



Aprender a mirar

APPRENDRE À REGARDER

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

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

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

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

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

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

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

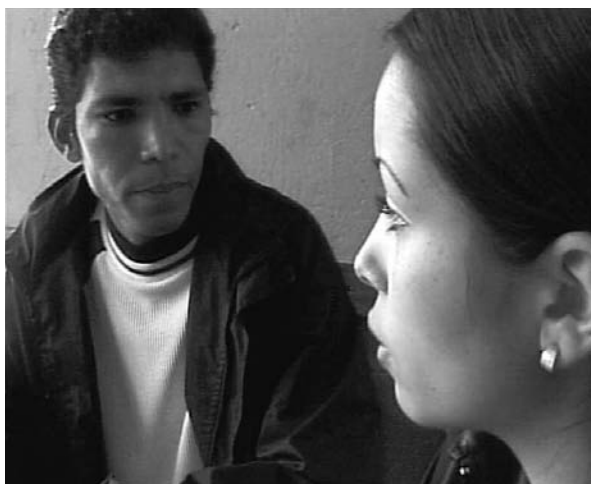
Je venais de Colombie et, bien que j'aie toujours aimé le cinéma, m'imaginer en train de faire un film me paraissait si illusoire que je ne croyais pas même avoir le droit d'en rêver.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

realidad nos daba regalos absolutamente inesperados.

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

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

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

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

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

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



Nuestro Simon Bolívar
de Reinaldo Belandría
(Atelier Venezuela 2002)



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

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

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

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

¿Un querer "dar" porque "yo tuve"?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

1. CONAC : Consejo Nacional de Cultura.

2. CNAC: Centro nacional Autónomo de Cinematografía.

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

- En el taller de Colombia del 2000:

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

- En el taller de Colombia del 2002:

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

- En el taller de Venezuela del 2002:

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

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

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

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

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

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR CLAIRE PAILLER

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

- A l'atelier de Colombie en 2000 :

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

- A l'atelier de Colombie en 2002 :

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

- A l'atelier du Venezuela en 2002 :

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

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

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