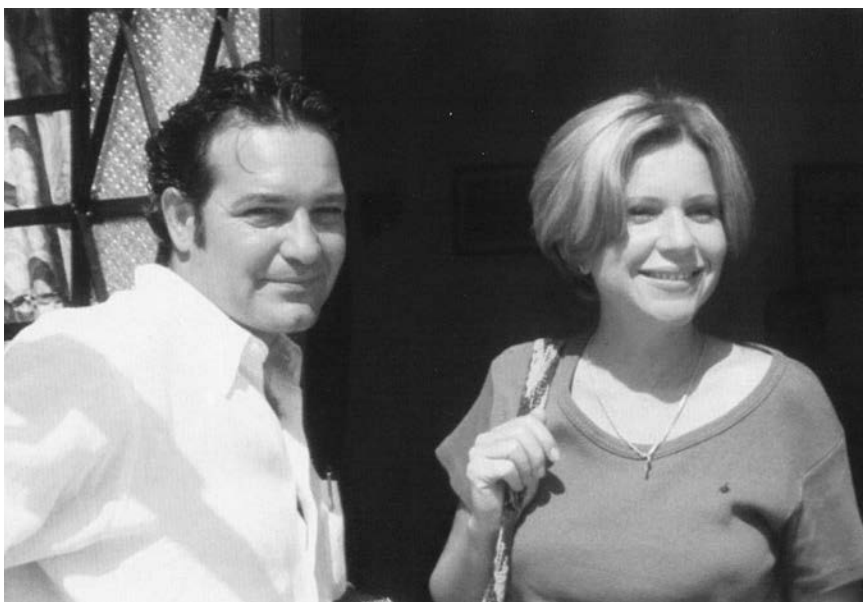
Nos industries cinématographiques choisissent donc cette solution qui voit les coproducteurs partager les risques et les bénéfices des réalisations audiovisuelles, en s’assurant de plus les marchés respectifs de chacun des participants au projet, des quotas de projection préférentiels et un film qui adoptera dès lors la nationalité de chacun des pays producteurs même si sa participation est minime.

Cependant toute coproduction comporte des risques qui doivent être négociés et qui sont résolus avant le commencement de chaque projet.

“Aucun des producteurs avec lesquels nous travaillons ne nous impose un sujet ou un acteur ou une séquence. Les opinions sont discutées et le résultat est le fruit de cet échange. Personne ne peut dire qu’un producteur est arrivé, qu’il a changé un scénario ou modifié son projet. Si un film cubain n’a pas répondu aux espoirs de son réalisateur, ce n’est pas de la responsabilité des coproductions “ assure Vives.

Cuba a été un lieu de transit et souvent d’installation définitive pour des émigrants de différentes régions, ce qui très souvent a facilité l’introduction dans les projets cinématographiques d’acteurs étrangers, en particulier espagnols et latino-américains.

L’introduction d’acteurs étrangers dans des histoires typiquement cubaines est l’un des éléments qui choque le public local, lorsqu’on ne réussit pas à justifier de manière convaincante cette présence. Parfois, ces personnages –conçus dès les origines de l’histoire– s’intègrent harmo-



M el æ hn
m e s , @

reciente, *Hacerse el sueco*, narra la llegada a Cuba de un supuesto sueco que comienza a hacer de las suyas en La Habana. En este proyecto el director Daniel Díaz Torres –co-guionista de la cinta junto con Eduardo del Llano– repitió su experiencia con el actor alemán Peter Lohmeyer (Kleines Tropikana), y si en la primera ocasión Lohmeyer lució algo aislado en medio de un elenco local muy bien compenetrado, en *Hacerse el sueco* logró una interpretación orgánica y convincente, en un rol que se movía entre lo pícaro y lo tierno, y alcanzó las palmas de los cubanos.

Otro planteamiento del tema es el de *Las noches de Constantinopla*, el regreso al set de rodaje de Orlando Rojas (*Una novia para David, Papeles secundarios*). Esta especie de comedia de humor negro, realizada en coproducción con España, contó en el papel protagónico con el actor de ese país, Liberto Rabal, quien interpreta a un joven y culto escritor cubano que acaba de obtener el importante y ficticio “Premio Bocaccio de Literatura Erótica”. La pregunta recurrente antes, durante y después de los rodajes importunaba y hasta malhumoraba a Liberto: “¿Cómo te las arreglas con la forma de hablar de los cubanos?” El propio actor y Orlando Rojas aportaban algunas claves: se trata de un joven culto, educado en un ambiente muy refinado, lo que debe lograr es un español neutro y Rojas se mostraba satisfecho del trabajo de caracterización.

De las noches... es también otro ejemplo difícil: la inclusión del afamado actor español Paco Rabal, en el pequeño rol de un pintor cubano radicado durante muchos años en España y que regresaba a la Isla, al reencuentro familiar. En este caso, el acento no era importante, pues los rasgos de la pronunciación típicamente española estaban justificados desde el argumento por las vivencias del personaje. Más arriesgado era el hecho de que esta primera figura del cine mundial tuviera una participación aparentemente tan insignificante en el guión.

Tanto el director Orlando Rojas como el propio Paco Rabal, declararon en la fecha del rodaje la insatisfacción de este último a propósito de la “pequeñez” del personaje. El proceso de incorporación de Rabal –al final sumamente grato– requirió “negociaciones” especiales entre él y el

nieusement avec le reste de la distribution. Un exemple récent: *Hacerse el sueco*, raconte l’arrivée à Cuba d’un supposé suédois qui commence à faire des siennes à La Havane. Dans ce projet, le réalisateur Daniel Díaz Torres –co-scénariste du film avec Eduardo del Llano– répéta son expérience avec l’acteur allemand Peter Lohmeyer (*Kleines Tropikana*) et si la première fois Lohmeyer parut quelque peu isolé au milieu d’une distribution d’acteurs locaux qui s’entendaient à merveille, dans *Hacerse el sueco*, il réussit une interprétation convaincante, dans un rôle qui oscillait entre le picaresque et la tendresse et il remporta les applaudissements des cubains.

Un autre aspect du problème apparaît avec *Las noches de Constantinopla*, qui marque le retour sur les plateaux de tournage de Orlando Rojas (*Una novia para David, Papeles secundarios*). Cette sorte de comédie d’humour noir, réalisée en coproduction avec l’Espagne, a eu dans le rôle principal un acteur de ce pays, Liberto Rabal, qui interprète le personnage d’un auteur cubain, jeune et cultivé qui vient d’obtenir le fameux et imaginaire “Prix Bocace de Littérature érotique”. La question qui revenait sans cesse avant, pendant et après les tournages, ennuyait et énervait Liberto: “Comment te débrouilles-tu avec la façon de parler des cubains?” L’acteur lui-même et Orlando Rojas apportaient quelques réponses: il s’agit d’un jeune homme cultivé, élevé dans une atmosphère très raffinée, il doit réussir à utiliser un espagnol neutre et Rojas se montrait satisfait du résultat.

Las noches... présente aussi un autre aspect délicat: la participation du célèbre acteur espagnol Paco Rabal dans le petit rôle d’un peintre cubain qui après avoir passé de nombreuses années en Espagne, revenait à Cuba et retrouvait les siens. Dans ce cas, l’accent n’était pas important, puisque les caractéristiques de la prononciation typiquement espagnole étaient justifiées dans l’histoire racontée par le vécu de personnage. Plus risqué était le fait que cette grande pointure du cinéma mondial n’ait qu’une participation apparemment aussi insignifiante dans le scénario.

Aussi bien Orlando Rojas que Paco Rabal lui-même firent part au moment du tournage de l’insatisfaction de ce dernier à propos de la “petitesse” du personnage. La partici-

La noche de Gn a nola
8 l and j as



director de la cinta, este último renuente a incrementar la participación de Paco, en aras de no afectar el conjunto de la obra. Al final, Rabal aportó sus habituales improvisaciones, dejando a Rojas la libertad de admitir o desechar en el montaje aquello que no fuera válido para su proyecto inicial y ambos llegaron a consenso.

Los cambios en los guiones –una de las partes siempre negociables de un proyecto cinematográfico en planes de coproducción– se realizan de mutuo acuerdo entre las partes, según los criterios artísticos y técnicos de las mismas. De esta manera se sortean obstáculos, en aras de llevar a buen término la producción. Y al final, tanto el cine cubano como las productoras extranjeras participantes en la aventura, logran salir adelante.

El 2001 comienza a cumplir lo que Camilo Vives, director de la Productora ICAIC, había asegurado un año antes: Para esta fecha, Cuba debe salir de una o dos producciones al año, y así es. *Miel para Oshún*, *Las noches de Constantinopla* y *Nada*, integrarán el listado de nuestra cinematografía nacional, mientras *Miradas*, del joven realizador Enrique Alvarez (*La ola*) debe pasar de la fase de preparación a la producción y otros dos proyectos buscan partners: *Entre ciclones*, primer largometraje del crítico, profesor y realizador de documentales Enrique Colina, y *Roble de olor*, otra ópera prima, esta vez de Rigoberto López, autor del exitoso documental cubano *o soy del son a la salsa*.

Por estos caminos marcha la nueva producción cubana, sin prejuicios y con un solo objetivo: echar a andar la obra cinematográfica local, en medio de un mundo en el que el término “globalización” ha de traducirse no como anulación de las identidades, sino en bien de la diversidad y de las expresiones autóctonas de cada nación. ■

Francisco Bou

NOTAS

1. Los principales problemas de las coproducciones mexicano-cubanas radicaban en las afectaciones a los derechos de los técnicos cubanos, pues los productores mexicanos, por exigencias gremiales, traían consigo a sus técnicos, privando así de posibilidades a los nacionales. En acuerdo mutuo de 1954, cubanos y mexicanos llegaron al consenso de que se permitiría la contratación de mexicanos para producciones en Cuba y de cubanos para producciones que tuvieran como base territorio mexicano. Sin embargo, como la mayor parte de las realiza-

ción de Rabal –finalmente fort agréable– necesitaba des “negociations” especiales entre lui et le réalisateur, ce dernier étant réticent à augmenter l’importance de la participation de Paco, pour ne pas affecter l’ensemble du film. Finalement Rabal apporta ses habituelles improvisations et laissa à Rojas toute latitude pour garder ou supprimer au cours du montage, ce qui ne correspondait pas à son projet initial et tous les deux parvinrent à un consensus.

Les changements dans les scénarios –un des aspects toujours négociables d’un projet cinématographique lors d’une coproduction– se font d’un commun accord entre les parties, en respectant les critères artistiques et techniques des uns et des autres. C’est ainsi qu’on élimine des obstacles, pour pouvoir mener à bon terme la production. En fin de comptes, et le cinéma cubain et les maisons de production étrangères, réussissent à s’en sortir.

En 2001, ce que Camilo Vives, le directeur des Productions ICAIC avait annoncé l’année précédente commence à se réaliser. A cette date, Cuba doit faire plus qu’une ou deux productions par an et c’est ce qui se passe, *Miel para Oshún*, *Las noches de Constantinopla* et *Nada* vont faire partie des titres de notre cinéma national, tandis que *Miradas*, du jeune réalisateur Enrique Alvarez (*La ola*) va passer de la phase de préparation à la production et deux autres projets cherchent des partenaires : *Entre ciclones*, premier long métrage du critique, professeur et réalisateur de documentaires Enrique Colina, et *Roble de oro*, une autre première œuvre, cette fois de Rigoberto López, auteur du documentaire cubain à succès : *o soy del son a la salsa*.

C’est sur cette voie qu’avance la nouvelle production cubaine, sans préjugés et avec un unique objectif : mettre en marche le cinéma local, dans un monde où le terme de “globalisation” doit être traduit non pas comme une annulation des identités, mais pour le bénéfice des diversités et des expressions autochtones de chaque nation. ■

NOTES

1. Les principaux problèmes des coproductions mexicano-cubaines concernaient les atteintes aux droits des techniciens cubains, puisque les producteurs mexicains, en respect de leur réglementation, amenaient avec eux leurs propres techniciens, limitant ainsi les possibilités des nationaux. Dans un accord de 1954, les cubains et les mexicains établirent un consensus qui permettrait d’engager des mexicains pour

ciones tenía como sede a la Isla antillana, este acuerdo no representó ventajas sustanciales para los técnicos locales.

2. La presencia de Manuel Barbachano Ponce en Cuba propició la realización del Noticiero Cinematográfico Tele-Variedades S.A. y de *Cine Revista*, un corto de 10 minutos que contenía documentales breves, notas deportivas, sociales, de modas y chistes. Algunos de los colaboradores de Barbachano fueron Tomás Gutiérrez Alea "Titón", Jorge Haydú, José Tabío, Jorge Herrera, Iván Nápoles y Holbein López, quienes posteriormente integrarían la lista de fundadores del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

3. Tomás Gutiérrez Alea "Titón" y Julio García Espinosa eran los dos únicos fundadores del ICAIC que tenían formación académica. Ambos estudiaron dirección de cine en los años 50 en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Los demás realizadores cubanos se formaron en la práctica después de 1959, aunque algunos ya poseían experiencia gracias a su participación en los noticieros pre-revolucionarios, las firmas publicitarias y la televisión.

4. El guionista italiano Cesare Zavattini había visitado Cuba en dos ocasiones anteriores. En el año 1953, como parte de una pequeña delegación que integraban también el realizador Alberto Latuada, la actriz Marisa Belli y Lo Ducca, director de la revista *Cahiers du Cinema*. El objetivo de esta estancia era impartir conferencias y participar en los debates de la semana de cine italiano organizada por la sección de cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, organización cultural de izquierda fundada en febrero de 1951 que integraban algunos de los futuros fundadores del ICAIC. Posteriormente, Zavattini regresó a Cuba en 1956, nuevamente para sostener vínculos con los miembros de Nuestro Tiempo. Es en esta segunda ocasión cuando nace el proyecto de escribir un guión para un filme cubano, *Cuba mía*, que con algunas modificaciones se convertiría en el citado *Cuba baila*, de Julio García Espinosa.

5. En los años iniciales del ICAIC, varios realizadores del entonces bloque socialista, intentaron plasmar el relieve histórico de la Revolución cubana, entre ellos el soviético Mijail Kalatosov, quien, acompañado por el camarógrafo Serguei Urusevski y el poeta Evgueni Evtushenko, preparó el guión de *Soy Cuba*, coproducción del año 1964. Un año antes el realizador checoslovaco Vladimir Cech, realizó en coproducción con el ICAIC la cinta *Para quién baila La Habana*. Otro realizador ex socialista que participó en coproducciones con Cuba en esa etapa fue el alemán Kurt Maetzig, quien filmó *Preludio 11*.

6. Fundado el 24 de marzo de 1959, el ICAIC se inició con un presupuesto estatal que en 1963 ascendió a más de 4 millones de pesos, pero en muy poco tiempo logró autofinanciarse. En 1975, al fundarse el Ministerio de Cultura, se integró a ese organismo y perdió parte de su autonomía. En 1986, el ICAIC asume el rol de Unión de Empresas, compuesta por la Empresa ICAIC, la Empresa Técnica de Exhibición Cinematográfica y las Distribuidoras Nacional e Internacional de Películas. A partir de entonces tendría personalidad jurídica independiente y patrimonio propio. En enero de 1988 se crean tres grupos de creación, dirigidos por Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Manuel Pérez. Se intenta descentralizar la producción, dar más autonomía a los creadores, pues cada grupo es responsable del resultado de sus proyectos y de su propio presupuesto. Para esa fecha la dirección del ICAIC sólo interviene en la aprobación de la sinopsis y de la película ya terminada, así como de los proyectos presentados por realizadores que se mantienen al margen de los tres grupos de creación. Un año después, se pone fin al concepto empresarial del ICAIC y este deviene institución cultural con personalidad jurídica.

La información histórica contenida en este artículo está basada en el libro *La tienda negra. El cine en Cuba (1971-1977)*, de la investigadora María Eulalia Douglas, de la Cinemateca de Cuba.

Los fragmentos citados forman parte de una entrevista realizada el pasado año por esta periodista al Director de la Productora ICAIC, Camilo Vives. Asimismo, la información legal fue aportada por los asesores de la productora.

des producciones à Cuba et de cubains pour des productions qui seraient réalisées sur le territoire mexicain. Cependant, comme la majorité des films avaient comme cadre l'île des Antilles, cet accord n'apporta aucun avantage substantiel pour les techniciens locaux.

2. La présence de Manuel Barbachano Ponce à Cuba facilita la réalisation du *Noticiero Cinematográfico* Tele-Variedades S.A. et de *Cine Revista*, une séquence de 10 minutes qui comportait des documentaires courts, des informations sportives, sociales, de la mode et des blagues. Quelques uns des collaborateurs de Barbachano furent Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Haydú, José Tabío, Jorge Herrera, Iván Nápoles et Holbein López, qui par la suite devaient faire partie des fondateurs de l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique (ICAIC).

3. Tomás Gutiérrez Alea "Titón" et Julio García Espinosa étaient les deux seuls fondateurs de l'ICAIC qui avaient une formation académique. Ils avaient tous les deux suivi les études de réalisateur dans les années 50 au Centre Expérimental de Cinématographie de Rome. Les autres réalisateurs s'étaient formés sur le tas après 1959, même si certains possédaient une expérience grâce à leur participation dans les émissions d'information pré-révolutionnaires, les publicités et la télévision.

4. Le scénariste italien Cesare Zavattini avait déjà visité Cuba deux fois auparavant. En 1953, il faisait partie d'une petite délégation qui comprenait aussi le réalisateur Alberto Latuada, l'actrice Marisa Belli et Lo Ducca, directeur de la revue *Cahiers du Cinéma*. L'objectif de ce séjour était de donner des conférences et de participer aux débats de la semaine du cinéma italien organisée par la section cinéma de la Sociedad Cultural de Nuestro Tiempo, organisation culturelle de gauche fondée en février 1951, dans laquelle se trouvaient quelques uns des futurs fondateurs de l'ICAIC. Zavattini revient à Cuba plus tard, en 1956, pour maintenir une fois encore des liens avec les membres de Nuestro Tiempo. C'est au cours de ce second séjour que naît le projet d'écrire un scénario pour un film cubain, *Cuba mía*, qui après quelques modifications devient *Cuba baila*, déjà cité, de Julio García Espinosa.

5. Dans les premières années de l'ICAIC, de nombreux réalisateurs du bloc soviétique d'alors, tentèrent de rendre l'événement historique de la Révolution cubaine, parmi eux le soviétique Mijail Kalatosov, qui accompagné du caméraman Serguei Urusevski et du poète Evgueni Evtushenko, prépara le scénario de *Soy Cuba*, coproduction de l'année 1964. Un an plus tard, le réalisateur tchèque Vladimir Cech réalisa en coproduction avec l'ICAIC, le film *Para quién baila La Habana*. Un autre réalisateur ex socialiste qui participa également à des coproductions avec Cuba durant cette période fut l'allemand Kurt Maetzig, qui filma *Preludio 11*.

6. Fondé le 24 mars 1959, l'ICAIC débute avec un budget de l'état qui en 1963 dépassa les 4 millions de pesos, mais très vite, il réussit à s'autofinancer. En 1975, lors de la fondation du Ministère de la Culture, il fut intégré à cet organisme et perdit une part de son autonomie. En 1986, l'ICAIC devient un regroupement d'entreprises composé par l'Entreprise ICAIC, l'Entreprise Technique de Projection Cinématographique et les Distributions Nationales et Internationales des films. A partir de ce moment là, elle avait un statut juridique indépendant et un patrimoine personnel. En janvier 1988, c'est la naissance de trois groupes de création dirigés par Gutiérrez Alea, Humberto Solás et Manuel Pérez. On essaie de décentraliser la production, de donner plus d'autonomie aux créateurs, puisque chaque groupe est responsable du résultat de ses projets et de son propre budget. A cette époque, la direction de l'ICAIC intervient seulement pour approuver le synopsis et le film déjà terminé, ainsi que pour accepter des projets présentés par des réalisateurs qui restent en marge des trois groupes de création. L'année suivante, l'ICAIC n'est plus une entreprise et devient une institution culturelle avec un statut juridique particulier.

La información histórica contenida en este artículo está basada en el libro *La tienda negra. El cine en Cuba (1971-1977)*, de la investigadora María Eulalia Douglas, de la Cinemateca de Cuba.

Los fragmentos citados forman parte de una entrevista realizada el pasado año por esta periodista al Director de la Productora ICAIC, Camilo Vives. Asimismo, la información legal fue aportada por los asesores de la productora.



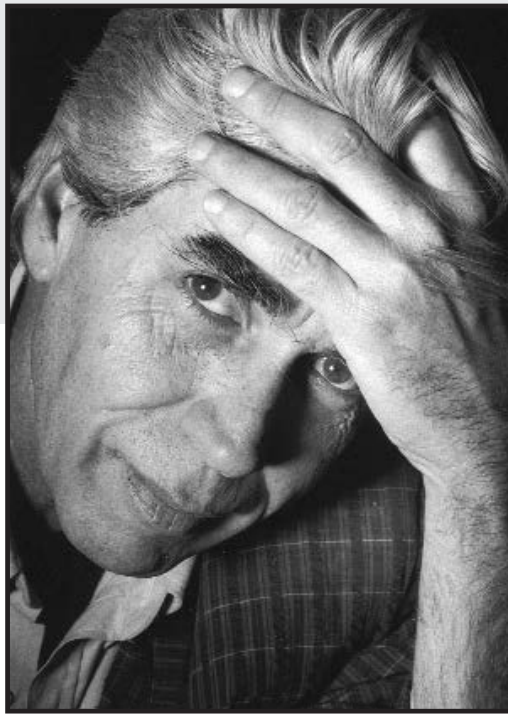
un clásico se recicla

Reafirmando una vez más que nada hay nuevo bajo el sol y que, por otra parte, no importa la edad biológica para la experimentación y la juventud de espíritu, el realizador Humberto Solás (La Habana, 1941), uno de los pioneros del cine cubano posterior al triunfo de la Revolución de 1959, clásico vivo del Nuevo Cine Latinoamericano y cultivador del más auténtico cine de autor, se decide a explorar las posibilidades de las nuevas tecnologías mientras realiza la primera película cubana en formato digital.

Miel para Oshún es el título de esta nueva experiencia, en la que se unen más de una motivación que, venidas desde niveles muy diferentes, convencieron a Solás a abandonar, al menos por el momento, el clásico celuloide a la hora de filmar.

Lo primero que parece haber interesado al director fueron las facilidades económicas de esta reciente técnica que reduce considerablemente los costos de producción, no solamente por lo asequible de los medios, sino también por la comodidad que supone para la transportación y para el proceso mismo de la filmación. Estas facilidades se convirtieron, además, en aliadas estéticas para el nuevo proyecto de Humberto Solás que, después de nueve años sin filmar, se plantea un empeño un tanto renovador dentro de su muy personal poética. Tras filmes históricos y con puestas grandilocuentes como *Cecilia* (1981), *Un hombre de éxito* (1986), o *El siglo de las luces* (1992), el director apuesta ahora por una historia abiertamente contemporánea y comprometida con uno de los temas más lacerantes de la historia cubana de los últimos cuarenta años: los traumas del exilio y la emigración.

La historia, urdida por Elia Solás, hermana del director, cuenta las vivencias de Roberto, un joven cubano americano que fue llevado a los Estados Unidos desde Cuba por su padre cuando tenía siete años, y que regresa ahora por primera vez a su país de origen. Su viaje a largo de la Isla implicará también un recorrido y un reencuentro con su madre, su país y su identidad, a la vez que una confrontación con estas nociones y sus representaciones. El director quiere darle al argumento un tratamiento visual que esté a medio camino entre la ficción y el documental, entre el road movie y la crónica de viaje, para lo cual, las facilita-



m è B s, 4° encn es, Tl s e

un classique se recycle

En afirmando una vez más que nada hay nuevo bajo el sol y que, por otra parte, no importa la edad biológica para la experimentación y la juventud de espíritu, le réalisateur Humberto Solás (La Havane, 1941), l'un des pionniers du cinéma cubain postérieur au triomphe de la Révolution de 1959, un classique vivant du Nouveau Cinéma Latino-américain et adepte du plus authentique cinéma d'auteur, se décide à explorer les possibilités des nouvelles technologies en réalisant le premier film cubain en format numérique.

Miel para Oshún est le titre de cette nouvelle expérience, fruit de plus d'une motivations de natures différentes qui ont conduit Solás à abandonner, du moins pour le moment, le celluloïd classique pour son tournage.

Ce qui semble d'abord avoir intéressé le réalisateur, ce furent les avantages économiques de cette technique récente qui réduit considérablement les coûts de production, non seulement grâce au matériel moins chère, mais également grâce à sa commodité pour le transport et le processus de tournage. Ces avantages se sont de plus révélés être des alliés pour l'esthétique de ce nouveau projet de Humberto Solás qui, après neuf ans sans filmer, se lance dans une entreprise assez novatrice dans le courant de sa poétique très personnelle. Après des films historiques aux mises en scène grandiloquentes comme *Cecilia* (1981), *Un homme de succès* (1986), ou *El siglo de las luces* (1992, *Le siècle des lumières*), le réalisateur parie maintenant sur une histoire ouvertement contemporaine et engagée avec un des thèmes les plus déchirants de l'histoire cubaine des quarante dernières années : les traumatismes de l'exil et de l'émigration.

L'histoire tramée par Elia Solás, sœur du réalisateur, raconte la vie de Roberto, un jeune cubano-américain qui a quitté Cuba pour les États Unis, emmené par son père, à l'âge de sept ans, et qui revient pour la première fois dans son pays d'origine. Son voyage à travers l'île sera aussi un parcours et une nouvelle rencontre avec sa mère, son pays et son identité, mais également une confrontation avec ces notions et leurs représentations. Le réalisateur veut donner à l'argument un traitement visuel à mi-chemin entre la fiction et le documentaire, entre le road movie et la chronique de voyage, et en cela les avantages de la technique digita-

des de la técnica digital le viene como anillo al dedo. Sobre esto Solás ha comentado que “es una película que pretende tener un aire, un espíritu documental, donde regreso a un cine que hice hace 35 años atrás, con el cual inicié mi carrera, digamos *Manuela* (1966) y el tercer cuento de *Lucía* (1968).

Hablo de la cámara en mano, de los protagonistas como entes fundamentales de la historia. Una estética muy diferente a la que yo he abordado en otras películas mías. La cámara sigue a los personajes a todos lados, el entorno está como telón de fondo y gravita en la medida en que influye en la animosidad de los personajes, emitiendo mensajes de contextualización, pero sin protagonismo. *Miel para Oshún* la estoy realizando en sistema digital procurando acentuar la posibilidad estética que persigo, porque esta cámara pesa mucho menos que una de 35 mm, los costos se reducen, además de que tengo más tiempo, gravo los ensayos y acumulo muchas horas de filmación, algo que en cine no sería posible.

Me siento libre y joven con una cámara, poco presupuesto, tres actores extraordinarios (Isabel Santos, Jorge Perugorría y Mario Limonta), y dos fotógrafos muy buenos (Tote Trenas y Porfirio Enríquez). Estoy muy contento de tenerlos”.

Así, de las grandes puestas en escena que caracterizaron sus últimas producciones, Humberto Solás retoma algunas de sus primeras inquietudes en el cine, esas que dieron origen a los grandes clásicos del cine cubano y conformaron, de hecho, una dimensión estética para la cinematografía insular y caribeña. Es como empezar de nuevo estrenando, además, una nueva manera de hacer cine dentro del cine cubano. Es la manera de vincular experiencia con experimentación, un paso que ya han dado con buenos resultados otros importantes realizadores latinoamericanos como Eliseo Subiela y Arturo Ripstein en sus últimas películas. De hecho, ya Solás había compartido algunas sesiones de filmación con el último.

Pero no sólo se sintoniza el director con las últimas novedades técnicas sino, de cierta manera también, con la vanguardia estética del cine contemporáneo internacional. Su inquietud por la sobriedad visual en esta nueva película y

le lui vont comme un gant. A ce sujet Solás a dit que “c’est un film qui prétend avoir l’air et l’esprit du documentaire, où je reviens à un cinéma que j’ai fait il y a 35 ans, au début de ma carrière, avec *Manuela* (1966) et le troisième conte de *Lucía* (1968).

Je veux parler de la caméra au poing, des protagonistes comme êtres fondamentaux de l’histoire. Une esthétique très différente de celle que j’ai employée dans d’autres de mes films. La caméra suit les personnages partout, l’environnement est comme une toile de fond autour des personnages et influence leur l’état d’esprit, en émettant des messages de contextualisation, mais sans jouer un rôle protagoniste. Je réalise *Miel para Oshún* en système numérique en essayant d’accentuer la possibilité esthétique que je recherche, car cette caméra pèse beaucoup moins qu’une 35 mm, les coûts sont réduits, j’ai en outre plus de temps, je filme les essais et j’accumule les heures de tournage, ce qui ne serait pas possible en format cinéma.

Je me sens libre et jeune avec une caméra, un petit budget, trois acteurs extraordinaires (Isabel Santos, Jorge Perugorría et Mario Limonta), et deux très bons directeurs de la photographie (Tote Trenas et Porfirio Enríquez). Je suis très content de les avoir”.

Ainsi, après les grandes mises en scène qui caractérisent ses dernières productions, Humberto Solás revient à certaines de ses premières inquiétudes au cinéma, celles qui ont été à l’origine des grands classiques du cinéma cubain et qui ont apporté, de fait, une dimension esthétique à la cinématographie de l’île et des Caraïbes. C’est comme recommencer en essayant, de plus, une nouvelle façon de faire du cinéma dans le cinéma cubain. C’est une façon d’allier l’expérience à l’expérimentation, un pas qu’ont déjà franchi avec succès d’autres réalisateurs latino-américains importants comme Eliseo Subiela et Arturo Ripstein dans leurs derniers films. En fait, Solás avait déjà participé à quelques séances de tournage avec Ripstein.

Le réalisateur est en harmonie non seulement avec les dernières nouveautés techniques mais également, d’une certaine manière, avec l’avant-garde esthétique du cinéma contemporain international. Son souci de sobriété visuelle et d’esthétique naturaliste dans ce nouveau film,



M e l æ h n
i i ñ e q e m e s s
ø

por una estética naturalista, hacen saltar las coincidencias con los presupuestos del movimiento Dogma 95 que han lanzado los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg. De hecho, resulta sintomática la participación en el filme del director de fotografía español Tote Trenas, quien retrató el filme gallego *Brase otra vez*, la primera película ibérica que sigue los dictados del Dogma 95.

“Este Dogma me resucitó, -comenta Solás- me despertó. Yo quise hacer ese cine y no pude. En los años 70 los festivales eran la única ventana que tenía el cine latinoamericano y el cubano, y éstos decidieron que los parámetros visuales que teníamos no correspondían a sus exigencias. De manera que uno dijo, pues vamos a hacer un cine más clásico, pues la única posibilidad que tiene una cinematografía como la cubana de ser divulgada es a través de los festivales. Dogma, al sacar todo ese espíritu de cámara en mano, poca o ninguna iluminación, me hace ver que otra vez la historia recicla su pensamiento y ese pensamiento era el que yo tenía, donde me sentía más a gusto y digo, pues vamos a hacer otra vez cine como en aquella época. Y es que Dogma no inventó nada. Dogma replanteó cosas que habíamos hecho Glauber Rocha, Miguel Littín, Humberto Solás, hace 35 años, y que incluso venían haciendo algunos cineastas soviéticos. Tampoco inventamos nada en aquel momento, pero sí le dimos envergadura y presencia a una puesta en escena donde se mezclaba lo documental con la ficción. Llegaba un momento que se imbricaban a tal punto que uno lograba una experiencia dinámica.”

Así, renovado en todos los sentidos y con una película que es un reto en más de un sentido, Solás vuelve a ponernos inquietos. *Miel para Oshún*, que debe estar lista para inicios del 2001, puede ser una obra contundente, lo mismo por su tratamiento visual como por el acercamiento al tema de la emigración, capital para la historia y la cultura cubanas y que, aunque ha sido abordado insistentemente por el cine más reciente, no ha logrado aún la consolidación y profundidad que merece.

Es Humberto Solás, el último clásico vivo del cine cubano, que junto a Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez constituyen la cúspide del cine nacional, y que es figura tutelar de una de las corrientes estéticas u a m b s , 198

fundamentales dentro de esta cinematografía, quien tiene ahora en la mano la posibilidad para dar otro vuelco en la historia cinematográfica de esta isla. Genio, más que talento, no le falta. ■

Francisco Bou



laisse apparaître les coïncidences avec les présupposés du mouvement Dogma 95 qui ont lancé les réalisateurs danois Lars von Trier et Thomas Vinterberg. En fait, la participation dans le film du directeur de photographie espagnol Tote Trenas est symptomatique : il a fait la prise de vue dans le film galicien *Brase otra vez*, le premier film ibérique qui suit les préceptes de Dogma 95.

“Dogma m’a ressuscité, -commente Solás- il m’a réveillé. Je voulais faire ce cinéma et je ne pouvais pas. Dans les années 70 les festivals étaient la seule vitrine pour le cinéma latino-américain et le cinéma cubain, et ils ont décidé que nos paramètres visuels ne correspondaient pas à leurs exigences. Alors je me suis dit, eh bien on va faire un cinéma plus classique, car pour une cinématographie comme celle de Cuba, la seule possibilité d’être divulguée, c’est à travers les festivals. Dogma, avec cet esprit caméra au poing et peu ou pas de lumière, me fait voir qu’encore une fois l’histoire recycle sa pensée et cette pensée était celle que j’avais, celle où je me sentais le plus à l’aise. Et je me dis, eh bien on va faire de nouveau du cinéma comme à l’époque. Dogma n’a rien inventé. Dogma a remis en lumière des choses que Glauber Rocha, Miguel Littín et moi, et même quelques cinéastes soviétiques, avions faites il y a 35 ans. Nous n’avions rien inventé non plus à cette époque, mais nous avons donné de l’envergure et de la présence à une mise en scène où se mêlaient documentaire et fiction. A un moment donné ils étaient tellement imbriqués que j’arrivais à une expérience dynamique.”

Rénové dans tous les sens du terme et avec un film qui est un défi de plusieurs points de vue, Solás revient nous inquiéter. *Miel para Oshún*, qui devrait être prêt début 2001, peut être une œuvre percutante, aussi bien par son traitement visuel que par le thème de l’émigration qu’elle aborde, capital pour l’histoire et la culture cubaines. Ce thème, s’il a été traité abondamment par le cinéma le plus récent, n’a pas encore atteint la consolidation et la profondeur qu’il mérite.

Humberto Solás, le dernier classique vivant du cinéma cubain, aux côtés de Gutiérrez Alea et de Santiago Álvarez, est au sommet du cinéma national ; c’est une figure tutélaire d’un des courants esthétiques fondamentaux de cette cinématographie. Il a maintenant entre ses mains la possibilité de donner un nouveau tournant à l’histoire cinématographique de cette île. Du génie, plus que du talent, il n’en manque pas. ■

TRADUIT DE L’ESPAGNOL
(CUBA) PAR ODILE RIGONI



JUAN CARLOS CREMATA

SE SOLTÓ EL RINOCERONTE

LE RHINOCÉROS S'EST ÉCHAPPÉ

Todos lo esperan como la gran revelación del cine cubano. Hace tiempo que anda por La Habana, por el mundo, entre furtivo y escandaloso, sonando cascabeles, regalando flores y caramelos y dibujando graffitis en pedazos de celuloide, como un Basquiat para el cine.

Juan Carlos Cremata (La Habana, 1961), es un tipo que sabe lo que quiere y que ha tenido, además, la sabiduría de la paciencia. Hace diez años se graduó de la Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de San Antonio de los Baños, luego de haber estudiado teatrología y dramaturgia en el Instituto Superior de Arte. Después de casi una década de formación y con una buena experiencia en la televisión dedicada a niños filmó, para su graduación como cineasta, el corto de ficción *Oscuros rinocerontes enjaulados* (1990), un divertimento donde la intertextualidad hacía coincidir las referencias de la comedia silente con los clásicos del cine cubano de los sesenta, cierto expresionismo paródico y grotesco y la cultura de la burocracia popular y suburbana. Este experimento, a medio camino entre la ficción y el video arte, fue a parar a las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), lo cual ya dice mucho del talento de su creador y parece ser también el basamento de una expresión que quiere amplificarse ahora en *Nada*, el primer largometraje de Cremata, que se espera esté listo para los meses iniciales del 2001.

En los diez años intermedios, el artista se dedicó a viajar, dar conferencias en universidades y escuelas de arte por varios países, ganarse una beca Guggenheim, producir el concierto de las estrellas del *Buena Vista Social Club* por el 40 aniversario del ICAIC, realizar un spot para el 20 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano donde otra vez pintorreaba la imagen y realizar con el Centro Cultural de España en Cuba lo mejor del documental cubano en los últimos años. *La época, el encanto y fin de siglo* (1999), un material que nuevamente se coloca en la frontera entre los géneros, video arte y documental que, al ir esbozando el devenir de esas cercanas referencias para el imaginario colectivo de los últimos 50 años cubanos, reflexiona libremente, también, sobre los concep-

Tout le monde l'attendait comme la grande révélation du cinéma cubain. Cela fait longtemps qu'il déambule dans La Havane et dans le monde, furtif ou bruyant, agitant des grelots, offrant des fleurs et des bonbons et dessinant des graffiti sur des bouts de celluloid, comme un Basquiat du cinéma.

Juan Carlos Cremata (La Havane, 1961), est quelqu'un qui sait ce qu'il veut et qui a eu, de plus, la sagesse d'être patient. Il est sorti diplômé, il y a dix ans, de l'Ecole Internationale de Cinéma Télévision et Vidéo de San Antonio de los Baños, après avoir étudié le théâtre et la dramaturgie à l'Institut Supérieur de l'Art. Après presque une décennie de formation et une bonne expérience de la télévision consacrée aux enfants, il a filmé comme travail de fin d'études le court métrage de fiction *Oscuros rinocerontes enjaulados* (1990) –*Sombres rhinocéros emprisonnés*–, un divertissement où l'intertextualité alliait les références de la comédie muette et les classiques du cinéma cubain des années soixante, un certain expressionnisme parodique et grotesque et la culture de la bureaucratie populaire des faubourgs. Cet essai, à mi-chemin entre la fiction et le vidéo art, a fini dans les collections du Musée d'Art Moderne de New York (MOMA), ce qui en dit déjà long sur le talent de son créateur et semble être également la base d'une expression qui cherche à se développer maintenant dans *Nada* (*Rien*), le premier long métrage de Cremata, attendu dans les premiers mois de 2001.

Au cours des dix années intermédiaires, l'artiste a voyagé, donné des conférences dans des universités et des écoles d'art de plusieurs pays, gagné une bourse Guggenheim, produit le concert des vedettes du *Buena Vista Social Club* pour le 40ème anniversaire de l'ICAIC, créé pour le 20ème Festival du Nouveau Cinéma Latino-américain un spot dans lequel il s'est remis à peindre l'image et réalisé avec le Centre Culturel d'Espagne à Cuba le meilleur du cinéma documentaire cubain de ces dernières années. *La época, el encanto y fin de siglo* (1999), un matériel qui se situe de nouveau à la frontière entre deux genres, vidéo art et documentaire, et qui, en ébauchant le devenir de ces références familières pour l'imaginaire collectif des 50 dernières années cubaines, est également une libre réflexion sur les

tos que lo titulan, aunque esta reflexión pueda poner en crisis dichas nociones. *La época, el encanto y fin de siglo*, es un gran collage donde la poesía, la fuerza de la palabra, y la búsqueda de la belleza visual se unen para intentar atrapar en 16 minutos el fatum histórico de la insularidad cubana.

Así llega Cremata a *Nada*, un proyecto que tenía listo desde hace dos años, pero

que sólo ahora ha podido emprender con todas las condiciones que necesitaba, o más bien, que exigía. “Si la hubiera hecho antes sería totalmente distinta. Ahora la película es mucho más madura, más concisa. Traté de que el tiempo fuera mi cómplice y ganar muchas cosas. No cambio los diez años

que estuve sin filmar, porque acumulé una cantidad de experiencias que me han permitido llegar a este punto. No reniego del tiempo anterior a *Nada*, porque no fue perdido, maldeciré del período sin filmar, luego de este debut.” Y para garantizar ese tiempo de creación, Cremata ya anuncia que ésta, su primera película, los es a la vez de una trilogía que incluye también los proyectos *Nunca* y *Nadie*.

Pero por ahora, *Nada* es mucho más que nada y contará la historia de Carla, una empleada de correos cuyos padres emigran a Estados Unidos y la inscriben en una lotería para obtener visa y residencia permanente en aquel país. Mientras, Carla, en medio de su soledad y por una taza de café que se le derrama encima de una carta, descubre su compulsiva necesidad de ayudar anónimamente a los demás. Cuando finalmente la joven gana la lotería de las visas, debe decidir entre irse o quedarse...

Otra vez aparece el escabroso tema de la emigración en el cine cubano, de la definición entre la pertenencia a un espacio o la ansiedad por conquistar otros nuevos. Cremata quiere acá plantearse cuestiones tan ontológicas como las de dónde se ubica la cubanidad, qué significa ser cubano aquí y afuera y cuáles son nuestros compromisos de pertenencia a la Isla. Como sugerencia plantea que si todos se van, *Nadie* cambia *Nada* *Nunca*, y de paso juega con las tres palabras sobre las que se articula su trilogía cinematográfica para finalmente decir, con tono un tanto provocativo: “Para mí es un reto saber qué puede pasar con esta película en Miami”.

Pero todo este peso conceptual y temático va montado sobre una comedia hilarante y absurda que aspira a bordear lo dramático del asunto, aunque sin eludir completamen-

concepts qui lui servent de titre, bien que cette réflexion puisse engendrer une crise. *La época, el encanto y fin de siglo*, est un grand collage où la poésie, la force du verbe et la recherche de la beauté visuelle s'unissent pour tenter de piéger en 16 minutes le fatum historique de l'insularité cubaine.

C'est ainsi que Cremata en arrive à *Nada*, un projet qu'il tenait prêt depuis deux ans, mais qu'il n'a pu entreprendre que maintenant dans les conditions voulues ou plutôt exigées par lui. “Si je l'avais fait avant il serait totalement différent. Maintenant le film est plus mûri, plus concis. J'ai essayé de faire du temps mon complice et de gagner beaucoup de choses. Je ne change-

rais pas les dix années où je

n'ai pas filmé, car j'ai accumulé une quantité d'expériences qui m'ont permis d'en arriver là. Je ne renie pas le temps qui a précédé *Nada*, il n'a pas été perdu, je maudirai la période où je n'ai pas filmé après cette première”. Et pour garantir ce temps de création, Cremata annonce déjà que ce film, son premier, est aussi le premier d'une trilogie qui inclue également les projets *Nunca* (*Jamais*) et *Nadie* (*Personne*).

Mais pour le moment, *Nada* est déjà quelque chose et racontera l'histoire de Carla, une employée de La Poste dont les parents émigrent aux Etats Unis et l'inscrivent dans une loterie pour obtenir un visa et un permis de résidence dans ce pays. Entre temps, Carla, au milieu de sa solitude et à cause d'une tasse de café renversée sur une lettre, découvre son irrépensible besoin d'aider les autres de façon anonyme. Lorsque la jeune fille finit par gagner à la loterie des visas, elle doit choisir entre s'en aller et rester

On voit apparaître une nouvelle fois dans le cinéma cubain le thème scabreux de l'émigration, de la définition entre l'appartenance à un espace ou l'avidité d'en conquérir de nouveaux. Cremata veut se poser des questions aussi ontologiques que celle de savoir où se situe la cubanité, ce que signifie être cubain ici et hors du pays et quels sont nos engagements d'appartenance à l'île. Il propose comme suggestion que si tout le monde part, *Personne* ne change *Jamais Rien*, et en passant il joue avec les trois mots autour desquels s'articule sa trilogie cinématographique pour dire finalement, d'un ton quelque peu provocateur: “Pour moi c'est un défi de savoir ce qui peut se passer à Miami avec ce film.”

Cependant, toute cette charge conceptuelle et thématique repose sur une comédie hilarante et absurde qui aspire à rester en marge de l'aspect dramatique du sujet, sans



te ese sentido del melodrama que también define a la cultura cubana y latinoamericana toda. “No creo que haya nada de melodrama, aunque es parte de nuestra idiosincrasia y en esa medida puede ser que se asome. Almodóvar, si fuera cubano, sería mucho más almodovariano de lo que es. Y esta es una película sobre las mujeres, así que la referencia a Almodóvar está, pero también otras que muy poco tienen que ver con la realidad cubana, como la trilogía de Kieslowski, el cine de Wim Wenders, el neorrealismo italiano. No hay demasiado hincapié en el melodrama, a pesar de que intenté mezclar lo humorístico con lo tierno. Lo que más me interesa lograr es que la gente pueda reír y llorar con una misma escena.”

Y todas estas influencias y presencias son poco, porque también se le suman la admiración, el homenaje y las citas, de la misma manera que en *Oscuros rinocerontes...*, al cine mudo, el cubano de los sesenta y particularmente a *Memorias del subdesarrollo* (1968). Y siguiendo la visualidad que recreó en su primer trabajo en cine, la película estará filmada en blanco y negro, con algunos detalles en color, animación incorporada y dibujos y rallados directos sobre el celuloide. Toda esta experimentación no hacen diletante a Juan Carlos Cremata, que asegura: “Yo no quiero hacer una película nueva, sólo una película diferente en el panorama del cine cubano”. Y mientras, agradece a todo el equipo de filmación que se ha vinculado estrechamente con el proyecto, y en especial, al veterano fotógrafo Raúl Rodríguez, quien le ha prestado su experiencia y sus vivencias en el cine de los sesenta, para imprimirle esa misma visualidad a este filme.

Al director no le agrada mucho el cliché de ser experimental, aunque es difícil evadir esta definición para un cine como el suyo que se presta constantemente herramientas de otras manifestaciones, que no se puede encerrar en el lenguaje cinematográfico más convencional y que va saltando sobre los géneros tradicionales para ofrecer muchas veces un producto difícil de encasillar. Sin embargo, no hay que confundir, como usualmente se hace, experimentación con incomunicación o con incompreensión. Sus trabajos apelan a la comunicación todo el tiempo, volviendo activos casi todos los sentidos del espectador, e incluso a veces, abrumándonos un poco por la concurrencia de información y las múltiples líneas de sentido que cada cuadro establece. Y es que Cremata, más que cine, hace arte y se vale de todo lo que esté a su alcance para expresarse. Y si el fotograma no le basta, él pinta lo demás. ■

Francisco Bou



Juan Carlos Cremata, *Revolución y Toque*, 2008

éluder complètement ce sens du mélodrame qui définit aussi la culture cubaine et latino-américaine tout entière. “Je ne crois pas qu’il y ait du mélodrame, bien que comme cela fait partie de notre idiosyncrasie, il est possible qu’il affleure. Almodóvar, s’il était cubain, serait beaucoup plus almodovarien encore. *Nada* est un film sur les femmes, il y a donc une référence à Almodóvar, mais également à d’autres films qui ont très peu de rapport avec la réalité cubaine, comme la trilogie de Kieslowski, le cinéma de Wim Wenders, le néoréalisme italien. Je n’insiste pas trop sur le mélodrame, bien que j’aie essayé de mêler humour et tendresse. Ce qui m’intéresse le plus est de parvenir à ce que les gens puissent

rire et pleurer sur une même scène.”

Et toutes ces influences et ces présences sont peu de choses, car il faut leur ajouter l’admiration, l’hommage et les mentions, tout comme dans *Oscuros rinocerontes*, faites au cinéma muet, à celui du Cuba des années soixante et tout particulièrement *Memorias del subdesarrollo* (1968) –*Mémoires du sous-développement*. Et fidèle à la qualité visuelle qu’il avait recréée dans son premier travail au cinéma, le film sera tourné en noir et blanc, avec quelques détails en couleur, une animation incorporée, des dessins et des rayures faites directement sur la pellicule. Toute cette expérimentation ne fait pas de Juan Carlos Cremata un diletante, il affirme : “Je ne veux pas faire un film nouveau, seulement un film différent dans le panorama du cinéma cubain.” Et tant qu’il y est, il remercie toute l’équipe du tournage qui s’est étroitement associée au projet, et tout spécialement, le directeur de la photographie vétéran Raúl Rodríguez, qui a apporté son expérience professionnelle et personnelle du cinéma des années soixante, pour imprimer au film cette qualité visuelle.

Cremata n’aime pas beaucoup l’étiquette de cinéaste expérimental, bien qu’il soit difficile d’écarter cette définition pour un cinéma comme le sien qui emprunte constamment des outils à d’autres manifestations, que l’on ne peut enfermer dans le langage cinématographique plus conventionnel et qui saute par-dessus les genres traditionnels pour offrir un produit souvent difficile à classer. Cependant, il ne faut pas confondre, comme on le fait habituellement, expérimentation avec incommunication ou incompréhension. Ses travaux appellent sans cesse à la communication, en activant presque tous les sens du spectateur, et même parfois en nous écrasant en peu sous l’affluence d’informations et les lignes de sens multiples que chaque tableau propose. C’est que Cremata, plus que du cinéma, fait de l’art et utilise tout ce qui est à sa portée pour s’exprimer. Et si le photogramme ne lui suffit pas, il peint le reste. ■



a pesar de todo, el cine uruguayo existe

le cinéma uruguayen existe malgré tout

Dos largometrajes en 35 mm estrenados en el 2000, tres películas en proceso de realización, otros tres largometrajes realizados en video, una producción numéricamente interesante de cortometrajes y la presencia de varios de esos films en festivales internacionales, inducen a pensar que el cine uruguayo existe y se desarrolla. Algunos de esos films han sido vistos por más público que el habitual y uno de ellos llegó a tener exhibición en Buenos Aires. La crítica ha sido más benévola que en el pasado y ha reconocido valores en varios títulos uruguayos del año. El país tiene un Instituto Nacional del Audiovisual, un Fondo de apoyo a la producción, aunque carece todavía de una ley de cine, y ese dato también ayuda a generar la idea de que las cosas están finalmente bien encaminadas. Esa puede ser una impresión errónea, sin embargo. O una exageración.

URUGUAY Y SU CINE

Uruguay es un pequeño enclave geográfico (inventado por los británicos durante la colonia, para servir de tapón entre los dos gigantes de América del Sur, Brasil y Argentina), con apenas 176 mil kilómetros cuadrados, uno de los países de menor superficie en América Latina. Su población total supera apenas los 3 millones de habitantes, equivalentes a los vecinos de un barrio de Sao Paulo o Buenos Aires. La mitad de esa población está en Montevideo, una ciudad que conserva algunos rasgos de provincia y ha adoptado las

Deux longs métrages en 35 mm sortis en l'an 2000, trois films en cours de réalisation, trois autres longs métrages réalisés en vidéo, une production de courts métrages en quantité intéressante et la présence de plusieurs de ces films dans des festivals internationaux portent à penser que le cinéma uruguayen existe et se développe. Certains de ces films ont été vus par un public plus important que d'habitude et l'un d'eux a même été diffusé à Buenos Aires. La critique a été plus bienveillante que par le passé et a reconnu des valeurs à plusieurs titres uruguayens de cette année. Le pays dispose d'un Institut National d'Audiovisuel, d'un Fonds de soutien à la production, bien qu'il lui manque encore une législation du cinéma, et ceci laisse aussi à penser que, finalement, les choses suivent un bon chemin. C'est peut être, malgré tout, une impression fautive. Ou une exagération.

L'URUGUAY ET SON CINÉMA

L'Uruguay est une petite enclave géographique (inventée par les Britanniques pendant la colonie pour servir de tampon entre les deux géants d'Amérique du Sud, le Brésil et l'Argentine). Avec seulement 176.000 km², c'est un des pays d'Amérique du Sud qui a la plus petite superficie. Sa population totale dépasse à peine les 3 millions d'habitants, ce qui équivaut aux habitants d'un quartier de Sao Paulo ou de Buenos Aires. La moitié de cette population vit à Montevideo, une ville qui conserve certains traits provinciaux et a adopté des habitudes de con-

modas consumistas de la posmodernidad, al tiempo que ha perdido una parte de la memoria de ciudad muy culta y erudita que en el pasado cercano la protegió de la avasallante influencia porteña de Buenos Aires. Un país y una ciudad asolados en los dos últimos años por la crisis económica del Cono Sur, más fuerte aquí que en los países vecinos, sin capacidad exportadora, donde la industria turística (casi exclusivamente centrada en Punta del Este) se reduce a dos meses en el año. Y un Montevideo que se caracteriza por un fenómeno cultural asumido, el “bajoneo”, es decir, el desánimo, la idea de que todo tiempo pasado fue mejor. El país y la capital persisten en ser los de mayor envejecimiento de la población: los jóvenes emigran, los mayores quedan y la previsión social está en crisis. La desocupación aumenta. En este contexto la actividad cultural y artística, la renovación de las formas de expresión nacionales e identifica-

somation de la post-modernité, en même temps qu'elle a perdu une partie de l'image qu'elle avait de ville très cultivée et érudite, qui dans un passé proche, l'a protégée de l'asservissante influence de Buenos Aires. Un pays et une ville dévastés, ces deux dernières années, par la crise économique du Cône Sud, plus forte ici que dans les pays voisins, sans capacité d'exportation, où l'industrie touristique (presque exclusivement concentrée à Punta del Este) est limitée à deux mois dans l'année. Et Montevideo qui se caractérise par un phénomène culturel assumé, le “bajoneo”, c'est à dire le cafard, l'idée que toute époque appartenant au passé était de toute façon meilleure. Le pays et la capitale continuent à avoir le plus fort taux de vieillissement de la population : les jeunes émigrent, les plus âgés restent et la prévision sociale est en crise. Le chômage augmente. Dans ce contexte, l'activité culturelle et artistique, la rénovation des formes d'expression nationales et porteuses d'i-

8 historias d ao r
)oe) 9



torias, las posibilidades de competir con calidades en el Mercosur, área económica que Uruguay integra con Argentina, Brasil y Paraguay, parecer aún más limitada. El pesimismo, rasgo dominante de los uruguayos, tendría fundamento. El país y sus habitantes viven con la memoria de un pasado estable y a veces próspero y del recuerdo de los avances políticos o sociales de la primera mitad del siglo XX, al impulso del primer batllismo (por José Battle y Ordóñez, que ocupó dos veces la presidencia a comienzos del siglo, segundo de cuatro Battle presidentes de la República hasta el actual Luis Battle Berres). A primera vista no habría razones para el optimismo.

Pero Uruguay es un país de contradicciones. A pesar de las modas neoliberales y privatizadoras que reducen el tamaño (y la ineficiencia) del Estado, la mayor fuerza política es la izquierda reunida en el Frente Amplio, que gobierna la capital. Y en varios aspectos de la vida social y económica se producen hechos llamativos. Por ejemplo, más del 30% de la economía proviene de las cooperativas, dos bancos importantes son de origen cooperativista. La salud pública en su casi totalidad es atendida por el mutualismo, un sistema asociativo que reemplaza al Estado desde los años veinte. Todo

dentité, les possibilités de créer une concurrence de qualité dans le Mercosur, aire économique dans laquelle sont entrés l'Uruguay, l'Argentine, le Brésil et le Paraguay, paraissent encore plus limités. Le pessimisme, trait dominant des Uruguayens, serait donc fondé. Le pays et ses habitants vivent avec le souvenir d'un passé stable et parfois prospère et celui des progrès politiques ou sociaux de la première moitié du XX^e siècle, sous l'impulsion du premier “batllismo” (du nom de José Battle y Ordóñez, qui a occupé deux fois la présidence au début du siècle, second de quatre Battle présidents de la République jusqu'à l'actuel Luis Battle Berres). A première vue, il n'y aurait pas de raison d'être optimiste.

Mais l'Uruguay est un pays fait de contradictions. Malgré les méthodes néolibérales et les privatisations qui réduisent le poids (et l'inefficacité) de l'Etat, la plus grande force politique est le “Frente Amplio”, qui gouverne la capitale. Des faits frappants se produisent dans divers domaines de la vie sociale et économique. Par exemple, plus de 30% de l'économie provient des coopératives, deux des banques les plus importantes ont pour origine la coopérative. La santé publique dans sa quasi-totalité est assurée par le mutualisme, un système associatif qui remplace l'Etat depuis les années vingt. Tout le théâtre, ses salles et équi-

el teatro y sus salas y equipamiento son propiedad de instituciones o de los actores y gestores, de manera que el teatro comercial no existe, como si hubiera habido un proceso de socialización. La propia Cinemateca uruguaya, objetivamente una de las mayores y más prestigiosas de América Latina es totalmente privada, sostenida por la propia sociedad y no por los gobiernos nacionales o departamentales. El mismo sistema asociativo o cooperativo explica la existencia de una editorial de libros administrada por los propios escritores (Banda Oriental, entre sus fundadores el actual Intendente de Montevideo, Mariano Arana, arquitecto), y una editora de discos (Ayuí-Tacuabé) es propiedad de músicos y compositores. En tiempos de globalización y de ocupación de mercados por las transnacionales, estas experiencias colectivas mantienen sus espacios y compiten con la economía mundializada. La socialización de los medios de producción económica, del cuidado de la salud y muy especialmente de la comunicación cultural y artística, es un fenómeno

que es la propiedad de instituciones o de actores y gestores, de modo que el teatro comercial no existe, como si hubiera habido un proceso de socialización. Incluso la Cinemateca uruguaya, objetivamente una de las más grandes y más prestigiosas de América Latina, es totalmente privada, financiada por la sociedad y no por los gobiernos nacionales o departamentales. Este mismo sistema asociativo y cooperativo explica la existencia de una editorial de libros administrada por los propios escritores (Banda Oriental: entre sus fundadores se encuentra el actual Intendente de Montevideo, Mariano Arana, arquitecto), y un editor de discos (Ayuí-Tacuabé) pertenece a músicos y compositores. En una época de mundialización y de ocupación de mercados por las transnacionales, estas experiencias colectivas conservan su lugar y hacen competencia a la economía mundializada. La socialización de los medios de producción económica, de los cuidados de salud y en particular de la comunicación cultural y artística, es un fenómeno que



El ccion s
M rio H d er
. 977

meno casi exclusivo del Uruguay en América Latina, y se ha producido dentro de estructuras y gobiernos capitalistas, algo que visitantes extranjeros no atinan a explicarse pero que tampoco se explican los uruguayos, que prefieren llorar sus carencias.

Durante el siglo la literatura ha producido algunos de los escritores más reconocidos del continente (desde Onetti hasta Benedetti y Galeano), la crítica literaria, de arte y de cine ha sido de las más prestigiosas (Emir Rodríguez Monegal, Homero Alsina Thevenet), gente de teatro, grupos y actores, suelen ser apreciados en general con mayor entusiasmo en el exterior que dentro del país. Esa producción artística e intelectual, particularmente dinámica a partir de 1945, al término de la Segunda Guerra mundial, tropezó con una dictadura de once años que terminó en 1985 y desde entonces el país apuesta a la nostalgia de lo que fue. Pero es también un referente de procedimientos, rigores y calidades del que participaron el público y los escritores, teatristas, músicos, críticos y plásticos (Torres García casi

exclusivamente propio a Uruguay en América Latina, y se ha producido a interior de estructuras y gobiernos capitalistas, cosa que los visitantes extranjeros no consiguen explicar, pero que los uruguayos, que prefieren llorar sus carencias, no se explican más.

Pendant le siècle, la littérature a produit certains des écrivains les plus reconnus du continent (d'Onetti à Benedetti et Galeano), la critique littéraire, d'art et de cinéma, a été parmi les plus prestigieuses (Emir Rodríguez Monegal, Homero Alsina Thevenet), les gens de théâtre, les groupes et les acteurs sont en général appréciés avec un enthousiasme plus grand à l'étranger que dans le pays. Cette production artistique et intellectuelle, particulièrement dynamique à partir de 1945, à la fin de la seconde guerre mondiale, s'est heurtée à une dictature de onze ans qui s'est terminée en 1985, et depuis, le pays s'est réfugié dans la nostalgie de ce qu'il a été. Mais c'est aussi un référent de procédés, rigueurs et qualités auquel ont participé le public, et les écrivains, les gens de théâtre, les musiciens, les critiques et les plasticiens (Torres García a presque été urugua-



fue uruguayo), pero prácticamente nunca los cineastas.

La aventura del cine en el Uruguay comienza en 1898. En la década del veinte se producen varios largometrajes mudos (el último, de 1929, *El pequeño héroe del arroyo de oro*, es uno de los mejores de la época en el continente). Durante la década siguiente comienza el sueño de la industria cinematográfica en un país donde no hay espectadores porque tampoco hay habitantes suficientes, y desde entonces el cine marcha a contra mano de los impulsos creativos en otras artes. Es un negocio que pocas veces fue económicamente sustentable. Durante los años sesenta se producen dos fenómenos paralelos: por un lado el llamado cine independiente, casi siempre de cortometraje, en 16 mm., realizado por aficionados cultos formados por la crítica erudita y exigente, que produce pequeñas películas a veces muy creativas que aún hoy mantienen su interés. Y por otra parte, el cine como instrumento de discusión y lucha ideológica, coincidente con la afirmación de la Revolución Cubana y los procesos de cambio que se expanden en el continente, películas de las cuales siguen vigentes algunas de Mario Handler (*Elecciones, Me gustan los estudiantes*). Y un antecedente de Ugo Ulive de 1959, *Un vinten p'al Judas*, en 35 mm., perspicaz visión del ser nacional. Pero casi todo ese cine desaparece con el golpe militar de 1973. Lo que sigue es el volver a empezar. Durante la dictadura con varios proyectos de empeño (*Mataron a Venancio Flores* de Juan Carlos Rodríguez Castro) y con la vuelta a la democracia con el regreso al documental y al cortometraje en video. Hasta que, hace cinco años, aparecen las primera señales de propuestas ambiciosas, a veces logradas, y una nueva visión de la gente y de la vida, con *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera*, un brillante juego de ironías (el montevideano es muy irónico) de Beatriz Flores Silva, la frustrada *El dirigible*, y casi en seguida un segundo logro, *Una forma de bailar* de Alvaro Buela. Por entonces se crea dentro de la Cinemateca, la Escuela de Cine del Uruguay, que prolonga un experimento anterior de la propia Cinemateca, entre 1977 y 1981, destruido por

yen) mais pratiquement jamais les cinéastes.

L'aventure du cinéma uruguayen commence en 1898. Divers longs métrages muets sont produits dans les années vingt (le dernier en 1929, *El pequeño héroe de arroyo del oro*, est un des meilleurs de l'époque sur le continent). Durant la décennie suivante commence le rêve de l'industrie cinématographique dans un pays où il n'y a pas de spectateurs parce qu'il n'y a pas non plus assez d'habitants, et depuis le cinéma marche à contre sens des impulsions créatrices que connaissent les autres arts. C'est une entreprise qui a rarement été rentable économiquement. Dans les années 60 se produisent deux phénomènes parallèles : d'un côté ce que l'on a appelé le cinéma indépendant presque toujours des courts métrages en 16 mm, réalisés par des passionnés cultivés issus de la critique érudite et exigeante qui produit des petits films parfois très créatifs qui conservent encore aujourd'hui leur intérêt. D'autre part, on trouve le cinéma comme instrument de discussion et de lutte idéologique, coïncidant avec l'affirmation de la Révolution cubaine et les processus de changement se développant sur le continent ; on trouve encore certain de ces films comme ceux de Mario Handler (*Elecciones, Me gustan los estudiantes*). Et un antécédent de Ugo Ulive en 1959, *Un vinten p'al Judas*, en 35 mm, une vision perspicace de l'identité nationale. Mais presque tout ce cinéma disparaît avec le coup d'Etat militaire de 1973. Ce qui persiste, c'est le fait de recommencer à nouveau. C'est le cas pendant la dictature avec plusieurs projets persévérants (*Mataron a Venancio Flores* de Juan Carlos Rodríguez Castro) et, de la démocratie rétabli, avec le retour au documentaire et au court métrage en vidéo. Jusqu'à ce qu'apparaissent, il y a cinq ans, les premiers signes de projets ambitieux, parfois réussis, et une nouvelle vision des gens et de leur vie, avec *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera*, un brillant jeu d'ironies (l'habitant de Montevideo est très ironique) de Beatriz Flores Silva, le frustré *Un dirigible* et, presque de suite, une deuxième réussite, *Una forma de bailar* de Alvaro Buela. C'est à cette époque-là qu'est créée, à l'intérieur de la Cinémathèque, l'École de Cinéma d'Uruguay, en prolongement d'une expérience antérieure de la Cinémathèque elle-même,

las dificultades de un tiempo político autoritario. Poco después se crea el Instituto Nacional del Audiovisual en la órbita del gobierno nacional, y con participaciones diversas el Fondo que opera con predominio municipal. Las organizaciones del sector, fundamentalmente productores y directores, procuran incidir en las políticas cinematográficas, azarosas y quizás inexistentes.

Pero el hecho más revelador y significativo de esta breve historia, es que prácticamente todo el cine uruguayo ha sido producido como si con cada película todo empezara de nuevo. A diferencia del teatro, de las editoriales independientes, del mutualismo, no se generaron estructuras asociativas o cooperativas permanentes. Todo empieza y termina con cada proyecto a realizar. La vida empieza y termina, pero no se prolonga ni se continúa en el tiempo. Son proyectos casi siempre individuales, empeñosamente llevados adelante. Cada proyecto termina con las primeras copias del film, y tampoco se prolonga con estructuras de distribución y exhibición internacionales, imprescindibles para un país donde los espectadores para el cine nacional no superan los 50 mil. Así es imposible sustentar una producción propia estable.

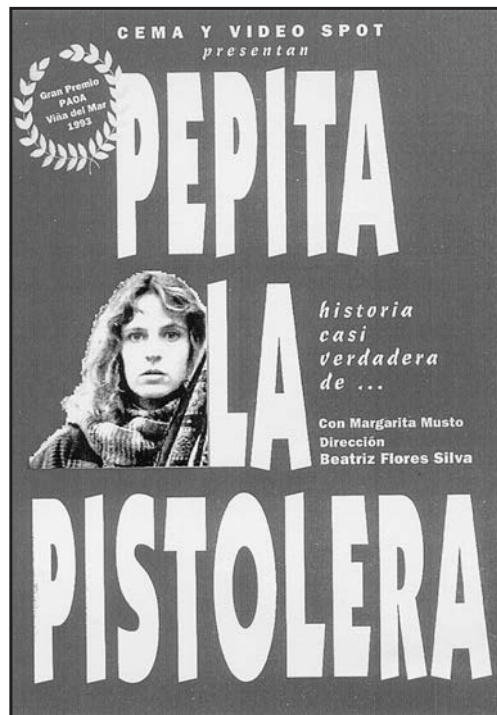
FONDOS, INSTITUTOS, ECONOMIAS

Los gobiernos no han ayudado a mejorar las condiciones para el desarrollo del cine. El gobierno central prefiere reducir tamaños, y el gobierno de la ciudad de Montevideo demostrar apoyos con resultados muy pequeños. El Instituto Nacional del Audiovisual (INA), creado como dependencia del Ministerio de Educación y Cultura se supone debe ocuparse de lo que se ocupa cualquier instituto en el mundo ancho y ajeno, propender a la calidad en las producciones cinematográficas, intervenir en las negociaciones y facilitar las coproducciones, y, desde luego, contar con un presupuesto suficiente para apoyar lo más valioso. El presupuesto total anual del Instituto es de cien mil dólares, con los cuales paga su propia burocracia, pero no alcanza a pagar la papelería o el fax, de manera que nadie puede esperar que los resultados sean brillantes. El Fondo de ayuda al audiovisual, que dispone de mayores recursos (no tantos más) en consiste aportes de canales de televisión privados y en aportes del Ministerio de Educación y Cultura y de la Intendencia de Montevideo. Si se suman todos los recursos existentes son insuficientes para pagar la mitad de los gastos de producción de una sola película, teniendo en cuenta que los costos en Montevideo son menores, que con frecuencia actores y técnicos postergan su retribución, y que locaciones y traslados son menos costosos que en otros lados. Como además los proyectos a los que se des-

entre 1977 y 1981, destruida por las dificultades dadas a un período político autoritario. Poco después se creó el Instituto Nacional de Audiovisual en la esfera del gobierno nacional y, con participaciones diversas, el Fondo que opera con la predominancia municipal. Las organizaciones del sector, fundamentalmente productores y realizadores, intentan ejercer influencia en las políticas cinematográficas, azarosas y posiblemente inexistentes.

Más el hecho más revelador y significativo de esta breve historia

es que, prácticamente, todo el cine uruguayo ha sido producido como si, con cada película, todo comenzara de nuevo. A la diferencia del teatro, de las editoriales independientes o del mutualismo, no le ha pasado de estructuras asociativas o cooperativas permanentes. Todo comienza y se acaba con cada proyecto a realizar. La vida comienza y se termina pero sin prolongamiento y continuidad en el tiempo. Son casi siempre proyectos individuales, llevados a cabo con empeño. Cada proyecto termina con las primeras copias del film y no se prolonga con estructuras de distribución y exhibición internacionales, indispensables para un país donde los espectadores potenciales de cine nacional no superan los 50.000. Así, es imposible tener una producción nacional estable.



historia casi verdadera de Pepita la Pistolera
Beatriz Flores Silva, 1995

FONDOS, INSTITUTOS, ÉCONOMIAS

Los gobiernos no han ayudado a mejorar las condiciones para el desarrollo del cine. El gobierno central prefiere las reducciones, y el gobierno de la ciudad de Montevideo se muestra cooperativo con de muy escasos resultados. El Instituto Nacional de Audiovisual (INA), creado como dependencia del Ministerio de Educación y Cultura, debería normalmente ocuparse de lo que se ocupa en cualquier instituto en el mundo entero: privilegiar la calidad en las producciones cinematográficas, intervenir en las negociaciones, facilitar las coproducciones y, evidentemente, prever un presupuesto para sostener lo que es lo más valioso. El presupuesto anual del Instituto es de 100.000 dólares, con los cuales paga su propia burocracia, pero no alcanza a pagar el papel o el fax, de modo que nadie puede esperar que los resultados sean brillantes. El Fondo de ayuda al audiovisual, que dispone de mayores recursos (no tantos más), consiste en aportes de canales de televisión privados y en aportes del Ministerio de Educación y Cultura y de la Intendencia de Montevideo. Si se los suma, todas las recursos existentes, son insuficientes para pagar la mitad de los gastos de producción de un solo film, incluso en cuenta que los costos en Montevideo son menores, que los actores y técnicos retrasan su retribución, y que las locaciones y traslados son menos costosos que en otros lados. Como además los proyectos a los que se des-

tinan aportes son varios, el dinero que no existe se reparte entre más. Dicho de otro modo, no existen los apoyos oficiales para el cine nacional más allá de los respaldos morales y un golpe complaciente en las espaldas de los realizadores.

La otra fuente de recursos son las coproducciones y la captación de inversores en el exterior, aventura en la cual los próximos dos largometrajes uruguayos más promisorios y creativos de los últimos meses, han tenido cierto éxito en particular por el empecinamiento de sus realizadores-autores-productores: *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva, y *25 watts*, una operación donde Pablo Stol organiza desde hace meses un salvataje de la postproducción y terminación del film apelando a fuentes diversas de financiamiento. Estas operaciones han tenido hasta ahora resultados interesantes por el aporte del fondo Ibermedia y por las relaciones con España, que si bien condicionan ocasionalmente el resultado cinematográfico, también dan por consecuencia inyecciones de dinero que de otro modo no existirían. El gobierno uruguayo a cambio debe pagar (generalmente con bastante atraso) una cuota por el país, que el Instituto no puede afrontar. La grave crisis económica de los últimos quince meses ha reducido el gasto público, lo que augura más dificultades. Los inversores extranjeros en películas uruguayas aspiran a que el resultado al menos recupere lo que se aportó, y de momento eso no ocurre. Nadie trabaja todo el tiempo a fondos perdidos.

La exhibición en Montevideo y alguna ciudad de interés es incapaz de permitir la recuperación de una producción de poco presupuesto, de 200 ó 300 mil dólares. Para ello se requeriría que asistieran a las salas para una sola película seis veces más espectadores de los que asisten. El público total de cine por año es de poco más de dos millones de espectadores. Ninguna película internacional estrenada en el país obtiene un beneficio de 200 mil dólares desde hace muchos años, en épocas en que el cine era el espectáculo masivo que no ha vuelto a ser. Como los films uruguayos no se estrenan fuera, y tampoco en el Mercosur, las únicas posibilidades quedan reducidas a la recuperación que logren en sus respectivos países los coproductores extranjeros, si son coproducciones.

El tiempo y el esfuerzo de montar una producción y llevarla a cabo insume las mayores energías de los cineastas, que en su gran mayoría terminan siendo los autores (en quiebra) de una sola película. Salvo excepciones toda la aventura concluye con la primera película. A veces esa ópera prima delata capacidades expresivas que no serán desarrolladas. La historia se repite: el cine nacional, económicamente, empieza con cada

los desplazamientos son menos costosos que en otros países. Como, de plus, los proyectos a los que se destinan los créditos son diversos, el dinero que no existe se reparte entre un mayor número. Otro modo de decirlo, no existe otro apoyo oficial al cine nacional que las garantías morales y una tapa complaciente sobre el hombro de los realizadores.

La otra fuente de recursos reside en las coproducciones o la posibilidad de encontrar inversores en el extranjero, aventura en la que los dos próximos largometrajes más prometedores y creativos de los últimos meses han encontrado un cierto éxito gracias al empeño de sus realizadores-autores-productores: *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva, y *25 Watts*, una operación para la que Pablo Stol organiza desde varios meses un salvataje de la postproducción y del final del film, apelando a diversas fuentes de financiamiento. Estas operaciones han tenido hasta ahora resultados interesantes por el aporte del fondo Ibermedia y por las relaciones con España, que si bien condicionan ocasionalmente el resultado cinematográfico, también dan por consecuencia inyecciones de dinero que de otro modo no existirían. En cambio, el gobierno uruguayo debe pagar (generalmente con bastante retraso) una cuota por el país, que el Instituto no puede afrontar. La grave crisis económica de los últimos quince meses ha reducido el gasto público, lo que augura más dificultades. Los inversores extranjeros en películas uruguayas aspiran al menos a recuperar su inversión, y en el momento eso no ocurre. Nadie trabaja todo el tiempo con fondos perdidos.

La exhibición en Montevideo y en algunas ciudades de interés es incapaz de reembolsar una producción de bajo presupuesto de 200 o 300 000 R. Para ello, se necesitaría que asistieran a las salas para una sola película seis veces más espectadores de los que asisten actualmente. El público total de cine por año es de poco más de dos millones de espectadores. Ninguna película internacional estrenada en el país obtiene un beneficio de 200 000 R desde hace muchos años, en épocas en que el cine era el espectáculo masivo que no ha vuelto a ser. Como los films uruguayos no se estrenan fuera, y tampoco en el Mercosur, las únicas posibilidades quedan reducidas a la recuperación que logren en sus respectivos países los coproductores extranjeros, si son coproducciones.

El tiempo y el esfuerzo de montar una producción y llevarla a cabo consume las mayores energías de los cineastas, que en su gran mayoría terminan siendo los autores (en quiebra) de una sola película. Salvo excepciones, toda la aventura concluye con la primera película. A veces esa ópera prima delata capacidades expresivas que no serán desarrolladas. La historia se repite: el cine nacional, económicamente, comienza

con cada

cratas, V i i M r e, 2000



película y termina en esa película. Lo insólito es que, a pesar de todo, existan esos films, sobrevivan esos autores, y se piense en nuevos proyectos.

LA NECESIDAD DEL CINE PROPIO

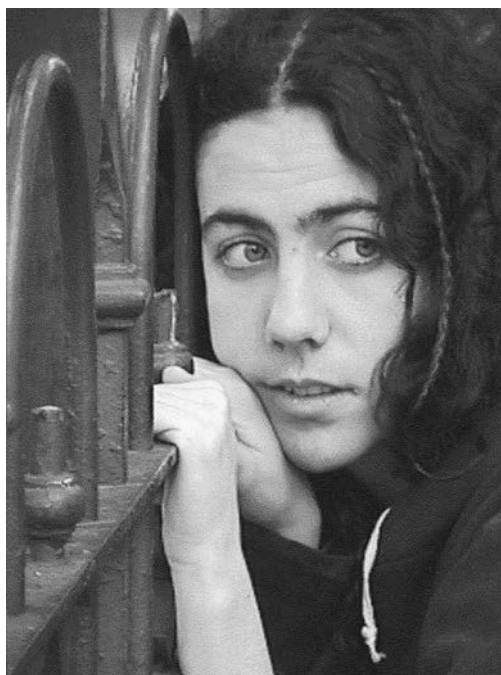
Más allá de las propuestas teóricas sobre la necesidad de nuestra propia imagen, en los hechos muchos jóvenes quieren a toda costa expresarse en cine. El síntoma más claro es, quizás, la Escuela de Cine del Uruguay, donde cada año ingresan alumnos para un curso de tres años y un posgrado de graduación, y donde coexisten todo el tiempo tres generaciones curriculares que, además, producen y realizan cada año varios cientos de trabajos y uno final, que a veces es un largometraje colectivo

(*Ocho historias de amor*, hace un año, de la generación 95). La Escuela misma llegó a producir *Luis Batlle Berres*, un film de montaje sobre un ex-presidente uruguayo, padre del actual primer mandatario.

La razón por la que los jóvenes quieren hacer cine no es una sola, pero de hecho las nuevas generaciones parecen más adictas que antes. Lo revelador es que de todos los oficios o profesiones, el cine es, sin dudas en el Uruguay, uno de los menos promisorios. Los egresados de la Escuela, sin embargo, han encontrado trabajo en su mayoría en televisiones y en empresas productoras de avisos comerciales. Varios han intervenido en rodajes de películas argentinas o de las que se realizan en el Uruguay. Y unos pocos mantienen el proyecto de hacer su propia película de largometraje, un sueño que en el Uruguay de hoy parece una utopía. De esas utopías es posible que surjan los films del futuro que, quizás, sean menos difíciles de realizar.

Este panorama no es, por cierto, tan diferente del de otros países de América Latina, agravado en el caso uruguayo por la falta de un mercado propio y por la incapacidad hasta ahora de obtener espacios de exhibición fuera del territorio nacional. Tampoco son muy diferentes las razones por las que ese cine es necesario. Ni las estrategias intentadas en los últimos años para lograr espectadores. Se ha apelado a géneros, incluyendo el policial ubicado en tiempos pasados (*Otario*), a la reconstrucción también en clave policial de hechos de crónica (*El viñedo*), al prestigio actoral y a textos de peso literario (*Blas Quadra*), y hasta al truco a medias exitoso de poner mucha gente conocida en pantalla y bajar las pretensiones (*El chevolé*), pero casi nunca esas alternativas han dado las grandes soluciones.

En cambio se sabe que *En la puta vida* posee la garra y la fuerza de afrontar una historia real de trata de blancas (uruguayas llevadas a Milán) con ganas y en un estilo vigoroso muy personal de Beatriz Flores Silva. Y *25 watts* es una de las pocas películas sobre “boludos” (desanimados, inca-



o s d as con Ana, M rje o Ber (i o, 2000

avec chaque film et se termine avec lui. Le plus insolite est que, malgré tout, ces films existent, ces auteurs survivent et qu'ils pensent à de nouveaux projets.

LA NECESSITÉ D'AVOIR SON PROPRE CINÉMA

Au-delà des propositions théoriques sur la nécessité de notre propre image, dans les faits, de nombreux jeunes veulent à tout prix s'exprimer à travers le cinéma. Le symptôme le plus clair est peut-être l'École de Cinéma d'Uruguay où chaque année s'incrivent des élèves pour une scolarité de trois ans et un diplôme de spécialité, et où coexistent en permanence trois générations d'élèves qui produisent et réalisent chaque année plusieurs centaines d'exercices et un travail final qui est parfois

un long métrage collectif (*Ocho historias de amor* il y a un an, par la promotion 95). L'École a même réussi à produire *Luis Batlle Berres*, un film de montage sur un ex-président uruguayen.

La raison pour laquelle les jeunes veulent faire du cinéma n'est pas unique, mais de fait, les nouvelles générations paraissent plus passionnées qu'avant. Le fait révélateur est que de tous les métiers ou professions, le cinéma est sans doute, en Uruguay, l'un des moins prometteurs. Ceux qui sont sortis de l'école ont malgré tout trouvé du travail, en majorité dans des chaînes de télé ou des entreprises productrices d'annonces commerciales. Plusieurs sont intervenus sur des tournages de films argentins ou de films réalisés en Uruguay. Et quelques-uns, peu nombreux, persistent dans leur projet de réaliser leur propre long métrage, un rêve qui dans Uruguay l'actuel paraît être une utopie. Il est possible que les films du futur – qui seront peut-être moins difficiles à réaliser – surgissent de cette utopie.

Ce panorama, qui n'est certainement pas si différent de celui des autres pays d'Amérique Latine, est aggravé dans le cas uruguayen par l'absence d'un marché local et par l'incapacité, jusqu'à maintenant, d'obtenir des espaces de projection hors du territoire national. Les raisons pour lesquelles ce cinéma est nécessaire ne sont pas non plus si différentes. Les stratégies tentées ces dernières années pour trouver des spectateurs ne se sont pas non plus. On a fait appel aux genres, même au policier dont on situe l'action dans le passé (*Otario*), à la reconstitution, également sur le mode policier, de faits divers (*El viñedo*), au prestige des acteurs et à des textes de qualité littéraire (*Blas Quadra*), et aussi au truc, moyennement apprécié, qui consiste en la réunion à l'écran de beaucoup de gens connus tout en baissant les prétentions (*El chevolé*), mais ces alternatives n'ont presque jamais donné de solutions valables.

Par contre, on sait que *En la puta vida* possède la force et le ressort pour s'attaquer à une histoire vraie de traite des blanches (Uruguayennes amenées à Milan) avec envie et dans le style très vigoureux de Beatriz Flores Silva. Et *25 Watts* est l'un des

paces de hacer algo por sí mismos) que no es boluda, en contra de mucho ejemplo anterior en particular algunos modelos argentinos decididamente tan aburridos como sus personajes. Estas dos películas próximas deben incluirse en la categoría del cine uruguayo necesario. La necesidad de hablar al espectador sobre lo que a éste le pasa en la vida o sobre lo que ocurre a su lado, films que no se evadan sino que se inserten en lo que está ocurriendo y den su punto de vista, quizás autoral o por lo menos generacional. Es posible que por ser muy uruguayos, y no ocultarlo, obtengan un mejor acceso al público fuera del país. Se verá.

Mientras tanto, la alternativa del soporte en video, parece aceptable para obras que inevitablemente llegarán a menos público. Fueron hechos en video *Pepita la pistolera* y *Una forma de bailar*. Y en el 2000 fueron en video dos de los títulos más interesantes: *cratas* de Virginia Martínez, un documental sobre anarquistas en el Uruguay y el Río de la Plata a lo largo del tiempo y de la historia, y *Los días con Ana* de Marcelo Bertalmío, que es una crónica joven y generacional, muy fresca, franca e interesante. Es una vía posible de expresión mientras la comunicación mayor de las imágenes en cine en gran pantalla resulta inaccesible. Pero es también una reducción de la comunicación con el público.

La idea de un cine necesario no es compartida por los canales de televisión que programan enlatados extranjeros, por los exhibidores que no hacen adelantos sobre taquilla, por las autoridades que no destinan recursos para el cine o el audiovisual, ni siquiera por la prensa que suele dedicar páginas en lo posible frívolas a los films uruguayos, pero no crea opinión sobre los cometidos culturales, expresivos y sociales que el cine cumple en una sociedad, y en particular en un país pequeño con pocos habitantes, cuya identidad está comprometida por las vecindades y parentescos con sus vecinos Argentina y Brasil. Tampoco por el hecho de que si somos capaces de proyectar nuestra propia imagen hacia el exterior, sería una manera de mostrarnos e identificarnos ante quienes nos rodean. Eso, a pesar de todo, es lo que como pueden están logrando estos últimos recientes films uruguayos. Dicen a quien quiera verlos que aquí estamos y así somos. ■

rares films sur des “petits cons” (découragés, incapables de faire quelque chose pour eux-mêmes) qui ne soit pas “con”, à l’inverse de nombreux exemples antérieurs, de nombreux modèles argentins décidément aussi ennuyeux que leurs personnages. Ces deux prochains films doivent être inclus dans la catégorie du cinéma uruguayen nécessaire : nécessité de parler au spectateur de ce qui lui arrive dans la vie ou de ce qui se passe autour de lui, nécessité de films qui ne soient pas qu’évasion mais qui s’insèrent dans ce qui est en train d’arriver et donnent leur point de vue, qui peut être celui d’un auteur ou au moins celui d’une génération. Il est possible qu’à force d’être très uruguayen et de ne pas le cacher, ils obtiennent un meilleur accueil du public hors du pays. On verra bien.

En attendant, l’alternative du support vidéo paraît acceptable pour des œuvres qui, inévitablement, atteindront un moins large public. *Pepita la pistolera* et *Una forma de bailar* ont été tournés en vidéo. Et en l’an 2000, deux des titres les plus intéressants l’ont été également. *Acratas* de Virginia Martínez, un documentaire sur des anarchistes en Uruguay et dans le Río de la Plata au cours du temps et de l’histoire, et *Los días con Ana* de Marcelo Bertalmío, qui est le témoin d’une génération, une chronique jeune, très fraîche, franche et intéressante. C’est un moyen d’expression possible tant que la plus grande communication des images au cinéma et sur grand écran reste impossible. Mais c’est aussi une réduction de la communication avec le public.

L’idée d’un cinéma nécessaire n’est pas partagée par les chaînes de télévision qui programment des prédigés étrangers, par les salles qui ne font pas d’avance sur les entrées, par les autorités qui ne destinent pas de subventions au cinéma ou à l’audiovisuel, ni même par la presse qui, d’habitude, consacre ses pages les plus frivoles aux films uruguayens, mais ne se crée pas d’opinion sur les missions culturelle, sociale et d’expression que remplit le cinéma dans un petit pays qui compte peu d’habitants et dont l’identité est compromise par les similitudes avec ses voisins, l’Argentine et le Brésil. Même le fait que, si nous étions capables de projeter notre propre image vers l’extérieur, ce serait une manière de nous montrer et de nous identifier face à ceux qui nous entourent, ne par-

vient pas à imposer cette idée. Ceci est, malgré tout, le but que sont en train d’atteindre –comme ils le peuvent– les derniers films uruguayens récents. Ils disent à qui veut les voir que nous sommes ici et que nous sommes ainsi. ■

TRADUIT DE L’ESPAGNOL
(URUGUAY) PAR
MAGALI KABOUS



MIGUEL CURIEL

por un cine
imposible

pour un cinéma
impossible

av a n gra, Ro(C, b d, 8

De ciento noventa y tres largometrajes que han sido realizados por venezolanos desde 1975 hasta finales del año 2000 estoy seguro que usted no recuerda ninguno. Si acaso uno, del que no está muy seguro del nombre, ó quizás tres por razones sentimentales, y lo más posible es que llegue a recordar hasta cinco si acaso es un especialista en la materia. Y si usted es ese especialista, de estos cinco, alguno debe ser una producción realizada entre 1897 y 1959. Fechas, estas últimas, que incluyen desde que se hace la primera película venezolana hasta el momento en que Venezuela gana, con un documental comentado en francés, el premio de la crítica y el de la comisión técnica superior en el festival de Cannes (Francia).

Todas estas 193 películas fueron hechas desde la perspectiva de un cine de autor, un cine libre, un cine donde el realizador era el dueño de toda la producción y también de toda la autoría del film, es decir el responsable total de su obra. Además hay que contar con que Venezuela es una plaza privilegiada de la exhibición cinematográfica mundial, como buen país petrolero y de pocos habitantes, se proyectaron todas las grandes y pequeñas películas italianas, francesas, americanas, españolas, mexicanas, argentinas etc. en versión original y/o con subtítulos (una tasa de población con más del 60% de menores de 18 años impedía doblarlas al "venezolano" según el criterio comercial establecido). De donde, esto dicho, podríamos deducir con cierta propiedad que el público y los cineastas venezolanos estamos muy bien informados del fenómeno cinematográfico y de su evolución en el tiempo.

Bajo esta aureola cinematográfica y recientemente (mayo 2000), Jacobo Penzo, realizador y ex presidente de la asociación de autores cinematográficos (ANAC), director de la cinemateca nacional en estos momentos, escribió un libro que lleva por nombre *Veinte años por un cine de autor*. Aparte de una posible referencia al tango ("Veinte años no es nada que feliz

Sur cent quatre-vingt treize longs métrages réalisés par des Vénézuéliens de 1975 à la fin de l'an 2000, je suis sûr que vous ne vous souvenez d'aucun. Peut-être d'un, et vous n'êtes pas sûr de son titre, ou bien de trois pour des raisons sentimentales et, le plus probable, c'est que vous arriviez jusqu'à cinq, si vous êtes spécialiste en la matière. Et si vous êtes ce spécialiste, sur ces cinq, il doit y en avoir qui font partie de la production réalisée entre 1897 et 1959. Ces dernières dates, vont du premier film vénézuélien au moment où le Vénézuéla gagne, avec un documentaire commenté en français, le prix de la critique et celui de la commission technique supérieure au festival de Cannes (France).

Tous ces 193 films ont été faits dans la perspective du cinéma d'auteur, un cinéma libre, un cinéma où le réalisateur était maître de toute la production et de la création du film, c'est-à-dire responsable total de son œuvre. De plus il faut tenir compte du fait que le Vénézuéla est une place privilégiée pour y montrer le cinéma mondial, en tant que pays pétrolier peu peuplé, on y a projeté tous les grands et petits films italiens, français, américains, espagnols, mexicains, argentins, etc, en version originale sous-titrée si nécessaire (un taux de population de moins de 18 ans supérieur à 60% empêchait le doublage en "vénézuélien" selon le critère commercial établi). Il serait assez juste de déduire de ces faits que nous autres, public et cinéastes vénézuéliens, sommes très bien informés du phénomène cinématographique et de son évolution dans le temps.

Sous cette auréole cinématographique, récemment (mai 2000), Jacobo Penzo, réalisateur et ex-président de l'Association d'Auteurs Cinématographiques (ANAC), directeur de la cinemathèque nationale en ce moment, a écrit un livre intitulé *Vingt ans pour un cinéma d'auteur*. A part une possible référence au tango ("Vingt ans ne sont rien/qu'au regard heureux"), quoiqu'il n'y ait pas eu cette intention, la somme des renseignements, informations et échecs développés dans ses

la mirada”), y aunque no fue su intención, como consecuencia de la recopilación de datos, emociones y fracasos que se desarrollan en sus páginas, queda claro que el cine venezolano es un cine que no existe todavía. Javier Rodríguez y Juan Francisco Toro, unos meses antes intentaron otro tanto con el libro *El guión de los guionistas* (apadrinados a su vez por una fundación preocupada por lo que para muchos es nuestro gran dilema estructural cinematográfico: “el defecto del cine venezolano son sus guiones”). Aparte de que en la recopilación de entrevistas también queda claro que ninguno de los criollos es un guionista profesional (en el sentido estricto de la palabra), el facilismo de echarle la culpa a los guiones es una paradoja mentirosa para una cinematografía que incluso llegó con una sola de sus películas a cautivar más espectadores que *E.T.* (del mágico cuento de Spielberg), fenómeno éste que se produjo en un honesto cara a cara, silla a silla y puesto a puesto. Lo cual a su vez no deberíamos confundir con éxito industrial (como nos ha sucedido creer). Porque no hay que mentirse, ya en 1986 habíamos forzado las circunstancias y se hacían 20 largometrajes por año, pero todavía hoy, a algunas horas del tiempo después, a finales de un siglo y comenzando un nuevo milenio, si hay suerte, quizás lleguemos a producir una película. Mientras esperan en lista alfabética, y desde hace varios años, más de diez producciones desesperadas por conseguir los medios últimos (in extremis), los necesarios para poder hacer su copia final y así conseguir alguna fecha de estreno consecuente con un soñado éxito de taquilla.

Se podría pensar que estoy describiendo un panorama apocalíptico de un cine caribeño que además se reivindica de autor y libre. Muy por el contrario estoy poniendo las piedras necesarias para poder caminar por el camino y entender cómo una cinematografía se puede construir sobre el fracaso, sin ceder a los cánones que el primer mundo y la tradición cinematográfica internacional le exigen. Convirtiéndolo de esta manera en un cine que no pretende demostrarle nada a nadie... simple y llanamente él es... un cine, por ahora, imposible.

Aparentemente es un cine que no sirve para nada: ni para recuperarse económicamente, ni es verdaderamente popular, ni es expresión de una ideología, ni es feminista, ni es machista, ni es comercial, ni anti-comercial, ni arribista, ni reflexivo, ni educativo, ni pro-francés, ni anti-francés, ni pro-americano, ni anti-americano, ni pro-iraquí, ni anti-iraquí, ni informativo, ni para festivales, ni antropológico, ni contemplativo, ni ecológico, ni cómico, ni serio, ni trágico, ni social, ni político, ni representativo, ni cultural, ni nihilista, ni fascista, ni comunista, ni burgués, ni capitalista, ni pro-gobierno, ni anti-gobierno, ni filosófico, ni freudiano, ni poético, ni anti-poético, ni nostálgico, ni anti-nostálgico, etc... es un cine sin sentido, es por todas y ninguna de estas razones, un cine sin memoria.

Usted se debe preguntar: “¿y qué me quiere decir él con esto? ¿a dónde quiere llegar? ¿qué sentido tiene construir esta historia si esta no tiene sentido? Paciencia, y poco a poco. Precisamente es uno de los pocos fenómenos cinematográficos en que podemos decir que se trata de un cine que se debe a sí mismo. Que se alimenta de sus propios errores para así suicidarse en la historia. Un cine que no aprehende, que se deshace al igual que esas tribus del Amazonas (Yanomamis, Guaicas) que no se acogen a la civilización y la desprecian. Una cinematografía,

pages prouve clairement que le cinéma vénézuélien est un cinéma qui n'existe pas encore. Javier Rodríguez et Juan Francisco Toro ont fait une tentative semblable quelques mois auparavant avec le livre *Le scénario des scénaristes* (sponsorisés pour leur part par une fondation préoccupée de ce qui est pour beaucoup d'entre nous le grand dilemme cinématographique: “le défaut du cinéma vénézuélien, ce sont ses scénarios”). A part le fait qu'il est bien clair dans toutes des interviews qu'aucun des créoles n'est un scénariste professionnel (au sens strict du terme), il est facile de rejeter la faute sur le scénario: c'est un paradoxe menteur pour une cinématographie qui n'a réussi à captiver qu'avec un seul de ses films plus de spectateurs que *E.T.* (du magicien raconteur d'histoires qu'est Spielberg), phénomène qui s'est produit dans un honnête face à face, siège à siège, place à place, mais que nous ne devrions pas confondre (il nous est arrivé de le faire) avec un succès industriel. Parce qu'il ne faut pas se voiler la face: en 1986 nous avons déjà forcé les circonstances et on faisait 20 longs métrages par an, mais aujourd'hui encore, à quelques heures du temps d'après, en fin de siècle, à l'aube du nouveau millénaire et avec de la chance, peut-être parviendrons-nous à produire un film. Pendant ce temps attendent en liste alphabétique, et depuis plusieurs années, plus de dix productions désespérées de trouver les derniers moyens (in extremis), ceux qu'il faut pour faire la copie finale et obtenir ainsi une date de première avec le succès rêvé.

On pourrait penser que je décris un panorama apocalyptique d'un cinéma caribéen qui, de plus, revendique être d'auteur et libre. Bien au contraire je sème les cailloux nécessaires pour pouvoir suivre le chemin et comprendre comment une cinématographie peut se construire sur l'échec, sans céder aux canons que le premier monde et la tradition cinématographique internationale exigent de lui. Ce qui le fait devenir de la sorte un cinéma qui ne prétend rien démontrer à personne tout simplement c'est un cinéma pour l'instant impossible.

Apparemment, c'est un cinéma qui ne sert à rien: ni à rentrer dans ses frais, ni à être vraiment populaire, il n'est ni l'expression d'une idéologie, ni féministe, ni machiste, ni commercial, ni anti-commercial, ni arriviste, ni réflexif, ni éducatif, ni pro-français, ni pro-américain, ni anti-américain, ni pro-irakien, ni anti-irakien, ni informatif, ni pour les festivals, ni anthropologique, ni contemplatif, ni écologique, ni comique, ni sérieux, ni social, ni politique, ni représentatif, ni culturel ni nihiliste, ni fasciste, ni communiste, ni bourgeois, ni capitaliste, ni pro-gouvernemental, ni antigouvernemental, ni philosophique, ni freudien, ni poétique, ni antipoétique, ni nostalgique, ni anti-nostalgique, etc... c'est un cinéma dépourvu de sens, c'est, pour toutes ces raisons et aucune d'elles, un cinéma sans mémoire.

Vous devez vous demander: Que veut-il me dire par là? Où veut-il en venir? Construire une histoire qui n'a pas de sens a-t-il un sens? Patience, on va doucement. C'est justement l'un des rares phénomènes cinématographiques dont on peut dire qu'il est un cinéma qui ne se doit qu'à lui-même. Qu'il s'alimente de ses propres erreurs de façon à se suicider dans l'histoire. Un cinéma qui ne conçoit pas, qui se défait comme ces tribus d'Amazonie (Yanomamis, Guaicas) qui ne rallient pas la civilisation et qui la méprisent. Une cinématographie qui, com-

que al igual que esas comunidades, se va menguando y desapareciendo poco a poco. Comunidades estas que al decir de los antropólogos que estudian el problema: “se empeñan en una resistencia incomprensible e irreparable al normal y doloroso proceso de adaptación cultural”.

En Venezuela se han hecho extraordinarias películas, a las que muchos no les encuentran, por ahora, la importancia que sus creadores les encontraron, y también se han realizado malísimas películas, desprovistas de todo carisma o magia, las que por igual a las buenas fueron hechas con toda la honestidad y libertad del mundo. Todas ellas obras de la cinematografía que forman parte de esta saga que no quiere serlo, de este fenómeno cinematográfico que rechaza cualquier consejo o solución que provenga del exterior, aunque éste esté cargado de la mejor voluntad para ayudarlo a devenir en una supuesta historia oficial futura (cinematográfica).

Claro que también podríamos enmarcarlo como un cine imposible simplemente demostrando el mecanismo con el que los distribuidores y las compañías cinematográficas americanas tejieron el fracaso de este cine lleno de vitalidad y convicción. Les bastó con dejarlo engordar y emborracharse con sueños industriales que no tenían una base real, azuzarlo a buscar pelea en la taquilla con los filmes internacionales, pero sin ninguna posibilidad concreta de recuperación. Consecuencia esta, entre otras razones de peso: por lo bajo del valor de la entrada y el escaso universo de público posible (les recuerdo que más de la mitad de los venezolanos tienen menos de 18 años), y otras tantas que demuestran que hacer cine en Venezuela es un mal negocio, si lo vemos como numeritos y tal. Pero nosotros, los autores-productores, henchidos de soberbia, gracias a unos pocos y contados éxitos (fenómeno que se estableció en el tiempo más por una curiosidad de verse a sí mismos en película que por una real complicidad entre el público y los autores), los cineastas venezolanos nos lanzamos a la carrera de un cine industrial y rentable, una cinematografía lanzada a la conquista del mercado internacional sin siquiera construirnos el paracaídas nacional y necesario para cuando llegaran los momentos de las vacas flacas. Y éstas llegaron rápido, nuestras producciones estaban condenadas al super éxito (1.000.000 de entradas para poder pagarse, o sea el total del parque de público de cine en Venezuela), evidentemente las películas nacionales comenzaron a caer como moscas en la acumulación de deudas, en la imposibilidad de terminarse, en el miedo a fracasar al igual que el último de los estrenos venezolanos. Los intermediarios de las grandes compañías americanas, es decir los distribuidores, repartían pequeños cheques con grandes sonrisas, a unos y a otros, aparentando un apoyo desinteresado, para así vernos desaparecer aún más rápido que lo previsto con nuestras películas nacionales. Nuestros filmes les fastidiaban en un mercado ya cautivo, ellos no necesitaban (ahora menos) el cine del país para llenar sus salas y compromisos internacionales, esos negocios que representan para ellos sus verdaderas ganancias. Son esas películas que además para ellos eran un producto que les llegaba prácticamente hecho, “prêt-à-porter”, lucrativo y fácil de rentabilizar. No creo estar descubriéndoles la pólvora o la tijera de piquito, esto es más o menos a grandes rasgos lo mismo que las grandes compañías de distribución han impuesto a todo lo

me ces communautés, se réduit et disparaît peu à peu. Ces communautés, selon les dires des anthropologues qui étudient la question “s’obstinent à une résistance incompréhensible et irréparable au processus normal et douloureux de l’adaptation culturelle”.

Au Vénézuéla des films extraordinaires ont été faits, auxquels, jusqu’à présent, beaucoup n’ont pas donné l’importance que leurs créateurs y ont trouvée, et on en a réalisé aussi d’exécrables, dépourvus de tout charisme et de magie, qui, de même que les bons, ont été faits en toute honnêteté et avec toute la liberté du monde. Ce sont toutes des œuvres de cinématographie de cette saga qui ne veut pas en être une, de ce phénomène cinématographique qui écarte tous les conseils et les solutions qui viennent de l’extérieur, même s’ils sont porteurs de la meilleure volonté à l’aider à intégrer une future et supposée histoire officielle (cinématographique).

Il est évident qu’on pourrait le classer cinéma impossible en démontrant simplement le mécanisme par lequel les distributeurs les compagnies cinématographiques nord-américaines ont tissé l’échec de ce cinéma plein de vitalité et de conviction. Il leur a suffi de le laisser grossir et se souler de rêves industriels sans bases réelles, de le pousser à rivaliser aux guichets avec les films internationaux, mais sans possibilité aucune de récupération. Il y a à ceci quelques raisons de poids : la faible valeur de la place et le faible éventail de public possible (je vous rappelle que plus de la moitié des Vénézuéliens ont moins de 18 ans), et d’autres encore qui démontrent que faire du cinéma au Vénézuéla est une mauvaise affaire, si on voit ça chiffres en main et tout. Mais nous, auteurs-producteurs, gonflés d’orgueil, grâce à quelques rares succès (phénomène qui s’est révélé dans le temps venir plus d’une curiosité de se voir soi-même en film que d’une réelle complicité entre le public et les auteurs), nous, cinéastes vénézuéliens, nous sommes lancés dans la course d’un cinéma industriel et rentable, une cinématographie à la conquête du marché international sans même avoir construit le parachute national nécessaire pour le moment des vaches maigres. Et elles sont venues vite, nos productions étaient condamnées au méga succès (1 000 000 d’entrées pour rentrer dans les frais, c’est à dire la totalité du stock de public de cinéma au Vénézuéla), évidemment les films sont tombés comme des mouches dans l’accumulation de dettes, dans l’impossibilité de finir, dans la peur d’échouer comme la dernière des premières vénézuéliennes. Les intermédiaires des grandes compagnies américaines, c’est à dire les distributeurs, répartissaient de petits chèques avec des grands sourires, aux uns et aux autres, jouant l’appui désintéressé, pour nous voir ainsi disparaître encore plus vite avec nos films nationaux. Ceux-ci les encombraient sur un marché déjà captif, ils n’avaient pas besoin (et maintenant encore moins) du cinéma du pays pour remplir leurs salles et leurs engagements internationaux. Ces affaires qui représentent leurs véritables bénéfices, sont ces films qui en plus étaient un produit qui leur arrivait presque tout fait prêt-à-porter, lucratif et facile à rentabiliser. Je ne crois pas être en train d’inventer la poudre ni le ciseau pointu, c’est plus ou moins ce que les grandes compagnies de distribution ont imposé à travers tout le continent centre et sud-américain. Entrer plus en détail dans ce qu’il aurait fallu faire serait répétitif. De plus, je soupçonne que cet

largo y ancho del continente centro y sur americano. Entrar en detalles de lo que se hubiera debido hacer es llover sobre mojado. Además, sospecho que este fracaso inducido por las altas esferas mundialistas del negocio, es sólo un paso necesario para que nuestros cines se decidan a ser en vez de tratar de parecerse, con esto quiero decir que al igual que casi todo lo preciso para hacer una película hay que importarlo, nuestros cineastas (parte también de “lo preciso para hacer una película”) no están muy claros en si tienen una historia que contar o quieren hacer una película tan buena como la de sutanito o simplemente solo quieren ser el nuevo Orson Welles. Algo así como si quisiéramos escribir un libro tan bueno como los de Joyce para ser reconocidos como lo fue Joyce. A buen entendedor pocas palabras y espero haberme hecho entender, así de irresponsable, sin tener que citar incómodos ejemplos.

Y aquí regresamos al centro del asunto: ¿cine de autor? ¿cine castigado por las multinacionales? ¿cine pobre del tercer mundo? ¿cine malo, barato? o ¿un cine que no existe? Desde estas letras puedo sentir ya la molestia del lector al leer estas tres líneas y al yo tratar de exponer el problema desde este punto de vista. No puedo negar que es voluntaria la provocación. Pero no es deshonesto o gratuita, el estado en que se encuentran las cinematografías latinoamericanas y particularmente la venezolana merece la reflexión. Los cambios sociales, políticos y culturales de nuestras sociedades imponen un lenguaje más duro ante el qué y el por qué de nuestros fracasos. Fracasos estos llenos de excusas y palabras, las que a su vez no excluyen la realidad que es: en el primer siglo del arte cinematográfico los latinoamericanos somos la excepción que confirma la regla por una marcada ausencia de influencia, importancia y/o de trascendencia en su historia. Incluso los topes dramáticos y la definición de los mitos más importantes sobre nuestras culturas cinematográficas están establecidos por europeos y americanos (como por ejemplo Eisenstein y Welles), y para más jugarretas del destino varios de estos filmes están inconclusos o sólo se conocen rumores de ellos. Y para colmo habría que preguntarse: ¿Tendrá esto último algún parecido con nuestro cine?

Alguno dirá: pero éste es un nihilista. Otro pensará: un profeta del desastre. Otro indignado gritará: un frustrado. El más rencoroso será ontológico: éste es un crítico de cine. Sería más fácil si así fuera. De esa manera seguiríamos quejándonos y todo seguiría igual. ¡Wo! no es el reconcomio el que dirige mis palabras, si no el acto en positivo de reconocer el fracaso para poder seguir, para volver al ataque, para continuar mi pelea, para seguir del codo al caño y del caño al codo, construyendo el futuro de este “cine imposible”.

Y esta digresión viene a punto, por que si bien las grandes multinacionales cocinaron hábilmente la imposibilidad de un cine peruano, colombiano, curazoleño, mexicano, argentino, Venezolano, etc, también nosotros hemos macerado nuestro fracaso desde adentro. Por ejemplo: en Venezuela el cine existe prácticamente desde que éste se inventó pero la televisión se desarrolló como una industria con una tal rapidez que obligó en el tiempo a hacer de la posible industria cinematográfica un perrito faldero que come de las sobras de esa poderosa máquina de poder e influencia en que se convirtió la TV.

échéch induit par les hautes sphères mondialistes des affaires n'est qu'un pas nécessaire pour que nos cinémas se décident à être au lieu de tenter de ressembler. Je veux dire par là que tout ce avec quoi on fait un film est importé, mais en plus nos cinéastes (partie aussi de ce avec quoi on fait un film) ne sont pas très clairs sur des points comme : ont-ils une histoire à raconter ? Veulent-ils faire un film aussi bon que Machin ? ou tout simplement veulent-ils être le prochain Orson Welles ? Quelque chose comme vouloir écrire un livre aussi bon que ceux de Joyce pour être reconnu comme l'a été Joyce. A bon entendeur salut, et j'espère m'être fait comprendre, tout irresponsable que je suis, sans avoir à citer d'inconfortables exemples.

Et nous voici de retour au coeur du problème: cinéma d'auteur, cinéma condamné par les multinationales, cinéma pauvre du tiers-monde, mauvais cinéma, bon marché, ou bien cinéma qui n'existe pas ? En écrivant, je peux sentir l'irritation du lecteur de ces trois lignes où j'essaie de poser le problème de ce point de vue-là. Je ne nie pas que la provocation est volontaire. Mais elle n'est ni malhonnête ni gratuite, l'état dans lequel se trouvent les cinématographies latino-américaines et en particulier la vénézuélienne mérite réflexion. Les changements sociaux, politiques et culturels de nos sociétés imposent un langage plus dur face au quoi et au pourquoi de nos échecs. Ceux-ci se couvrent d'excuses et de mots qui ne suppriment pas pour autant la réalité : dans le premier siècle d'art cinématographique nous, Latino-américains, sommes l'exception qui confirme la règle par une absence marquée d'influence et/ou de transcendance dans son histoire. Même les sommets dramatiques et la définition des mythes les plus importants sur nos cultures cinématographiques sont établis par les Européens et les Américains (par exemple Eisenstein ou Welles), et pour comble de vacherie du destin plusieurs de ces films sont inachevés ou il n'en subsiste que des rumeurs. Pardessus le marché il faudrait se poser la question de savoir si c'est à ces derniers que ressemble notre cinéma.

Certains doivent penser : mais c'est un nihiliste. D'autres : un prophète du désastre. Un autre indigné crie : frustré. Le plus rancunier sera ontologique : c'est un critique de cinéma. Tout serait facile s'il en était ainsi. Nous pourrions continuer à nous plaindre et rien ne changerait. Non ! Ce n'est pas la rancœur qui commande mes mots, mais l'acte positif de reconnaître l'échec pour pouvoir aller de l'avant, retourner à l'attaque, continuer mon combat, pour enchaîner sur la suite, en construisant le futur de ce “cinéma impossible”.

Et cette digression tombe à pic, car si les grandes multinationales ont vite plié l'impossibilité d'un cinéma péruvien, colombien, de Curaçao, mexicain, argentin, vénézuélien, etc., nous avons aussi couvé notre échec de l'intérieur. Par exemple : au Vénézuéla le cinéma existe pratiquement depuis son invention mais la télévision s'est développée en tant qu'industrie à une vitesse telle qu'elle a obligé, avec le temps, à rendre la possible industrie cinématographique semblable au petit chien qui mange les restes de cette puissante machine de pouvoir et d'influence qu'est devenue la TV. De plus, si l'on fait une étude économique correcte de la situation (marketing), tant que la télévision commerciale ne s'intéressera pas au développement du cinéma national, celui-ci ne pourra pas produire le pouvoir suffisant pour s'imposer sur le marché. Et com-

Además, si hacemos un estudio económico correcto de la situación (marketing), mientras el negocio de la televisión no se interese en el desarrollo del cine nacional, éste no logrará generar el suficiente poder para imponerse en el mercado. Y como la pequeña pantalla venezolana no necesita de su cine para vender sus espacios y si le agregamos que los satélites internacionales abarrotaron (en nombre de la libertad de expresión) los hogares latinoamericanos con sus programaciones filmicas de cuándo y cómo usted lo quiera, el espacio de opciones se redujo aún más para el cine venezolano dándole así el golpe de gracia. Sumándose de esta manera, al menos para mí, una razón más para considerarlo como un cine imposible.

Pero esta molesta lucidez, al igual que las estadísticas, es un arma de doble filo y uno podría terminar como Florentino (Fausto latino) vendiéndole su alma al Diablo en nombre de una verdad falsa o en todo caso: una verdad que sólo le conviene al que te la vende y que no es necesariamente buena para lo que nuestro cine necesita. Entender por qué otra cinematografía funciona es una verdad de la que quedamos tan convencidos como que se convierte en ineludible, y nos olvidamos de que la historia jamás se ha construido sobre verdades sino sobre hechos que a su vez se han convertido en verdades. Este espejismo sobre el cómo debemos enfrentar el problema es una verdadera espada de Damocles que harakiriza las entrañas mismas de la fuerza y vitalidad de un cine. Aparecen entonces las famosas coproducciones, las prestaciones de servicios baratos (haga su película por la mitad de lo que usted creía) y terminamos por encontrarnos con una generación de relevo (los cortometrajistas) abocada a las fórmulas prefabricadas del éxito que nos venden desde aquel lugar donde sí se hace cine. En todos estos casos la historia los condena a ser eternamente un subproducto de ese cine que creó esas fórmulas del éxito y de estar siempre como en las carreras de los perros galgos, es decir detrás del conejo que los hace correr. Y si los cortometrajistas no me excomulgan por esta reflexión, lo que podría condenarme al infierno rápido y ya, ésta misma vendría a convertirse en otra razón para catalogar el futuro del cine venezolano como el de un cine imposible.

Me voy a permitir una digresión más para reafirmar el párrafo anterior. Hace algunos años y gracias a mi amigo cineasta Luis Armando Roche (premio nacional de cine, 2000, Venezuela) asistí a un seminario (de tres días) que se daba en los lujosos salones del hotel parisino Lutetia, y en el cual abordaba el tema del guión cinematográfico un tal Frank Daniel (fundador de la escuela de guiones de Los Angeles y ex-presidente del instituto Sundance) que resultó ser en verdad un checo con un nombre lleno de consonantes transformado en seudónimo industrial gringo y ex-profesor de la escuela de cine de Praga, importado a Estados Unidos cuando los sucesos del 68 (los tanques imperialistas soviéticos). En dicho seminario, aparte de lo placentero de la discusión, quedó establecido que Hollywood estaba basado en Broadway y que Broadway estaba basado en Molière. Y la pregunta que él hacía era: ¿por qué los franceses se empeñaban en imitar a Hollywood si Molière era ya de la casa? Además preguntaba: ¿por qué se empeñan en importar la violencia del cine americano si no les pertenece?, sobre todo si lo que la hacía funcionar en la industria americana era la estructura (según Molière) de “cómo contar una

me le petit écran vénézuélien n'a pas besoin de son cinéma pour vendre ses espaces, sans compter que les satellites internationaux ont submergé (au nom de la liberté d'expression) les foyers latino-américains avec leurs programmes de films quand et comme vous voulez, la place laissée au cinéma vénézuélien s'est encore trouvée réduite, et ça a été le coup de grâce. En faisant l'addition de cette façon, au moins selon moi, c'est une raison de plus pour le considérer comme un cinéma impossible.

Mais cette lucidité gênante, comme les statistiques, est une arme à double tranchant et pourrait finir comme Florentino (Faust latin) par vendre son âme au diable au nom d'une fausse vérité, ou au moins une vérité qui ne convient qu'à celui qui la vend et qui n'est pas forcément bonne pour les besoins de notre cinéma. Comprendre pourquoi fonctionne une autre cinématographie est une vérité dont nous sommes si convaincus qu'elle en devient incontournable, et nous oublions que l'histoire ne s'est jamais construite sur des vérités mais sur des faits qui sont devenus vérités. Ce mirage sur la façon dont nous devons faire face au problème est une vraie épée de Damoclès qui ravage les entrailles mêmes de la force et de la vitalité d'un cinéma. C'est alors qu'apparaissent les fameuses coproductions, les prestataires de services bon marché (faites votre film pour la moitié du prix prévu) et on finit par se retrouver avec la génération qui prend la relève (spécialistes de courts métrages) et se consacre aux formules préfabriquées de succès qu'on nous vend depuis les lointains parages où l'on fait vraiment du cinéma. Dans ce cas l'histoire les condamne à être éternellement un sous-produit de ce cinéma-là, qui a créé les formules du succès, et à être toujours, comme dans les courses de lévriers, au train du lièvre qui les fait courir. Et si ceux qui font des courts métrages ne m'excommunient pas pour cette réflexion, chose qui pourrait me vouer tout de suite à l'enfer, nous voilà devant une raison de plus pour cataloguer le futur du cinéma vénézuélien dans le cinéma impossible.

Je vais me permettre une digression de plus pour réaffirmer le paragraphe précédent. Il y a quelques années, grâce à mon ami le cinéaste Luis Armando Roche (prix national de cinéma en 2000 au Venezuela), j'ai assisté à un séminaire (de trois jours) dans les luxueux salons de l'hôtel Lutetia de Paris, où l'on a abordé la question du scénario cinématographique avec un certain Frank Daniel (fondateur de l'école de scénaristes de Los Angeles et ex-président de l'institut Sundance), dont le vrai nom est tchèque avec plein de consonnes mais transformé en pseudonyme industriel yankee, ex-professeur de l'école de cinéma de Prague, importé aux Etats-Unis lors des événements de 68 (les tanks impérialistes russes). Dans ce séminaire, à part le plaisir de la discussion, il est ressorti que Hollywood était fondé sur Broadway, et que Broadway était fondé sur Molière. Et la question qu'il posait était celle-ci: Pourquoi les Français s'obstinaient-ils à imiter Hollywood s'ils avaient déjà Molière? Et il demandait aussi: Pourquoi vous obstinez-vous à importer la violence du cinéma américain si elle ne vous appartient pas? Surtout si ce qui la faisait marcher dans l'industrie américaine c'était la structure (selon Molière) la façon de raconter une histoire. En plus de recevoir une leçon de vie, moi (homme de cinéma), j'ai appris clairement que toute imitation ne peut être qu'une caricature de l'original, au point que j'ai com-

historia . Al margen de que esto era para mí (hombre de cine) una lección de vida, quedaba claro que cualquier imitación no puede ser sino una caricatura de su original, al punto que se me vino a la comprensión, así como de golpe, que la imagen del latinoamericano la inventaron en Hollywood (El gaucho-Valentino), al igual que la de la gran estética latinoamericana la inventó un ruso (Eisenstein, *Viva México*), sin contar que por indígena nos vendieron a Charles Bronson (Karl Browinsky-*Búlgaro*) y que por lo mismo nos distribuyeron los roles de la inocencia, la pereza, la borrachera, el macho llorón, el malandro sin destino, el burlador de mujeres, el latin lover, la víctima de su destino, etc, todas estas interpretaciones de los otros sobre lo que es en definitiva un latinoamericano (por lo tanto también un venezolano), eso que para ellos somos nosotros. Y esta visión, según mi criterio, es sospechosa. Conveniente sobre todo a estas sociedades pragmáticas que necesitan de creer en un país (continente, etc) en donde sus propios fantasmas sean posibles, creíbles. Y siempre y cuando sean encarnados por nosotros, claro está. Si a esto le agregamos que nosotros les vendemos a cambio el reflejo que ellos necesitan de esta imagen, esperando que nos compren, que nos inviten a sus festivales, que nos proyecten en sus cinematecas, etc. o de otra manera dicho, llorando para que en definitiva nos acepten tal y como ellos creen que somos, entonces estamos muy mal, o al menos (y me otorgo el beneficio de su duda) ésta viene a sumarse a las razones de que nuestro cine, en tanto que nuestro, es un cine imposible.

De base toda cultura es ombliguista o por lo menos se cree el centro del universo, generadora de su historia y por ende de todo lo que sucede a su alrededor, o sea el resto del mundo. Debe ser por esto que yo arrastro la creencia (absolutamente arbitraria) de que en Venezuela se inician las grandes ideas latinoamericanas (un ejemplo fácil: el venezolano Simón Bolívar independizó de España cinco países del continente, pero no logró hacer un único país). Y es después en el resto del continente es donde se desarrollan estas ideas, es decir: Venezuela es un laboratorio de ensayo y en los demás países se generan los cambios resultantes de esos sucesos que revolucionaron nuestro caldo tropical. No es un pase de factura, es una manera como cualquier otra de llevarlos a la conclusión de que la locura venezolana es siempre ejemplar y edificante.

Y usted estará pensando: “ya Miguel volvió a sus digresiones”. No, precisamente lo expuesto en las líneas anteriores me sirve de trampolín para retomar con propiedad la frase del inicio de este artículo: “De 193 largometrajes que se han realizado desde 1975 hasta el día de hoy en Venezuela estoy seguro que usted no se acuerda de ninguno”. Y como además espero haberles demostrado (al menos ideológicamente) que es un cine resultante de la total ausencia de los parámetros conocidos en los últimos cien años del cinematógrafo y que desde las alturas de su esquizofrenia se pretende un cine libre, propiedad absoluta del autor y para el autor (asumiendo claro está el fracaso de que no pudimos ni siquiera instalarnos todavía como industria). Así como también que es un cine negado desde su más profunda circunstancia a cualquier fórmula o lineamiento que le venga sugerida del exterior (salvo algunas técnicas necesarias para creer que seguimos haciendo cine). Y si estos axiomas tienen alguna credibilidad entonces me encuen-

pris, como ça tout d’un coup, que l’image du latino-américain a été inventée à Hollywood (Le gaucho-Valentino), tout comme la grande esthétique Latino-américaine a été inventée par un Russe (Eisenstein, *Qué viva México!*), sans compter qu’on nous a vendu Charles Bronson en tant qu’indigène (Karl Browinsky, *Bulgare*) et que pour ces raisons on nous a donné les rôles de la bêtise, la paresse, la soulographie, le macho pleurard, le brigand sans but, le trompeur de femmes, le latin lover, la victime de son destin, etc, toutes ces interprétations des autres sur ce qu’est en fin de compte un Latino-américain (donc un Vénézuélien aussi), c’est ça que nous sommes pour eux. Et cette vision est selon moi suspecte. Elle convient surtout à ces sociétés pragmatiques qui ont besoin de croire à un pays (continent, etc.) où leurs propres phantasmes soient possibles, croyables. A condition que ce soit nous qui les incarnions bien sûr. Il faut y ajouter que nous leur vendons à notre tour le reflet de cette image dont ils ont besoin, dans l’espoir qu’ils nous achètent, qu’ils nous invitent à leurs festivals, qu’ils nous projettent dans leurs cinémathèques, etc., autrement dit nous pleurnichons pour qu’en définitive ils nous acceptent tels qu’ils croient que nous sommes. Nous allons donc très mal, ou au moins (je m’octroie le bénéfice de votre doute) c’est une raison de plus pour que notre cinéma soit, en tant que nôtre, un “cinéma impossible”.

Toute culture est fondamentalement nombriliste ou se croit le centre de l’univers, génératrice de sa propre histoire et donc de tout ce qui l’entoure, c’est à dire du reste du monde. Ce doit être pour cela que je traîne la croyance (absolument arbitraire) qu’au Vénézuéla commencent les grandes idées latino-américaines (un exemple facile: le Vénézuélien Simón Bolívar a donné l’indépendance de l’Espagne à cinq pays du continent, mais n’a pas réussi à en faire un seul pays). Et ce n’est qu’après qu’elles se développent, ces idées, dans le reste du continent, c’est-à-dire que le Vénézuéla est un laboratoire d’essais et engendre dans les autres pays les changements qui résultent de ces événements qui ont révolutionné notre bouillon de culture tropical. Ce n’est pas un règlement de compte, mais c’est une façon comme une autre de vous amener à la conclusion que la folie vénézuélienne est toujours exemplaire et édifiante.

Et vous de penser: “voilà Miguel qui retourne à ses digresions”. Non, précisément ce que je viens d’écrire me sert de tremplin pour revenir au début de cet article: “Sur 193 longs métrages réalisés de 1975 à ce jour, je suis sûr que vous ne vous souvenez d’aucun”. Et comme en plus j’espère vous avoir démontré (au moins idéologiquement) que c’est un cinéma qui résulte de l’absence totale des paramètres connus dans les cent dernières années du cinéma, et que du haut de sa schizophrénie il prétend être libre, absolue propriété de son auteur et pour lui(en assumant bien sûr l’échec de n’avoir pu l’installer encore en tant qu’industrie). Qui plus est c’est un cinéma qui refuse depuis le tréfonds toute formule ou alignement qui lui vienne suggéré de l’étranger (sauf quelques techniques nécessaires pour croire que nous faisons encore du cinéma). Et si ces axiomes ont une quelconque crédibilité je me trouve donc, d’un point de vue absolument vénézuélien (réflexion libre où aucun autre réalisateur de cinéma de cette nationalité n’a de responsabilité), devant la croyance que c’est le ciné-

tro, desde un punto absolutamente venezolano (reflexión libre en donde eximo de toda culpa a cualquier otro realizador cinematográfico y de esta nacionalidad), ante la creencia de que es el cine más revolucionario de la historia del cine. Un cine desconcertante y desconcertado que se empeña en existir solo y contra todos, sin el apoyo de un Estado (ciego, sordo y mudo); sin la benevolencia de la industria de la televisión; sin la complicidad de un público más bien decidido a encontrar sus héroes en el cine norteamericano; sin poder formar parte del negocio de los distribuidores y de las compañías internacionales; sin la capacidad de dar la estabilidad económica necesaria a los que lo hacen; sin siquiera haberse estructurado un nombre y una continuidad en la historia; sin el respeto de la inteligencia del universo artístico y/o cinematográfico, ni tampoco de ninguna otra. Es por lo tanto realmente un cine contra viento y marea. Un cine que reclama su inexistencia a grito ahogado. Un cine que no pretende lo que no es. Un cine destinado "a no ser".

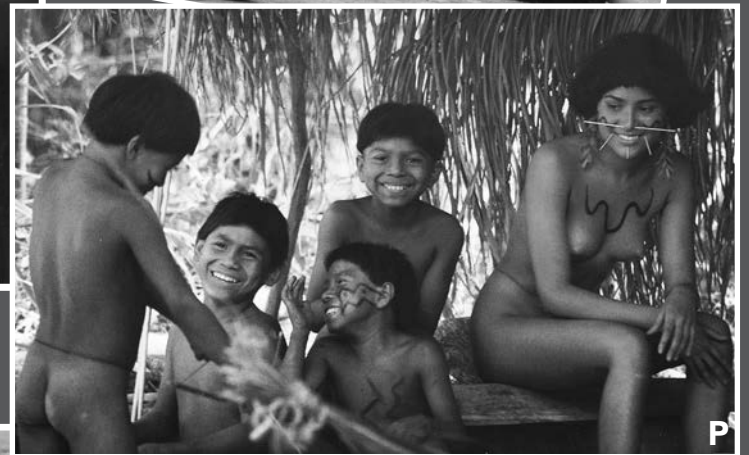
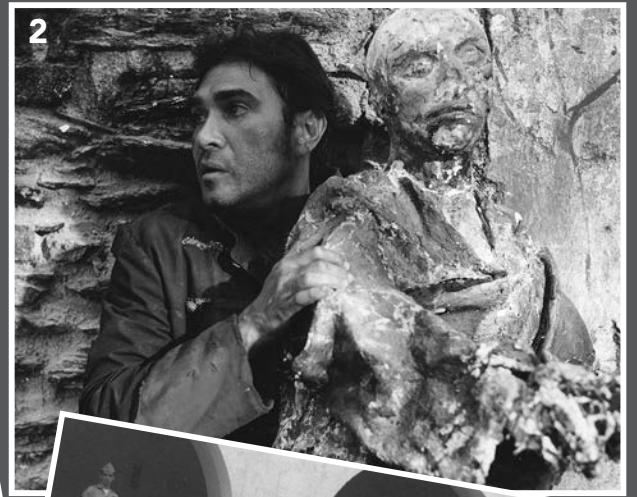
De donde y en consecuencia, con una emoción que se me atraganta en el cuello, yo les propongo a todos y en nombre del ejemplo del singular cine venezolano: HAGAMOS ESTE CINE IMPOSIBLE. Inventemos EL DECÁLOGO DEL CINE IMPOSIBLE (para luego romperlo rápidamente, no sea que se vuelva posible). Propongamos un texto que no defienda nada y sobre todo que no nos diga lo debemos hacer. Que nos dejen a todos en la libertad de hacer lo que se nos venga en gana de una vez por todas. Una nueva cinematografía que no sea referencia de ninguna, que no le sirva a nadie para justificarse, ni para justificarnos, que no se refiera ni pretenda lo contrario a teorías existentes o a cualquier otra forma de ideas que pretenda explicarnos y/o todo lo contrario. Un cine que le importe poco si las salas de cine se interesan en él, el salón de unos amigos será suficiente. Que le de tres pitos si no es seleccionado en un festival por que no se parece al molde que ellos reproducen. Que no quiera ser descubierto por ningún crítico sabio que les va a hacer un artículo sorpresa en un gran periódico cultural y menos aun por un coordinador de festivales que lo selecciona por su extraña rareza. Que nos prohíba filmar libros conocidos internacionalmente para poder acceder al mercado. Que nos impida negociar más coproducciones (que son en verdad los 39 dinares para terminar con un híbrido en las manos). Que no pretenda ser extraordinario, ni genial. Que se conforme con contar esa historia, una que sólo él podía contar con sus imágenes. Es decir, un cine hecho a mano, artesanal, a nuestra medida y por la necesidad de hacerlo, de expresar algo que llevamos por dentro... y si alguien pretende confundir esto con el tema de "la búsqueda de nuestra identidad" (tan mentada ella), yo me arregaré y le responderé firmemente con las palabras de Octavio Paz: "si un mexicano hace algo, ese algo está hecho por ese mexicano ¿de qué identidad usted me habla?"

Y cuestión de por joder, insisto: si un venezolano hace un gazpacho en Venezuela con ingredientes venezolanos, ¿de dónde es la identidad de ese gazpacho? Y si no por ejemplo ¿cuál es la identidad de las películas de Ruy Guerra? ¿eran brasileñas, de Mozambique? ¿mexicanas? ¿italianas? ¿alemanas? ¿latinoamericanas? ¿europeizantes? ¿africanas? ¿cubanas? ¿afrancesadas?... ¿shakespereanas? Dígalos ahí... si se atreve. ■

ma le plus révolutionnaire de l'histoire du cinéma. Un cinéma déconcertant et déconcerté qui s'obstine à exister seul contre tous, sans l'appui de l'Etat (sourd, muet, aveugle), sans l'approbation de l'industrie de la télévision, sans la complicité d'un public plutôt décidé à trouver ses héros dans le cinéma nord-américain, sans pouvoir faire partie des affaires des distributeurs et des compagnies internationales, sans la capacité à donner à ceux qui le font la nécessaire stabilité économique, sans même s'être constitué un nom et une continuité dans l'histoire, sans le respect de l'intelligentsia du monde artistique et/ou cinématographique, ni d'aucune autre. C'est donc vraiment un cinéma contre vents et marées. Un cinéma qui réclame son inexistence à cris étouffés. Un cinéma qui ne prétend pas à ce qu'il n'est pas. Un cinéma destiné à ne pas être.

En conséquence de quoi, étranglé d'émotion, je vous propose à tous et au nom de l'exemple de ce singulier cinéma vénézuélien : FAISONS CE CINEMA IMPOSSIBLE. Inventons le DECALOGUE DU CINEMA IMPOSSIBLE (pour le déchirer immédiatement après, des fois qu'il deviendrait possible). Proposons un texte qui ne défende rien et qui ne nous dise surtout pas ce que nous devons faire. Qu'on nous laisse tous libres une bonne fois pour toutes de faire ce qui nous plaît. Une nouvelle cinématographie qui ne soit la référence d'aucune, qui ne serve à personne pour la justifier, ni pour nous justifier, qui ne se réfère pas même a contrario aux théories existantes ni à une quelconque forme d'idée qui prétende nous expliquer ni tout le contraire. Un cinéma qui se fiche de ce que les salles s'intéressent à lui, le salon des copains fera l'affaire. Qui se batte l'œil de savoir qu'il n'est pas sélectionné pour les festivals parce qu'il n'entre pas dans le moule qu'ils reproduisent. Qui ne veuille pas être découvert par un critique savant quelconque qui va lui pondre un article surprise dans un grand périodique culturel, et moins encore par un coordinateur de festivals qui le sélectionnerait pour sa bizarre étrangeté. Qui nous interdise de filmer des livres connus internationalement pour pouvoir accéder au marché. Qui nous empêche de négocier d'autres coproductions (qui ne sont vraiment que les 39 deniers pour finir avec un hybride en main). Qui ne prétende pas être extraordinaire, ni génial. Qui se contente de raconter cette histoire, une qui ne pouvait être racontée que par ses images. C'est à dire un cinéma fait à la main, artisanal, à notre mesure et de par besoin de faire, d'exprimer quelque chose qui est en nous et si quelqu'un prétend confondre ceci avec "la recherche de notre identité" (si souvent citée), je me foutrai en rogne et je lui répondrai fermement avec les mots d'Octavio Paz : "si un Mexicain fait quelque chose, ce quelque chose est fait par ce Mexicain. De quelle identité me parlez-vous?"

Et juste pour embêter mon monde, j'insiste : Si un Vénézuélien fait un gazpacho au Vénézuéla avec des ingrédients vénézuéliens, d'où est l'identité de ce gazpacho ? Ou encore par exemple, quelle est l'identité des films de Ruy Guerra ? Ils étaient de Mozambique ou brésiliens ? mexicains ? italiens ? allemands ? latino-américains ? européens ? africains ? cubains ? francisés ? shakespeariens ? Dites voir un peu si vous osez. ■



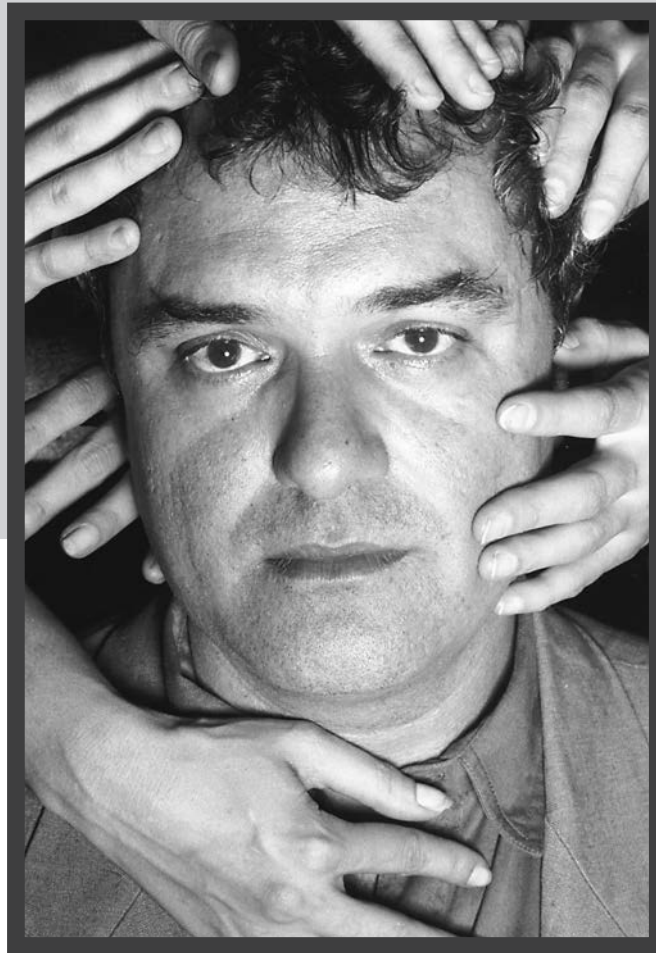
. oraia , C ro O ei , 9
 2 snudo con naranas, L i Aber o L (, 8
 3 e . B nd o niu , Ro(C, b d, 9
 5 B sa d bshob r slbr s, L i Ar(do Ro), e
 6 Ci n a os d rdón, Ae' dro S der(, 8

A (e e de e e) i e(o be.
 Pe) ! ri (re) b d o e o E) e ro de
 A(r) L i de To o e i S d!

Q eq e (e de) e) i ((o be.
 F(ee) b e) i e e re) Re) o re
 Ci (d' A(e r i q e L i e de To o e. S !



ARTHUR OMAR a imagem sensorial ou um artista hírido



Arthur Omar, * Rencontres, Toulouse, 13

ARTHUR OMAR l' image sensorielle ou un artiste hyr ide

Fazendo um percurso que vai do cinema às artes plásticas, trabalhando em curta-metragens experimentais, vídeo-arte, fotografia, instalações, música, arte na Internet, a obra de Arthur Omar é um importante ponto de convergência e passagem entre os meios e suportes. Um trabalho singular no panorama do cinema e da arte brasileira contemporânea e uma referência no campo do experimentalismo no Brasil. Obra que vem ganhando visibilidade internacional, com a retrospectiva completa idealizada e realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1999, com a exibição de 35 filmes e vídeos.

Arthur Omar é um artista polímorfo. Mobilidade e fluidez no domínio de diferentes meios e tecnologias que são a primeira característica da sua obra, o que coloca seu trabalho, iniciado na década de 70, período em que realiza 6 curta-metragens e o festejado e radical longa *Triste Trópico* (1974), para além do domínio puramente cinematográfico e do fetiche pela “película”. Se a “materialidade” da película cinematográfica marca os filmes de Omar é de uma forma sensorial, explorando texturas ou ainda criando um rigoroso trabalho de montagem e efeitos óticos. Sensorialismo, sonoridade e um trabalho inusual de montagem que são o tripé inicial da sua estética.

Sobre o longa *Triste Trópico*, um documentário imaginário sobre uma figura visionária e messiânica no interior do Brasil, o pesquisador Ismail Kavier, o define como um dos filmes mais singulares e intrigantes do moderno cinema brasileiro e como “uma nova apresentação do conflito litoral/sertão, o filme *Triste Trópico* de Arthur Omar pro-

l'œuvre d'Arthur Omar, réalisant un parcours qui va du cinéma aux arts plastiques, configurée par des courts-métrages expérimentaux, des vidéo-arts, des photographies, des installations, de la musique, de l'art virtuel, constitue un important point de convergence et de passage entre divers moyens et supports d'expression. Il s'agit d'une œuvre singulière dans le panorama cinématographique et artistique brésilien contemporain et d'une référence dans le domaine expérimental au Brésil. L'œuvre gagne en visibilité internationale grâce à la rétrospective conçue et réalisée par le Musée d'Art Moderne de New-York, en 1999 qui présentait 35 films et vidéos.

Arthur Omar est un artiste polymorphe. La souplesse et la fluidité dont il fait preuve dans son oeuvre à l'égard des différents moyens d'expression et des différentes technologies, situent son travail commencé dans les années 70, période pendant laquelle il réalise 6 courts-métrages et le très applaudi et radical long-métrage *Tristes Tropiques* (1974), par-delà le domaine cinématographique et le sortilège de la “pellicule”. Si la “matérialité” de la pellicule cinématographique marque les films d'Omar, c'est d'une façon sensorielle, en explorant les textures ou encore en créant un travail rigoureux de montage et d'effets optiques. La primauté concédée au sensoriel, à la sonorité et à un travail de montage inhabituel sont les trois fondements de son esthétique.

Le chercheur Ismail Kavier définit *Tristes Tropiques*, un documentaire imaginaire sur un visionnaire messianique de l'intérieur du Brésil, comme l'un des films les plus singuliers et mystérieux du cinéma moderne brésilien et comme : “une

p e uma crítica, plena de ironia e de alucinação, ao discurso da antropologia sob os trópicos. Seu protagonista, um surpreendente médico pequeno-burguês, faz um percurso que vai inverter o sentido da démarche de Lévi-Strauss tal como a expressou no seu livro *Tristes Tropiques*. O filme trabalha com imagens de ficção, trechos de antigos filmes da família do próprio diretor, cenas documentais do carnaval carioca, gravuras, palavras. Numa combinação surpreendente de fragmentos de imagens e sons que narram uma história.

Outra característica do trabalho de Omar é a dissolução dos limites entre documentário e ficção. Um documental transcendido que chega a um extremo lirismo e imaginação, como fez em seus primeiros curtas experimentais: *Congo* (1972), *O anno de 17/* (1975), *Tesouro da juventude* (1977), *Voces* (1979), *Música barroca mineira* (1981) e *O Inspetor* (1988). Filmes que funcionam como “anti-documentários” e têm desdobramentos na sua obra em vídeo mais recente: *A Coroa! o de Uma Rainha* (1993), *O Castelo Resiste* (1995) e *O Livro de Raul* (1999). Vídeos que recriam o imaginário singular de personagens reais, funcionando como documentários sobre o imaginário. Sendo os dois últimos o resultado de um encontro inusitado e prolífico com a fala barroca e envolvente do cineasta franco-chileno Raul Ruiz.

A violência e o êxtase estético, tema da série de 100 fotografias intituladas *Antropologia da face Gloriosa* é outra vertente do trabalho de Omar. Investigação que no domínio da arte fotográfica vem sendo realizada ao longo de 30 anos, num trabalho monumental que busca “registrar” o êxtase estampado no rosto de personagens do carnaval carioca, num trabalho de grande sofisticação visual, em grande formato e em preto e branco. Outra vertente de seu trabalho fotográfico são as coloridas e cintilantes fotografias em cibacrome, intituladas “Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais”,



nouvelle présentation du conflit littoral/sertão, le film *Tristes tropiques* d'Arthur Omar propose une critique, ironique et hallucinatoire, du discours anthropologique sur les tropiques. Son protagoniste, un étonnant médecin petit-bourgeois, effectue un parcours qui inverse le sens de la démarche de Lévi-Strauss, présentée dans son livre *Tristes Tropiques*.” Le film utilise des images fictives, des morceaux de vieux films de la famille du réalisateur, des scènes documentaires du carnaval carioca, des gravures, des mots. Le tout dans une surprenante combinaison de fragments d'images et de sons qui racontent une histoire.

L'abolition des frontières entre le documentaire et la fiction est une autre caractéristique du travail d'Omar. Le documentaire est transcendé et atteint une limite lyrique et imaginaire comme dans ses premiers courts expérimentaux : *Congo* (1972), *O anno de 17 /* (1975), *Tesouro da juventude* (1977), *Voces* (1979), *Música barroca mineira* (1981) et *O inspetor* (1988). Ces films sont des “anti-documentaires” et ont des prolongements dans son oeuvre vidéo récente : *A Coroa! o de uma rainha* (1993), *O Castelo resiste* (1995) et *O livro de Raul* (1999). Ces vidéos recréent l'imaginaire singulier de personnages réels et se présentent ainsi comme documentaires sur l'imaginaire. Les deux derniers sont le produit de la rencontre étrange et prolifique avec le langage barroque et captivant du cinéaste franco-chilien Raúl Ruiz.

La violence et l'extase esthétique, thème de la série de cent photos intitulées *Antropologia da face gloriosa* est un des versants de l'oeuvre d'Omar. Il s'agit d'une recherche dans l'art photographique entreprise tout au long de 30 années et concrétisée par un travail monumental qui cherche à “enregistrer” l'extase imprimée sur le visage des personnages du carnaval carioca, un travail très sophistiqué du point de vue visuel, en grand format et en noir et blanc. Un autre versant de son oeuvre photographique est constitué par les photographies colorées et scintillantes en cibacrome, intitulées *Demônios, Espelhos e máscaras celestiais*, un ensemble d'auto-portraits dans lesquels le visage de l'artiste se dissout en des formes

conjunto de auto-retratos em que o rosto do artista se dissolve em formas demoníacas e celestiais.

Violência e êxtase marcam ainda as imagens simultaneamente chocantes e belas do curta *Ressureição* (1989) e dos vídeo-instalações, *Massaker!* (1997) e *Atos do Diamante* (1998). Trabalhos onde Omar explora o potencial onírico e perturbador de imagens oriundas de fotografias de crimes, de corpos dilacerados ou de “massacres” midiáticos, como a visita do cantor americano Michael Jackson a uma favela do Rio de Janeiro, em *Massaker!*

Essa investigação da complexa e conflituosa realidade brasileira, onde estão presentes a violência, a beleza, o potencial criativo e lúdico do povo brasileiro e sua “nobreza popular”, marca trabalhos mais recentes como *A Coroa! o de Uma Rainha* (1993) e o longa-metragem em vídeo *Sonhos e Histórias de Fantasmas*, realizado para a televisão ZDF e Arte como parte de uma “soirée thématique” sobre a cultura negra no Brasil, que inclui ainda a série de pequenos clips intitulados *Tambores do Brasil* (1996).

Essa nova iconografia do povo brasileiro também aparece no vídeo-instalação *MuybridgeBeethoven* (1977), uma original junção da nona sinfonia de Beethoven com os estudos de movimentos ritmados e decompostos da “capoeira”, uma dança-luta afro-brasileira. Esse “olhar para o outro” marca também seu trabalho fotográfico mais recente, com o monumental painel com imagens coloridas extraídas do Carnaval, intitulado “24 Estudos para reconstrução de Guernica de Picasso”, uma releitura brasileira da estética da violência de Picasso, obra apresentada na Bienal do Mercosul, Brasil (1999) e na Bienal de Cuba (2000).

A relação com as artes plásticas, de onde Omar extrai elementos para a composição de trabalhos plenos de metáforas visuais e sensualidade, é outra vertente da sua obra. Vídeo-arte que se apropria de elementos dos mais diferentes artistas plásticos e meios (pintura, escultura, desenho, instalações), fazendo uma leitura extremamente pessoal dessas obras e



démoniaques et célestes.

La violence et l'extase dominent aussi les images à la fois choquantes et belles du court *Ressureição* (1989) et deux vidéos-installations, *Massaker!* (1997) et *Atos do diamante* (1998). Oeuvres dans lesquelles Omar explore le potentiel onirique et perturbateur d'images tirées de photographies de crimes, de corps dilacérés ou de “massacres” médiatiques, comme la visite effectuée par le chanteur américain Michael Jackson dans une favela de Rio de Janeiro, dans *Massaker!*

Cette recherche de la complexe et conflictuelle réalité brésilienne, dans laquelle sont présents la violence, la beauté, le potentiel créatif et ludique du peuple brésilien et sa “noblesse populaire” marquent des travaux plus récents comme *A coroa! o de uma rainha* (1993) et le long-métrage en vidéo *Sonhos e histórias de fantasmas*, réalisé pour la télévision ZDF et Arte pour une “soirée thématique” sur la culture noire au Brésil, qui inclut aussi la série de petits clips intitulés *Tambores du Brésil* (1996).

Cette nouvelle iconographie du peuple brésilien apparaît également dans la vidéo-installation *MuybridgeBeethoven* (1997), un assemblage original de la neuvième symphonie de Beethoven et des études de mouvements rythmés et décomposés de capoeira, une danse-lutte afro-brésilienne. Ce regard porté sur l'autre marque aussi son oeuvre photographique la plus récente, avec la monumentale fresque d'images colorées extraites du Carnaval, intitulée *Vingt quatre études pour la reconstruction de Guernica de Picasso*, une relecture brésilienne de l'esthétique de la violence de Picasso, présentée à la Biennale du Mercosud, Brésil (1999) et à la Biennale de Cuba (2000).

La relation avec les arts plastiques, d'où Omar tire des éléments pour la composition d'oeuvres empreintes de métaphores visuelles et de sensualité, est un autre versant de son oeuvre. Un art vidéo qui s'approprie les éléments des artistes plastiques les plus variés et les moyens les plus divers (peinture, sculpture, dessin, installations), élaborant une lecture très personnelle de ces oeuvres et de ces artistes.



singular de outros artistas cria um curto-circuito, um novo universo, uma “obra” nova, resultado de um cruzamento estético.

Ver com olhos novos elementos ancestrais e contemporâneos da cultura brasileira: artes plásticas, raízes negras, ou o mundo da moda é o que surpreende no universo audiovisual de Omar. Em *A Coroação de Uma Rainha*, *Sonhos e Histórias de Fantasmas*, *Tambores do Brasil*, tece relações entre um Brasil rural, negro, religioso e marcado pelas tradições e o Brasil urbano e contemporâneo, passa de um quilombo negro, perdido e isolado no interior do Estado de Minas Gerais para a efervescência da cultura negra e funk feita nas favelas urbanas cariocas, onde se reinventam as tradições e o discurso político de resistência, através da música e da dança.

Confrontado com a moda, lugar da aparência, do look, do efêmero, Omar consegue criar obras de uma força imaginativa desconcertante. Característica marcante da trilogia sobre os corpos e o feminino, onde, mais uma vez, a beleza e o êxtase explodem em cena com uma violência e força simbólicas, que hipnotizam o espectador nos vídeos *A Última Sereia* (1997), *Pânico Sutil* (1998) e *A Lógica do Êxtase* (1998). Três obras de uma plasticidade e exuberância encantatórias.

Em contraste com essa força hipnótica das imagens e dos sons, Omar trabalha a palavra em estado bruto, desde os primeiros filmes, como em *Congo* e *O Anno de 1798* ou em trabalhos recentes, como *O Livro de Raul* e *Palavras no Ateliê*, vídeos em que filma a palavra-fluxo de personagens narradores especiais, como o cineasta Raul Ruiz, um contador de histórias e de paradoxos que mobiliza e encanta,

artistas. Com o que podemos ver nos vídeos da série Rio-Arte: o premiado *O Nervo de Prata* (1987), a partir do universo paradoxal do artista plástico Tunga; *As Férias do Investigador* (1994), releitura da obra do artista Milton Machado; *Ascensão de Mário o Pintor* (1996), um vídeo-intervenção numa favela carioca com o pintor italiano Mario Schifano; *Derrapagem no Bden* (1997), uma desconstrução das instalações do artista Cildo Meireles e *Palavras no Ateliê* (2000), um surpreendente encontro com a fala-fluxo do pintor Eduardo Sued.

Em todos esses vídeos, os elementos lúdicos, não-explicativos, sensoriais, visuais e sonoros, criam imagens e metáforas visuais inesperadas, que transcendem o universo dos artistas escolhidos e trazem um olhar radicalmente novo sobre suas obras. Em nenhum desses vídeos, a obra é explicada ou dissecada. De forma original, cada um desses encontros de Omar com o universo

C'est ce que l'on peut voir dans les vidéos de la série Rio-Arte : la vidéo primée *O Nervo de prata* (1987) basée sur l'univers paradoxal de l'artiste plastique Tunga ; *As férias do investigador* (1994), relecture de l'œuvre de l'artiste Milton Machado ; *Ascensão de Mário o pintor* (1996), une vidéo-intervention dans une favela de Rio avec le peintre italien Mario Schifano ; *Derrapagem no Bden* (1997), une déconstruction des installations de l'artiste Cildo Meireles et *Palavras no Ateliê* (2000) une rencontre surprenante avec le flux de paroles du peintre Eduardo Sued.

Dans toutes ces vidéos, les éléments ludiques, non-explicatifs, sensoriels, visuels et sonores, créent des images et des métaphores visuelles inattendues, qui transcendent l'univers des artistes choisis et apportent un regard radicalement nouveau sur leurs œuvres. Aucune de ces vidéos n'explique ou ne dissèque l'œuvre. De façon originale, chacune de ces rencontres d'Omar avec l'univers singulier d'autres artistes crée un court-circuit, un univers nouveau, une “œuvre” nouvelle, produit d'un croisement esthétique.

Ce qui surprend dans l'univers audio-visuel d'Omar, c'est le nouveau regard porté sur des éléments ancestraux et contemporains de la culture brésilienne : les arts plastiques, les racines noires, ou le monde de la mode. Dans *A coroação de uma rainha*, *Sonhos e histórias de fantasmas*, *Tambores do Brasil*, il tisse des relations entre un Brésil rural, noir, religieux et marqué par les traditions et un Brésil urbain et contemporain ; il passe d'une cachette d'esclaves fugitifs, perdue et isolée dans l'état de Minas Gerais à l'effervescence de la culture noire et funk dans les favelas urbaines de Rio, où l'on réinvente par la musique et la danse, les traditions, le discours politique de résistance.

Confronté à la mode, lieu de l'apparence, du look, de l'éphémère, Omar parvient à créer des œuvres d'une force imaginative déconcertante. C'est la caractéristique marquante de la trilogie sur les corps et le féminin, où, une fois de plus, la beauté et l'extase explosent sur scène avec une violence et une force symboliques, qui hypnotisent le spectateur dans les vidéos *A Última sereia* (1997), *Pânico sutil* (1998) et *A Lógica do Êxtase* (1998). Trois œuvres qui enchantent par leur plasticité et leur exhubérance.

Par contraste avec cette force hypnotique des images et des sons, Omar travaille le mot à l'état brut, depuis les premiers films comme *Congo* et *O anno de 1798* ou dans des travaux récents comme *O livro de Raul* et *Palavras no Ateliê*, des vidéos dans lesquelles il filme le flux de paroles des personnages-narrateurs spéciaux, comme le cinéaste Raúl Ruíz, un conteur d'histoires et de paradoxes qui captive et enchante, et



e o pintor brasileiro Eduardo Sued, outro tecedor de palavras mágicas. Imagem ou palavra, ruídos ou som, todo elemento serve na construção desse universo reencantado, lúdico e ao mesmo tempo desconcertante e crítico, que engloba a obra de Omar.

ONIRISMO E CINETISMO

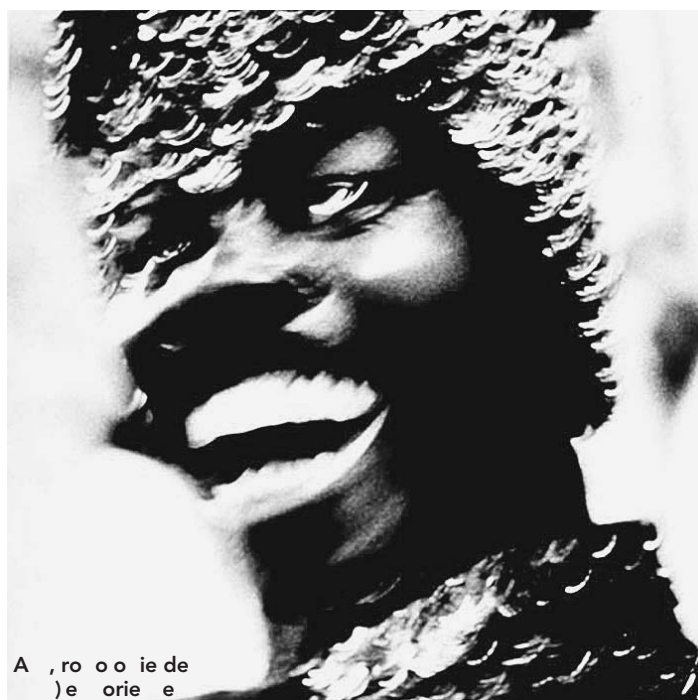
Os primeiros curtas de Arthur Omar são filmes-ensaios sobre o universo das imagens e dos sons. Filmes que exploram o cinetismo, o oni-

rismo e as experiências perceptivas, criando reações físicas e mentais no espectador. Filmes como *Congo* (1972), *O anno de 1771* (1975), *Tesouro da Juventude* (1977), *Voces* (1979) e *Música barroca mineira* (1981) podem ser pensados a partir desses elementos, que marcam o cinema experimental em vários países, como o cinema underground americano dos anos 60 e 70.

Em *Voces* (1979), os olhos do espectador são bombardeados por metralhadoras de luzes. A imagem, ofuscante é utilizada como arma, ao som de um hit francês dos anos 60: “Elle est une poupée, qui dit non, non, non”, de Michel Polnaref. Envolta no som, a imagem “flicada” (efeito estroboscópico) mostra um ícone da esquerda, um guerrilheiro empunhando a arma. O efeito é irônico e perturbador.

Em *Tesouro da Juventude* (1977), Omar parte de imagens de velhos filmes etnográficos, que são ampliadas, granuladas, estouradas e tornam-se magníficas texturas e volumes. Revela então os aspectos materiais e imagéticos das coisas: a solidez de uma montanha recortada por escarpas, o fluxo das ondas, a textura da terra rachada. Imagens geológicas, topográficas, todas “garimpadas”, extraídas de outros filmes, desnaturadas. Ainda aqui a montagem é ritmada pelo piscar e pulsar da luz, como pálpebras e pupilas que se abrem e fecham.

Materialidade que no filme *O Som: ou Tratado de Harmonia* (1984) reaparece com a mesma radicalidade, voltando-se desta vez para o uso original do som e das texturas sonoras. O sofisticado trabalho com o som nos seus filmes é outra característica da sua obra. Para ele, a música não é nunca ilustrativa, nem música de fundo, a música e o som dos seus filmes e vídeos que “já nascem cinema” e têm uma autonomia total em relação à imagem, podendo estar em conflito com ela. Nesse filme, Omar faz um ensaio sonoro sobre os efeitos do som, do ruído e do silêncio em nossas mentes.



A , ro o o ie de
)e orie e

comme le peintre brésilien Eduardo Sued, un autre faiseur de paroles magiques. Image ou mot, bruit ou son, chaque élément sert dans la construction de cet univers réenchanté, ludique et en même temps déconcertant et critique qui englobe l’œuvre d’Omar.

ONIRISME ET KINÉTISME

Les premiers courts d’Arthur Omar sont des films-essais sur l’univers de l’image et du son. Ces films explorent le “kinétisme”, l’onirisme et les

expériences perceptives et provoquent des réactions physiques et mentales chez le spectateur. Des films comme *Congo* (1972), *O anno de 1771* (1975), *Tesouro da juventude* (1977), *Voces* (1979) et *Música barroca mineira* (1981) peuvent être pensés en fonction de ces éléments, qui marquent le cinéma expérimental dans différents pays, comme le cinéma underground américain des années 60 et 70.

Dans *Voces* (1979), des mitrailleuses de lumières bombardent les yeux du spectateur. L’image offusque et est utilisée comme une arme sur fond de hit français des années 60: “C’est une poupée, qui dit non, non, non...” de Michel Polnaref. Enveloppée par le son, l’image stroboscopique montre un icône de gauche: un guérillero brandissant une arme. L’effet est ironique et perturbateur.

Dans *Tesouro da juventude* (1977), Omar part des images de vieux films ethnographiques qui sont agrandies, granulées, éclatées et deviennent de magnifiques textures et volumes. Il révèle alors les aspects matériels et iconiques des choses: la solidité d’une montagne escarpée, le flux des vagues, la texture des failles de la terre. Des images géologiques, topographiques, toutes “furtives”, extraites d’autres films, dénaturées. Ici encore le montage est rythmé par les clignotements et les pulsations de la lumière, semblables à des paupières et des pupilles qui s’ouvrent et se ferment.

Une matérialité qui réapparaît dans le film *O som: ou tratado da harmonia* (1984) d’une façon tout aussi radicale, visant cette fois une utilisation originale du son et des textures sonores. Le travail sophistiqué effectué sur le plan sonore est une autre caractéristique de ses films. Pour lui, la musique n’est jamais illustrative, ni musique de fond. La musique et le son de ses films et vidéos qui “naissent déjà cinéma” ont une autonomie totale par rapport à l’image, avec laquelle ils peuvent entrer en conflit. Dans ce film, Omar teste les effets qu’ont sur notre esprit le son, le bruit et le silence.

DÉCONSTRUIRE L’HISTOIRE

Dans *O anno de 1771* et *Música barroca mineira* (1981), l’au-



PHOTO : IVANA BENTES

Ar, r O(r, 9

DESCONSTRUIR A HISTÓRIA

Em *O Anno de 1771* e *Música Barroca Mineira* (1981), o autor se debruça sobre o passado e a história, para criar uma narrativa atemporal. No primeiro curta, se detem num fato histórico do século XVIII, a rebelião dos Alfaiates, na Bahia, e lhe dá outra interpretação, descontextualizada e atemporal. Em *Música barroca mineira*, fragmentos da música e da arquitetura barroca mineira do século XVIII transformam-se em elementos estéticos autônomos, num documentário experimental em que a ficção da história e a impossibilidade de se recuperar o passado são tematizados a partir de inúmeras imagens de ruínas, restos e monumentos deteriorados. A própria linguagem do filme incorpora esses restos, ao usar pontas de negativo e material bruto como matéria do filme.

CINEMA E FOTOGRAFIA

Esse trabalho de transformação de imagens de origem documental ou histórica em imagens e narrativas oníricas é um procedimento que vai marcar tanto os seus filmes quanto o trabalho como fotógrafo na série *Antropologia da face gloriosa*, onde rostos imensos são isolados, tomando toda a superfície do papel, cada rosto sendo retirado do contexto em que foi capturado, o carnaval carioca. Arthur Omar tem uma extensa produção teórica sobre a relação entre cinema e fotografia, em que apresenta e discute as idéias que atravessam sua obra, como no seus últimos livros de fotografia, *Antropologia da face gloriosa* e *O Den e a arte da fotografia*, editados no Brasil pela Cossac Naify.

Trabalhando o mesmo tema do carnaval, fez ainda o painel fotográfico *2G estudos para reconstrução de Guernica de Picasso*, em que se propõe a construir uma nova iconografia do povo brasileiro. A proposta de Arthur Omar, já experimentada na coleção de 100 fotografias da *Antropologia da face gloriosa*, ganha com esta nova série um outro desdobramento. Entrar no campo simbólico e onírico com o mesmo vigor com que se capta a realidade. As fotografias formam um painel monumental inspirado

teu se penche sur le passé et l'histoire afin de créer une oeuvre atemporelle. Dans le premier court, il s'arrête sur un fait historique du XVIII^e siècle : la rébellion des Tailleurs, à Bahia, et en donne une autre interprétation, décontextualisée et atemporelle. Dans *Música barroca mineira*, des fragments de la musique et de l'architecture baroque minière du XVIII^e siècle se transforment en éléments esthétiques autonomes, dans un documentaire expérimental où la fiction de l'histoire et l'impossibilité à récupérer le passé sont évoquées à partir de nombreuses images de ruines, de vestiges et de monuments détériorés. Le langage même du film incorpore ces vestiges en utilisant des bouts de négatif et des matériaux bruts comme matière du film.

CINÉMA ET PHOTOGRAPHIE

Ce travail de transformation des images documentaires ou historiques en images et histoires oniriques est un procédé qui va marquer aussi bien ses films que son oeuvre photographique dans la série *Anthropologie de la face glorieuse*, où des visages immenses sont isolés, occupant toute la surface du papier. Chaque visage est sorti du contexte du carnaval où il a été capturé. Arthur Omar a une longue production théorique sur le rapport entre cinéma et photographie dans laquelle il présente et traite d'idées qui traversent son oeuvre, comme dans ses derniers livres de photographie : *Anthropologie de la face glorieuse* et *Le Den et L'art de la photographie*, édités au Brésil par Cossac Naify.

Toujours sur le thème du carnaval, il a réalisé l'ensemble photographique *2G études pour la reconstruction du Guernica de Picasso* où il se propose de construire une nouvelle iconographie du peuple brésilien. Le propos d'Arthur Omar, déjà réalisé dans la collection des 100 photographies d'*Anthropologie de la face glorieuse* gagne dans cette nouvelle série un autre prolongement : l'entrée dans le domaine symbolique et onirique avec la même vigueur avec laquelle on capte la réalité. Les photographies constituent un tableau monumental inspiré par les premières études de Picasso pour *Guernica*, qui ont créé une nouvelle et terrible

nos primorosos estudos de Picasso para *Guernica*, que criaram uma nova e chocante iconografia da guerra e da dor, ao eternizar, em fragmentos de cenas e personagens anônimos, a destruição dos corpos numa aldeia Basca bombardeada pela aviação alemã. Corpos dilacerados e atemporais: a mãe com o filho morto, os olhos do touro, as mãos crispadas, o corpo inerte.

Cessa fragmentação e violência que interessam na fotografia e no cinema de Arthur Omar, pensadas num outro contexto e num outro imaginário: o carnaval brasileiro. Aqui reencontramos um novo pathos: a violência se desdobra em grito e canto, o mesmo rosto reflete dor e alegria, há algo de trágico e dionisíaco nos gestos e olhares. Omar trabalha todo um imaginário latino-americano: imagens recorrentes e vigorosas, como a morte mascarada pulando carnaval. Caveiras dançantes, corpos vermelho-sangue, mas também rostos gloriosos e luxuriantes: negros, índios, emergindo de superfícies amarelas e azuladas. Como no muralismo mexicano, Omar cria uma iconografia popular e sofisticada, imagens carregadas de simbologia que o afastam radicalmente da fotografia documental atual.

Nos *2Gêstudos*, Omar também utiliza uma nova técnica e suporte. Imagens capturadas de vídeo, trabalhadas no computador, digitalizadas. Linhas de cor surgem e formam texturas. Imensas superfícies coloridas “pintadas” com linhas suaves e cores vigorosas.

Trata-se de um conjunto único na fotografia brasileira, um produto híbrido (foto-vídeo-computação), que parte do contexto social e cultural, para atingir o inconsciente e o simbólico, o invisível, numa iconografia pós-crítica de grande impacto sensorial e visual.

A relação entre cinema e fotografia surge ainda, de forma explícita, no filme *Ressurreição*, de 1987, “pequeno hino de horror”, composto apenas de fotos de vítimas de chacinas retiradas dos arquivos de jornais populares. *Ressurreição* funciona como um verdadeiro tratado sobre a teoria fotográfica de Omar. Mas, ao invés de rostos fixos, vemos “corpos gloriosos”: mutilados, amarrados, dispostos em terríveis e estranhas



A , ro o o i e d e) e o r i e e

iconografia de la guerre et de la douleur en immortalisant, au moyen de fragments de scènes et de personnages, la destruction des corps dans un village basque bombardé par l'aviation allemande. Des corps dilacérés et atemporels : une mère et son enfant mort, les yeux du taureau, des mains crispées, un corps inerte.

C'est cette fragmentation et cette violence qui comptent dans la photographie et le cinéma d'Arthur Omar, pensés dans un autre contexte et dans un autre imaginaire : celui du carnaval

brésilien. On se retrouve face à un nouveau pathos : la violence se prolonge dans le cri et le chant, le même visage reflète la douleur et la joie, les gestes et les regards ont quelque chose de tragique et de dionysiaque. Omar travaille tout un imaginaire latino-américain : des images récurrentes et vigoureuses comme la mort masquée qui passe par-dessus le carnaval. Des têtes

de mort qui dansent, des corps rouge-sang mais aussi des visages glorieux et luxuriants : des noirs, des indiens qui émergent de surfaces jaunes et bleutées. Comme dans le muralisme mexicain, Omar crée une iconographie populaire et sophistiquée, des images chargées de symboles qui l'éloignent radicalement de la photographie documentaire actuelle.

Dans les *2Gêstudes*, Omar utilise aussi une nouvelle technique et un nouveau support : des images vidéos, travaillées sur ordinateur, digitalisées. Des lignes de couleur surgissent et forment

des textures, d'immenses superficies colorées “peintes” avec des lignes douces et des couleurs vigoureuses.

Il s'agit d'un ensemble unique dans la photographie brésilienne, un produit hybride (photo-vídeo-ordinateur) qui part du contexte social et culturel pour atteindre l'inconscient et le symbolique, l'invisible dans une iconographie post-critique d'un grand impact sensoriel et visuel.

Le rapport entre le cinéma et la photographie surgit encore, de façon explicite, dans le film *Ressurreição* de 1987 “petit hymne à l'horreur” tout juste composé de photos de victimes de massacres, extraites des archives de journaux populaires. *Ressurreição* fonctionne comme un véritable traité sur la théorie photographique d'Omar. Mais, de l'autre côté des visages fixes, nous voyons des “corps glorieux” : mutilés, attachés, placés dans de terribles et étranges postures, dans un maniérisme tératologique d'une violence et d'un lyrisme à la limite du sup-



Mo e Anthro ologi
d la fac glori us ,
M e de Ar e de S P o

posturas, num maneirismo teratológico de uma violência e lirismo no limite do suportável.

No filme, todo montado a partir de fotografias fixas, o problema é como dar movimento, dar alma a esses quadros de morte. A fotografia em toda sua fixidez é gênese, embrião de um movimento virtual, de um movimento que foi ou será. Daí o efeito de cúmulo, nessas fotos de cadáveres, onde a vida cessou, mas por obra de trejeitos e torções infligidos ao corpo, o movimento e um resto de vida estão presentes nas poses “maneiristas” em que foram achados esses corpos.

Fixando a morte em poses que beiram o obsceno - uma espécie de vênus ensanguentada e suja aparece com seu torso nu e belo num terreno baldio de um subúrbio carioca, numa involuntária e fúnebre homenagem ao pintor Velasques-Arthur Omar mais uma vez nos remete àquela “obscenidade ontológica” de que fala André Bazin: a capacidade do cinema de transformar o irremediável, a morte, num acontecimento passível de repetição e reversão. Para ressuscitar-se, no cinema, basta retornar ao início da sessão ou ver o filme de trás pra frente, obscenidade que não cessa de nos espantar.

Numa atmosfera de exaltação, onde ouvimos, na trilha sonora, aplausos e gritos de alegria popular, o filme *Ressurei!* pode ser lido de forma política e estética. Glorifica a morte inglória desses corpos assassinados, através do uso de dois hinos religiosos, entoados pela voz possante de Carmem Costa e Agnaldo Timóteo, dois artistas populares no Brasil. “Queremos Deus que é nosso rei, queremos Deus que é nosso pai”, cantam. O efeito de sobreposição de música e imagem é de comoção e sarcasmo, triunfo e ressurreição cinematográfica dos corpos humilhados pela morte. Como no ato fotográfico, parte-se de um mínimo de movimento, a fixidez das fotos, para se chegar a um máximo de expressão e convulsão mental e espiritual, obtidas pelo uso da música e da montagem.

portable.

Dans le film, entièrement monté à partir de photos fixes, le problème consiste à savoir comment donner du mouvement, donner une âme à ces tableaux de mort. La photographie dans toute sa fixité est la genèse et l’embryon d’un mouvement virtuel qui a été ou qui sera. D’où l’effet d’accumulation dans ces photos de cadavres, là où la vie a cessé, mais où grâce à des mouvements et des torsions infligés au corps, les poses “maniéristes”, dans lesquelles ces corps ont été trouvés, s’animent d’un reste de vie.

Fixant la mort en des poses qui frisent l’obscène -une sorte de vênus ensanguantée et sale apparaît, le torse nu et beau, dans un terrain vague d’un faubourg carioca, dans un involontaire et funèbre hommage au peintre Velázquez- Arthur Omar nous renvoie une fois encore à cette “obscénité ontologique” dont parle André Bazin : la capacité du cinéma à transformer l’irremédiable, la mort, en un événement susceptible de répétition et de réversibilité. Au cinéma, pour ressusciter il suffit de revenir au début ou de voir le film d’arrière en avant : obscénité qui ne cesse de nous épouvanter.

La bande sonore du film *Ressurei!* donne à entendre des applaudissements et des cris de liesse populaire : une atmosphère exaltée qui facilite la lecture politique et esthétique du film. Il glorifie la mort peu reluisante de ces corps assassinés grâce à deux hymnes religieux, entonnés par la voix puissante de Carmem Costa et d’Agnaldo Timóteo, deux artistes populaires au Brésil. Ils chantent : “Nous aimons Dieu notre roi, nous aimons Dieu notre père”. La superposition de la musique et de l’image engendre la perturbation et le sarcasme, le triomphe et la résurrection cinématographique des corps humiliés par la mort. Comme dans la photographie, on part du mouvement minimum de la fixité des photos pour parvenir au maximum d’expression et de commotion mentale et spirituelle, obtenues grâce à la musique et au montage.

Dans *O Inspetor* (1988) Omar fait se confondre les frontières entre le documentaire et la fiction en choisissant pour per-

Em *O Inspetor* (1988) Omar confunde os limites entre documentário e ficção, ao escolher como personagem o detetive Jamil Wawar, um policial que usa disfarces os mais estranhos (de travesti, empresário da noite) para investigar casos misteriosos. Espécie de “Hamlet popular” afogado em mistérios e na sua própria filosofia, o inspetor de Omar é mostrado como um artista do cotidiano, entre balas, crimes e violência ele “flutuava no espaço agarrado apenas ao formato do seu rosto”, diz o narrador. Mais uma vez o documentário serve como registro do imaginário.

DOCUMENTAR O IMAGINÁRIO

O documentário tradicional e a explicação sociológica são substituídos, na obra de Omar, por uma etnografia estética e pelo imaginário. Tema do seu ensaio teórico intitulado *O Anti-documentário, provisoriamente*, um texto dos anos 70 que ainda hoje é analisado pelos estudantes de cinema no Brasil. Essa forma de encarar o documentário como quase-ficção marca toda sua obra. No vídeo *A Coroa! o de uma rainha* (1993) ou em *Ascensão de Mário, o pintor* (1996), vamos reencontrar procedimentos comuns aos filmes, vídeos e no seu trabalho fotográfico. Esses vídeos “documentam” a experiência do êxtase, a partir da experiência de uma revelação, mística ou estética, mostrando a relação de pessoas humildes com as imagens de santos, com o figurino, vestes e coroas, de reis e rainhas. Os rituais religiosos que funcionam como mediação entre o céu e a terra ou a experiência estética radical do pintor que sobe uma favela carioca e descobre um real ao mesmo tempo terrível e sublime são alguns temas desses vídeos.

Transitando entre o antropológico e o poético e tendo como ponto de partida a cerimônia de coroação de uma rainha negra, numa festa popular afro-brasileira, conhecida como *Congo*, num subúrbio industrial de *Belo horizonte*, Omar vai operar, em *A Coroa! o de uma rainha*, como em seu trabalho fotográfico, a passagem do profano ao sagrado. Ele filma o instante glorioso, em que uma senhora negra da classe média deixa o seu espaço cotidiano para ser entronizada num espaço sagrado de esplendor e admiração, entre “súditos” e “santos”. O que poderia ser mero folclore e exotismo torna-se, mais uma vez, “antropologia gloriosa” em que a construção audiovisual, econômica e elíptica do vídeo, produz o êxtase e a comoção estético-religiosa.

A obra de Omar não representa o sagrado, busca o êxtase estético. Com um mínimo de elementos explicativos, o vídeo extrai a beleza, o “tesouro” de um cenário depauperado, de pobreza econômica. Esta desconcertante emer-

sonnage le détective Jamil Wawar, un policier qui se sert des déguisements les plus étranges (de travesti, d'imprésario noctambule) pour enquêter sur de mystérieuses affaires. L'inspecteur d'Omar, une sorte d'“Hamlet populaire” noyé dans les mystères et dans sa propre philosophie, est montré comme un artiste du quotidien. Le narrateur dit qu'au milieu des balles, du crime, de la violence il “fluctuait dans l'espace à peine attaché au format de son visage”. Une fois de plus le

documentaire renvoie au registre de l'imaginaire.

DOCUMENTAIRE ET IMAGINAIRE

Dans l'œuvre d'Omar, le documentaire traditionnel et l'explication sociologique sont remplacés par une ethnologie esthétique et par l'imaginaire. C'est le thème de son essai théorique intitulé *L'anti-documentaire, provisoirement*, un texte des années 70 que les étudiants en cinéma continuent d'analyser encore aujourd'hui au Brésil. Cette façon d'envisager le documentaire comme une quasi-fiction marque toute son oeuvre. Dans la vidéo *A coroa! o de uma rainha* (1993) ou dans *Ascensão de Mário, o pintor* (1996) on retrouve des procédés communs aux films, aux vidéos et à son oeuvre photographique. Ces vidéos “informent” sur l'extase à partir de l'expérience d'une révélation mystique ou esthétique en montrant le lien qui unit les gens humbles aux images de saints, aux statues, aux vêtements et aux couronnes des rois et des reines. Les rituels religieux qui fonctionnent comme médiation entre le ciel et la terre, ou l'expérience esthétique radicale du peintre qui se rend dans une favela carioca et découvre une réalité à la fois terrible et sublime sont quelques-uns des thèmes de ces vidéos.

Empruntant les voies de l'anthropologie et de la poésie, et partant de la cérémonie de couronnement d'une reine noire

au cours d'une fête populaire afro-brésilienne, connue sous le nom de *Congo*, dans un faubourg industriel de *Belo horizonte*, dans *A coroa! o de uma rainha*, Omar va effectuer, comme dans son oeuvre photographique, le passage du profane au sacré. Il filme l'instant glorieux pendant lequel une femme noire de la classe moyenne quitte son espace quotidien pour être intronisée dans un espace sacré splendide et étonnant, parmi des “sujets” et des “saints”. Ce qui pourrait se réduire au simple folklore et à l'exotisme devient, une fois encore, “anthropologie glorieuse” dans laquelle la construction audiovisuelle, économique et elliptique de la vidéo produit l'extase et la commotion esthétique et religieuse.

L'œuvre d'Omar ne représente pas le sacré : elle cherche l'extase esthétique. Partant de très peu d'éléments explicatifs, la vidéo extrait la beauté, le “trésor” d'une scène appauvrie par les difficultés économiques. Cette déconcertante émer-



A , ro o o ie de)e orie e

gência de um mundo aristocrático e solene num cenário urbano decadente, nunca é lido com ironia ou deboche, o humor, sempre presente no seu trabalho, é transformado por Omar em afirmação vigorosa de um desejo de beleza e transcendência.]xtase audiovisual que combina o doméstico (cozinheiras, senhoras de rolinho na cabeça, gestos cotidianos e despojamento) com um mundo mítico de pompa e circunstância, de realeza simbólica.

Em *A Coroa!* o de Uma Rainha vamos do solene ao patético: a cerimônia da coroação, os objetos rituais, a feijoada cósmica, fogos de artifício, o fantasmagórico cortejo de dezenas de reis e rainhas pelas ruas do bairro. Como nos registros fotográficos, emergem na tela figuras estéticas, de um mundo em desaparecimento que cantam perguntando pela sua própria identidade: “quem somos nós?”.

Passagem do documental ao mítico e mitológico que também caracteriza o vídeo *Sonhos e Histórias de Fantasmas*, de Omar, filmado no interior de Minas Gerais e produzido pela ZDF alemã. Nesse trabalho todo o sobrenatural, as assombrações e demônios do imaginário rural brasileiro emergem no cotidiano mais prosaico de uma comunidade de lavradores originária dos quilombos de negros, da época da escravidão, no Estado de Minas Gerais. A cultura negra, nesse filme, é mostrada na sua face rural e tradicional, rituais ancestrais, cantos de trabalho entoados pelos mais velhos e na sua face urbana: a cultura pop, misto de danças, rap, funk, samba, “rituais” que mobilizam parte da juventude negra urbana no Rio de Janeiro.

O vídeo destaca as novas formas de pertencimento das comunidades negras diante de uma realidade opressiva, no interior ou na cidade. Omar explora a relação entre a linguagem experimental do vídeo e temas caros à cultura brasileira, numa fusão singular. Seus personagens rurais são filmados de forma épica e grandiosa, ressaltando a grandeza e riqueza desse imaginário em desaparecimento, onde



A ,ro o o iede



)e orie e

gência d'un monde aristocratique et solennel, depuis une scène urbaine décadente, n'est jamais lue de façon ironique ou f o i s o n n a n t e . L'humour, toujours présent dans l'oeuvre, est transformé par Omar en affirmation vigoureuse d'un désir de beauté et de transcendence. Il s'agit d'une extase audio-

visuelle qui combine un

monde domestique (des cuisinières, des femmes avec leurs bigoudis sur la tête, des gestes quotidiens, du dépouillement) avec un monde mythique fastueux et circonstanciel, d'une royauté symbolique.

Dans *A coroa!* o de uma rainha, on passe du solennel au pathétique: la cérémonie de couronnement, les objets rituels, le plat de haricots cosmique, les feux d'artifice, le cortège fantasmagorique de dizaines de rois et de reines dans les rues du quartier. Comme dans le genre photographique, apparaissent sur la toile des figures esthétiques venues d'un monde en voie de disparition qui chantent la quête de leur propre identité: “qui sommes-nous?”.

Ce passage du documentaire vers le mythe et la mythologie caractérise aussi la vidéo *Sonhos e histórias de fantasmas* filmée dans le Minas Gerais et produit par la ZDF allemande. Dans cette oeuvre, tout le surnaturel, les peurs et les démons de l'imaginaire rural brésilien apparaissent dans le quotidien le plus prosaïque d'une communauté de paysans issue des groupes fugitifs noirs de l'époque de l'esclavage de l'état de Minas Gerais. La culture noire dans ce film est montrée dans son aspect rural et traditionnel, dans ses rituels ancestraux, ses chants de travail entonnés par les plus vieux; et dans son aspect urbain: la culture pop, mélange de danses rap, funk, samba, autant de “rituels” qui mobilisent une partie de la jeunesse noire de la ville de Rio de Janeiro.

La vidéo fait ressortir les nouvelles formes d'appartenance des communautés noires face à la réalité opressive du monde

rural ou urbain.

Omar, dans une singulière fusion, explore la relation entre le langage expérimental de la vidéo et des thèmes chers à la culture brésilienne. Ses personnages ruraux sont filmés d'une façon épique et grandiose, qui met en évidence la grandeur et la richesse de cet imaginaire en voie de disparition, où





homes e divindades convivem num cotidiano ao mesmo tempo decadente, melancólico e pobre, mas atravessado de uma riqueza simbólica monumental. Na passagem para o urbano, explora a sensualidade, a velocidade, o delírio dos corpos que dançam nos bailes funks das favelas, em rituais de verdadeiro exorcismo e catarse coletivas, onde as letras das músicas falam da violência, da pobreza, da morte banal no tráfico de drogas e o futuro incerto. Tudo isso de forma vital e veloz.

FLUXO AUDIOVISUAL

Nos seus vídeos mais recentes, *As férias do investigador* (1994), *Derrapagem no Bden* (1997), *A ltima sereia* (1997), *Panico Sutil e Lógica do xtase* (1998), os três últimos a partir de performances de artistas plásticos num ambiente de desfile de modas, Omar radicaliza alguns procedimentos dos filmes e atinge uma fluidez e encantamento narrativos inusuais.

Nesses vídeos, o diretor cria um fluxo audiovisual extremamente sensorial e disparador de sentimentos e conceitos. Não há “a estrutura narrativa definida por uma sinopse, não tem conceitos verbalizáveis a partir daquela ação entre as imagens, embora idéias e conceitos se formem o tempo todo”, diz Omar. Trata-se de criar uma narração sem história que produz um movimento do pensamento através da fusão e associação de imagens ou da sucessão acelerada ou “ralentada” de imagens. Fluxo audiovisual que simula e estimula ou “exterioriza” modos de pensamento e sua recriação estética através das imagens.

les hommes et les divinités cohabitent dans un quotidien à la fois décadent, mélancolique et pauvre mais habité par une extraordinaire richesse symbolique. Dans le passage vers l'urbain, il explore la sensualité, la vitesse, le délire des corps qui dansent dans les bals funk des favelas, en des rituels d'authentique exorcisme et de catharsis collectifs, où les paroles des chansons parlent de violence, de pauvreté, de la mort banale liée au trafic de drogue et d'avenir incertain. Tout cela avec vitalité et vélocité.

FLUX AUDIO-VISUEL

Dans ses vidéos plus récentes, *As férias do investigador* (1994), *Derrapagem no Bden* (1997), *A ltima sereia* (1997), *Panico sutil et Lógica do xtase* (1998), les trois dernières fondées sur des performances d'artistes plastiques dans le monde des défilés de mode, Omar pousse à leur extrême certains procédés des films et parvient à une fluidité et à un enchantement narratifs inhabituels.

Dans ces vidéos, le réalisateur crée un flux audio-visuel extrêmement sensoriel et générateur de sentiments et de concepts. Il n'existe pas, selon Omar, de “structure narrative définie pour un synopsis, ni de concepts qui puissent être formulés à partir de cette action entre les images bien que le temps dans son ensemble soit constitué d'idées et de concepts¹”. Il s'agit de créer un récit sans histoire qui produit un mouvement de la pensée grâce à la fusion et à l'association d'images ou à la succession accélérée ou ralentie d'images. Ce flux audio-visuel simule et stimule ou “exteriorise” des modes de pensée et leur récréation esthétique par l'image.

UM ARTISTA HBRIDO

Omar parece estar sempre confrontando diferentes meios e domínios: o cinema e a fotografia em *Ressurreição*, a música e as imagens em *Som e Tesouro da Juventude*, o vídeo e as artes plásticas, em *Nervo de Prata*, *As férias do investigador*, a arte e a moda, em *A última Sereia*, *Pânico Sutil* e *A Lógica do extase*. Trabalha temas caros a cultura brasileira, suas raízes negras, a favela os quilombos, sem cair no folclore ou no paternalismo: *Coroa! o de Uma Rainha*, *Sonhos e Histórias de Fantasmas*, *Ascensão de Mário, o pintor*; faz um exercício de auto-representação e retrato em *Notas do Céu e do Inferno*, um vídeo-diário realizado dentro da série sobre a passagem do milênio da ZDF/Arté, “Millenium” Blues.

Mais recentemente, o artista tem trabalhado com fotografias tiradas de vídeos e vídeo-instalações, em que funde procedimentos vindos do cinema, da vídeo-arte e da performance. Explora a linguagem do vídeo de forma original, acentuando sua natureza de meio fluido, em que fluxo das imagens formam um pensamento em estado de imagem. Com essa fluidez e pensamento audiovisual que marca os vídeo-instalações *Inferno*, *Muybridge-Beethoven*, *Atos do Diamante* e *Massaker!* Sendo que em *Atos do Diamante*, explora a simultaneidade das imagens em 9 monitores ou janelas diferentes. Criando um belíssimo painel em mutação, a partir de imagens sublimes e terríveis vindas dos registros fotográficos da violência e da beleza sublime do carnaval.

Esse desejo de envolver, capturar, mobilizar o pensamento num êxtase estético marca os vídeos e instalações de Arthur Omar. Para atingir esse estado extático, o artista se propõe a criar um fluxo, um puro transe e movimento:

UN ARTISTE HYBRIDE

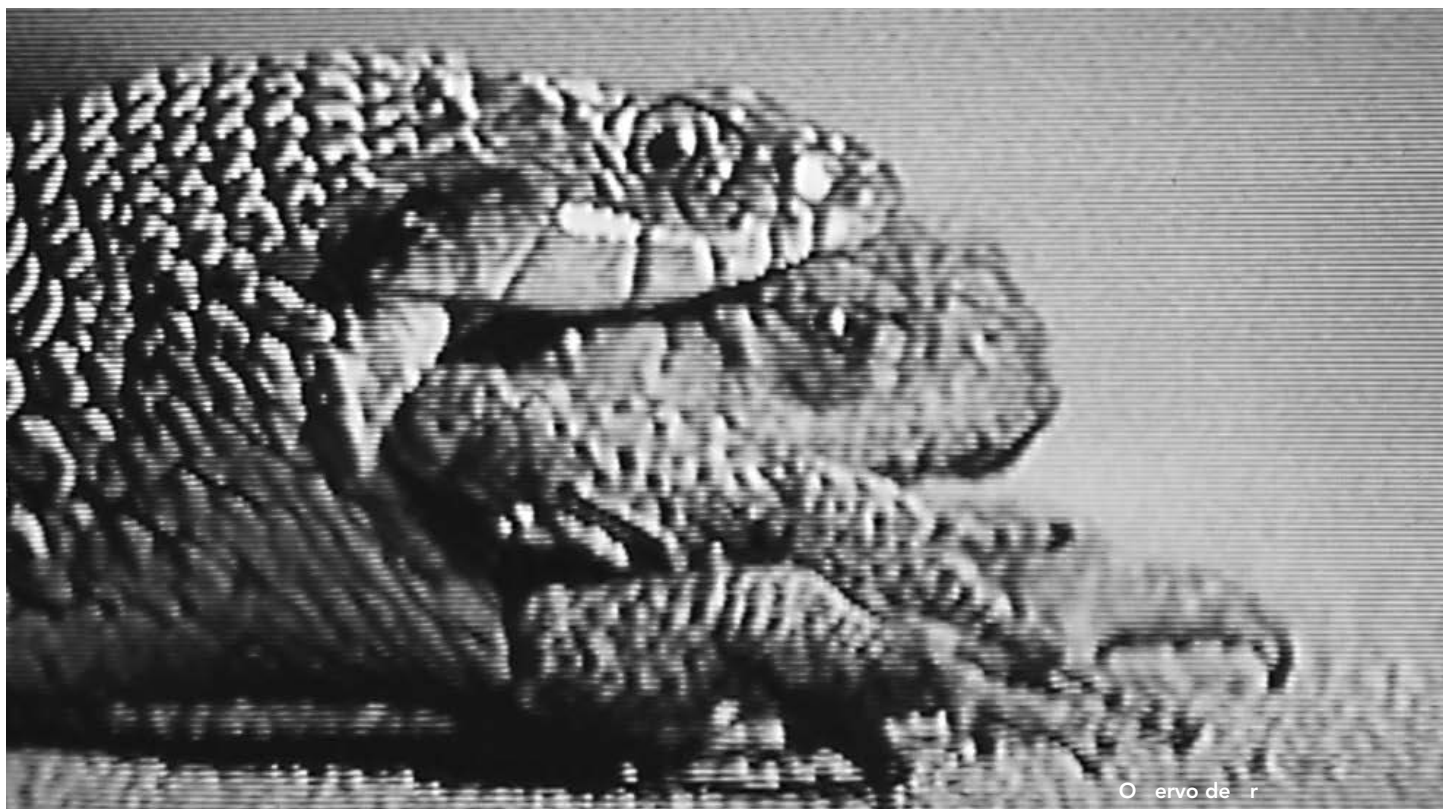
Omar semble toujours être en train de confronter différents moyens et différents domaines : le cinéma et la photographie dans *Ressurreição*, la musique et les images dans *O som et Tesouro da Juventude*, la vidéo et les arts plastiques dans *Nervo de prata*, *As férias do investigador*, l'art et la mode dans *A última sereia*, *Pânico sutil* et *A lógica do extase*. Il travaille des thèmes chers à la culture brésilienne, ses racines noires, la favela et les refuges d'esclaves fugitifs sans tomber dans le folklore ou le paternalisme. Il effectue un exercice d'auto-présentation et de portrait dans *Notas do céu e do inferno*, une vidéo-journal réalisée dans le cadre de la série du passage au 3ème millénaire présentée par ZDF/Arte, “Millenim blues”.

Plus récemment, l'artiste a travaillé à partir de photos extraites de vidéos et de vidéos-installations, faisant fusionner des procédés issus du cinéma, de la vidéo-art et de la représentation. Il explore de façon originale le langage de la vidéo, accentuant sa fluidité naturelle qui fait que le flux des images forme une pensée à l'état d'image. C'est cette fluidité et cette pensée audio-visuelle qui marquent les vidéos-installations *Inferno*, *Muybridge-Beethoven*, *Atos do diamante* et *Massaker!* Dans *Atos do diamante* il explore la simultanéité des images dans 9 moniteurs ou fenêtres différents. Il crée ainsi une magnifique fresque en mutation, à partir d'images sublimes et terribles provenant des témoignages photographiques sur la violence et la beauté sublime du carnaval.

Ce désir d'englober, capturer, mobiliser la pensée en une extase esthétique marque les vidéos et installations d'Arthur Omar. Pour parvenir à cet état extatique, l'artiste se propose de créer un flux, rien d'autre que la transe et le mouvement grâce aux luttes, aux combats, aux danses et aux jeux, aux

A ,ro o o ie de)e orie e





Oervo de r

lutas, combates, danças e jogos, corpos que entram em rotação (Muybridge-Beethoven). Como mobilizar o espectador? Transe e inserção no espaço da obra. Criação de um espaço diferenciado por meio da reverberação do som. Criar um “campo”. Inserir o público no ambiente. O desafio, nas video-instalações é fazer sentir o espectador sentir o corpo no espaço e inserir o olho no fluxo das imagens. Colocar o espectador “em fase” com a obra.

Catingir a carne das imagens? Essa parece ser a questão que anima toda a obra de Arthur Omar. Indo num sentido oposto de uma aposta na “desmaterialização” ou “despotencialização” das imagens, sua obra busca atingir a um reencantamento do mundo, através de imagens-sensações. ■

corps qui entrent en rotation (*Muybridge-Beethoven*). Comment mobiliser le spectateur ? Au moyen de la transe et de l’insertion dans l’espace de l’œuvre ; de la création d’un espace différencié par la réverbération du son. En créant un “champ” ; en insérant le public dans l’atmosphère. Le défi dans les vidéos-installations consiste à faire en sorte que le spectateur sente son corps dans l’espace et insère son œil dans le flux des images. Il s’agit de placer le spectateur “en phase” avec l’œuvre.

Comment atteindre la chair des images ? Telle paraît être la question qui anime toute l’œuvre d’Arthur Omar. Son oeuvre, en prenant le contrepied d’un pari sur le “dé-matérialiser” ou “dé-potentialiser” les images cherche veut parvenir à ré-enchanter le monde, grâce aux images-sensations. ■

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

ILME1 I E 1T2B EM 1
www.museuivrtual.com.br/arthuromar

CEDE 2 (P mm min.
T11 TET1 ICE ? h P min.
E D DE E ? P (P mm P min.
E C ? (P mm l min.
TE EB JB DTB E ? (P mm : min.
M IC ▲ C MIDEI1 l mm 2 min.
E EM, ou T1 T E E 21 MEDI : (P mm l min.
E ID ETE1 (P mm min.
E B)E (P mm l min.
E DEE E 1 T ? 20 min.
CE1E) E EBM 1 ID2 (2l min.
ID ED E : ? min.
TII E IDE TI E1 : ? min.
CED)E EM 1IE, E IDTE1 l 2 min.
E C TELE E I TE P : min.
DET E CTB E E ID E1DE l IP min.
TM ▲ E EA IL l 0 min.

E11 EM DE T ED ? : min.
LTIM E1EI ? min.
M K E1Q ? min.
M B A1I E'AEET2E ED ? min.
D ICE B IL min.
L IC E 4T E ? min.
TE E IM D TE l min.
DET E CTB E E ID E1DE 2P min.
T1 T min.
E B1 ID2E E ELCl l min.
DEITE ELI E A T1)6 E
ID IDITE CEDT/DB (l min.
D TEMI E M E4 E l) E l0 min.
E LI 1E E1L : P min.
T1E M 1 ED E 1IE 2000 l min.
L 1 DE TELIE 2000 PO min.
B E M EDI 2000 0 min.

O ABESSO DO BRASIL

LENBERS DU BRÉSIL



sai l ai er

Nos caminhos do cinema experimental, o movimento de questionar a narrativa –endereço às suas formas clássicas– se articula, muitas vezes, ao franco elogio aos contadores de histórias presentes de forma deslocada, porém essencial, em filmes que, ao lado do gesto transgressor da norma, fizeram questão de afirmar seu fascínio pelo relato de experiências. No cinema moderno, Godard é uma das figuras nucleares deste movimento duplo, jogo de suspensão da narrativa ou reconhecimento da sua crise que, por outras vias, a reafirma nas citações e nos espaços de aparentes digressões criados pelas discontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica. *Pierrot le Fou* (1965) é filme exemplar nesta direção e, não por acaso, se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens que marcam muito bem o gosto do cineasta moderno pela noção incongrua, pela independência entre as bandas de imagem e de som que expõem materiais que se estranham, falam da crise do sujeito e provocam o choque numa direção conceitual ou poética.

A recuperação, pela Cinemateca Brasileira, de *Triste Trópico* (1974), longa-metragem de Arthur Omar, refaz nosso contato com um filme singular em que esse jogo duplo é trabalhado de forma original, conduzido por uma montagem vertical que dispõe voz e imagem em descompasso. Aqui, o cineasta, sem dúvida dialoga com Godard, notadamente *One Plus One* (1969), e também com experiências do cinema brasileiro (Glauber, Bressane, Hirszman); mas radicaliza o estranhamento de som e imagem, ao mesmo tempo em que assume mais decididamente o legado de Eisenstein na concepção da montagem. Esta é assumida como um instrumento de precisão, divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional. Omar justape imagens, desconcerta, rompe tradições. Mas reserva lugar para que um espírito lúdico possa estimular a imaginação pelo confronto peculiar das imagens com uma voz narra-

Al'intérieur du cinéma expérimental, la remise en question des formes classiques du récit se manifeste quelques fois, en même temps qu'un éloge franc des conteurs des histoires présents dans les films, de façon déplacée, certes, mais essentielle. Dans ces œuvres, on affirme à la fois la transgression de la norme et la fascination de raconter des expériences. Dans le cinéma moderne, Godard reste l'une des figures principales de ce double mouvement de mise en suspension du récit et de reconnaissance de sa crise. Le récit transparait, néanmoins, à travers les citations et les espaces des digressions apparentes créées par la discontinuité et par le non-respect de l'enchaînement classique. A ce sujet, *Pierrot le Fou* (1965) est un film exemplaire, car l'agencement des voix et des images montre avec force le goût des réalisateurs modernes pour le manque de synchronisme et pour l'indépendance totale entre les bandes son et image, qui exposent des éléments disparates, qui parlent de la crise du sujet et qui provoquent un choc conceptuel ou poétique.

L'acquisition par la Cinémathèque Brésilienne de *Triste Trópico*, long-métrage d'Arthur Omar, permet l'approche d'un film singulier, dans lequel ce double jeu est travaillé de façon originale, grâce à un montage vertical qui ne fait jamais coïncider la voix et l'image. Sans aucun doute, le réalisateur dialogue ici avec le Godard de *One plus One* (1969), ainsi qu'avec des réalisateurs brésiliens innovateurs du point de vue cinématographique (Glauber Rocha, Bressane, Hirszman). En même temps qu'il pousse à l'extrême l'opposition entre son et image, il revendique plus nettement l'héritage d'Eisenstein quant à la conception du montage. Ce dernier est utilisé dans le film comme un instrument de précision aux divisions millimétriques et aux effets calculés, bref, comme de "l'ingénierie" émotionnelle; Omar juxtapose des images, déconcerte et brise les traditions, mais laisse une place pour que le spectateur avisé puisse stimuler son imagination par la confrontation par-

tiva que, nela mesma, exhibe uma sintaxe clássica.

Em *Triste Trópico*, ganha destaque a voz do locutor que narra a biografia de um médico, o Dr. Arthur, localizada nos anos 20, brasileiro cuja história evoca, sucessivamente, o roteiro do escritor modernista em viagem transatlântica e o movimento do litoral ao sertão que, neste caso, transforma um intelectual de origem urbana num líder visionário cercado de nativos no interior brasileiro. O locutor (Othon Bastos) dá conta, passo a passo, dos episódios da vida do médico que estuda na Europa, ligando-se a grupos de vanguarda, como o surrealismo, e volta ao Brasil para se embrenhar na Zona da Mata, num espaço alegórico denominado Zona do Escorpião, onde lidera um movimento messiânico como uma espécie de mestre de magia e ciência, editor de almanaques, inventor de remédios, figura carismática que, enfim, transforma em ato o que poderia ser poesia européia.

O som do filme é claro e direto na biografia, mas o trajeto do Dr. Arthur não encontra as suas imagens, a despeito de promessas. A voz narradora se sobrepõe a uma constelação de registros intrigantes, alguns parecendo trazer referências de época ou rastros documentais que, de início, sugerem a existência do Dr. Arthur e sua presença diante de nós, mas logo revelam ser outra coisa. Isto é típico no caso das imagens de uma família burguesa e seu lazer bem arejado numa cidade do interior nos anos 20, onde se celebra uma vida confortável em meio a automóveis, aviões, ruas tranquilas e campos abertos. Evoca-se aí uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam motivos menos prosaicos e o filme aciona um olhar de etnólogo que se exerce sobre materiais variados. Há uma contante presença do carnaval de rua do Rio de Janeiro que, filmado por Omar, se revela uma viagem insólita, dado o estilo do registro. A montagem realça o efeito deste desfile de máscaras estranhado pela inserção frequente de gravuras que tematizam os primeiros contatos do europeu com o nativo na região tropical: imagens de heresias e de sua repressão, traços de um imaginário colonial embalado no fascínio e no medo diante de notícias de antropofagia, de possessões e de pactos com o diabo. Tal cotejo é pontuado por outras inserções: o filme exhibe uma série de fotografias de viagem do próprio Arthur Omar, o cineasta, pela Europa em visita a Museus (coleções que, de outra forma, evocam o choque de culturas, o saque); e há a apresentação de um outro contexto de sincretismos – das páginas de um almanaque popular, enciclopédia rural das curas milagrosas e dos males terríveis, instância em que a imagem de *Triste Trópico* encontra uma relação mais direta com o teor dos episódios da vida do Dr. Arthur tal como relatada pela voz de Othon Bastos.

Dado este arranjo, resulta uma clara ironia endereçada ao documentário e a certos modos de representação no cinema; aqui, conexões inesperadas testam nossa forma de “montar” a realidade a partir do material descontínuo oferecido pelo filme. Mas resulta também, desta montagem, uma reflexão sobre o imaginário das viagens, aqui trabalhado em camadas sobrepostas: a do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica

entre as imagens e uma voz off à la syntaxe classique.

Dans *Triste Trópico*, la voix du narrateur est mise en relief et elle raconte la biographie d'un médecin brésilien des années 20, Dr. Arthur, dont l'histoire évoque, successivement, sa trajectoire en tant qu'écrivain moderniste brésilien en voyage à l'Europe, ainsi que son déplacement du littoral vers le sertão, parcours qui transforme cet intellectuel d'origine urbaine en un leader visionnaire entouré de natifs de l'intérieur des terres brésiliennes. Le narrateur (Othon Bastos) rend compte, pas à pas, des divers épisodes de la vie du médecin, qui fait ses études en Europe, adhère à des groupes d'avant-garde comme le surréalisme, et retourne au Brésil pour s'enfoncer dans la forêt tropicale, dans un espace allégorique appelé Zone du Scorpion où il prend la tête d'un mouvement messianique, jouant à la fois le rôle de maître en magies et sciences, éditeur d'almanachs, inventeur de médicaments et figure charismatique qui arrive à transformer en acte ce qui aurait pu rester simplement de la poésie européenne.

Le son du film est clair et direct dans les parties biographiques, bien que la trajectoire de Dr. Arthur ne se retrouve pas dans les images, malgré les promesses. La voix off se superpose à un ensemble de registres intrigants, quelques uns apportant des références d'époque ou des traits documentaires qui, d'emblée, suggèrent l'existence de Dr. Arthur et sa présence devant nous, mais qui se révèlent très tôt, être quelque chose de différent. Ceci est évident lorsque le film montre les images d'une famille bourgeoise des années 20, et de ses loisirs bien rangés, dans une ville de l'intérieur du pays, où l'on valorise une vie confortable au milieu des automobiles, avions, rues tranquilles et vastes champs. On y évoque une modernité provinciale en plein âge de l'innocence, espèce de contrepoint à une succession d'images où prédominent des motifs moins prosaïques; le film met en place un regard d'ethnologue sur différents sujets. Le carnaval de rue de Rio de Janeiro est omniprésent et il est filmé par Omar comme un voyage insolite. En effet, le montage met en relief ce défilé de masques, mais le rend étrange par des nombreux inserts de gravures montrant les premiers contacts des Européens avec les natifs de la région tropicale: ce sont des images d'hérésies et de leur répression, des traits d'un imaginaire colonial bercé par la fascination et la peur face aux nouvelles concernant l'anthropophagie, les possessions et les pactes avec le diable. Telle confrontation est ponctuée par d'autres inserts: le film montre une série de photographies de voyage du cinéaste Arthur Omar lui-même, à travers l'Europe, en visite à des musées (des collections qui évoquent, d'une autre manière, le même choc de cultures et le sacage). De plus, un autre contexte de sincretismes est présent dans le film, celui des pages d'un almanach populaire, encyclopédie rurale des cures miraculeuses et des maux terribles, où l'image de *Triste Trópico* trouve un rapport plus direct avec les épisodes de la vie de Dr. Arthur, racontée par la voix d'Othon Bastos.

De toute évidence, cette mise en scène traite ironiquement le genre documentaire ainsi que certaines formes de représentation du cinéma; des liaisons inattendues testent notre façon de monter la réalité à partir du matériel discontinu offert par le film. Ce montage particulier invite à

nica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo). *Triste Trópico* desestabiliza mas, ao mesmo tempo, atíça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre e do longo caminho de retorno à casa. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas. Além disto, pelos cruzamentos que provoca, marca sua diferença face aos filmes mais convencionais sobre a experiência do deslocamento, onde o tema da viagem se apresenta em recortes mais homogêneos, associado a um ou outro dos motivos clássicos da migração que tanto ocuparam o Cinema Novo. E marca também a sua diferença face ao estatuto da viagem no imaginário atual cuja ressonância desconhece fronteiras e se projeta em cinemas de diferentes países. A viagem é assunto chave neste momento em que a itinerância, o contato com o estrangeiro, o choque de “tempos históricos” são tomados como experiências matrizes a serem trabalhadas por uma dramaturgia que procura dar conta dos aspectos transnacionais que dominam as relações humanas dentro da crescente compressão do espaço-tempo (consulte sua memória e verifique a quantidade enorme de filmes, hoje, em que tal presença da viagem transnacional é dado central).

Claro que o universo de jornadas migratórias, guerras e choques culturais tem agora uma configuração bem específica, mas guarda ainda relações com a tradição milenar que Omar explora, não o preocupado com referências à matriz homérica quanto Angelopoulos, mas concentrado num outro momento especial de compressão do espaço-tempo: o círculo das navegações que geraram as empreitadas coloniais e a consequente constelação de experiências de choque, sincretismo e violência que estão no centro de muita discussão sobre as formações nacionais na região dos trópicos. O filme de Omar está mais afeto a esta questão da formação e identidade nacionais, o que não impede que haja nele uma antecipação deste senso de demarcações ambíguas e determinações que vêm de longe, um dado que se faz nítido, por exemplo, na forma como ele faz confluir os traços contraditórios das viagens transatlânticas –ou, internamente, o circuito litoral-sertão-litoral. Seu movimento é o de repor as marcas de todas essas experiências de choque na maneira como ele registra, em imagem, o seu próprio tempo presente no Rio de Janeiro. Através da apresentação das variadas formas de repressão que atuaram nesta geografia marcada pela empresa colonial, o que o filme propõe é uma discussão da “tristeza brasileira” coagulada, tal como observada nos idos de 1974, em pleno regime militar. Uma imagem, perto do seu final, recolhe todos os ecos: observamos a fotografia de uma mulher que, talvez diante de um desfile militar, exhibe o grito de dor, tendo a seu lado uma criança e uma bandeirinha verde-amarela.

Heterodoxo, na linguagem e no seu modo de inserção no contexto, *Triste Trópico* exhibe uma homologia tipicamente moderna entre estilo e assunto; articula um conjunto de conexões imaginárias que bem poderiam fazê-lo um capítulo da história universal da infância, à Borges (este, sem dúvida, é figura inspiradora na formulação dos paradoxos). A aventura do Dr. Arthur é um intrincado diálogo

uma reflexão sur l'imaginaire des voyages, à des niveaux différents : l'Européen dans les tropiques, l'esclave africain au Brésil, l'Indien en pérégrination messianique, l'ethnologue, le cinéaste lui-même, l'homme s'amusant au carnaval et le spectateur (s'il joue le jeu). *Triste Trópico* dérouta mais en même temps, éveille la curiosité pour le récit, explorant l'univers des voyages extraordinaires, des masques énigmatiques, condensant les raisons de l'aventure, des pérégrinations, du récit du désastre et du long chemin de retour à la maison. En outre, le film traite des migrations et met en images des expériences qui auraient été impossibles à cerner sans le support cinématographique. Par les croisements qu'il propose, ce film se détache des autres œuvres cinématographiques plus conventionnelles quant à l'expérience du déplacement, expérience dans laquelle le thème du voyage se présente de façon plus homogène, associé à l'un ou à l'autre des motifs classiques de la migration si prisés par le Cinéma Novo. Et ce film se singularise aussi vis-à-vis du statut du voyage dans l'imaginaire actuel dont la portée ne connaît plus des frontières et se retrouve dans la cinématographie des différents pays. Actuellement, le voyage est un sujet-clé, dans lequel le déplacement, le contact avec l'étranger, le choc des “temps historiques” sont pris comme des expériences majeures à être exploitées par une dramaturgie qui cherche à rendre compte des aspects transnationaux qui caractérisent les relations humaines à l'intérieur de la compression croissante de l'espace-temps (dans combien de films, de nos jours, le voyage à travers les pays n'est-il pas au centre du récit ?).

Il est clair que l'univers des mouvements migratoires, des guerres et des chocs culturels a maintenant une configuration bien particulière, bien qu'il garde encore des rapports avec la tradition millénaire explorée par Arthur Omar. Cependant, ce réalisateur n'a pas le même souci de référence à Homère, comme Angelopoulos, mais se situe plutôt autour d'un autre moment spécial de la compression de l'espace-temps: le cycle des grandes navigations. Ce moment historique a donné naissance aux aventures coloniales et, par la suite, à l'ensemble d'expériences de choc culturel, syncretisme et violence qui se trouvent au centre de maintes discussions au sujet de la formation des nations dans la région des tropiques. Le film brésilien reste très attaché à cette question de la formation du pays et de l'identité nationale, ce qui ne l'empêche cependant pas d'anticiper sur certains partis pris ambigus, ainsi que sur des préjugés très anciens. Tout cela est facilement repérable, par exemple, dans la façon dont il met en relief les caractéristiques contradictoires des voyages transatlantiques d'outre-mer, à l'intérieur du Brésil, celles du trajet littoral/sertão/littoral. Son mouvement consiste à remettre en place les marques de toutes ces expériences de choc culturel dans la manière comme il enregistre, en images, son propre temps présent à Rio de Janeiro. A travers la présentation des diverses formes de répression qui se sont manifestées dans cet espace géographique précis, marqué par l'aventure coloniale, le film propose une révision de la “tristesse brésilienne”, figée autour de l'année 1974, en pleine dictature militaire. Une image, près de la fin du film, résume bien cela: nous y voyons une femme qui, assistant peut-être à un

de textos, imagens e referências musicais latino-americanas que se expande trazendo sempre um senso de que há sistema na sucessão das coisas, embora seja difícil configurá-lo. Diante de seus enigmas, uma solução hoje sem interesse seria bater na



tecla das operações desconstrutoras dirigidas ao próprio cinema como sendo a pauta por excelência do filme. Isto seria dissolver nossa possível relação, emocional, intelectual, com as experiências que narramos e imagem, cada qual a seu modo, sempre em foco. Quando falo em homologia entre estilo e assunto, penso na forma original de *Triste Trópico* se inserir no imaginário da formação nacional, do choque e do sincretismo. Sua montagem não quer apenas falar sobre um tipo de experiência, mas quer fazê-la atuante nos movimentos do ver e ouvir do espectador de cinema. O essencial é que cada espectador confronte o problema da credulidade tal como ele se dá nos contextos aí trabalhados, seja o da cultura dos almanacs e do visionarismo do Dr. Arthur, seja o da experiência histórica das navegações, esta experiência marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos na qual o que se via era fortemente matizado pelo que se ouvia dizer destes espaços de aventura, medo e dano. Tal hierarquia faz mais espessa a zona cinza entre o real e o imaginário e, ao retomá-la, como revisor crítica mas também como desejo do inusitado, o filme repõe um debate secular sobre a crença na palavra ou na imagem, debate que teve conotação especial exatamente nesta experiência histórica aí evocada.

Tratando de heterodoxias e sua repressão nos trópicos, *Triste Trópico* encontra a tradição alegórica do cinema brasileiro moderno centrada na questão do messianismo. Neste eixo, vem fechar um ciclo iniciado com a peregrinação dos protagonistas de Deus e o Diabo na *Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. O filme de Omar é, por assim dizer, o termo final de uma inversão de sentido operada sobre a esperança de salvação. A busca do paraíso, antes tomada como impulso inspirador de atitudes revolucionárias de longo alcance, adquire aqui uma tonalidade trágica: a experiência fracassa, irremediavelmente, e não está destinada a uma redenção futura. Como antes o fizeram outras alegorias nacionais, entre 1967 e 1970, Omar dissolve a teleologia da história (a ideia de Revolução e emancipação como destino) que fundamentava uma visão épico-nacional do impulso messiânico.

O Dr. Arthur mergulha no interior para, ao contrário do antropólogo que observa e anota, intervir como um “agente interno” na condução de uma comunidade. Seu visionarismo, no entanto, embora se ajuste a uma tradição do catolicismo popular-sincrético europeu e envolva experiências que não eram alheias às culturas indígenas pré-colombianas, termina por conduzir o protagonista a uma

défilé militar, lance um grito de dor; à sua esquerda se encontram um menino e um pequeno pavão brasileiro.

Heterodoxo em seu discurso e em sua maneira de se inserir no contexto, *Triste Trópico* afirma um relacionamento tipicamente moderno

entre estilo e assunto; articula um conjunto de conexões imaginárias que poderiam bem fazer de si um dos capítulos da história universal da infâmia, à la Borges (sem dúvida fonte de inspiração de sua formulação paradoxal). A aventura de Dr. Arthur é uma confrontação confusa de textos, imagens e referências musicais latino-americanas que se intensifica, trazendo sempre um sentido, embora seja difícil de captar. Diante de tais enigmas, uma solução de facilidade consistiria em considerar as operações de desconstrução dirigidas ao cinema, como sendo o fio condutor por excelência do filme. Isso consistiria em mais do que aniquilar nossa possível experiência emocional e intelectual em tanto que espectador, face às experiências que a narração e a imagem colocam em relevo, cada uma à sua maneira. Quando falo de aproximação entre estilo e assunto, penso na maneira original com a qual *Triste Trópico* se insere no imaginário da formação nacional, do choque cultural e do sincretismo. Seu montagem não busca apenas fazer alusão a uma experiência, mas sim fazer participar o espectador através do que ele vê e ouve no filme. O mais importante é que cada espectador possa analisar o problema da credulidade, tal como ele é apresentado na obra, que seja o da cultura dos almanacs, do aspecto visionário de Dr. Arthur ou da experiência histórica das navegações, experiência marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos, na qual o que se via era fortemente influenciado pelo que se ouvia dizer destes espaços de aventura, de medo e de condenação. Essa hierarquia torna mais espessa a zona de sombra entre o real e o imaginário. Em sua retomada como revisão crítica, assim como o desejo do inusitado, o filme revive um debate secular sobre a crença na palavra ou na imagem, debate que teve uma conotação particularmente precisa na experiência histórica que aqui é evocada.

Abordando as heterodoxias e sua repressão nos trópicos, *Triste Trópico* encontra a tradição alegórica do cinema brasileiro moderno, centrada na questão do messianismo. De este ponto de vista, o filme encerra um ciclo que começou com as peregrinações dos personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). O filme de Arthur Omar é, por assim dizer, o elemento final de uma inversão de sentido operada sobre o desejo de salvação. A busca do paraíso, antes tomada como impulso inspirador de atitudes revolucionárias de longo alcance, adquire aqui uma tonalidade trágica: a experiência fracassa, de qualquer maneira e não visa uma redenção futura. Assim como outras alegorias nacionais das décadas de 1960 e 1970, Omar dissolve a teleologia da história (a ideia de Revolução e emancipação como destino) que fundamentava uma visão épico-nacional do impulso messiânico.

experiência grotesca de quem, ao invés de anunciar uma nova era, encontra a morte natural de indivíduo isolado em cujo corpo irrompem sintomas que recuperam o imaginário da peste. Como se, a exemplo de Kurtz – a personagem de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad – seu movimento fosse na direção de uma verdade interior que encontrasse no contato com a alteridade a ocasião para um “vir à tona”. O mergulho na experiência insólita, porém familiar, tem como desenlace a morte estranha, mixto de contaminação pelo mundo da selva e viagem para dentro de si mesmo.

Ironicamente, o exame do cadáver do Dr. Arthur é feito à luz de uma ciência médica no estilo 1900, positivista e etnocêntrica em sua forma de diagnosticar a loucura. Tal diagnóstico se lê, no filme, com a citação dos termos usados por Euclides da Cunha ao narrar o exame do cadáver de Antônio Conselheiro após a derrota de Canudos. Faz-se aqui presente o fato histórico que foi central para Glauber, assumido agora numa chave trágica: o Conselheiro é evocado enquanto cadáver exposto à dissecação dos vencedores, não como raiz vigorosa da profecia do “sertão vai virar mar”.

Amargo em seu diagnóstico, *Triste Trópico* emoldura esta morte com o inventário da repressão à alteridade na tradição cristã, aludindo a um mundo de medos e torturas que teve, por ocasião da descoberta do Novo Mundo, um de seus episódios exemplares. Insere, assim, a biografia do Dr. Arthur num esquema secular de repetições onde, em nome da razão e do progresso, se promoveu o extermínio das experiências alternativas de ordenação do mundo, de crença, de vida social. Neste sentido, o “triste” aqui não se refere às memórias de Levi-Strauss simplesmente, mas também a uma tradição de observar o lado negativo da formação nacional, tal como o fez, por exemplo, Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, apoiado numa literatura de viajantes correlata à iconografia que Omar apresenta. Ou, para trazer o lado mais próximo, tal como o fizeram *Terra em Transe* e o *Cinema Marginal* em sua representação do inferno tropical.

Se a América tropical é ponto de acumulação da violência, o carnaval brasileiro se põe, no filme, como um estranho teatro em que a força das máscaras sugere um tipo de afirmação que vai além do clichê da alegria e da paródia. Filmado de forma inusitada, o carnaval revela uma distância, um tom cerimonial que lhe confere uma dimensão trágica. O momento de glória da heterodoxia, mas também é viagem envolvida por este senso de uma condenação que permanece à espreita e que o filme trabalha, na montagem, até o fim. Na contaminação recíproca, o imaginário de violência trazido pelas gravuras, a jornada catastrófica do Dr. Arthur, a inocência do álbum de família e a festa dionisiaca no Rio de Janeiro terminam por revelar conexões inesperadas. Carnaval e movimento messiânico encontram sua dimensão comum de transfiguração de uma experiência dolorosa que vem se repondo ao longo de uma história que o filme não conta, mas sinaliza em fragmentos emblemáticos, no faltando a tortura do Inquisidor colonial, a voz de Hitler que se ouve muito perto da narração da

patronagem (como destinada) que é o fundamento d'uma visão épico-nacional do movimento messiânico.

Dr. Arthur s'enfonce à l'intérieur des terres pour – au contraire de l'anthropologue qui observe et note – intervenir comme un “agent interne” dans la conduite d'une communauté. Cependant, son penchant visionnaire – bien qu'adapté à une tradition du catholicisme populaire-synchrétique européen, mêlé à des expériences non étrangères aux cultures indigènes précolombiennes – finit par conduire le protagoniste du film à une expérience grotesque. En effet, plutôt que d'annoncer une ère nouvelle, il meurt isolé et de mort naturelle, le corps couvert de pustules qui ne vont pas sans rappeler l'imaginaire de la peste. C'est comme si, à l'instar de Kurtz – le personnage de *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad – son mouvement allait vers une vérité intérieure qui, lorsqu'elle est au contact d'une altérité, trouve l'occasion “d'émerger”. Vivre cette expérience insolite mais familière a pour dénouement une mort étrange, mélange de contamination par le monde de la jungle et voyage à l'intérieur de soi-même.

De façon ironique, l'examen du cadavre de Dr. Arthur est fait à la lumière d'une science médicale de style 1900, positiviste et ethnocentrique dans sa façon de faire le diagnostic de la folie. Tel diagnostic se lit, dans le film, avec la citation des mots employés par Euclides da Cunha lorsqu'il raconte l'examen du cadavre d'Antônio Conselheiro après la défaite de Canudos. Ce fait historique, si essentiel pour Glauber Rocha, est remis ici à l'ordre du jour avec une conclusion tragique: Conselheiro y est évoqué en tant que cadavre exposé à la dissection des vainqueurs et non comme racine vigoureuse de la prophétie: “le sertão deviendra mer”.

Triste Trópico encadre cette mort de façon amère par l'inventaire de la répression à l'altérité dans la tradition chrétienne, en faisant allusion à un univers de peur et de torture qui s'est manifesté à l'occasion de la découverte du Nouveau Monde. Le film insère, ainsi, la biographie de Dr. Arthur dans un schéma séculaire de répétitions qui, au nom de la raison et du progrès, a promu l'extermination des expériences alternatives d'organisation du monde, des croyances et de la vie sociale. Dans ce sens, le “triste” ici ne fait pas allusion uniquement aux mémoires de Levi-Strauss, mais aussi à une tradition qui consiste à observer le côté négatif de la formation nationale, comme a fait, par exemple, Paulo Prado dans *Retrato do Brasil*, appuyé sur une littérature de voyage en rapport avec l'iconographie présentée par Omar. Ou alors, plus près de nous, comme l'ont fait *Terra em Transe* et le cinéma marginal dans leur représentation de l'enfer tropical.

Si l'Amérique tropicale est le point de concentration de la violence, le carnaval brésilien se place, dans le film, comme un théâtre étrange dans lequel la force des masques suggère autre chose que le cliché de la gaieté et de la parodie. Filmé de façon inusitée, le carnaval dévoile une distance, un ton cérémonieux qui lui confère une dimension tragique. C'est le moment de gloire de l'hétérodoxie, mais aussi un voyage rempli d'une condamnation qui reste à expier et que le montage du film travaille jusqu'au bout. Dans une sorte de contamination réciproque, l'imaginaire de violence apporté par les gravures, la destinée catastrophique de Dr. Arthur, l'innocence de l'album de famille et la fête

morte do Dr. Arthur, as alusões a 1974 e seu marco militar.

Afastado da teleologia glauberiana de deus e o diabo, Omar constrói um mundo de reiterações que se afasta da alegoria da esperança, esta em que o mergulho na experiência delirante era uma forma de expor a “astúcia da razão” no caminho rumo à liberdade. E constrói a alegoria em que a jornada do herói visionário leva efetivamente ao abismo.

Igualados o sertão e o mar, aproximados peregrinação messiânica e carnaval, onipresente a tristeza dos trópicos, a fórmula da passagem sertão-mar perde sua potência transformadora. Face às raízes bíblicas, ainda hegemônicas no sincretismo glauberiano, *Triste Trópico* define outra perspectiva de observação da história. Esta perde o seu vetor de salvação e, na ausência do telos, só pode oferecer instâncias pontuais de redenção, teatros de êxtase momentâneo, seja o da face gloriosa do folião, seja o da rainha coroada na Congada.

Configura-se aí uma nova variante do cinema brasileiro em seu esforço de pensar o todo a partir da atenção às questões ardilosas, como os fenômenos de consciência e o estatuto das formações imaginárias no tecido social. Combinando o tema da viagem, o senso rigoroso da experimentação e a rara capacidade de articular um imaginário de ramificações seculares, *Triste Trópico* é um dos filmes mais instigantes que emergiram do cinema brasileiro moderno. Obra singular, surpreende mesmo a quem esteja familiarizado com as tendências deste cinema nos anos 60 e início dos anos 70. Nem Cinema Novo nem Cinema Marginal, ela recolheu, no entanto, o eco destas experiências que dialogaram com o Modernismo e compõem uma história de interrogações que têm visado redefinir os termos da oposição entre civilização e barbárie, razão e loucura, desencantamento do mundo e experiência religiosa no contexto brasileiro. ■



dionysíaca à Rio de Janeiro, finissent par dévoiler des connexions inattendues. Carnaval et mouvement messianique trouvent leur dimension commune de transfiguration d’une expérience douloureuse qui se répète au long de l’histoire que le film ne raconte pas mais suggère par des fragments emblématiques, y compris ceux de la torture de l’Inquisiteur colonial, de la voix d’Hitler au moment du récit de la mort de Dr. Arthur, des

allusions à 1974 et à la dictature militaire.

Cloigné de la téléologie de Glauber Rocha dans *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Omar construit un monde de répétitions qui s’éloigne de l’allégorie de l’espérance, selon laquelle l’immersion dans une expérience délirante était une forme d’exposer “l’astuce de la raison”, sur le chemin de la liberté. Et il construit l’allégorie selon laquelle le parcours du héros visionnaire conduit effectivement vers l’abîme. Une fois que le sertão et la mer sont mis sur un pied d’égalité, que l’errance messianique et le carnaval sont rapprochés, et que la tristesse des tropiques est omniprésente, la formule du passage sertão-mer perd sa puissance formatrice. Face aux racines bibliques, encore hégémoniques dans le syncrétisme de Glauber Rocha, *Triste Trópico* définit une autre perspective d’observation de l’histoire. Celle-ci perd son vecteur de salut et, en absence du telos, ne peut offrir que des instances ponctuelles de rédemption, des théâtres d’extase momentanée, que ce soit celui de la face glorieuse de la personne qui s’amuse au carnaval ou celui de la reine couronnée à la Congada.

On voit se dessiner alors une nouvelle variante du cinéma brésilien dans son effort de penser le tout à partir des questions perfides comme les phénomènes de la conscience et le statut des formations imaginaires dans le tissu social. Réunissant le thème du voyage, le sens rigoureux de l’expérimentation et la capacité rare d’articuler un imaginaire aux ramifications séculaires, *Triste Trópico* est l’un des films les plus dérangeants du cinéma brésilien moderne. Cette œuvre singulière surprend même celui qui est familiarisé avec les tendances de ce cinéma des années 60 et début des années 70. Ni Cinema Novo, ni Cinema Marginal : ce film a néanmoins subi l’influence de ces deux mouvements influencés eux-mêmes par le Modernisme et qui composent un tableau semé d’interrogations visant à redefinir, dans le contexte brésilien, les termes de l’opposition entre civilisation et barbarie, raison et folie, désenchantement du monde et expérience religieuse. ■

1. Vale aqui, nesta expressão, o eco do texto de Sérgio Cardoso “O olhar do viajante (do etnólogo)” in *O Olhar* (Cia).

2. Minhas observações sobre viagem, hierarquia dos sentidos e heterodoxia no período colonial se apoiam em Laura de Mello e Souza: *O Diabo e a Terra de Santa Cruz* (Cia das Letras, 1987) e *Inferno Atlântico: demonologia e colonização, séculos J VI-J VIII* (Cia das Letras, 1993) das Letras, 1988.

3. Estou aqui me referindo também ao ensaio fotográfico de Arthur Omar *A antropologia da face gloriosa*, bem como a outros trabalhos seus como o vídeo *A Coroa! o de uma Rainha* (1993).

Pierre CHENAL
TEL: PARIS 7762367

Paris 30 Oct 83

Querido Domingo.

Que sorpresa en tener noticias tuyas, después de veinte años de silencio! Esperaba que trabajabas siempre en el Cine, pero las noticias que llegaban de tu país eran tan trágicas, que a veces dudaba que mis viejos amigos pudieran haber "desaparecido". Me inclino ante el coraje de las "locas de Mayo": tenían coraje estas fieras! Gracias a Dios, la "Dama de hierro" demuestra, con su flota que los militares d'esta podrida Junta, estaba con puesta de incapaces, mafiosos y tortionarios, que han arruinado tu país. Ahora que sopla de nuevo el viento de la Libertad, tengo la esperanza que los Peronistas no van, por tercera vez, poner la mierda! No tardes en venir a Paris, para reanudar nuestras charlas amigables. Pero rapido, rapido. Porque mi vida no es adelante mio. 74 años! Una mirada de juventud, pero no quisiera caer en la infancia! No sabia que escribía in "Variety". Un gran amigo mio, Lenny Berger, también trabaja en la oficina parisienne de "Variety". Ha leído tus artículos. Es el que concibió el Homenaje que se me rindió en la "Cinéma-thèque de Chaillot", durante 10 días, fin diciembre del año pasado. Exito. Sali "nvo" de mi Purgatorio: hecho poco corriente! Recibi tu libro y fotos de Sangre Negra, gracias a Norma. Te soy muy agradecido de tus artículos sobre mi trabajo en tu país. El único reproche que puede hacerte es de haber reproducido la crítica americana de "Native Son". Estos gallos han visionado la película masacrada por la censura Estadounidense. El crítico de Times Magazine, me acuerdo desciendo que no se puede criticar una película y ya que se quemó toda mi producción en Sur y Norte America, no vale la pena hablar de cenizas. Mi querido Domingo, cuando llegas a Paris, anota una dirección que no puedas olvidar "Variety". En la oficina, pide por Lenny Berger. El sabe donde estás. Porque muchas veces (ya ocho) es... in clinica. No te asustas. No pareces un vejito dislocado... Soy todavía todo un hombre! Te doy un gran abrazo y un medio de la parte de Chispita, que ahora es una llama, siempre chiquita. Beso la mano a tu char-mante épouse.

Pierre Chenal

GUSTABO CASTAGNA

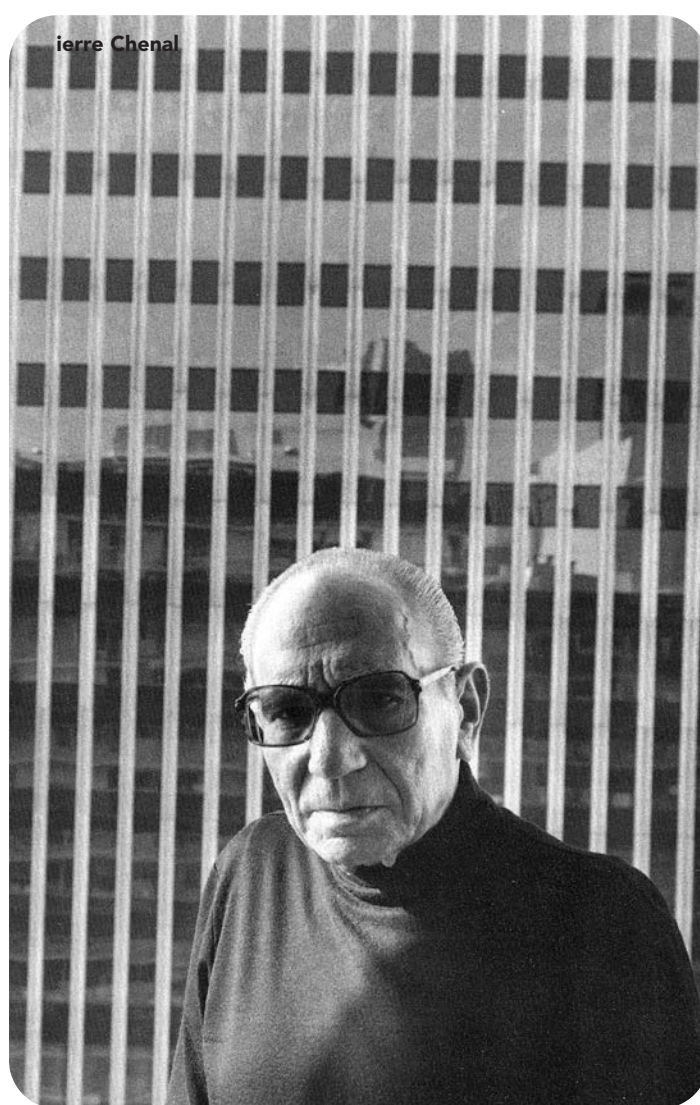
CHENAL SUDAMERICANO el francés errante

CUERPO EXTRA O

Resulta muy difícil, hasta casi imposible, encontrar en el cine argentino de la época de los estudios una figura particular como la del director francés Pierre Chenal. Semejante extrañeza, en primera instancia, se corresponde con su

condición de extranjero dentro de un marco de producción industrial que imponía la presencia de directores nacidos en el país. En la llamada Epoca de Oro (aquella que nace con el cine sonoro en 1933 y culmina a fines de la década del 50) trabajaron numerosos realizadores, productores, actores y técnicos extranjeros. Por ejemplo, los españoles Luis Bayón Herrera y Benito Perojo, el francés Daniel Tinayre, el austríaco Kurt Land, el fotógrafo húngaro John Alton (como realizador y como iluminador) o, prolongando este concepto hasta el límite, los italianos Luis César Amadori y Mario Soffici, llegados a la Argentina en plena infancia. Sin embargo, Pierre Chenal comienza a rodar películas en Sudamérica cuando ya representa un nombre importante en el cine francés, razón por la que su nombre se ubica en las antípodas de su colega Daniel Tinayre, quien filmaría la totalidad de su obra en Argentina. En consecuencia, una trayectoria sudamericana como la de Chenal (integrada por 8 películas) no tiene comparación con las de otros realizadores que concibieron su filmografía lejos del lugar de origen (Tinayre, Soffici, Amadori, Bayón Herrera), que rodaron ocasionalmente en Sudamérica (Perojo, Alton) o que lograron cierta continuidad a través de los años dejando un número importante de películas (Land).

En segundo término, el octeto fílmico está comprendido en catorce años (1942-1956) pero su desarrollo no es continuo, ya que Chenal interrumpe su estadía en Argentina al finalizar la Segunda Guerra Mundial, filma en su país entre 1946 y 1949, vuelve a Sudamérica, realiza otras



CHENAL SUDA MÉRICAIN le Français errant

CORPS ÉTRANGER

Il est difficile, voire presque impossible, de trouver dans le cinéma argentin de l'époque des studios une figure aussi particulière que celle du réalisateur français Pierre Chenal. Cette étrangeté s'explique en premier lieu

par sa condition d'étranger

dans le cadre d'une production industrielle qui imposait la présence de réalisateurs nés en Argentine. Au moment de la dénommée Epoca Dorée (celle qui naît avec le cinéma parlant en 1933 et culmine à la fin des années 50), ont travaillé de nombreux réalisateurs, producteurs, acteurs et techniciens étrangers. Par exemple les Espagnols Luis Bayón Herrera et Benito Perojo, le Français Daniel Tinayre, l'Autrichien Kurt Land, le directeur de la photographie hongrois John Alton (comme réalisateur et éclairagiste) ou, pour prolonger ce concept à l'extrême, les Italiens Luis César Amadori et Mario Soffici, arrivés en Argentine dans leur tendre enfance. Pierre Chenal, lui, commence à tourner des films en Amérique du Sud alors qu'il s'est déjà fait un nom dans le cinéma français, raison pour laquelle il est aux antipodes de son collègue Daniel Tinayre qui devait filmer la totalité de son œuvre en Argentine. Il n'y a par conséquent aucune comparaison entre une trajectoire sud-américaine comme celle de Chenal (huit films en tout) et celles d'autres réalisateurs qui conçurent leur filmographie loin de leur lieu d'origine (Tinayre, Soffici, Amadori, Bayón Herrera), ceux qui tournèrent occasionnellement en Amérique du Sud (Perojo, Alton) ou ceux qui parvinrent à une certaine continuité au fil des années en laissant un nombre important de films (Land).

En second lieu, les huit films de Chenal s'étalent sur quatorze années (1942-1956) mais leur élaboration n'est pas continue car il interrompt son séjour en Argentine à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il filme dans son pays entre 1946 et 1949, revient en Amérique Latine, réalise quatre

cuatro películas y retorna definitivamente a Francia donde culminaría su carrera (*Rafles sur la ville*, 1957; *Les jeux dangereux*, 1958; *La bete a l'affut*, 1959) junto a una última coproducción (*Les nuits de Raspoutine*, 1960). El tercer aspecto, acaso el más relevante como material de estudio, constituye la importancia que tuvieron las películas de Chenal en las estructuras del cine



Todo un hombre, (

argentino clásico: sus características formales y temáticas, su aproximación a los códigos genéricos, su adaptación a los requisitos de la producción, su particular labor en la dirección de actores, su personal reflexión frente a los cánones establecidos por una sociedad que le era ajena. En ese sentido, los ocho films de Chenal –cualquiera de ellos, los más y los menos logrados– conforman un corpus atípico, que lo sitúa en los márgenes del grueso de la producción de aquella época.

Por lo tanto, dentro de una carrera concebida “a los saltos”, resulta más que curioso y atractivo analizar esta época de transición del director, que se inicia con su exilio en Argentina debido a su origen judío y huyendo de la ocupación nazi en Francia, como una especie de embajador itinerante que busca un lugar en el mundo.

EL MELODRAMA DESVIRTUADO

Todo un hombre (1943). Chenal acomete un gran riesgo en su primer film argentino: la trasposición de *Nada menos que todo un hombre*, la obra de Miguel de Unamuno. La compleja adaptación del texto, a cargo de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi, narra la historia de Alejandro Gómez, un adinerado hacendado, y la relación que tiene con su esposa, Julia Yañez (Amelia Bence). La película se establece dentro de los tópicos del melodrama clásico –con el correspondiente final trágico– pero la ambigüedad de los personajes y la manera en que se exponen los procedimientos de la puesta en escena manifiestan un alejamiento de las constantes apriorísticas del género. En *Todo un hombre* subyace una historia de amor imposible, plagada de celos y envidias, con un esposo que no puede amar lo suficiente a su mujer. La mirada de Chenal desmenuza el machismo que caracteriza al personaje de Alejandro Gómez, al que le es más fácil ayudar a los marginados que viven cerca de su mansión y ostentar su poder económico en detrimento del amor de su sufrida esposa. *Todo un hombre* toma el camino inverso del melodrama clásico, ya que Alejandro Gómez no es un personaje carismático para el

autres films et rentre définitivement en France où devait culminer sa carrière avec *Rafles sur la ville* (1957), *Les jeux dangereux* (1958), *La bete à l'affut* (1959) et une dernière coproduction *Les nuits de Raspoutine* (1960). Le troisième aspect, peut-être le plus intéressant comme matériel d'étude, est l'importance qu'ont eu les films de Chenal sur les structures du cinéma argentin classique : ses caractéristiques formelles et thématiques, son

approche des codes génériques, son adaptation aux besoins de la production, son travail particulier de direction d'acteurs, sa réflexion personnelle face aux canons établis par une société qui lui était étrangère. En ce sens, les huit films de Chenal –peu importe lequel, et son degré de réussite– forment un corpus atypique, qui le situe en marge du gros de la production de cette époque. Par conséquent, dans une carrière conçue par bonds, il est singulier et intéressant d'analyser cette époque de transition du réalisateur, qui commence avec son exil en Argentine comme juif fuyant l'occupation nazie en France, à la manière d'un ambassadeur itinérant qui cherche un endroit dans le monde.

LE MÉLODRAME DÉNATURÉ

Todo un hombre (1943). Chenal prend un grand risque avec son premier film argentin : la transposition de *Nada menos que todo un hombre*, l'œuvre de Miguel de Unamuno. La complexe adaptation du texte, assumée par Ulyses Petit de Murat et Homero Manzi, raconte l'histoire d'Alejandro Gómez, un riche propriétaire terrien, et la relation avec sa femme, Julia Yañez (Amelia Bence). Le film se place à l'intérieur des topiques du mélodrame classique –avec la fin tragique correspondante– mais l'ambiguïté des personnages et la façon d'exposer les procédés de la mise en scène s'éloignent des constantes aprioriques du genre. Dans *Todo un hombre*, émerge une histoire d'amour impossible, gangrenée de jalousie et d'envies, avec un époux qui ne peut aimer suffisamment sa femme. Le regard de Chenal déconstruit le machisme qui caractérise le personnage d'Alejandro Gómez, pour qui il est plus facile d'aider les démunis qui vivent près de sa demeure et d'afficher son pouvoir économique que d'offrir de l'amour à son épouse résignée.

Todo un hombre prend le chemin inverse du mélodrame classique, car Alejandro Gómez n'est pas un personnage charismatique pour le spectateur dès lors qu'il repousse sa femme. En ce sens, ce premier film de Chenal en Argentine

espectador debido al rechazo que le confiere a su mujer. En ese sentido, este film inicial de Chenal en Argentina ya presenta algunas constantes que se desarrollarán en otras de sus películas: un personaje de pasado ambiguo y problemático, la exasperación y el estallido emocional como resultantes de los conflictos, los intrincados vericuetos sentimentales que caracterizan a sus criaturas de ficción. Con una puesta recargada de objetos, tomas inclinadas y primeros planos que resaltan el dramatismo que viven los personajes, *Todo un hombre* conformó el primer cuerpo extraño de la filmografía de Chenal en Argentina. Entre otras cuestiones, el realizador contó con una de las interpretaciones más logradas de Francisco Petrone y con la increíble fotogenia del rostro de Amelia Bence, transmitiendo un final digno del romanticismo más sublime, mostrando a Alejandro Gómez entrando al agua mientras lleva en los brazos a su esposa muerta.



VARIACIONES SOBRE EL GÉNERO

El muerto falta a la cita (1944). Luego de la repercusión comercial de *Todo un hombre*, los dueños de la compañía Artistas Argentinos Asociados le ofrecen un segundo guión a Chenal, ahora bajo la autoría de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Estos dos guionistas, más acostumbrados a otra clase de historias de índole familiar y conservadora (por ejemplo, *Los martes orquídeas*, 1941, de Francisco Mugica) sorprenden a propios y extraños con la extraña conjunción de comedia y policial a través de las inquietantes imágenes de *El muerto falta a la cita*. El ambiente es el mismo que el de otras películas del dúo de argumentistas y el comienzo del film no deja dudas: una pareja a punto de casarse (Angel Magaña y Nélid Bilbao), el día previo a la boda y la correspondiente despedida de soltero para el futuro esposo. Sin embargo, se desencadena un hecho casual producido por la borrachera del personaje: volviendo a su hogar el próximo marido atropella a un hombre que anda por la carretera en bicicleta. Luego del casamiento y en época de luna de miel, la intimidad de la pareja se verá interrumpida por la llegada de un ambiguo personaje (Sebastián Chiola) que alude y acosa al esposo con preguntas y recuerdos sobre aquel fatídico accidente. En efecto, *El muerto falta a la cita* cruza los códigos del policial psicológico (la culpa, una cuenta pendiente del pasado, la invasión a la privacidad) con elementos típicos de la comedia, eso sí, de características siniestras e intimidatorias. Chenal se maneja con elegancia y placer entre esos dos territorios genéricos y consigue que el espectador establezca un mayor complicidad con el “invasor” en desmedro de la seguridad y la cómoda situación económica que caracteriza a la pareja de recién casados. Este giro temático dentro del policial

présente déjà quelques constantes qui seront développées dans d’autres de ses films : un personnage au passé ambiguo et problématique, l’exaspération et l’explosion émotionnelle résultant des conflits, les méandres sentimentaux qui caractérisent ses créatures de fiction. Avec une mise en scène surchargée d’objets, des prises de vue inclinées et des premiers plans qui insistent sur le drame qui vivent les des personnages, *Todo un hombre* constitua le premier corps étranger de la filmographie de Chenal en Argentine. Le réalisateur bénéficia entre autres choses, d’une interprétation des plus réussies de Francisco Petrone et du visage

incroyablement photogénique d’Amelia Bence, en proposant une fin digne du romantisme le plus sublime, lorsque Alejandro Gómez avance dans l’eau, son épouse morte dans les bras.

VARIATIONS SUR LE GENRE

El muerto falta a la cita (1944). Après la répercussion commerciale de *Todo un hombre*, les patrons de la société des Artistes Argentins Associés offrent un second scénario à Chenal, écrit cette fois par Sixto Pondal Ríos et Carlos Olivari. Ces deux scénaristes, plus habitués à d’autres d’histoires de genre familial et conservateur (par exemple, *Los martes orquídeas*, 1941, de Francisco Mugica) surprennent en Argentine et ailleurs par l’étrange conjonction entre comédie et genre policier avec les images inquiétantes de *El muerto falta a la cita*. L’ambiance est la même que dans d’autres films du duo des scénaristes et le début du film ne laisse aucun doute : un couple sur le point de se marier (Angel Magaña et Nélid Bilbao), la veille des noces et l’obligatoire “enterrement de la vie de garçon” pour le futur époux. Mais survient un événement imprévu provoqué par l’ébriété du personnage : en rentrant chez lui, l’homme renverse un cycliste sur la route. Après le mariage, pendant la lune de miel, l’intimité du couple sera interrompue par l’arrivée d’un personnage ambiguo (Sebastián Chiola) qui harcèle l’époux de questions et d’allusions sur le fatidique accident. En effet, *El muerto falta a la cita* entrecroise les codes du policier psychologique (la culpabilité, un compte à régler avec le passé, l’intrusion dans l’intimité) et des éléments typiques de la comédie, avec cependant des caractéristiques sinistres et intimidantes. Chenal navigue avec élégance et plaisir entre ces deux terrains génériques et obtient une complicité accrue entre le spectateur et “l’envahisseur” qui s’attaque à la sécurité et à la confortable situation économique du couple de jeunes mariés. Cette direction thématique dans le genre policier avait rarement été développée par le cinéma des studios, dont les normes thématiques étaient préétablies entre ceux qui se situaient

pocas veces había sido contemplado por el cine de los estudios, donde las pautas temáticas ya se establecían de antemano entre los que estaban al margen o afuera de la ley. Más aún, la convergencia genérica favorece al ritmo narrativo que impera en el film, ágil y dinámico, y al clima de asfixia y agobio que se manifiesta con las miradas y las preguntas intimidatorias del tercer personaje en discordia. Un ejemplo posterior que procesaría los códigos de la comedia y el policial, el de *La vendedora de fantasías* (1949, Daniel Tinayre), aun con sus marcadas diferencias estilísticas y temáticas, alcanzaría el mismo nivel de *El muerto falta a la cita*, uno de los puntos más altos de Chenal en su estadía argentina.

EL PARRICIDIO COMO ALEGORA

Se abre el abismo (1945). La adaptación de la novela *Vía mala* de John Knittel representa el tercer film del realizador durante su exilio. Con *Se abre el abismo* se comprueba que la turbia historia de *El muerto falta a la cita*—más allá de su simpático final— había caído en manos del director ideal. Aquella pareja feliz y recién casada que empezaba a desequilibrarse con el arribo del “invasor” tiene su continuidad en la familia desquiciada de *Se abre el abismo*: un padre despótico y violento (Guillermo Battaglia), una madre ciega y sumisa (Elsa O'Connor), tres hijos dominados y maltratados por la figura paterna (Ricardo Passano, Silvana Roth, Judith Sulián) y un empleado que asusta con su mirada de asesino (Homero Cárpena). Chenal cuenta con delección y lujo de detalles un parricidio, tema tabú para el cine argentino de la época donde la presencia y los consejos del padre hacia los hijos eran moneda corriente. Las escenas del asesinato, donde el ríspido montaje alterna primeros planos de los hijos mientras el padre agoniza, y el autocastigo de la madre, que se quema los ojos para no ver el resultado nada agradable de esa familia criminal, son dos momentos que el cine argentino clásico pocas veces pudo igualar. La trastienda familiar es diseccionada por la mirada de Chenal, quien parece decirle al espectador que atrás del confort y de la vigilancia paterna se encuentran la hipocresía, el odio y la autorización del asesinato. Un juez actuará como “invasor” de ese clan (Sebastián Chiola, otra vez), se enamorará de una de las hijas (Silvana Roth) y a través de artimañas judiciales y arrepentimientos varios salvará el bienestar de esta familia demencial. Increíble pero cierto: un asesinato en el cine argentino de los estudios está plenamente justificado y solo un director personal como Chenal,



en marge ou en dehors de la loi. De plus, la convergence générique est favorable au rythme narratif qui règne dans le film, agile et dynamique, et au climat d'asphyxie et d'abattement qui se manifeste à travers les regards et les questions intimidantes du troisième personnage de la discordie. Un exemple postérieur allait transformer les

codes de la comédie et du policier, *La vendedora de fantasías* (1949, Daniel Tinayre), avec de nettes différences stylistiques et thématiques, et atteindrait le même niveau que *El muerto falta a la cita*, l'une des cimes de Chenal dans sa période argentine.

LE PARRICIDE COMME ALLÉGORIE

Se abre el abismo (1945). L'adaptation du roman *Vía mala* de John Knittel constitue le troisième film du réalisateur durant son exil. *Se abre el abismo* confirme que la trouble histoire de *El muerto falta a la cita*—au-delà de sa fin sympathique— était tombée entre les mains du réalisateur idéal. Ce couple de jeunes mariés heureux qui commençait à se déséquilibrer avec l'arrivée de “l'invasor” trouve sa continuité dans la famille ébranlée de *Se abre el abismo*: un père despotique et violent (Guillermo Battaglia), une mère aveugle et soumise (Elsa O'Connor), trois enfants dominés et maltraités par la figure paternelle (Ricardo Passano, Silvana Roth, Judith Sulián) et un employé effrayant au regard d'assassin (Homero Cárpena). Chenal raconte avec délectation et luxe de détails un parricide, thème tabou pour le cinéma argentin d'une époque où la présence et les conseils du père auprès des enfants étaient monnaie courante. Les scènes du meurtre, où un montage âpre fait alterner les premiers plans des enfants pendant que le père agonise, et l'auto-châtiment de la mère, qui se brûle les yeux pour ne pas voir la réalité peu engageante de cette famille criminelle, sont deux moments que le cinéma argentin classique a rarement pu égaler. L'arrière-boutique familiale est disséquée par le regard de Chenal, qui semble dire au spectateur que derrière le confort et la surveillance paternelle, il y a l'hypocrisie, la haine et l'acceptation du meurtre. Un juge jouera le rôle de “l'invasor” dans ce clan (encore Sebastián Chiola,), tombera amoureux d'une des filles (Silvana Roth) et après astuces judiciaires et repentances diverses, sauvera le bien-être de cette famille démentielle. Incroyable mais vrai : un assassinat dans le cinéma argentin des studios est pleinement justifié et seul un réalisateur comme Chenal, oscillant aux frontières de ce qui était permis ou pas, a été capable de l'exprimer en ima-

que fluctuaba en las fronteras de aquello que estaba permitido o no, fue capaz de expresarlo en las imágenes. El final de *Se abre el abismo* provoca un retorno a otro hogar feliz, al momento idílico, a un matrimonio conformado y a una grácil niña que juega en la hamaca. El cadáver del padre de esa familia, castigado con algarabía por sus hijos, está definitivamente enterrado. Por suerte.

LA MUERTE ES LA ÚNICA SOLUCIÓN

El viaje sin regreso (1946). A esta altura la trayectoria argentina de Chenal ya es un cuerpo extraño que tendría sus correspondientes herederos, por ejemplo, en determinados policiales de Carlos Hugo Christensen y Daniel Tinayre. Sin embargo, mientras estos dos directores profundizarían la culpa y el pecado para condenar cada una de las acciones de los personajes, los films de Chenal, en cambio, descreen de cualquier atisbo moralista. Es lo que ocurre con la pareja adúltera de *El viaje sin regreso*, otro relato sobre celos, envidias y muertes ocultas. Los personajes de Sebastián Chiola (a esta altura, el actor fetiche del director) y Florence Marly, están condenados a morir y a emprender una última travesía sin retorno. Hay un tercer personaje que altera



una probable felicidad: los recuerdos del esposo de la mujer (Francisco de Paula) a través de un crimen pendiente que unirá y separará a la pareja. El único camino, claro, es la muerte. *El viaje sin regreso* empieza con una fiesta que jamás va a realizarse y además Chenal desmenuza una historia de amor imposible y destinada a la fatalidad recurriendo a la utilización de un racconto que narra la totalidad de la historia. El director cruza diversos ejes del melodrama con elementos típicos del policial y vuelve a conseguir sus ya reconocibles climas asfixiantes e intimidatorios con diálogos jamás sentenciosos y que nunca suenan impostados y declamatorios. Acaso la cámara no manifiesta la destreza y el movimiento delicado de films anteriores y, tal vez, determinadas escenas de *El viaje sin regreso* aparezcan algo redundantes y excesivamente explicativas. Sin embargo, Chenal vuelve a ubicar al espectador en un lugar ambiguo con relación a los personajes, reitera los planteos morales de sus criaturas de ficción y vuelve a interrogarnos sobre la justificación de un crimen, en este caso, el que supuestamente haría feliz a la pareja de Chiola y Marly. *El viaje sin regreso*, en fin, corrobora que no hay un ápice de felicidad en el cine de Chenal, que las cuentas pendientes del pasado en algún momento deberán pagarse y que el viaje de Chiola y Marly se compade-

ges. La fin de *Se abre el abismo* propone un retorno a un autre foyer heureux, à un moment idyllique, à un couple uni avec une enfant gracile jouant dans un hamac. Le cadavre du père de cette famille, tumultueusement châtié par ses enfants, est définitivement enterré. Heureusement.

LA MORT EST L'UNIQUE SOLUTION

El viaje sin regreso (1946). A cette époque, la trajectoire argentine de Chenal est déjà un corps étranger qui trouvera ses héritiers logiques, par exemple, dans certains policiers de Carlos Hugo Christensen et Daniel Tinayre. Cependant, ces deux réalisateurs devaient approfondir la culpabilité et le péché pour condamner chacune des actions des personnages. Les films de Chenal, par contre, sont dépourvus du moindre soupçon moraliste. C'est le cas

du couple adultère de *El viaje sin regreso*, une autre histoire de jalousie, d'envie et de morts cachés. Les personnages de Sebastián Chiola (alors acteur fétiche du réalisateur) et Florence Marly, sont condamnés à mourir et à entreprendre une dernière traversée sans retour. Il y a un troisième personnage qui altère un bonheur probable : les souvenirs de l'époux

(Francisco De Paula) à travers un crime en suspens qui unira et séparera le couple. La seule issue, évidemment, est la mort. *El viaje sin regreso* débute par une fête qui n'aura jamais lieu et Chenal y décortique une histoire d'amour impossible et vouée à la fatalité en utilisant une voix nartrice qui raconte la totalité de l'histoire. Le réalisateur croise divers axes du mélodrame avec des éléments typiques du policier et parvient à recréer ses climats asphyxiants et intimidants, déjà bien à lui, avec des dialogues nullement sentencieux, qui ne sonnent jamais faux ni sont declamatoires. La caméra n'a peut-être pas la maîtrise et le mouvement délicat des films antérieurs ; il se peut que certaines scènes de *El viaje sin regreso* apparaissent quelque peu redondantes et excessivement explicatives. Cependant, Chenal replonge le spectateur dans un lieu ambiguo par rapport aux personnages, expose de nouveau les bases morales de ses créatures de fiction et recommence à nous interroger sur la justification d'un crime, dans ce cas, celui qui est supposé rendre heureux le couple Chiola-Marly. *El viaje sin regreso*, enfin, confirme qu'il n'y a pas le moindre bonheur dans le cinéma de Chenal, que les comptes à rendre avec le passé devront être réglés à moment donné et que le voyage de Chiola et de Marly prend en pitié les règles de "l'amour fou", neutralisé seulement par la mort et le sacri-

ce con las reglas del “amor fou”, sólo neutralizado por la muerte y el sacrificio que debe hacerse en este mundo para oponerse a las reglas previamente establecidas.

EL ALEGATO EN EL TERRITORIO DEL MELO

Sangre negra (1951). A su retorno de Francia Chenal filma una de las películas más curiosas del cine argentino: *Sangre negra*, adaptación del texto original de Richard Wright. *Native Son* había sido un suceso literario hacia 1940 y la primer versión teatral corrió por cuenta, nada y nada menos, que de Orson Welles. Años después del estreno de la película el reconocido actor Narciso Ibañez Menta, entre otros intérpretes, encarnaría al sufrido Bigger Thomas en las tablas escénicas. La historia de la gestación cinematográfica de *Sangre negra* constituye un capítulo aparte. Rodada entre fines de 1950 y comienzos de 1951, la película contó con la producción de Argentina Sono Film, a través de Angel Mentasti, del español Jaime Prades, del propio autor de la novela y del mismo realizador. Entre tantos aspectos que exceden la curiosidad hay dos que se destacan del resto: Richard Wright fue el protagonista central de la película y el film se rodó en las instalaciones de ASF, donde se recrearon los interiores de la ciudad de Chicago, lugar en el que transcurre la trama. Los exteriores, en cambio, se filmaron en Estados Unidos, pero la mayoría de los intérpretes fueron norteamericanos. Un caso similar de estas características resulta muy dificultoso de encontrar en el cine clásico argentino, aunque dos después de *Sangre negra* se rodaría *Way of a Gaucho*, un increíble western dirigido por el maestro Jacques Tourneur que protagonizaron Gene Tierney, Rory Calhoun, Richard Boone y Everett Sloane. El film traduce los objetivos de la obra original –un alegato sobre el problema del racismo– tomando como centro a Bigger Thomas, un muchacho negro que mata a una chica blanca. *Native Son*, en manos de Chenal, transmite una dosis exacerbada de realismo en diálogos y situaciones (el crimen, la huída del personaje, el declarado odio de la sociedad hacia los negros) que, por momentos, respetan en exceso el mensaje discursivo ya implícito en la obra. Es una película de denuncia –con las intenciones y las limitaciones del caso–, de contundente y aleccionador propósito. Chenal, en



fice obligatorio en ce monde pour qui s'oppose aux règles préétablies.

LE PLAIDOYER SUR LE TERRITOIRE DU MÉLO

Sangre negra (1951). A son retour de France, Chenal filme l'un des films les plus curieux du cinéma argentin : *Sangre negra*, une adaptation du texte original de Richard Wright. *Native Son* avait été un succès littéraire

vers 1940 et on doit la première version théâtrale, excusez du peu, à Orson Welles. Des années après la sortie du film, l'acteur reconnu Narciso Ibañez Menta, entre autres interprètes, devait incarner le résigné Bigger Thomas sur les planches de la scène.

L'histoire de la gestation cinématographique de *Sangre negra* est un chapitre à part. Filmé entre fin 1950 et début 1951, le film a bénéficié de la production de Argentina Sono Film, à travers Angel Mentasti, de l'Espagnol Jaime Prades, le propre auteur du roman et le réalisateur lui-même. Parmi tant d'aspects dignes de curiosité, deux sont particulièrement intéressants : Richard Wright fut l'acteur central du film tourné dans les studios de ASF, où on avait recréé les intérieurs de la ville de Chicago où se déroule la trame. Les extérieurs, par contre, furent filmés aux Etats-Unis, mais la majorité des interprètes étaient nord-américains. Il est difficile de trouver un cas aux caractéristiques similaires dans le cinéma classique argentin, bien que deux années après *Sangre negra* devait être tourné *Way of a Gaucho*, un incroyable western réalisé par le maître Jacques Tourneur et interprété par Gene Tierney, Rory Calhoun, Richard Boone et Everett Sloane. Le film traduit les objectifs de l'œuvre

originale –un plaidoyer sur le problème du racisme– centré autour de Bigger Thomas, un garçon noir qui tue une fille blanche. *Native Son*, entre les mains de Chenal transmet une dose exacerbée de réalisme dans des dialogues et des situations (le crime, la fuite du personnage, la haine déclarée de la société envers les noirs) qui par moments, respectent excessivement le message discursif déjà implicite dans l'œuvre. C'est un film de dénonciation –avec les intentions et les limitations du genre–, au propos lourd d'instructions. Chenal, par contre, au-delà du texte et de l'engagement éthique de l'auteur-acteur Richard Wright,



cambio, y más allá del texto y del compromiso ético del autor-actor Richard Wright, narra con simpleza y elegancia y recurre a marcados contrastes de luces y sombras en determinadas escenas. *Sangre negra* puede confundirse con un film americano de aquellos años en los que aparecen temáticas de denuncia y directores que empiezan a manifestar un discurso diferente al



Hollywood clásico y exclusivamente genérico. En un futuro cercano, una película como *Sangre negra* adquirirá concordancias estilísticas con algunos films de Elia Kazan, Richard Brooks y Sidney Lumet, realizadores que eligieron el camino del revisionismo temático y de la puesta al día de temas hasta ese momento no abordados por el cine norteamericano. Sí, es verdad que *Sangre negra* se hizo en Argentina, pero el propósito de denuncia del film, el cuidado artesanal de los rubros técnicos y el origen de los intérpretes, transforman a Chenal en uno de los pioneros de un nuevo cine que estaba naciendo... en Estados Unidos.

INTERVALO TRASANDINO

El ídolo (1952) y *Confesión al amanecer* (1954). Instalado en el cine argentino a mediados de 1942, con la aprobación inmediata del público y la crítica y el respeto de la mayoría de sus colegas, luego de *Sangre negra*, el cine de Chenal tomaría un extraño viraje. Los dos films chilenos de Chenal pueden entenderse sólo por motivos económicos y políticos. En primer lugar, la idea de explotar el cine argentino por Latinoamérica, ocupando mercados y, por lo tanto, haciendo acrecentar las arcas de las productoras, ya había llegado a su fin. El cine clásico, por razones económicas, políticas y sociales, había perdido los mercados hispanoparlantes a manos de México, razón por la que algunos directores empiezan a rodar películas en otros mercados más baratos y de concepción de manufacturas rápidas y a bajo costo. Este cuadro de situación –lejos del esplendor industrial de comienzos de los años 40– produjo que directores como Chenal, Christensen y Hugo del Carril filmen en otros países de Latinoamérica a mediados de la década del 50. Pierre Chenal realiza *El ídolo*, una historia policial que tiene como protagonista central a un famoso actor de cine (Alberto Closas), acusado de matar a una mujer (Florence Marly). La ingeniería cinematográfica de Chenal solo se manifiesta en breves escenas (la muerte de la protagonista, los estallidos emocionales del personaje principal mientras rueda una película) pero durante el desarrollo de la trama prevalece una actitud de desgano y desinterés que hasta ese momento no había aparecido en la obra del director. La inserción de un ambiguo perso-

raconte avec simplicité et élégance et se sert de vifs contrastes entre ombre et lumière dans certaines scènes. *Sangre negra* peut être pris pour un film américain des années où sont apparus la thématique de la dénonciation et des réalisateurs au discours différent du cinéma hollywoodien exclusivement générique. Dans un futur proche, un film comme *Sangre negra* devait

trouver des concordances stylistiques avec certains films d'Elia Kazan, Richard Brooks et Sidney Lumet, des réalisateurs qui choisirent le chemin du révisionisme thématique et de la remise à jour de thèmes non abordés jusqu'alors par le cinéma nord-américain. C'est vrai, *Sangre negra* a été fait en Argentine mais le propos dénonciateur du film, le soin artisanal de la partie technique et l'origine des interprètes, font de Chenal l'un des pionniers d'un nouveau cinéma naissant aux Etats-Unis.

INTERVALLE TRANSANDIN

El ídolo (1952) et *Confesión al amanecer* (1954). Installé dans le cinéma argentin au milieu de 1942, avec l'approbation immédiate du public et de la critique et le respect de la majorité de ses collègues, le cinéma de Chenal, après *Sangre negra*, devait amorcer un étrange virage. Les deux films chiliens de Chenal ne peuvent s'expliquer que par des motifs économiques et politiques. D'abord, l'idée d'exploiter le cinéma argentin en Amérique Latine, en occupant des marchés et donc en remplissant les caisses des maisons de production, avait fait son temps. Le cinéma classique, pour des raisons économiques, politiques et sociales, avait perdu les marchés hispanophones au profit du Mexique, raison pour laquelle certains réalisateurs commencent à tourner dans des pays aux procédés de fabrication plus rapides et moins chers.

Cette situation –loin de la splendeur industrielle du début des années 40– conduisit des réalisateurs comme Chenal, Christensen et Hugo del Carril à filmer dans d'autres pays d'Amérique Latine au milieu des années 50.

Pierre Chenal réalise *El ídolo*, une histoire policière dont le personnage central est un célèbre acteur de cinéma (Alberto Closas), accusé d'avoir tué une femme (Florence Marly). L'ingéniosité cinématographique de Chenal se manifeste dans de brèves scènes (la mort de la femme, les explosions émotionnelles du personnage principal pendant qu'il tourne un film) mais le développement de la trama se caractérise par une attitude de désenchantement et de désintéret qui n'était jamais apparue avant dans l'œu-

naje, el médico interpretado por Eduardo Cuitiño, anunciaría uno de los “toques” personales del director, pero la manera en que se expone el desenlace, a través de un racconto explicativo y redundante, habla a las claras de un film logrado a medias. Idénticos conceptos definirían a *Confesión al amanecer*, segunda película chilena del realizador dividida en episodios, con Florence Marly, Ricardo Mendoza y Lautaro Murúa en los roles protagónicos.

LA ÚLTIMA CATHARSIS

Sección desaparecidos (1958). El final sudamericano no pudo haber sido mejor: la adaptación de *Off Missing Persons* de David Goodis. Chenal cumplió esta labor junto a Domingo di Núbila, uno de los primeros críticos y ensayistas cinematográficos argentinos más lúcidos e influyentes, que falleciera hace dos años. *Sección desaparecidos* ofrece otros apuntes originales: una pareja francesa protagónica (Maurice Ronet y Nicole Maurey), el primer papel importante de Ubaldo Martínez como el encargado del sector interno de la policía que da origen al título del film y la increíble máscara de Inda Ledesma, en un rol secundario que, por momentos, supera ampliamente dicha categoría estelar. Pero, más allá del heterogéneo reparto, la película representa el último policial psicológico interesante que entregó el cine clásico, por en ese entonces, prácticamente extinguido. En 1956 los estudios habían cerrado sus puertas y empezaba a germinar una nueva generación de directores, con Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala a la cabeza, que el tiempo y el periodismo de la época daría a conocer como La Generación del 60. En un contexto transitivo como el que se vivía en aquel año, con pocos estrenos de películas argentinas y donde comenzaban a confluír los primeros aportes destacables de Torre Nilsson como autor (*Graciela*, 1956; *La casa el ángel*, 1957) junto a la agonía industrial de la época de Oro, *Sección desaparecidos* es una rareza más del cine de Chenal, incómoda de clasificar en algún casillero determinado. Es, en efecto, otro policial psicológico que reúne las constantes estilísticas y temáticas del director; sin embargo, los rostros actorales ya no pertenecen al pasado sino que tienen la frescura de los jóvenes Maurey y Ronet (quien por ese entonces todavía no había interpretado el co-protagónico de la extraordinaria *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957, de Louis Malle) y la locura incontenible y enajenada de Inda Ledesma. Esta extraña coproducción franco-argentina, repleta de escenas grandguignolescas, donde tampoco hay lugar para la felicidad de una pareja,

vre du réalisateur. L'insertion d'un personnage ambigu, le médecin interprété par Eduardo Cuitiño, allait annoncer l'une des “touches” personnelles du réalisateur, mais la façon d'exposer le dénouement, grâce à une voix narrative explicative et redondante, dénonce un film réussi qu'à moitié. Des concepts identiques définirent *Confesión al amanecer*, deuxième film chilien du réalisateur divisé en épisodes, avec Florence Merly, Ricardo Mendoza et Lautaro Murúa dans les rôles principaux.

LA DERNIÈRE CATHARSIS

Sección desaparecidos (1958). Il ne pouvait y avoir meilleure fin sud-américaine : l'adaptation de *Off Missing Persons* de David Goodis. Chenal a accompli cette tâche avec Domingo di Núbila, l'un des meilleurs critiques et essayistes cinématographiques argentins, parmi les plus lucides et influents, décédé il y a deux ans. *Sección desaparecidos* offre d'autres aspects originaux : un couple français dans les rôles principaux (Maurice Ronet et Nicole Maurey), le premier rôle important de Ubaldo Martínez responsable de la section interne de la police qui donne son titre du film et l'incroyable masque de Inda Ledesma, dans un rôle secondaire qui par moments, dépasse largement cette catégorie. Mais au-delà des rôles hétérogènes, le film constitue le dernier policier psychologique intéressant du cinéma classique, presque disparu à cette époque. En 1956 les studios avaient fermé leurs portes et une nouvelle génération de réalisateurs apprainai –Leopoldo Torre Nilsson et Fernando Ayala en tête– que le temps et le journalisme de l'époque feraient connaître comme La génération de 1960. Dans le contexte de transition de cette année là, avec peu de sorties de films argentins, la confluence naissante des premiers apports de Torre Nilsson comme auteur (*Graciela*, 1956, *La casa del ángel*, 1957) et de l'agonie industrielle de l'Époque Dorée,

Sección desaparecidos est une bizarrerie supplémentaire du cinéma de Chenal, difficile à classer dans une catégorie déterminée. C'est en effet un autre policier psychologique qui réunit les constantes stylistiques et thématiques du réalisateur ; cependant les visages des acteurs n'appartiennent plus au passé mais ont la fraîcheur des jeunes Maurey et Ronet (qui à cette époque n'avait pas interprété l'un des rôles principaux de l'extraordinaire *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957, de Louis Malle) et la folie irrépressible et incontrôlable d'Inda Ledesma. Cette étrange coproduction franco argentine, bourrée de scènes grand-guignolesques, où il n'y a pas non plus de place pour le bonheur d'un couple, s'avère être un dénouement des



e abre el abis

resulta un dignísimo desenlace de Chenal en Argentina. Otro trío romántico y violento, el integrado por un joven y dos mujeres –una corista y una señora adinerada mayor que él– componen la galería de personajes desagradables y horrendos con los que el director se movía a sus anchas. Habrá una muerte, un supuesto culpable que decide desaparecer y una investigación a cargo de la sección policial. Pero estos momentos, exasperados al máximo como si se trataran de un film de Robert Aldrich, tienen bajo el lente de la cámara de Chenal los “toques” clásicos del director. Vuelven a reiterarse los climas agobiantes de anteriores películas y la imposibilidad de que el espectador se identifique con



algún personaje, de acuerdo a sus características pocas altruistas y benefactoras. Inda Ledesma interpreta a la criatura más siniestra de la filmografía de Chenal, encarnando a un personaje desquiciado y ambiciosa que, en una de las grandes escenas que el realizador filmara en su vida, no duda en arruinar el bello rostro de la joven que compite por el amor de Ronet. *Sección desaparecidos*, en fin, repite aquello que se había anunciado en *Se abre el abismo*: la muerte de un ser ruín y malsano es absolutamente necesaria. Lo curioso es que, viniendo del cine de Chenal, el espectador siente compasión y hasta lástima por la muerte del personaje de Inda Ledesma. En esa ambigüedad que bordea la periferia del bien y del mal, *Sección desaparecidos* es una película agradable de ver y de padecer. Pero siempre, antes que nada, se trata de un film bello y siniestro.

Hay que sentirse más que satisfecho de que Pierre Chenal y su esposa Florence Marly, huyendo del horror nazi, recalaran en el cine sudamericano durante una buena cantidad de años. Sus reconocibles atmósferas, sus sugerentes climas, su laboriosa puesta en escena y su particular dirección de actores, quienes daban la sensación de que en cualquier momento podían estallar en la más extrema de las catarsis, ya pertenecen a la gran historia del cine de América Latina. Sólo fueron ocho películas pero resultaron más que suficientes y necesarias para que Pierre Chenal ocupe un lugar destacable en el cine latinoamericano. Un desafío del que el realizador salió más que airoso y triunfante, dentro de un marco industrial y cultural que le era ajeno, pero al que pudo adaptarse sin ceder nada y sin hacer concesión alguna. ■

plus dignes de Chenal en Argentine. Un autre trio romantique et violent, formé par un jeune homme et deux femmes –une choriste et une femme riche plus vieille que lui– composent la galerie de personnages désagréables et horribles avec lesquels le réalisateur était à l’aise. Il y aura une morte,

un soi-disant coupable qui décide de disparaître et une enquête confiée à la police. Mais ces moments, exaspérés à l’extrême comme s’il s’agissait d’un film de Robert Aldrich, acquièrent sous l’objectif de la caméra de Chenal les “touches” classiques du réalisateur. On retrouve les climats oppressants de films antérieurs et l’impossibilité pour le spectateur de s’identifier avec un

personnage, en raison de leurs caractéristiques peu altruistes et bienfaitantes. Inda Ledesma interprète la créature la plus sinistre de la filmographie de Chenal, incarnant un personnage déséquilibré et ambitieux qui, dans l’une des plus grandes scènes que le réalisateur devait filmer dans sa vie, n’hésite pas à ruiner le beau visage de la jeune qui rivalise avec elle pour l’amour de Ronet. *Sección desaparecidos*, en définitive, répète ce qui était annoncé dans *Se abre el abismo*: la mort d’un être vil et malsain est absolument nécessaire. Ce qui est curieux c’est que, s’agissant du cinéma de Chenal, le spectateur ressent de la compassion et presque de la pitié pour le personnage d’Inda Ledesma. Dans cette ambigüité qui délimite la frontière du bien et du mal, *Sección desaparecidos* est un film agréable à voir et à endurer. Mais il s’agit toujours, et avant tout, d’un film beau et sinistre.

On doit se sentir plus que satisfait que Pierre Chenal et son épouse Florence Marly, fuyant l’horreur nazie, aient atterri dans le cinéma sud-américain pour un bon nombre d’années. Leurs atmosphères propres, leurs climats suggestifs, leur mise en scène travaillée et leur direction d’acteurs particulière, qui donnaient la sensation de pouvoir exploser à tout moment dans la catharsis la plus extrême, appartiennent déjà à la grande histoire du cinéma d’Amérique Latine. Seulement huit films mais ils furent plus que nécessaires et suffisants pour que Pierre Chenal occupe une place de choix dans le cinéma latino-américain. Un défi que le réalisateur gagna avec panache et triomphe, dans un environnement industriel et culturel qui lui était étranger, mais auquel il a pu s’adapter sans rien céder ni faire aucune concession. ■



Una mujer vraie femme

Es una tarde soleada, en un café de la zona norte de la ciudad de Buenos Aires, Melina Aence, la gran actriz de la época de oro del cine y los grandes estudios, la inolvidable protagonista de *La alta sociedad* de Leopoldo Torres Ríos, la heroína de *La errancia* de Lucas Demare, y *La dama del día* de Daniel Tinayre, entre otras muchas películas, a través de un documental y coqueta, recuerda ante este crítico algunas anécdotas de filmación del film de Chenal. 20 años pasados ya más de cincuenta años es aquel rostro, pero la minuciosa memoria de Melina, recuerda incluso los detalles exactos de aquel film, y hasta posiciones de cámara. La actriz se revela a sí misma como una enviable cuentista oral, y pasa revista a parte de su extensa filmografía. Es realmente una pena que esta revista no pueda incluir una cassette donde se puedan escuchar las intervenciones y se vean sus inflexiones y su voz.

venais de venir à la guerre gauha 1942, de Lucas Demare, les Actrices Argentines Ascendentes, que se alia en Argentina a las actrices de la guerra en España, a través de un documental y coqueta, recuerda ante este crítico algunas anécdotas de filmación del film de Chenal. 20 años pasados ya más de cincuenta años es aquel rostro, pero la minuciosa memoria de Melina, recuerda incluso los detalles exactos de aquel film, y hasta posiciones de cámara. La actriz se revela a sí misma como una enviable cuentista oral, y pasa revista a parte de su extensa filmografía. Es realmente una pena que esta revista no pueda incluir una cassette donde se puedan escuchar las intervenciones y se vean sus inflexiones y su voz.

est une après-midi ensoleillée, dans un café de la zone nord de la ville de Buenos Aires. Melina Aence, la grande actrice de l'époque du cinéma des grands studios, inoubliable protagoniste, entre autres, de *La alta sociedad* de Leopoldo Torres Ríos, l'héroïne de *La errancia* de Lucas Demare, et *La dama del día* de Daniel Tinayre, toujours aussi splendide et coquette, se souvient, face à ce critique, de quelques anecdotes de tournage du film de Chenal. Plus de 20 ans après le tournage de ce film, la minutieuse mémoire de Melina est capable de restituer les dialogues exacts du film et même les emplacements de la caméra. En outre, l'actrice se révèle comme une conteuse hors pair, et passe en revue une partie de sa longue filmographie. Il est vraiment dommage que cette revue ne puisse être accompagnée d'une cassette où l'on percevrait les inflexions juvéniles et séductrices de sa voix.

venais de venir à la guerre gauha 1942, de Lucas Demare, les Actrices Argentines Ascendentes, que se alia en Argentina a las actrices de la guerra en España, a través de un documental y coqueta, recuerda ante este crítico algunas anécdotas de filmación del film de Chenal. 20 años pasados ya más de cincuenta años es aquel rostro, pero la minuciosa memoria de Melina, recuerda incluso los detalles exactos de aquel film, y hasta posiciones de cámara. La actriz se revela a sí misma como una enviable cuentista oral, y pasa revista a parte de su extensa filmografía. Es realmente una pena que esta revista no pueda incluir una cassette donde se puedan escuchar las intervenciones y se vean sus inflexiones y su voz.

se cà de l s desè e ds B en, c en na sei e
 de desencen s en ls q se mecl an el am , ls
 c n lics de clase, ls cels , è s ! e d l a à sin
 q s e i enen es inmensa, abs ada al i nal ella,
 enem a, bj a del b c ba ec e j n al ls lg
 es dnde l se a ci ad Ben, a na es cena q
 jgà cnm ig anci sc e ne, el ' agi sa , en la
 q m e ss i ene ba bj a del b c del mel le, n
 me ace d eac amene d c a en n deca
 di nmens, al , n a l q enm e La c maa ls
 cni cs esabn abj ? a cm aa m aà en n cna
 ' icad a l a à eja, a ns s , abads ennces el
 decad cedi s e ca B n l ese sid '
 e ne q m e ss v l ea ci d na des g cia
 B ca d, l a cm aa, d ba as isene de ena l
 si , i ncls , al gs ces s alg q
 g è, del cal esè n a a qdad s ecel as ce e
 bl es ac Am elia se e al eam ene q ea n
 decads inmenss \$ e e n del s ' l emas c
 nics q v ms en la i macin b a ancda se
 ei e e a la escena i nal, en la cal el ' agi sa se
 inena cn s es b a mea en el en es e
 mm en, ea m j en, es aà m enam ada, ea n
 seni mien m e e, ea m il me am , casi an lg
 al q m s aà l a èl cl a m i am abj aà en
 Bas il, en a na em ' esa en Ba sil de! a v aja all
 ba encnam e cn l , ce ca del a s s m ' l
 cn m i cna, è el l i m d a de i macin, enal
 n qd cn me cn n à de es cenas q s v e
 a i lmal as, ag eg ds d as m s de daj e n
 d a qda me, ' q ea an e e es es eni mien,
 imaig nae, ea j enci a aàs inada, m i n v
 esèndm e en el Bas il se i b a he i s ' q
 n l legà nnces le dije a enal q a a ! a
 cm l id cn m i cna q adem s la escena q e

enie s n' ass e s1 cc ' e des ' a v es B n, s'èns i
 ne s ie de m saven es 7 se mólen l'am , les
 c n lics de classe, la jal sie, mais il es e q e la ' assi n
 q 1ls se v en l1 n 4 l'è e es immense, j s '
 sen e) inalemen , malade, elle descend d ! a ea '
 d c v i avec s n aim les lie (7 il a lev B n, il
 a ne sc: ne q e je j ais avec) ancisc e ne, le ' e
 s nnage ' inci' al, 7 il m' aide 4 descend e d ! a ea
 ! ien d q ai, je ne me s viens ' l s e (ac emen T se
 d lai dans n d c immense e a , ne cl is n
 gigan esq e La cam a e les ec niciens se vaïen en
 ! as ? la cam a il mai en c n e ' l ng e le c ' le, n s,
 enlac s " al s le d c c da e m ! a Si e ne n' avai
 ' as l4' me e eni, il se ai a iv n mal e T
 ai m ! , la cam a, L'assis an e de enal a
 móme l g: emen ! l ss e i j'ai e q elq es c n
 si ns d n, j'ès' : e, il ne es e a c ne s q elle c ! ale
 4 ce m men l4, Amelia i anc emen 1 ai v aïmen
 n d c immense A il4 n des ' ! l: mes ec niq es
 q en s av ns e ' endan le nage L'è e anecd e
 c nce ne la sc: ne inale, dans laq elle le ' ag nis e en
 e dans le le ve avec s n ' se m e i, 4 ce e
 ' q e, j1 ais : s je ne e : s am e se? c1 ai n
 sen imen : s , c1 ai m n' emie am ' esq e
 iden iq e 4 cel i q e m n ai le ilm " m n am e (
 avaiilai a B sil, il di igeai ne en e' ise e je devais
 le ej inde ' : s d a ss 'avais n m n
 c n a , mais le de nie j de nage, enal n1 ai
 ' as sa is ai de de (sc: nes e d si ai les e ai e, aj an
 ainsi de (j s de nages s ' l men ai es " m i, je
 ne ' vais ' as es e ' a ce q e m n am ai elle
 men ' issan , imagine i v 1 ais je ne e e ' assi n
 n e, m n am e (q i m'è endai a B sil allai se me
 e en c l: e si jamais je n'è ivais ' as Al s je a' ' elai 4
 enal q e j'avais em' l i m n c n a e q ' èn ' l s la sc:

awc) anci sc
 e ne dans
Todo un hombre,
 1943



alab i lmas e, esa am s a del , 'el i 'de l an, de encad e, dab l mism qea ea a , ns eme e ael s , esa b enls b s de e ne b l d ennces a enal qhg na dl e all el qe e cie el mism) a ncisc e ne, n g n ac , n gn am igcm be dane l ailmacin blle dice a enal Am elia i ene an, ! ecia 0 jela li! e, cn na dl e en esa escena ns a e b ams ! ien i nalmene as se i b l emene s ea na desil sin ba el gn l ic q di g q n s la qes en na de l as escenas ms emi as de la ' el cl a, e as e Aa cand e la el cl a em i nada, n n deal le q s e le esca'a enal La dl e, mienas es lleada en as al lec del , i e ne las l enas g das j nas s eshe qes a mea en ag a l an de! a ene l as ' iena s l e(nadas e deal le e q s e le aa es ca' ad, ' q l ea n d i ec e inad, m inci s , ae n a dl s deal les del decad, de l a l, de l s enc ad es, incl s l an cm b a a d ' s es i la 8 s n Wells e b n , nadie l a nad s alv, q e s m e(gne cn el abj , m s en na es cena q de! a a e dad de media as ci cns anci as, e es n deal le insigi i cane b el cl a es m l en, la e e l a e en el eiv sin ace b i ene n e ina mien, na m deni dad As sab q ese en a s cand s e' ec *Todo un hombre*, n ece d m l en en q s di , e es ab' esene l' c An S ei m, ti camene enl qci cn l a b l cl a n l a calidad de la' dcc i n s decad s se acen en l s esdi s de A gni na X s a calidad cni ca cns i g X m e q e i a i lma all s ns deca m S ei m L q a sa es q ls deca ds de la ba de de l s esdi s e an al s s , e(a di nai s enal ls i li m l en en *Todo un hombre* T d s e d s e c e en l s s di s Sn igl , cn la e c e t i n de l a escenas del am l n a a escena, la del sanai cand m e inenan l' ca e dada en na i nca de la amilia Al e a , l a dea de esa i nca a! a me, j s am ene, 'am a mi b s naj e la inenan en es a cl nica lca de am h can a l a ma cacin acal sl e b d deci q e a m jams enal me v m a ca n n e es siem' e a s id as en mi ca ea, l s di ec es n me ma ca n ns , salva e ai S ici Alg m s q esl a ci s q l a b l c la se llama *Todo un hombre* e g a al eded de la b sin de esa m j e , esa e na q, adem s es na e na m ebl de cm me dec as ace n a, m deci dida T aml n a s manea en ena! a las cn enci nes sci ales, a s s b a d es, el b d e qes i ne' ead mag icamene ' i llem B a a b ia, a s ' l mai d, b a e clamal e el am q el la c e a q l ns en a' el la As me ec da! as esa escena en q el la es cn s l me ' eendi ene el md en q s alg le cad a e b ndm e decidida el sac q en q s a ig a m ee b es cena q l e i v enen a deci qes lca, el la sl l q q a ea q s m ai d l e dijea

ne q l l allai ilme , la c l : ! e sc: ne d le ve, c m' e en de la na e d ' lan, d cad e, il im' ai ' e q e ce s i m i ne a e' isq 1 n ne v ai ' as m n visage j l ais dans les! as de e ne b i a l s demand 4 enal de' end e ne d ! l e) ancisc e ne, n g and ac e , n g and ami e c m' agn n a l ng d nage a in e c d en ma ave , l di 4 enal Amelia a ais n, la ' a v e Li! : e la? ' ce e sc: ne n ' a acilemen s b ange avec ne d ! l e " inale men , il en a insi Le ai q e je v: le q e je ne ig e ' as dans ne des sc: nes les ' l s m van es d ilm se a ' ! a! lemen ne d sill si n ' le g and ' ! lic, mais c' es c mme a e' endan , q and j 5 ai ega d le ilm ac ev , j 5 ai ema q n d ail q i avai c a' ' 4 enal L sq e la d ! l e es ' e dans les! as de ne dans le li d le ve, elle a les jam! es aides e j in es 8 n s ' ' se al s q l elle es d j 4 m e en ain d' ag ni se " l le a ai d nc d av i les jam! es l c ies , l es c ie (q e enal ai laiss ' asse a, ' a ce q 1 l ai n cin as e a in , min ie (, a en i a m ind e d ail d d c , de la l mi: e, des cad ages n l' a m o m e c m' a 4 8 s n Welles, ' s n s le ais en in, ' e s nne ne l' a ema q , sa m i q i s is : s e(igean e dans m n a vail e ' l s enc e dans le cas d 1 ne sc: ne q e j 5 ais d R ne si les ci c ns ances avaien di en es ? mais c' es n d ail insigni ian Le ilm es : s ! ien, je viens de le ev i 4 la l visi n e il a ne inesse, ne m de ni T sais q e je me vais 4 a is q and ' je *Todo un hombre*, je ne me s viens ' l s dans q el s di , j s es il q e " ic A n S eim ai l 4 e il ai d ilm, de sa q ali es d c s s n a! i q s dans les s di s a gen ins X, l e(is e ne elle q ali ec niq e X i, je ve (alle ilme l 4 ! as A ila ce q e n s disai A n S eim " n ai les d c s de l 0 e d 1 des s di s aien v aimen a! le (, e(a dinai es e il es v ai q e enal les a ! ien ilis s dans *Todo un hombre* T n e c dans les S di s San ig el, 4 l 1 e(ce' i n des sc: nes d le ve T en ai n n, il en a ne a e, celle d sana i m, q and ils m 1 n e nen c mme lle , n e dans la ' ' i de la amille Alvea , d n la ' ' i ai e, elle a ssi, e ai m e d' am T e m n' e s n nage es in e n dans ce e cli niq e ' a ce q l elle es lle d' am " n ce q i c nce ne la di ec i n d' ac e , ce q e je ' e (e di e, c' es q e enal n' a jamais e 4 me e' end e " n ai il en a j s ains i dans ma ca i: e les alisa e s ne me e' enaien ' as, sa ne is a i S ici Le ai q e le ilm s b ' elle *Todo un hombre* mais q e ne a de la ' assi n de ce e emme, de ce e ane q i es en e ne ane : s e! elle c mme me le disais 4 l 1 e e, : s d ci d e, me ' a a Q! i a e B sa a n, elle a n ai les c nven i ns s ciales, ses ' a en s le ' : e, magni iq emen in e ' ' a ille m Ba aglia , s n ' ' e ma i, ' l i clame l' am q l elle ' ensai q 1 l n 1 ' vai ' as ' elle T m' as a' ' el ce e sc: ne dans la q elle elle es avec s n' emie ' endan e la a n d n je s s d cad e en a angean avec d e mina i n ma c emise La sc: ne dans la q elle ils viennen l i ann nce q l elle es

aec Ana Aned dans
Todo un hombre, 1943



e q e s na e na eem ene m ni ca, e
en as l dl l s decidida lci s es q a m
me as ab na as in s imila en l a v da, ea del cine,
ea am l n ebl de enam ada
l'aci ene q c ea, ena lns dejab c ea) e
n a ilmacin m l ci da, salvaql accidene q
e cn e ne en m bn cm ae , alg na
gne m e a' egad cn e ne n a s nada X
c m s i n n acaa A ai s 'ei di sa s me a n' e
g nad al l a gle m i ca ea si e m ances cn
mis c' agi sas , ' q e acad cn ac es
m bns ms , cn l a en auel a n do, cn
e ne, e n m e daa cena Aa, v end
algas de aql las el cl as me' eg es ab cie
g xel e a es e ? sced a q es ab m ena
mada e a b jad mc, desde m ci ca, a a
m es iem' en a b j A ls ece as em ec
aci end ea na e q del en ci ne n 'a de
ab j a es id m i nde endi ene, m de a n a
da, siem' e digg e si l ea eni d ei ne as en ls
sesena, l ea s id i l e s g e ci ca e a m
desa l lada? can d en a ece as ns a ! a a
mis cm aeas de ece as . e a ene am ig s de
dieci c B em' e e es ad adel anada a mi' ca
m al gas e l cl as q e ec auel a n do,
de T es s , el ad e de T e ilssn, 'ej em' l,
q en s m m en e des ada' l ac i ca aa
se a ans m ad en n cl s ic q en s ean en las
escl as de cine lni c q n e ec en m i ca ea
e n des nds q en a na am ilia a m
ea m i mane l a am ilia a m d s a, 'ese a
mi indeendenci a n m m en dad el di ec
eni el Tina e me eci ace n des nd ba s ' el

lle al s q l'elle ve se lemen q e s n ma il i dise je
l'ime es n m men : s l'es ne a e : s
man iq e mais c m' l: emen agile "lle es d e mi
n e e q e je ve c ie (, c l'es q e dans ma vie, en
de s d cin ma, j'bi c nn ne' assi n similai e e m i
a ssi j5 ais e! elle e am e se
L'ace d i c e e enal n slaissai c e Le nage
4 ai calme, 4 l' (ce' i n de l'acciden q e je l'bi
ac n e ne a n : s! n' a enaie, e q elq es
'e s nnes m1 n demand il ne s es ien' ass avec
e ne X, c mme si n ne j ai' as l sie sj nalis es
m1 n demand a c s de ma ca i: e si j'avais e des is
i es d am avec mes' a enaies, 'a ce q e s
aien de! ea (ga ns, la dans a uel a al n do,
e ne, mais m i je ne m' en endais' as c m' e
ain enan , en ega dan q elq es ns de ces ilms, je me
demande ais je ave gle X elle ec mmence 4 i e n,
en ai j1 ais : s am e se l'bi! ea c ' avaiil ,
de' is e' e i e, e' m i a a j s n avaiil
B l' q e de ei e ans j'bi c mmenc 4 ai e d O e e
de' is q e j5 ai d ! a cin , je n' ai cess de avaiille "
en' l sj1 ais : s ind' endan e, j s en avance e dis
j s q e si j'avais e ving ans dans les ann es 0, j'ba
ais i' i e l' es sR "n an , j1 ais' c ce e 4 ei e
ans je ne s ' ' ais' as mes amies de ei e ans e v lais
av i des amies de di(i ans l'bi j s en avance
s m n ' q e , l en es de mome avec q elq es ilms
q e j'bi ai s a uel a al n do, de T e s, le' : e de
T e ils n, 'a e (em' le, descend 'a la ci iq e 4 sa
s i e e main enan le ilm es deven n classiq e q e l1 n
enseigne dans les c les de cin ma La se le c se q e je
n'bi' as ai dans ma ca i: e es de j e ne a ce q e
j'avais ne amille? la amille ai : s im' an e' m i

cl a næra ernura q en es e ennces se
 a! a es enad e aman de L s alle, q n e
 ' ed deci la escena q e eanne ea j ga! a en la
 ' el c la; la as vis X "n nces sa! s de q e e a! l
 me neg e ' e sig i es das ' a a c nvence
 me e dec a Amelia c n ese acen anc s q e n n
 ca se le e, ienes q e ace l, ienes q e ace l,
 ' edes se la eanne ea a gen ina S, le dije ,
 m ! ien, ' e en " ' a ienen a men alidad Ac
 l s a gen in s s m s n ' c ' aca s, s m s dav a
 n ' c ' vincian s) inalmen e ese ' a' ell i " gl
 a n ija e v s, q e Tina e e a n m ! en di ec
 , n e(celen e di ec , esa ' el c la n le sali an
 ! ien, n es l ! ena As q e alg in a " n cam
 ! i na ' el c la e(a dina ia q e ice c n Tina e e
 a dan a del uego . e e a m c m' leja, c n las
 ! acEs den de las ! acEs, na es c a' licial
 cie ai e ' e ve s, ' e m s il, m e inad an
 n ' emi ' esa ' el c la Al! e l sas, mi ma id
 ' ese en nces, ac a! a am! i n all " l a! aj de
 c ma a de esa ' el c la e a an s ic La ' ime ' el c la
 q e ice c n Tina e angre ra am! i n, e a e(a
 dina ia ace iem' q e n se da ! a! lemen e la
 e' ngan en na e s' ec iva Tend as q e ve la, si n
 la as vis e a sa! s q e di cil es enc n a
 c ' ias en! en es ad de las ' el c las de la ' ca de
 de l s es di s A s mism me as c n ad alg
 c n es' ec a la e s' ec iva de enal es me
 ag ada q e se agan es e i' de even s q e es
 ec ' e a la mem ia is ica de n es a cinema g a
 a c m' ! a q e a! a g andes alen s, q e
 m c as ' el c las se an adelan ad a s iem' , q e
 as c nse van a n na g an esc a

**melía sonr e al sol, termina su café y a través e sus
 lentes oscuros se a ivinan la alegr a y belleza e sus
 o3s. En sus manos lleva un gui n para
 televisi n y otro para una pel cula.**

**eci i a, salu a amablemente y
 se va.**

**Da a m s ié rente a la nos
 talgia. me lia A nce es
 hoy la misma mu3 r her
 mosa y fi erte que ilumi
 n (y segH parece tal
 3 z u el3 a hacerlo)
 nuestras pantallas.
 ta r ece en A enos
 ir es. ero en me lia
 to o es amanecer.**

**š a en eiv sa es dedi ca
 da a ba Acna , ella a m
 l n, da na m je**



5 ais : s' diq e malg m n ind ' endance A n
 m men d nn , le alisa e Oaniel Tina e m5avai ' ' s
 s dej e n e dans s n ilm na e ra a ernura a ce
 q ' al s venai de s i e aman de L is alle, e je ne
 e dis ' as la sc: ne q e j ai eanne ea T l'as v X
 0 nc sais de q ije ' a le " m i j' ai e s , l m' a a ce
 l ' endan is j s' me c nvainc e , l me disai
 Amelia, avec ce accen an ais q 5 l a j s ga d ,
 d is le ai e, d is le ai e, ' e (6 e la eanne ea
 a gen ine 8 i, l i ai je ' nd , : s! ien, mais en
 " ' e, ils n ne a e men ali s les A gen ins,
 n s s mmes n' e a a d s, enc e n' e ' vincia ()
) inalmen , " gl a n j a le Fle e ' an Tina e q i
 ai n : s! n alisa e , e(cellen alisa e , n 5 a s
 ssi ce ilm, le s l a n 5 ai ' as! n
 8 n' e di e q e j' ai e de l' n i i n " n evanc e, j' ai ai
 avec Tina e n ilm e(a dinai e, a dan a del uego
 Gn ilm : s c m' le(e, avec des las ! acEs 4 l' n ie de
 las ! acEs, ne s c e' lici: e e q elq e c se de
 ' e ve s, mais : s s ! il, : s a in ' ai gagn n i(' e
 ce ilm Al! e l sas, m n ma i d 5 al s, j ai a ssi
 Le avail de la cam a ai e(a dinai e Le ' emie
 ilm q e j 5 ai n avec Tina e, angre ra ai a ssi
 e(a dinai e , l a! ien l ng em' s q 5 n ne le m n e
 ' l s 8 n le eve a' ! a! lemen dans ne s' ec iva
 T dev ais le v i si ne l' as d j 4 v ais sais c m
 ! ien il es di icile de ve des c ' ies de l' O ge d l des
 s di sen! n a T m' en as i môme ' a l 4 ' ' s
 de la s' ec iva de enal ' es ' q i j 5 aime ce
 gen e d l v: nemen a ce q e c' es c ' e la m m i e
 is iq e de n e cin ma g a' iee ' ve q 1 l
 avai de g ands alen s, q e de n m! e (ilms n en
 avance s le em' s e q e d' a esc nse ven j s
 ne immense a Q e

**melía sourit au soleil, termine son café. travers ses
 verres fumés on evine le bonheur et la beauté e ses
 yeux. ans ses mains, elle a un scénario**

**pour la télévision et un autre pour le
 cinéma. vec assurance, elle pren
 congé aimablement et s'ien va.**

**1ien voir avec la nostalgie.
 melía Aence est au3ur í
 hui la m7me femme belle
 et forte qui irra iait sur
 nos écrans (et il semble
 rait qu; elle va recom
 mencer). Le crépuscule
 tombe sur Auenos ires.
 Mais tout en melía est
 aurore.**

**e e en e ienes d di 4
 La a A c na, elle a ssi ne
 v ai emme**

Alfredo Jaar

paysage



9 CINQ CAISSONS LUMINEUX, 9 MIROIRS CAISSONS, PHOTOGRAPHIES CIBACHROMES, TUBES FLUORESCENTS, MIROIRS, BOIS 76 X 9 X 92 CM ; 9 X 6 X 10 CM: TRIBUNAL DE TOULOUSE
6000 LA RESPONSABILITÉ DES ABATTOIRS: COLLECTION CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS

Au début des années 80 apparaissent de nouvelles pratiques de la photographie. Soulevant des questions sans prescrire de réponses, Alfredo Jaar, Denis Adams ou encore Jeff Wall cherchent à mettre sous nos yeux ensablés les situations humaines les moins reconfortantes, escomptant –enfin– de véritables prises de conscience. S’il y a en chacun “un citoyen du monde” qui sommeille, c’est sans doute lui qu’ils entendent réveiller ; on comprend du même coup que leur œuvre soit insoucieuse de beauté et que la vérité leur apparaisse extrêmement plus urgente –la vérité ou la réalité telle qu’elle est, non sans laideurs.

Paysage témoigne avec force de ce type d’orientation qui résulte moins d’un choix esthétique que d’une réaction viscérale. La démarche est donc critique, mais en aucun cas engagée auprès d’une quelconque idéologie. Le titre de l’œuvre, pour le moins rassurant, n’en accuse pourtant que davantage, par contraste, par décalage, le contenu subversif. Le dispositif, tout aussi subversif, fait notamment appel à des photographies cibachromes éclairées par l’arrière à l’aide de tubes fluorescents, à la façon de panneaux publicitaires ou, plus précisément, de panneaux de signalisation non plus destinés à réguler le flux de nos déplacements, mais plutôt à endiguer les flots de nos manquements

De fait, si Paysage ne recourt pas aux techniques classiques de la photographie, c’est par double souci d’efficacité, de mise en lumière de “l’œil et l’esprit”, l’un n’allant pas sans l’autre comme nous l’a montré Merleau-Ponty. Mais, demandera-t-on, que présentent donc ces photographies

97 A ONES LUMINOSOS, 9 ESPELOS CA ONES, FOTOGRAFÍAS CIBACROMADAS, TUBOS FLUORESCENTES, ESPELOS, MADERA 76 X 9 X 92 CM ; 9 X 6 X 10 CM: TRIBUNAL DE TOULOUSE
6000 LA RESPONSABILIDAD DE LES ABATTOIRS: COLECCIÓN CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS

A principios de los años 80 aparecen nuevas prácticas de la fotografía. Al plantear preguntas sin prescribir respuestas, Alfredo Jaar, Denis Adams o también Jeff Wall buscan colocar ante nuestros ojos enturbiados las situaciones humanas menos reconfortantes, y cuentan con lograr –por fin– verdaderas tomas de conciencia. Si yace en sueños un “ciudadano del mundo” en cada uno de nosotros, con seguridad pretenden despertarlo. Se comprende así cómo la obra se preocupa poco por la belleza ya que la verdad les aparece en extremo más urgente, la verdad o la realidad así como es: no carece de fealdades.

Paisaje es un fuerte testimonio de este tipo de orientación que resulta menos de una elección estética que de una reacción visceral. El proceder es por lo tanto crítico, pero de ningún modo comprometido con una ideología cualquiera. El título de la obra, del todo sosegante, por contraste, por desfase, marca aún más su contenido subversivo. El dispositivo, igualmente subversivo, incluye en particular fotografías cibacromadas alumbradas desde atrás por tubos fluorescentes, a la manera de los paneles publicitarios o, más precisamente, al modo de las señales de tránsito, ya no con miras a regular el flujo de nuestros desplazamientos, sino a encauzar los raudales de nuestros incumplimientos

De hecho, *Paisaje* no recurre a las técnicas clásicas de la fotografía, por cuidar doblemente la eficiencia, la puesta a la luz “del ojo y del espíritu”, ya que uno no va sin el otro como lo mostró Merleau-Ponty. Pero, preguntarán, ¿qué

pour devoir être ainsi éclairées ? De simples visages anonymes, aux regards effrayés plus encore effrayants –de ceux qu'on n'oublie pas.

Prises le 28 août 1994 au Rwanda par Alfredo Jaar lui-même, les photographies de *Paysage* évoquent trop d'absents, trop de victimes : victimes du génocide –un million de Rwandais– victimes de l'exode –deux millions de réfugiés– en route vers le Zaïre, le Burundi, la Tanzanie et l'Ouganda, en route vers des camps que la plupart n'atteindront pas. Victimes d'"atrocités", comme disent les médias et victimes encore de notre oubli, non moins atroce –tués deux fois en somme– *Paysage* remémore non seulement ces oubliés mais nous confronte tout autant à notre inclination à l'oubli et à ses conséquences accablantes. Pour le mettre en lumière, de simples photographies, même éclairées, n'auraient peut-être pas suffi ; fixés au mur, dix-neuf miroirs parallèles renforcent le dispositif.

Dispositif d'urgence : des miroirs allongés comme les espaces entre les barreaux, encadrés de noir tels certains faire-part de décès. Mise en scène impressionnante donnant surtout à voir un ensemble de reflets : reflet des photographies, reflet de la Cour d'assise, reflet du spectateur lui-même, autant de rappels de la difficulté à accéder à la réalité de l'autre, autant de moyens d'impliquer le spectateur, mais aussi la société et ses institutions. C'est ainsi que *Paysage* a prise sur la conscience et que la vision de ce qui est en jeu devient possible. Ce qui est en jeu, les reflets du lieu le disent bien, ne se limite pas au passé, mais touche à l'avenir, plus encore au présent. Comment comprendre autrement l'installation de *Paysage* à la Cour d'assises de Haute-Garonne-Salle des Pas Perdus ?

Au visiteur désorienté par une telle œuvre, peu habitué à de telles démarches artistiques, il n'est peut-être pas inutile de rappeler à nouveau qu'Alfredo Jaar fut témoin direct des horreurs du Rwanda dont il ramena trois mille photographies. Reconnaître à *Paysage* le droit et le pouvoir d'évoquer les souffrances humaines, c'est réaliser que l'œuvre en provient et qu'Alfredo Jaar sait –d'un savoir direct fondé sur un "voir"– de quoi il parle. On contemple volontiers le paysage, *Paysage* ne se contemple pas mais réclame d'être médité. ■

NOTE

Dès sa réalisation, *Paysage* a été conçue comme une œuvre évolutive, l'artiste s'étant réservé le droit de changer les images. Initialement, en 1989, chaque caisson éclairait une photographie couleur d'un visage appartenant à une région du monde en péril () Anonymes, ils symbolisent l'idée de promiscuité d'un Tiers-Monde. Dans l'un des caissons, un petit enfant grimaçant (cachait) partiellement son visage devant l'objectif inquisiteur, terrifiant de l'appareil photo. Alfredo Jaar, *The body maps the other*, Patricia C. Phillips, Artforum, avril 1990, pp. 136-139. Traduction de Marie-France de Paloméra.

representarán esas fotografías para necesitar recibir tanta luz? Caras sencillas, anónimas, de miradas despavoridas, y por ello más pavorosas –de las que no se olvidan.

Realizadas el 28 de agosto de 1994 en Ruanda por el mismo Alfredo Jaar, las fotografías de *Paisaje* evocan a demasiados ausentes, a demasiadas víctimas: víctimas del genocidio –un millón de ruandeses– víctimas del éxodo –dos millones de refugiados– camino de Zaire, Burundi, Tanzania y Uganda, camino de campos que la mayoría no alcanzará. Víctimas de "atrocidades", como dicen los medios de comunicación, y víctimas aún de nuestro olvido, no menos atroz–dos veces matadas, total– *Paisaje* no sólo rememora a aquellas olvidadas, sino que nos confronta asimismo con nuestra tendencia al olvido y a sus consecuencias abrumadoras. Para poner eso de relieve, las meras fotografías, incluso con luz, tal vez no hubieran sido suficientes; fijados en la pared, diecinueve espejos paralelos refuerzan el dispositivo.

Dispositivo de emergencia: espejos alargados cual espacios entre barrotes, enmarcados de negro como las esquelas de los difuntos. En esta impresionante escenificación, sólo hay reflejos: de las fotografías, de la Audiencia, del espectador, todos unidos en un lugar también reflejado. Tres reflejos en una sola imagen lo llevan naturalmente a constatar, con asombro, que es parte de la obra, y por lo tanto a sentirse implicado. Así es como *Paisaje* toma asidero en la conciencia y como la visión de lo que está en juego se hace posible. Lo que está en juego, los reflejos del lugar lo reflejan, no se limita en el pasado, sino toca al porvenir y también al presente. ¿Cómo comprender sino la instalación de *Paisaje* en la antesala de la Audiencia Criminal de Haute-Garonne, (en francés, sala de los Pasos Perdidos)?

Al visitante desorientado por semejante obra, poco acostumbrado a tales caminos artísticos, tal vez sea útil recordarle nuevamente que Alfredo Jaar fue testigo presencial de los horrores de Ruanda, de donde trajo tres mil fotografías. Reconocer a *Paisaje* el derecho y el poder de evocar los sufrimientos humanos, es darse cuenta de que la obra procede de ellos y que Alfredo Jaar sabe –con saber directo fundado en "un ver"– de qué habla. Con agrado se contempla un paisaje, no se contempla Paisaje, sino que reclama ser meditado. ■

TRADUCIDO DEL FRANCÉS POR ODILE BOUCHE

NOTA

Desde su realización, *Paisaje* fue concebida como una obra evolutiva, habiéndose reservado el artista un derecho a cambiarle las imágenes. Al inicio, en 1989, cada cajón iluminaba una fotografía a colores de una cara perteneciente a alguna región del mundo en peligro (...) Anónimas, simbolizan la idea de promiscuidad del Tercer Mundo. En uno de los cajones, un niño con muecas (disimulaba) parcialmente la cara frente al objetivo inquisidor, terrorífico de la cámara fotográfica. Alfredo Jaar, *The body maps the other*, de Patricia C. Phillips, Artforum, abril 1990, pp. 136-139, traducción de Marie France de Paloméra

ro o de g e

Alfredo Jaar

P ge et le droit de l'! o e

Di)o r i r ro o) 'o) io d)i q i (e iver ire de D) r io iver e e
de droi de ', o((e ,... d)e(b re . 998.

Mo ie re Pr ide ,
è re(e r)è o r' o q e)e e ro i de vo ro o . & vo dr i i re(e r)ier
C i e de d 3 e)o i io e e r i) ier M d (e A i e P 'o q i i i)e ro'e , i !
di , e q i B sag 'e i e r i , i i q e Mo ie r Fr)i L)o , e q i o r i ' i -
io de)e e i)e To o e .

Me d (e e Me è r ,
i ! e de)i q e e (o o)ide 'e i i . l)r r A(ri) i d'ori-
i e oo i e , R , 8 Le(9 i , q i r v i i Mi i re (ri) i de G erre . Le (o o)ide
è de e o q i ve dire r)e , e)ide q i ve dire er . Le (o)r r)e q e e
(o de e ro v i)e v e (e q i d i 'i(i io , e r die d' e e e (i -
de q 'i 'e i i de (o o r d i i r .
l i ve er (o .

Me d (e e Me ie r ,
i ! d ' de q re , d e i ! , e A r i q e Ce r e , o)ide e ie . Ce
e roi i (e o)ide de o re i)e , o e i (e q ' (i io de e ro e ! o ro v (o r . Ce
)r (e i e q e 'e er r e)e 'o r e e (e , di q e)o ((i er io e
de (e r i i di re e , d' e i di re)e q 'i dr i q i er de b r b re . E i , e r de
i)e o o i o r v i e r ' i i io d (o o)ide) r Co ve io o r r ve -
b d)r (e de o)ide , i e r o e (e (b re de N io U ie , e i e ') io i ((di -
e de i i e o r r ve i r o r r er o)ide . Co((e vo e ve , i ! e i e 8 , e -
re , o) br i P r i e)i q i (e iver ire de)e e Co ve io . Co((e vo e ve
do e i , i ! e i e 2 , e re e (o de) br i re)i q e ire ,)e i de
D) r b de droi de ', o((e .

Mo è re Pr ide , Me d (e e Me ie r , 'i io de B sag i) , 'o rd' , i , e
e ')e e re , (o de e (e ,)e i de)r er re (o , o ve (o ,) r
b rd' , j ' i)e 'e i e o r o e (o de . Le RA d , e i ! oir , v r e
) i r r i q e o r e r de i)e , r) (e 'o rd' , i ' i)e .
Le r 3e de Fr)e , de Be i q e e de E -U i doive re) r i i , 'o rd' , i . Mo ie r
C i o , e v i i e e A r i q e e (r de)e e e , q e q e , e re ' ro or de Ki i
o C i re)o ' i d e)e de 'i) io e de 'i di re)e de E -U i)e o)ide , (i
)e e i .

Po r er (i er do) , 'e dr i (e (e)i er J (e B d Ai , r d)riv i oir (ri) i ,
q j ! er)i (e e e (D r de o ! , 'e r i e Fr)e , r oi d' i)i , o C i e
(o r e e i : L è e i(or e q e ' r , d' o C 'i(or)e de ' r .

(e r)i

ALFREDO A AR

ro ib de i e

Alfredo Jaar

P i ge lo derec! o ! un o

Di) r o i r r o)i do) o o) i de q i) i(o iver rio de De) r)i
U i r de o dere), o , (o , . de di)ie(b re de . 998.

Se: or Pre id e e,

e r de) o eo) e)i ! e ero id d de br . T (b i q iero d r r)i
C i e de d 3 e)o i b , ! e e e)i e: or A i e P 'o q e i i) i e e ro! e) o,
,)e d e : o , ! i) B isa o e i ir ,)o(o e: or Fr)i L) o), e q e or i
i)i de e obr e To o e.

Se: or ! e: ore ,

,)e o (de) i) e : o , o e i br e o)idio. F e)re d or (e ri) o de
ori e o)o, R , e Le(9 i , q e r b ' b e e Mi i erio A(e ri) o de G err . L br
e o)id b i e de e o q e i i i) r , !)idio q e i i i) (r. F e)re d br
or q e e (do e , b re e)o e)i(i e o q e er b i(i)i , r edi
de (i d q e o e i br r de i ir .
F e re)io i e r br .

Se: or ! e: ore ,

,)e ! o (de) ro : o , e eq e: o , e ri))e r , , bo e o)idio. F e e
er)er e o)idio de e ro i o , e e i(q e e dio(ere (i de er o . Aq e)ri-
(e i e)o e er e r e o)ie d , (i e r)o(id di er)io er(e)
i di ere e ,)o i di ere)i q e e deber id r de b r b r . De , e), o , r de o e)i
o , , e), o odo r eiv re o de br e o)idio, e Co ve)i r reve -
)i de)ri(e de e o)id b , r(d or odo o e (i e(b ro de N)io e U id ,
e i e)i i (e di de o ir(e r reve ir o de e ere e o)idio. Co(o be , ,)e
e 8 , or , e P r e)e e br b e q i) i(o iver rio de e)o ve)i . Co(o
be (bi i d d , ,)e e 2 , or e (do e b)e e br do o ro) i) e e rio, e
de De) r)i iver de o dere), o , (o .

Se: or Pre id e e, e: or ! e: ore , i)i de B isa q , , o!, e (do ' i) i !
è re, (o de (e e, e) e id d de) re r o r br , ev br , e , o!, ' i) i
o e i e r odo e (do. R d , eq e: o e ro, obre! i i er e r i) o o
r r de o e)i , re) (, o! ' i) i .

Lo e e de e(e: do or Fr)i , B i) ! E do U ido debe er) r do , , o!. E
e: or Ci o , de vi i or r) e (ro de e e : o , , or e e ero er o de
K i e do de re) o) i e i de i)i ! i di ere)i de o E do U ido re e
e o)id io, ero)o e o o b .

P r er(i r e , e) i (e e q i ier)i r J (e B d Ai , r e) ri or e ro ore (e ri) -
o, q e , i de r)i (o ! de)o (b re de ere i e Fr)i , o(! e'o
de q , do de(ri e e i io: L i e (i(or e q e e r e, de , i(or)i
de r e .

r)i

ALFREDO A AR

L ID T LCI DET E4 B T ED L D TE L EL B IEDCI ELE C1IMID L ED EL JB E E TEBLEB E
E E2C E E E Y 1 EC2E E M .

mutaciones

un apunte sobre el vídeo mexicano contemporáneo

mutaciones

notes sur la vidéo mexicaine actuelle



morale n er m, a l s Am ales, 199

Uno de los fenómenos más dignos de comentar del panorama artístico de México a fines del siglo XX fue la irrupción de una generación de creadores que utili-

zaron el vídeo como medio de expresión. Galerías y museos mexicanos comenzaron a exhibir propuestas de artistas que aprovecharon las posibilidades expresivas que ofrecía la imagen en movimiento. Lo que en un principio parecía un hecho aislado y fruto de la moda ha terminado por consolidarse y el vídeo se ha convertido en un género que goza de gran vigor entre los artistas actuales.

La utilización de un medio técnico novedoso no tendría demasiado valor si no hubiese venido acompañada de nuevas preocupaciones y de nuevas formas de observar la realidad. El vídeo mexicano actual es un reflejo de las transformaciones que la sociedad ha experimentado en tiempos recientes.

EL FIN DEL TIPISMO

Como es bien sabido, en las últimas décadas del siglo XX México experimentó un proceso radical de liberalización económica y de democratización. A la par que la economía y la política del país experimentaban una mayor apertura, el arte mexicano fue adquiriendo un carácter cosmopolita. A fines del siglo XX, un buen número de artistas comenzaron a despertar el interés de la crítica internacional, lo que permitió superar el estado de aislamiento que habían vivido los creadores mexicanos –salvo algunas excepciones– desde el ocaso del movimiento muralista mexicano.

Aún más significativa que la irrupción del arte mexicano en el panorama internacional fue la nueva orientación que los creadores del país otorgaron a su trabajo. Si aún en los años ochenta muchos artistas mexicanos, como Julio Galán, Germán Venegas o Nahum B. Zenil, adoptaron de

L'émergence de toute une génération de vidéastes, au Mexique, à la fin du XX^e siècle, est l'un des phénomènes les plus significatifs du panorama artistique.

Certaines galeries et musées mexicains commencèrent à montrer des travaux d'artistes, explorant toutes les possibilités expressives qu'offrait l'image en mouvement. Ce qui ne semblait être qu'un épiphénomène ou un effet de mode, a fini par se consolider, et la vidéo est devenue un genre très développé chez les jeunes créateurs.

Le recours à un moyen technique nouveau ne présenterait aucun intérêt s'il ne s'accompagnait pas de nouvelles préoccupations et d'un nouveau regard sur la réalité. La vidéo mexicaine actuelle reflète les transformations subies par cette société ces deux dernières décennies.

LA FIN DES PARTICULARISMES

Au cours des dernières décennies, c'est bien connu, le Mexique a subi une libéralisation et une démocratisation radicales. A mesure de l'ouverture de l'économie et de la politique du pays, l'art mexicain acquit peu à peu un caractère cosmopolite. A la fin du XX^e siècle, la critique internationale commença à s'intéresser à de nombreux artistes. Les créateurs sortirent de l'isolement dans lequel ils avaient été maintenus –hormis quelques exceptions– depuis la fin du mouvement muraliste mexicain.

Mais plus significative encore que l'apparition de l'art mexicain dans le panorama international, fut la nouvelle orientation que prit le travail des créateurs du pays. Même si de nombreux autres, encore dans les années 80, tels Julio Galán, Germán Venegas ou Nahum B. Zenil s'inspirèrent de la culture populaire et de l'art mexicains, la génération suivante fut perméable aux propositions artistiques étran-

referentes de la cultura popular y el arte culto mexicanos, la generación posterior se mostró permeable a las propuestas de la creación foránea. El arte mexicano comenzaba a abandonar el tipismo, para encontrar acomodo en el mundo del arte global.

La voluntad de los artistas mexicanos por sintonizar con las grandes corrientes del arte internacional quedó plasmada en *Remake*, una serie de vídeos realizados por Luis Felipe Ortega y Daniel Guzmán en 1994. Dichos artistas elaboraron unos de trabajos en los que buscaban reconstruir vídeos de los años setenta, que documentaban performances de creadores como Bruce Nauman o Paul McCarthy, y que ellos conocían sólo por referencias o a través de fotografías en catálogos y revistas. Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega se valieron de conocimientos fragmentarios y de la intuición para elaborar unos vídeos que representaban, más que una imitación, una reelaboración, no exenta de ironía, de las obras originales. *Remake* ejemplifica, la situación de los artistas mexicanos de fines de siglo, quienes, en una época de globalización de las ideas, se vieron obligados a confrontar los referentes de la cultura propia con las estrategias del arte internacional para elaborar sus propias creaciones.

VISIONES DE LO N FIMO

Gabriel Orozco es el artista mexicano contemporáneo con mayor reconocimiento internacional. Y, probablemente, es quien sintetiza con mayor claridad las nuevas preocupaciones de los artistas mexicanos recientes. Su obra representa el abandono del carácter narrativo de que ha hecho gala en arte mexicano en favor de un lenguaje más austero y depurado, basado en la capacidad de revelar la carga metafórica que poseen situaciones y objetos aparentemente triviales. Orozco, a diferencia de los artistas mexicanos anteriores a él, que habían centrado su atención, sobre todo, en los aspectos técnicos y temáticos de la creación artística, ha mostrado interés por desvelar los procesos que otorgan dignidad artística a determinados objetos y situaciones. Orozco busca a determinar el espacio de significación que subyace entre la mirada del artista y

los objetos susceptibles de ofrecer una experiencia estética. Fascinado por las cosas humildes, ha mostrado una capacidad excepcional para investir de cualidades poéticas los aspectos de un mundo que, de otra manera, quedaría relegado al ámbito de lo banal. Los vídeos de Gabriel Orozco parecen fruto de una relación casi casual entre el creador y el entorno que le rodea: el artista

gères. L'art mexicain abandonnait ses particularismes pour trouver sa place dans le monde de l'art global.

La volonté des artistes mexicains de s'accorder avec les grands courants de l'art international se concrétisa de manière très significative dans *Remake*, une série de vidéos réalisée par Luis Felipe Ortega et Daniel Guzmán en 1994. A partir de films de performances d'artistes des années soixante, comme celles de Bruce Nauman ou de Paul McCarthy, qu'ils n'avaient jamais vues, qu'ils ne connaissaient qu'à travers des catalogues et des revues, ils élaborèrent une série de vidéos. Daniel Guzmán et Luis Felipe Ortega utilisèrent des connaissances fragmentaires et une bonne dose d'intuition pour faire des vidéos qui, bien plus qu'une imitation, étaient une réélaboration des œuvres originales, non dépourvue d'ironie. En somme, la série de vidéos *Remake* illustre la situation des artistes mexicains de fin de siècle, qui durent, à l'heure de la globalisation des idées, confronter leurs références culturelles propres aux stratégies de l'art international pour élaborer leurs propres créations.

VISIONS DE L'INFIME

Gabriel Orozco est, sans aucun doute, l'artiste mexicain contemporain le plus connu internationalement. Et c'est probablement celui qui synthétise le mieux les nouvelles préoccupations artistiques du Mexique. Son œuvre représente l'abandon du caractère narratif, propre à l'art mexicain, pour un langage plus austère, épuré, qui cherche à révéler la charge métaphorique de situations et d'objets apparemment anodins. Orozco, contrairement aux artistes mexicains antérieurs –dont la préoccupation majeure résidait essentiellement dans la résolution des aspects techniques et thématiques de la création artistique–, s'attachait à montrer les processus qui donnent un statut artistique à des objets et des situations déterminés. Il cherchait à déterminer l'espace de signification sous-jacent entre le regard de l'ar-

tiste et les objets susceptibles d'offrir une expérience esthétique. Fasciné par les choses humbles, il rend extraordinairement poétique ce qui est d'ordinaire relégué à la sphère du banal. Les vidéos de Gabriel Orozco semblent être le fruit du hasard d'une rencontre entre le créateur et son environnement : l'artiste laisse tourner la caméra pour capter



deja funcionar la cámara para captar infinidad de detalles de los espacios que transita; la cámara va registrando fragmentos de la realidad percibida de la misma manera que el ojo se fija en los objetos que le llaman la atención: desechos industriales, un charco, unas bicicletas; objetos que, de entrada parecen anodinos, pero que, bien vistos, están dotados de notables cualidades plásticas y metafóricas. La virtud del trabajo de Orozco radica en la capacidad de sacar partido del punto en el que confluyen la mirada creadora del artista y el aura que envuelve a ciertas cosas.

El posible percibir la huella de Gabriel Orozco en las

propuestas de otros artistas. Damián Ortega realizó algunas propuestas cercanas a lo que podría llamarse una estética de lo humilde. Un ejemplo claro de este tipo de trabajos se encuentra en *Liquid Center* (1997), en el que una imagen tan trivial como podría ser la de una pelota de golf que va siendo despedazada, adquiere sugerentes cualidades orgánicas. Este trabajo pone en evidencia la capacidad de la cámara para descontextualizar y redimensionar los objetos, otorgándoles nuevas posibilidades significativas.

Relacionados con la obra de Ortega se encuentran los vídeos de Jonathan Hernández, un artista que rescata imágenes del mundo cotidiano y de los medios de comunicación con el fin de transgredir sus significados. Partiendo de estrategias cercanas al ready-made, este artista recupera imágenes banales para elaborar una propuestas de tono irónico. Así pasa, en *Tse tse* (2000), un vídeo en el que, gracias a la manipulación de la escala y el sonido, una mosca parece adquirir cualidades humanas. Iván Edeza, por su parte, recupera, en algunos de sus vídeos, objetos y sonidos cotidianos para realizar unos trabajos de gusto abstracto.

LA REFLEXIÓN SOBRE LA IDENTIDAD

El mexicano –ser híbrido en el que confluyen lo indígena y lo hispano– se ha interrogado siempre acerca de su ser. El hecho de ser un sujeto en el que se yuxtaponen de forma contradictoria múltiples referentes culturales le ha llevado a considerarse un ser inacabado y le ha obligado a reflexionar sobre su identidad y su destino.

Sin embargo, la conformación de la identidad mexicana ha venido condicionada, en los últimos años, por la generalización de las nuevas tecnologías. Internet y la informática han transformado la forma de vida de los mexicanos, pero también han modificado la manera de aproximarse a su historia y de construir su identidad. Alfredo Salomón ha abor-

une infinité de détails des espaces qu'il traverse ; la caméra enregistre des fragments de réalité, comme peut le faire notre regard lorsqu'il s'arrête sur des choses qui l'attirent : déchets industriels, une flaque d'eau, des bicyclettes, choses anodines de prime abord, mais qui apparaissent au regard attentif dotées de qualités plastiques et métaphoriques remarquables. Le mérite du travail de Orozco est de tirer parti de l'espace en suspension où convergent le regard créateur de l'artiste et l'aura qui entoure certaines choses.

L'influence de

Gabriel Orozco est perceptible dans les travaux d'autres artistes mexicains. Damián Ortega a réalisé des œuvres très proches de ce qu'on pourrait appeler une esthétique du modeste. Le meilleur exemple est *Liquid Center*, une vidéo de 1997, où l'image banale d'une balle de golf déchiquetée acquiert des connotations organiques. Ce travail met en évidence la capacité de la caméra à décontextualiser et à redimensionner les objets, leur donnant de nouvelles significations.

Proche de l'œuvre de Ortega, est celle de Jonathan Hernández, un artiste qui utilise les images du monde quotidien et des moyens de communication dans le but de transgresser leurs significations. Partant de stratégies proches du ready-made, il récupère des images ordinaires pour réaliser des travaux très ironiques. Dans la vidéo *Tse tse* (2000) il personnifie une vulgaire mouche en manipulant l'échelle et le son. Iván Edeza, lui, utilise, dans quelques-uns de ses films, des objets et des sons quotidiens pour réaliser des travaux abstraits.

LA RÉFLEXION SUR L'IDENTITÉ

Le Mexicain –être hybride, au confluent des héritages indigène et hispanique– n'a jamais cessé de s'interroger sur son identité. Les contradictions dues à ses multiples références culturelles, l'ont amené à se considérer comme un être incomplet, innachevé, et l'ont obligé à réfléchir sur son identité et son destin.

Pendant, ces dernières années, l'identité mexicaine a été conditionnée par la généralisation des nouvelles technologies. Internet et les outils informatiques ont transformé les modes de vie des Mexicains mais ils ont modifié également leur appréhension de l'histoire et la construction de leur identité. Alfredo Salomón





iq uid C nt r, D (i Or e , 9

dado esta idea. En su vídeo *Empty Trash* (2000) trata acerca de la manera como las computadoras pueden condicionar los mecanismos que rigen la memoria y la percepción de lo real. Esta obra perfila una realidad en la que la tecnología ha devenido un elemento esencial de la identidad del mexicano. El protagonista del vídeo de Salomón utiliza la tecnología como herramienta de rememoración: él ya sólo puede acceder a sus recuerdos –unos recuerdos en los que confluyen violencia, religión, tradición y reivindicaciones políticas– a través de la pantalla del ordenador. *Empty Trash* nos enfrenta a un estado de cosas en el que las tecnologías multimedia van desplazando a la tradición oral y a la escritura como instrumentos de preservación de la memoria.

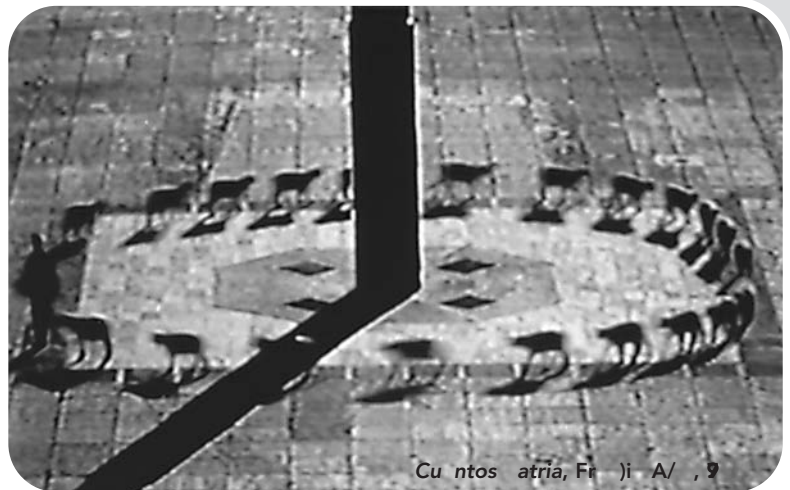
La capacidad que poseen las tecnologías de la información para condicionar la percepción de la identidad es un tema que también ha interesado a Roberto López. Su vídeo *999* (2000), basado, en buena medida, en imágenes de la propaganda para las elecciones presidenciales mexicanas, analiza cómo las estrategias de mercadotecnia política pueden dar lugar a visiones sesgadas sobre la realidad social y cultural. *999* pone en evidencia las contradicciones entre la realidad simulada de la política posmoderna y la realidad de los grupos sociales más desfavorecidos.

El modelo para la modernización de la sociedad mexicana a partir de la segunda mitad del siglo XX ha sido Estados Unidos. Si el pensamiento liberal en el siglo XIX y, sobre todo, la retórica posrevolucionaria habían dotado a la sociedad mexicana de un fuerte sentimiento nacional, sustentado en un paradójico indigenismo, el influjo cultural de Estados Unidos a partir de la posguerra ha ido modificando los valores de los mexicanos que han encontrado en su vecino del norte un proveedor de formas de conducta y productos culturales, un modelo de éxito económico y un lugar de destino para la emigración. La mitificación de Estados Unidos como una tierra de promisión ha sido tratada en el vídeo *City of greens* (1997) de Thomas Glassford y Rafael Ortega. Este trabajo, elaborado como parte de una instalación realizada para Insite, una muestra que agrupa trabajos de arte público a ambos lados de la frontera

ilustra esta idea. En su vídeo *Empty Trash* (2000) muestra cómo los computadores pueden llegar a determinar los mecanismos que rigen la memoria y la percepción de la realidad. Esta obra describe una realidad en la que la tecnología se ha convertido en un elemento esencial de la identidad mexicana. El protagonista del vídeo de Salomón la utiliza como herramienta de rememoración: él ya sólo puede acceder a sus recuerdos, desmemorados, donde se mezclan la violencia, la religión, la tradición y las reivindicaciones políticas, a través de la pantalla de un ordenador. *Empty Trash* nos muestra una situación en la que las tecnologías informáticas multimedia suplantaron a la tradición oral y a la escritura como instrumentos de preservación de la memoria.

El poder de las tecnologías de la información sobre la manera de capturar su identidad es un tema al que se ha interesado Roberto López. *999*, realizada en 2000, basada, en gran medida, en imágenes de propaganda durante las elecciones presidenciales mexicanas, analiza cómo las estrategias de marketing político pueden dar lugar a visiones parciales de la realidad social y cultural. *999* pone en evidencia las contradicciones entre la realidad simulada de la política post-moderna y la de los grupos sociales más desfavorecidos.

El modelo de modernización de la sociedad mexicana se inició a partir de la mitad del siglo XX, los Estados Unidos. Si el pensamiento liberal del siglo XIX y, sobre todo, la retórica post-revolucionaria habían dotado a la sociedad mexicana de un fuerte sentimiento nacional alimentado por un indigenismo paradójico, la poderosa influencia de los Estados Unidos, desde la segunda guerra mundial, modificó los valores de los mexicanos que encontraron en su vecino del norte un proveedor de modos de conducta y productos culturales, un modelo de éxito económico y un destino para la emigración. La mitificación de los Estados Unidos, como tierra prometida, se trata en el vídeo *City of greens* de Thomas Glassford y Rafael Ortega. Este trabajo, que forma parte de una instalación realizada en 1997 para Insite, una exposición en la que se reunieron trabajos creados para espacios públicos de ambos lados de la frontera entre México y los Estados Unidos, cuenta la historia de una especie de James



entre México y Estados Unidos, narra la historia de una especie de James Bond mexicano que se adentra en San Diego, la ciudad del mundo que cuenta con un mayor número de metros cuadrados de campos de golf sobre el total de su superficie. El trabajo ironiza sobre los mitos de opulencia y erotismo creados por los mexicanos alrededor de Estados Unidos. Artemio, por su lado, retrata en su trabajo *Sex on Wheelz* (1999), una juventud erotizada e insatisfecha, cuyos valores están más próximos a los de la sociedad de la información y el consumo contemporánea que a la cultura mexicana tradicional.

Francis AIOs, uno de los artistas más destacados que trabajan en México, ha aludido de manera elíptica al ser de los mexicanos. En *Cuentos patria* (1997) puede observarse al propio AIOscaminando en círculos alrededor del asta que sostiene una gigantesca bandera mexicana en el Zócalo, la plaza principal de la ciudad de México. Posteriormente, se ve que, poco a poco, se le van uniendo diversos borregos, que le acompañan en su absurdo y monótono caminar. En esta obra se pueden encontrar alusiones veladas a las políticas improductivas que caracterizaron a muchos gobiernos del México posrevolucionario; también se encuentran referencias a los ciudadanos que, con su docilidad hicieron posibles dichas políticas –no en balde, el lenguaje popular le ha otorgado el nombre de borregos a los afiliados a los sindicatos mexicanos, que aceptaban sin rechistar las consignas de sus dirigentes. En lo que aparece como una metáfora de la historia mexicana, Francis AIOs representa el papel de un oscuro líder político que dirige a sus huestes a un viaje hacia ninguna parte.

También elípticos son los vídeos de Carlos Amoraes, un creador cuyas obras suelen tratar sobre el tema de la máscara, un motivo recurrente en la cultura y el arte mexicanos. La máscara, investida a menudo de cualidades sagradas, ha ocupado un lugar predominante en la imaginaria de los mexicanos: de la gran fascinación que ejerce dan constancia desde las caretas de jade precolombinas hasta el pasamontañas del subcomandante Marcos. Los vídeos de Amoraes se inspiran en la figura de los luchadores mexicanos, unos personajes generalmente enmascarados, que representan una versión secularizada y desublimada de las deidades mexicanas. Son unos trabajos que suelen girar alrededor de un personaje de rostro cubierto –que no es otro que el alter ego del propio artista–, quien escenifica unos posmodernos combates rituales y cuya máscara, lejos de ocultar, revela.

Bond mexicain arrivant à San Diego, ville qui compte le plus grand nombre de mètres carrés de terrains de golf au monde. Le travail ironise sur les mythes de l'opulence et de l'érotisme que les Mexicains ont créés autour des Etats-Unis. Artemio, décrit dans son travail *Sex on Wheelz*, de 1999, une jeunesse érotisée et insatisfaite, aux valeurs plus proches de celles de la société de l'information et de la consommation contemporaine que de la culture mexicaine traditionnelle.

Francis AIOs, l'un des artistes les plus reconnus travaillant au Mexique, fait allusion de façon elliptique à l'être mexicain. Dans *Cuentos patria*, (1997), AIOs tourne autour de la hampe du gigantesque drapeau mexicain au Zócalo, la place principale de Mexico. Puis, des agneaux le rejoignent pour l'accompagner dans son absurde et monotone marche. Il y a dans cette œuvre des allusions voilées aux politiques improductives, caractéristiques de nombreux gouvernements du Mexique post-révolutionnaire, et aux citoyens dociles qui les ont autorisées – agneaux est aussi le surnom populaire des membres de syndicats mexicains qui acceptent sans rechigner les consignes de leurs dirigeants. Dans une curieuse métaphore de l'histoire mexicaine, Francis AIOs joue le rôle d'un obscur leader politique qui dirige ses ouailles dans un voyage vers nulle part.

Tout aussi elliptiques sont les vidéos de Carlos Amoraes, un artiste qui a coutume de traiter le thème du masque, motif récurrent dans la culture et l'art mexicains. Le masque, investi le plus souvent d'un caractère sacré, a occupé une place prédominante dans l'imagerie mexicaine : le grand pouvoir de fascination qu'il exerce est patent depuis les masques de jade précolombiens jusqu'au passe-montagne du sous-commandant Marcos. Les vidéos de Amoraes s'inspirent de la figure des lutteurs mexicains, personnages généralement masqués, qui représentent une version sécularisée et désublimée des divinités mexicaines. Ce sont des travaux autour d'un personnage au visage caché – qui n'est rien d'autre que l'alter ego de l'artiste – mettant en scène des combats rituels post-modernes et dont le masque, loin d'occul-

NUEVAS FORMAS DE SEXUALIDAD

Uno de los fenómenos que mejor define el arte de fines del siglo XX fue la aparición de propuestas que buscaron dar expresión a formas de sexualidad tradicionalmente reprimidas por la cultura patriarcal. Este fenómeno, evidente en casi todo el mundo, también se hizo patente en México. Las propuestas creativas de grupos sexuales minoritarios aparecen como un reflejo de las transformaciones de los valores de la sociedad mexicana, que han provocado que el machismo tradicional de gran parte de la población comenzase a ser cuestionado.

Dignos de destacar son los trabajos de algunas artistas que han buscado reivindicar una sensibilidad propiamente femenina. Es el caso de Silvia Gruner que se ha valido de los objetos para crear metáforas sobre la feminidad. Así, los vasos que giran sobre un disco de madera colocado en una mesa, en el vídeo *Lazy Susan* (2000) pueden ser interpretados como unos cuerpos femeninos que se cortejan. Minerva Cuevas, una artista que combina los trabajos en vídeo con unas propuestas para Internet de carácter político y social, también ha analizado la sensibilidad de la mujer. En su obra *Drunker* (1995) inspirada en el vídeo científico, la artista se filma a sí misma mientras escribe y bebe hasta emborracharse. La obra, en la que confluyen un acto íntimo y reflexivo, como es la escritura, con un acto social, como el beber alcohol –cuyo consumo en público por parte de las mujeres había sido considerado reprobable hasta tiempos recientes– aparece como una exploración de los nuevos comportamientos que rigen la conducta de la mujer mexicana.

No han faltado los artistas que se han aproximado al erotismo homosexual y han puesto en cuestión la distinción tradicional entre sexos. Kimena Cuevas –cuyos vídeos suelen recuperar elementos tópicos de la música, la publicidad y el cine de México, para ofrecer visiones transgresoras de la cultura y la política– se vale en *Cuerpos de papel* (1997) de una conocida canción popular, otorgándole significados paradójicos, para aludir al erotismo lésbico.

Richard Moszka, como otros artistas de los años ochenta y noventa ha tratado las relaciones entre sexualidad y enfermedad. En *Beso* (1999) presenta dos figuras masculinas, ambas con el cuerpo cubierto de llagas, que se besan sin parar. Este vídeo representa tanto una toma de conciencia frente a los peligros del sida como una reflexión sobre la pervivencia del erotismo y el amor más allá de la enfermedad.

LA EROSIÓN DE LOS VALORES

A fines del siglo XX diversos factores provocaron una degradación de las formas de convivencia en la sociedad mexicana. La corrupción del sistema político, consecuencia de una cultura tradicionalmente inequitativa, y que se acentuó en las décadas de monopolio del PRI, hizo posible la impunidad de los grupos sociales más poderosos. La crisis económica derivada del fracaso del modelo económico corporativista mexicano en los años ochenta y la aplicación de políticas económicas neoliberales llevaron a la marginalidad a importantes sectores de la población, que se vieron obligados a realizar actividades fuera de la ley para sobrevivir. La conso-

ter, “révèle”.

NOUVELLES FORMES DE SEXUALITÉ

Ce qui est très significatif, dans l'art de cette fin de XXe siècle, est la production d'un grand nombre de travaux exprimant des formes de sexualité traditionnellement réprimées dans la culture patriarcale. Ce phénomène, visible presque dans le monde entier est apparu aussi au Mexique. La création de groupes sexuels minoritaires reflète la transformation des valeurs de la société mexicaine qui a provoqué la remise en question du machisme traditionnel d'une grande partie de la population.

Les travaux de certaines artistes, qui ont cherché à revendiquer une sensibilité spécifiquement féminine, sont tout à fait dignes d'intérêt. C'est le cas de Silvia Gruner qui utilise des objets pour créer des métaphores sur la féminité : dans *Lazy Susan*, de 2000, des verres, qui tournent sur un disque en bois placé sur une table, peuvent être interprétés comme des corps de femmes qui se font la cour. Minerva Cuevas, une autre jeune artiste, combine la vidéo et internet pour réaliser des travaux au caractère politique et social très marqué. Dans son œuvre, *Drunker*, de 1995, inspirée de la vidéo scientifique, l'artiste se filme en train d'écrire et de boire jusqu'à se soûler. L'œuvre, où sont montrés à la fois un acte intime et réflexif, comme peut l'être l'écriture et, un acte social, comme le fait de boire de l'alcool –dont la consommation par les femmes en public était, jusqu'à il y a peu de temps, socialement réprouvée– apparaît comme une exploration des nouveaux comportements qui régissent la conduite de la femme au Mexique.

D'autres encore traitent l'érotisme homosexuel et ont remis en question la distinction traditionnelle entre les genres sexuels. Kimena Cuevas –dont les vidéos récupèrent des clichés de la musique, de la publicité et du cinéma au Mexique, pour les détourner afin de transgresser la culture et la politique du pays– utilise dans *Cuerpos de papel*, de 1997, une chanson populaire mexicaine, en lui donnant des significations paradoxales, en référence à l'érotisme lesbien.

Richard Moszka, comme certains artistes internationaux des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, traite des relations entre la sexualité et la maladie. Dans *Beso* (1999) il présente des figures masculines aux corps couverts de plaies qui ne cessent de s'embrasser. Cette vidéo représente autant une prise de conscience des dangers du sida qu'une réflexion sur la survivance de l'érotisme et de l'amour au-delà de la maladie.

L'ÉROSION DES VALEURS

A la fin du XXe siècle, différents facteurs ont provoqué la dégradation des modalités de la vie sociale mexicaine. La corruption du système politique, due à une inégalité historique accentuée par les décennies de régime de parti unique, a assuré l'impunité aux groupes sociaux les plus puissants. La crise économique conséquence de l'échec de l'économie corporatiste mexicaine des années 80 et l'application de politiques économiques néo-libérales ont marginalisé de nombreux secteurs de la population, obligés à être hors-la-loi pour survivre. La consolidation des groupes mafieux,

lidación de grupos mafiosos en el país, a menudo relacionados con el narcotráfico, a los que el Estado fue incapaz de enfrentarse debido a su corrupción, su carencia de medios y su falta de legitimidad, acentuó las actividades delictivas.

La vida cotidiana del México actual está aderezada por crímenes políticos —desde el asesinato del candidato presidencial del PRI Luis Donaldo Colosio, en 1994, hasta la matanza de campesinos en Acteal, en 1997—, secuestros y asesinatos, magnificados por los medios de comunicación. Esta situación de violencia generalizada es particularmente evidente en la capital del país. No resulta extraño, pues, que en la ciudad de México se haya desarrollado un arte radical, difícilmente comparable al de otras partes del mundo, que, a la vez que denuncia, acentúa la ilegalidad que domina las relaciones sociales en el país. Este arte, provocador y lindante con lo delictivo, es un síntoma de la erosión de los valores de la sociedad mexicana.

En 1998 Yoshua Okon y Miguel Calderón realizaron *A propósito*, una videoinstalación compuesta por una pila de aparatos estereofónicos robados, acompañada de la proyección de las imágenes de Calderón sustrayendo uno de dichos aparatos de un automóvil. Con esta obra que representa el reverso cínico y cruel del tan cacareado arte relacional de la década de noventa, los artistas han buscado legitimar el delito como práctica artística. En propuestas posteriores Okon ha sobornado a varios policías, a los que ha filmado en situaciones muchas veces degradantes, con la intención de desvelar los mecanismos más elementales que permiten la impunidad en México.

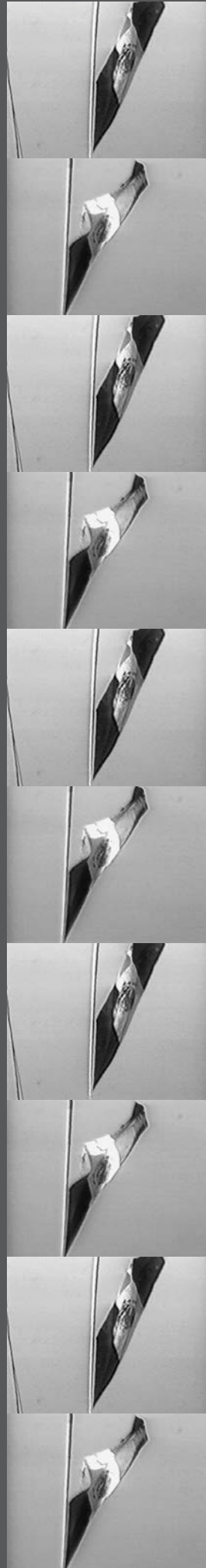
El grupo de performers Semefo, por su parte, trabaja con los cuerpos de muertos anónimos, materia orgánica despojada de valor. Dicho colectivo suele realizar sus propuestas con los cuerpos que obtiene en las morgues del país. Sus propuestas suelen enfrentar con brutalidad a los espectadores a la futilidad de la vida. Así, por ejemplo, *Bathing the Baby* (1999), vídeo en el que uno de los integrantes del grupo lava el cadáver de un recién

liés le plus souvent au narcotrafic, et l'incapacité de l'Etat à les neutraliser, à cause de sa corruption, son manque de moyens économiques et de légitimité, ont fait augmenter sensiblement la délinquance dans le pays.

La vie quotidienne au Mexique est entachée par d'innombrables crimes politiques, enlèvements et assassinats très médiatisés : l'assassinat du candidat à la présidence, Luis Donaldo Colosio, en 1994, le massacre de paysans à Acteal, en 1997. Cette situation de violence généralisée est particulièrement flagrante dans la capitale du pays. Il n'est donc pas étonnant, qu'à Mexico, se soit développé un art difficilement comparable à celui produit dans d'autres pays, qui à la fois dénonce et accentue l'illégalité qui régit les relations sociales dans le pays. Cet art, provocateur et flirtant avec la délinquance, est un autre symptôme de l'érosion des valeurs de la société mexicaine.

En 1998, Yoshua Okon et Miguel Calderón réalisent *A propósito*, une vidéo-installation composée d'une pile d'autoradios volés, accompagnée de la projection des images de Calderón en train d'en soustraire un de la voiture. Dans cette œuvre, qui représente le revers cynique et cruel de l'art tant vanté des années quatre vingt dix, les artistes ont voulu légitimer le délit comme pratique artistique. Dans des travaux postérieurs, Yoshua Okon a soudoyé des policiers, qu'il a filmés dans des situations dégradantes, avec l'intention de révéler les mécanismes élémentaires qui permettent l'impunité au Mexique.

C'est avec des corps de morts anonymes, matière organique dépourvue de valeur, que le groupe d'artistes performs, Semefo, travaille. Ce collectif de créateurs réalise ses travaux, très souvent, avec les corps qu'il obtient des morgues du pays. Leurs travaux confrontent brutalement les spectateurs à l'inanité de la vie. Dans *Bathing the Baby*, l'un des membres du groupe lave le cadavre d'un nouveau-né ; cette vidéo de 1999 apparaît comme un macabre memento des mœurs où le soin qu'on procure à un bébé, acte d'ordinaire plein de tendresse, devient une action répugnan-



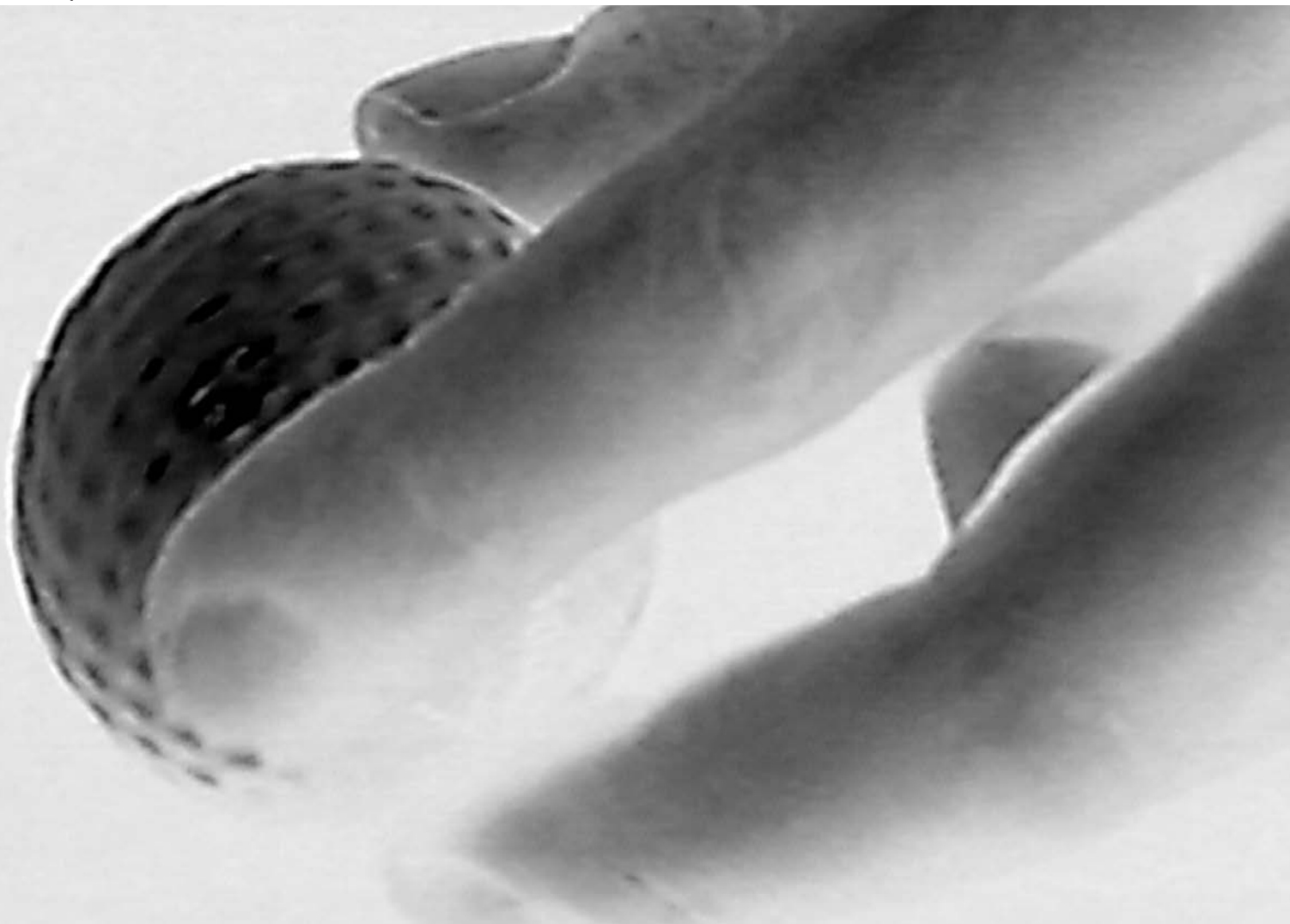
nacido, aparece como un macabro memento mori, en el que la tarea de cuidar a un bebé, un acto tierno, se torna una acción repulsiva. Este vídeo nos obliga a encarar frontalmente la transitoriedad de la existencia, en una época en la que se pretende que la muerte y el dolor permanezcan ocultos.

Las lecturas de la realidad que nos ofrecen los videoastas mexicanos contemporáneos pueden resultar, en ocasiones, radicales y hasta chocantes; ahora bien, son la expresión de una sociedad en crisis, que se ha visto obligada a revisar en profundidad los fundamentos políticos, económicos y religiosos sobre los que había estado asentada por largo tiempo. México está experimentando grandes transformaciones para acceder a la posmodernidad en un lapso más corto que los países occidentales. Si algo distingue la creación artística mexicana de la del resto del mundo es la capacidad para poner de relieve la tensión provocada por el tránsito repentino de una sociedad premoderna en muchos aspectos hacia la era de la información. México está en proceso de cambio y su arte es un vivo reflejo del carácter muchas veces traumático de las mutaciones que está experimentando. ■

te. Ce film confronte le spectateur au caractère transitoire de l'existence, à une époque où l'on prétend occulter la mort et la douleur.

Les lectures de la réalité que font les vidéastes mexicains contemporains peuvent sembler, parfois, radicales, voire choquantes ; mais elles sont l'expression d'une société en pleine crise, laquelle a dû réviser en profondeur les fondements politiques, économiques, religieux et moraux sur lesquels elle était établie depuis longtemps. Le Mexique vit une période de grandes transformations pour accéder à la post-modernité dans un laps de temps beaucoup plus court que dans les pays occidentaux. S'il y a bien quelque chose qui distingue la création artistique mexicaine des autres parties du monde, c'est sa capacité à restituer la tension provoquée par le passage soudain d'une société prémoderne sous bien des aspects à l'ère de l'information. Le Mexique est en cours de changement et son art est le reflet vivant du caractère souvent traumatique des mutations qu'elle est en train de vivre. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR EMMANUELLE HAMON





Amme
et
Valentin