

2006 - 15 €
ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-839-3
code sodis : F278391



PRESSES UNIVERSITAIRES DE TOULOUSE-LE MIRAIL

FRANÇAIS
ESPAÑOL
PORTUGUES

cinémas d'amérique latine



Cinéma et vidéo des peuples indigènes
Stratégies dissidentes du cinéma chilien
Paraguay : le cinéma et Roa Bastos
El violín, Sangre, Batalla en el cielo : un cinéma mexicain ?

n° 14

numéro 14Publiée avec le concours du
Centre National du Livre (CNL)**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION**
Francis Saint-Dizier**COMITÉ DE RÉDACTION**Bárbara Ávila, Odile Bouchet,
Sylvie Debs, Carla Fernandes,
Claire Pailler, Amanda Rueda,
Esther Saint-Dizier,
Francis Saint-Dizier**SECRÉTARIAT DE RÉDACTION**
Eva Morsch Kihn**TRADUCTEURS**Martine Breuer, Odile Bouchet
Françoise Duprat, Carla Fernandes,
Emmanuel Frau, Annick Mangin,
Michelle Ortuno, Claire Pailler,
Ana Saint-Dizier, Jean-Marie Saint-Lu**RELECTURES**

Michelle Duffau, Carla Fernandes

GRAHISMELorena Magee
[lorena.magee@free.fr]**IMPRESSION**

Imprimerie 34 (Toulouse)

AUTEURSHayrabet Alacahan, Julie Amiot,
José Carlo Avellar, Zita Carvalhosa,
Julián David Correa, Carlos Flores
Delpino, Hugo Gamarra Echeverri,
Juan José García, Elif Karakortal,
Guillermo Monteforte, Jacqueline
Mouesca, Silvia Nemer,
Carlos Gilberto Plascencia,
Miranda Romero, Amanda Rueda,
Miguel Ángel Vidaurre**CRÉDITS PHOTOS**Atelier Tokapu, Ludovic Bonleux,
La Cinémathèque de Toulouse,
CLAPCI, Julian David Correa,
Hugo Gamarra Etcheverry,
Juan José García, Lora Morsch,
Leonardo Pérez, Jean-Philippe
Polo, Juan Rulfo, Ojo de Agua
Comunicación.Et les auteurs des articles, les
réalisateur des films, les produc-
teurs, les distributeurs des films
citées.**VISUEL AFFICHE**
Moïses Finalé**RÉDACTION**ARCALT
34, rue de la Fonderie
31000 TOULOUSE
tel : 00 33 (0)5 61 32 98 83
fax : 00 33 (0)5 61 32 68 31
arcalt31@wanadoo.fr**ÉDITION**PRESSES UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL (PUM)
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9
FRANCE
tél : 00 33 (0)5 61 50 38 10
fax : 00 33 (0)5 61 50 38 00
pum@univ-tlse2.frAbonnement et vente
au numéro PUM, voir page 140ISSN : 1267-4397
ISBN : 2-85816-722-2
Code sodis : F277222**PRIX : 15 €**Mercis à
Elif Karakortal et Barbara Ávila**SOMMAIRE / CONTENIDO / SUMÁRIO**

> Éditorial	1
-------------------	---

Cine y vídeo de los pueblos indígenas

> ELIF KARAKARTAL	3
-------------------------	---

Réinventer un cinéma comme espace de libération et de réappropriation de soi.

Récit de l'expérience de l'Atelier Tokapu à Villa El Salvador (Pérou)

Reinventar un cine como espacio de liberación y de reappropriación.

Relato de la experiencia del Taller Tokapu en Villa El Salvador (Perú)

> JUAN JOSÉ GARCÍA	23
--------------------------	----

Video, comunidad y vida / Vidéo, communauté et vie

> CARLOS GILBERTO PLASCENCIA ET GUILLERMO MONTEFORTE	30
------------------------------------------------------------	----

El cine y video en los pueblos indígenas: acciones y reflexiones

Le cinéma et la vidéo des peuples indigènes. Actions et réflexions

> JOSÉ REYNES	35
---------------------	----

Quand les indiens d'Amérique latine passent derrière la caméra

Cuando los indios latinoamericanos pasan del otro lado de la cámara

> JOSÉ CARLOS AVELLAR	39
-----------------------------	----

O som do silêncio / Le son du silence

Le boom du nouveau cinéma chilien

> MIGUEL ANGEL VIDAUERRE	60
--------------------------------	----

Estrategias disidentes en el cine chileno / Stratégies dissidentes dans le cinéma chilien

> CARLOS FLORES DELPINIO	70
--------------------------------	----

Excentricos y astutos / Excentriques et astucieux

> JACQUELINE MOUESCA	81
----------------------------	----

Aspectos del documental chileno reciente / Aspects du documentaire chilien récent

Colombie

> WILLIAM OSPINA	89
------------------------	----

Sumas y restas / Additions et soustractions

> JULIÁN DAVID CORREA	94
-----------------------------	----

Un largo camino hecho de cortos pasos: el cortometraje en Colombia

Un long chemin fait de petits pas: le court-métrage en Colombie

Argentine

> HAYRABET ALACAHAN	109
---------------------------	-----

Cine argentino: problemático y fertil

Cinéma argentin : problématique et fertile

Bresil

> ZITA CARVALHOSA	116
-------------------------	-----

Kinoforum

> SILVIA NEMER	123
----------------------	-----

Um encontro com o passado: documentário brasileiro discute polêmica envolvendo

filme cubano soviético da década de 1960 / Rencontre avec le passé : un documentaire brésilien

sur la polémique entourant un film soviétique-cubain des années 1960

Paraguay

> HUGO GAMARRA ETCHEVERRY	129
---------------------------------	-----

"A mi el cine me hizo nacer como escritor", Augusto Roa Bastos, hombre de cine

"Le cinéma m'a fait naître comme écrivain", Augusto Roa Bastos, homme de cinéma

> HUGO CHAMARRA ETCHEVERRY	144
----------------------------------	-----

A la espera del cine paraguayo / Dans l'attente du cinéma paraguayen

Mexico

> JULIE AMIOT	154
---------------------	-----

Carlos Reygadas, el cine mexicano y la crítica, ¿una bonita historia?

Carlos Reygadas, le cinéma mexicain et la critique, une belle histoire ?

> AMANDA RUEDA	166
----------------------	-----

Encuentro con Francisco Vargas

> MIRANDA ROMERO	176
------------------------	-----

La nueva historia del cine mexicano / La nouvelle histoire du cinéma mexicain

CE NUMÉRO 14 de la revue des Cinémas d'Amérique Latine décrit les pistes des créations filmiques récentes dans le continent : nouvelle génération de cinéastes au Chili, images de l'indigène dans le cinéma brésilien, documentaires et fictions réalisés par des indiens sur leur culture et leur communautés, nouvelle esthétique du cinéma mexicain indépendant, apparition d'un cinéma paraguayen, actualité toujours vivace de la création argentine.

Du Mexique à la Patagonie, les cinématographies changent et inventent de nouvelles thématiques, des constructions narratives innovantes et une esthétique très contemporaine. Ce sont les œuvres d'une génération qui est devenue mature après les périodes dictatoriales qui avaient écrasé les cultures et le cinéma dans de nombreux pays latino-américains. Ces nouvelles fictions attirent le public, et force est de constater que lorsque le cinéma associe créations et spectateurs, il est souvent prémonitoire des changements des représentations collectives et de leurs expressions sociales. Dans ces cas-là, les films sont comme les hirondelles dont le retour annonce le printemps

Dans le nouveau cinéma chilien, les sujets abordés touchent souvent au rapport du masculin et du féminin et poussent les spectateurs à s'interroger sur les rapports de genre dans une société bloquée par le conservatisme machiste persistant. Or dans cette même période, pour la première fois de son histoire, une femme, Michèle Bachelet, est élue présidente de la république.

Les sociétés métissées des Amériques fonctionnent encore sur un fond idéologique de racisme latent où le nègre et l'indien sont au plus bas de l'échelle des valeurs culturelles et sociales, y compris dans le cinéma où les noirs et les indigènes n'avaient que des rôles seconds, celui du domestique ou de l'ouvrier agricole. Depuis quelques années nous voyons des fictions et des documentaires venant des différents pays latino-américains où ces deux figures, antérieurement dénigrées, jouent des rôles principaux. Et, dans la même période, la Bolivie élit pour la première fois un indien aymara, Evo Morales, président (Evo Morales, responsable du syndicat des cocaleros, est venu à Toulouse en 1990 aux deuxièmes Rencontres pour animer un débat sur le thème "Coca, cocaïne et développement").

Ce n'est pas tout à fait un hasard si l'art cinématographique, comme média audiovisuel, peut ainsi anticiper sur les évolutions culturelles de fond. À l'articulation du réel et de l'imagination, le cinéma traduit aussi des désirs collectifs, l'écran faisant réfléchir l'invention de l'auteur et l'inconscient des spectateurs.

Francis Saint-Dizier

ESTE NÚMERO 14 de la revista Cines de América Latina describe las pistas de las creaciones filmicas recientes en el continente : nueva generación de cineastas en Chile, imágenes del indígena en el cine brasileño, documentales y ficciones realizados por indios sobre su cultura y sus comunidades, nueva estética del cine mexicano independiente, aparición de un cine paraguayo, actualidad siempre vital de la creación argentina.

De México a Patagonia, las cinematografías van cambiando e inventan nuevos temas, construcciones narrativas novadoras y una estética muy contemporánea. Son obras de una generación que llegó a madurez tras los periodos dictatoriales que habían aplastado las culturas y el cine en muchos países latinoamericanos. Estas nuevas ficciones atraen al público, y forzoso es constatar que cuando el cine asocia creaciones y espectadores, suele ser premonitorio de los cambios en las representaciones colectivas y sus expresiones sociales. En esos casos, las películas son como golondrinas cuyo regreso anuncia el verano.

En el nuevo cine chileno, los temas tratados a menudo tocan la relación masculino /femenino, y llevan a los espectadores a hacerse preguntas sobre las relaciones de género en una sociedad trabada por el conservatismo machista persistente. Ahora bien, por vez primera en su historia, una mujer, Michèle Bachelet, fue elegida presidenta de la república.

Las sociedades meztizas de las Américas funcionan aún con un fondo ideológico de racismo latente en que el negro y el indio están en el peldaño más bajo de la escala de valores culturales y sociales, inclusive en el cine en donde negros e indígenas tan sólo obtenían papeles de segunda, el de criado o peón. Desde hace unos años, vemos ficciones y documentales procedentes de diversos países latinoamericanos, en que ambas figuras, anteriormente denigradas, desempeñan papeles protagonistas. Y en el mismo periodo, Bolivia elige por primera vez a un indio aymara, Evo Morales, como presidente (Evo Morales, responsable del sindicato de cocaleros, vino a Toulouse en 1990 para los segundos Encuentros, para animar un debate sobre el tema “Coca, cocaína, y desarrollo”).

No es del todo casual si el arte cinematográfico, en tanto que medio audiovisual, puede anticipar así las evoluciones culturales de fondo. Ubicado en la articulación de lo real y lo imaginario, el cine traduce también deseos colectivos, ya que la pantalla es reflejo de la invención del autor y del inconsciente del espectador.

Traducido por Odile Bouchez

Réinventer un cinéma comme espace de libération et de réappropriation de soi

Récit de l'expérience de l'Atelier Tokapu à Villa El Salvador (Pérou)

Reinventar un cine como espacio de liberación y de reappropriación

Relato de la experiencia del Taller Tokapu

en Villa El Salvador (Perú)

Elif Karakartal

*Empujados
a la ciudad*
de Miguel Pretil



Les médias nous montrent une culture qui n'est pas la nôtre. Cette sous-culture pousse les gens à éprouver de la honte face à ce qui leur est propre. Ils nous font croire que l'anglais est indispensable et que le quechua (langue autochtone) n'est qu'une bêtise.

Johanna Valdiviezo Zevallos
étudiante de l'atelier

Los medios de comunicación nos enseñan una cultura que no es de nosotros. Ya con la subcultura la gente empieza a tener vergüenza de lo suyo. Te dejan entender que el inglés es importante en el Perú y que el quechua es una tontería.

Johanna Valdiviezo Zevallos
estudiante del taller

COMMENT EST NÉ LE PROJET DE CRÉATION D'UN ATELIER DE RÉALISATION AUDIOVISUELLE DANS LA PÉRIPHÉRIE DE LIMA ?

L'atelier Tokapu est né de la rencontre entre l'ACIAW, Association Culturelle Intégration Ayllu-Wari, constituée par des émigrants quechuas d'Ayacucho de première et deuxième génération et Elif Karakartal, cinéaste franco-turque résidant au Pérou depuis plusieurs années, sur le constat d'absence de visibilité des peuples originaires au Pérou.

Les Péruviens, en général, aspirent à une reconnaissance sur des critères et des valeurs venus d'ailleurs. Il m'a fallu quelques années et des expériences de vie pour comprendre que ce besoin de validation par l'extérieur

¿CÓMO NACIÓ EL PROYECTO DE CREACIÓN DE UN TALLER DE CREACIÓN AUDIOVISUAL EN LA PERIFERIA DE LIMA?

El taller Tokapu nació del encuentro entre la ACIAW, Asociación Cultural Integración Ayllu-Wari, constituida por emigrantes quechuas de Ayacucho de la primera y segunda generación y Elif Karakartal, cineasta franco-turca que vive en Perú desde hace años, a partir de la constatación de que los pueblos originarios de Perú carecían de visibilidad.

Los peruanos, en general, pretenden ser reconocidos a partir de criterios y valores venidos de fuera. Me fueron necesarios varios años y distintas experiencias de vida para comprender que esta necesidad



Al son de mi familia de Johanna Valdiviezo



Al son de mi familia
de Johanna Valdiviezo



était en quelque sorte le résultat des images imposées par une nation qui a adopté les schémas dominants du monde *criollo* (métis qui revendique sa descendance espagnole au mépris du monde andin), héritées de la colonisation. Ce système de représentations fige l'étranger comme "*bon en soi*" ce qui en retour engendre un sentiment de dévalorisation vis à vis du monde indigène. Cette idéologie a été progressivement intégrée par toute la population.

Il n'est pas facile de lutter contre ces images discriminatoires tant il résulte complexe de les isoler du reste. Omniprésentes, elles provoquent une mise à l'écart de tout ce qui est dénigré : le quechua comme langue première, la communauté comme instance d'organisation, les populations autochtones comme populations singulières et nationales à la fois, les marques distinctives comme légitimes, la tradition comme dépositaire d'actes et de savoirs fondamentaux, la mémoire associée à la culture de résistance. La discrimination est inscrite dans le consensus d'une société (post) coloniale qui introduit au sein des individus la honte et la négation d'une partie d'eux-mêmes, la partie indigène, la partie "vaincue".

Le postulat fondateur de l'ACIAW précise qu' "*on ne peut pas vivre dans l'oubli car cet oubli porte en lui la honte et ne permet pas l'avenir*". Dans le cadre d'activités destinées à revitaliser l'identité culturelle, l'ACIAW insiste sur l'importance de réaliser un travail sur la Mémoire historique.

Notre convergence de vue sur l'idée que le problème provient de "représentations négatives" qui sont des "fabrications d'images" érigées comme "vérités" donne naissance au projet Tokapu pour tenter d'amener une population d'origine andine à faire son chemin vers la réappropriation de sa propre image et de ses propres représentations.

de reconocimiento exterior era, de alguna manera, el resultado de las imágenes impuestas por una nación que había adoptado los esquemas dominantes del mundo criollo, heredados de la colonización. Este sistema de representaciones define lo extranjero como "bueno por definición", lo que genera a su vez un sentimiento de desvalorización del mundo indígena. Esta ideología fue integrada poco a poco por el conjunto de la población.

No es fácil luchar contra estas imágenes discriminatorias por lo difícil que resulta aislarlas del resto. Omnipresentes, provocan una postergación de todo lo denigrado: el quechua como lengua primera, la comunidad como instancia organizativa, las poblaciones autóctonas como poblaciones singulares y nacionales a la vez, las marcas distintivas como legítimas, la tradición como depositaria de actos y de saberes fundamentales, la memoria asociada a la cultura de la resistencia. La discriminación está inscrita en el consenso de una sociedad poscolonial que introduce en los individuos la vergüenza y la negación de una parte de sí mismos, la parte indígena, la parte "vencida".

El postulado fundador de ACIAW indica que "no se puede vivir en el olvido porque este olvido conlleva la vergüenza y no permite el futuro". En el marco de las actividades destinadas a revitalizar la identidad cultural la ACIAW hace hincapié en la importancia de realizar un trabajo sobre la memoria histórica.

De nuestra convergencia sobre el hecho de que el problema surge de las "representaciones negativas" que son las "fabricaciones de imágenes" erigidas como verdades, surge el proyecto Tokapu para intentar incitar a una población de origen andino a recorrer su propio camino hacia la reapropiación de su imagen y de sus representaciones.



Día para un cuento de David Hilario

Est-il le nôtre, ce monde d'images diffusées par l'écran télé ? Qui parle pour nous ? Alors même qu'affluent ces images, sans nous en rendre compte, nous construisons l'histoire chaque jour et nous sommes l'histoire. Nous portons en nous des legs du passé qui ont forgé ce que nous sommes aujourd'hui et la communauté où nous vivons. Nous portons en nous des vies quotidiennes faites de défis, de luttes, de tristesses et de joies qui, elles aussi, font partie de l'histoire des êtres humains. Nous portons en nous des souvenirs, des rêves et des espoirs capables de façonnner le futur de la société comme de l'humanité. L'objet de cet atelier est de restituer l'histoire aux gens qui la font et donner les outils pour construire des visions propres,

¿Será nuestro este mundo de imágenes que se difunde por la pantalla del televisor? ¿Quién habla por nosotros? Y mientras fluyen las imágenes por el televisor, sin darnos cuenta nosotros también hacemos historia a diario y somos historia. Llevamos herencias pasadas que forjaron lo que somos hoy y la comunidad donde vivimos. Llevamos vidas cotidianas de retos, de luchas, de tristezas y de alegrías que también son parte de la historia de los seres humanos. Llevamos añoranzas, sueños y esperanzas que plasman el futuro de la sociedad y de la humanidad. El propósito de este taller es restituir la historia a la gente que la hace y procurar dar las herramientas para construir una visión propia, más cercana, que sea capaz de difundir otras imágenes. Construyendo nuestras imágenes, expresándonos en voz propia, podemos ganar derechos de representación y de existencia en el país y en el mundo.

Del formulario de inscripción al taller Tokapu

La imagen tiene el poder de hacer existir las cosas y los seres. Es capaz de revelar aspectos de la realidad y de comunicarlos. Puede echar por tierra un modo de representaciones preestablecido por una ideología dominante haciendo ver otras percepciones, fundamentalmente las de los que normalmente permanecen invisibles.

El proyecto Tokapu surge así como un espacio de formación que, gracias a la enseñanza de las técnicas de realización de documentales, podría permitir que los interesados retomaran el control de su propia imagen. Se inscribe en un programa de la Unesco consagrado a las nuevas tecnologías para el diálogo intercultural y se dirige a los hijos de emigrantes quechuas nacidos en la capital peruana. Surgió en agosto de 2004 en Villa El Salvador.

plus proches, capables de diffuser d'autres images. En construisant nos images, en nous exprimant en notre nom, nous pouvons gagner droit à la représentation et à l'existence digne dans ce pays et dans le monde.

Extrait du formulaire d'inscription de l'Atelier Tokapu

L'image a le pouvoir de donner une existence aux choses et aux êtres. Elle est capable de révéler des aspects de la réalité et de les communiquer. Elle peut donc renverser un mode de représentations préétablies par une idéologie dominante en donnant à voir d'autres perceptions, en particulier celles de ceux qui sont habituellement invisibles.

Le projet Tokapu surgit ainsi comme un espace de formation qui, par l'enseignement des techniques de réalisation de film documentaire, pourrait permettre aux intéressés de reprendre le contrôle de leur image. Il s'inscrit dans un programme de l'UNESCO consacré aux *Nouvelles Technologies pour le Dialogue Interculturel*, et s'adresse aux enfants d'émigrants quechuas nés dans la capitale péruvienne. Il naît en août 2004 à Villa El Salvador.



Día para un cuento de David Hilario



Arena viva de Joel Figari

COMMENT L'OBJECTIF DE RÉAPPROPRIATION S'INSCRIT-IL DANS CETTE RÉALITÉ ?

L'histoire singulière de Villa El Salvador mérite d'être contée. Villa El Salvador n'était autrefois qu'un désert. Un jour de mai 1971, des centaines de personnes d'origine andine ont pris possession des collines désertiques dans l'espoir de trouver un lieu où vivre. Forts d'une longue tradition d'organisation de savoir-faire communautaire et du soutien logistique du gouvernement de l'époque (Gouvernement militaire révolutionnaire du Général Velasco), les nouveaux arrivants donnent peu à peu la forme d'un quartier à ce désert. Ils planifient entièrement l'aménagement des rues, la disposition des habitations, l'agencement des places. Ils gèrent le quartier et la distribution des services. Ainsi sur le sable, les émigrants andins édifièrent un espace urbain autogéré qui a aujourd'hui l'apparence d'une ville. Succédant aux premiers émigrants, une seconde génération a vu le jour à Villa El Salvador. Dans l'atelier, nous travaillons avec ces enfants d'immigrants.

Parler d'"identité culturelle" dans un quartier péri-

¿CÓMO SE INSCRIBE DICHO OBJETIVO DE REAPROPIACIÓN EN ESTA REALIDAD?

La historia singular de Villa El Salvador merece ser contada. Villa El Salvador no era más que un desierto. Un día de mayo de 1971, cientos de personas de origen andino tomaron posesión de las colinas desérticas con la esperanza de encontrar un lugar donde vivir. Gracias a una larga tradición comunitaria y al apoyo logístico del gobierno de la época (gobierno militar revolucionario del general Velasco) los recién llegados fueron creando poco a poco un barrio en medio del desierto. Planificaron totalmente las calles, la disposición de las casas, las plazas... Organizaron el barrio y la distribución de servicios. Fue así como los emigrantes andinos edificaron sobre la arena un espacio urbano autogestionado, que hoy se parece a una ciudad. Tras los primeros emigrantes, nació una segunda generación en Villa El Salvador. En el taller, trabajamos con hijos de inmigrantes.

Hablar de "identidad cultural" en un barrio periférico está lejos de ser una prioridad. La proximidad de la



phérique est loin d'apparaître comme une priorité. La proximité de la capitale imprègne des rythmes et un mode de vie frénétique, les problèmes économiques sont très présents et on vit dans l'urgence quotidienne de la survie. Ces priorités rendent obsolète et anachronique toute préoccupation liée à un objectif jugé comme improductif à court terme. Par ailleurs, évoquer cette identité dérange car elle est vécue comme révolue. Les jeunes de la banlieue de Lima ont grandi loin de leurs racines, ils ignorent tout de leur langue (quechua, aymara) et des traditions de leurs parents. C'est comme si le désert avait englouti le passé. Plus personne dans le quartier ne semble vouloir se souvenir qu'il a existé un Avant-Villa et que la quasi-totalité des habitants vient des Andes, riche d'une tradition millénaire, celle-la même qui forgea l'esprit d'organisation qui permit la construction du quartier. Que reste-t-il d'un peuple qui cesse de cultiver sa mémoire ? Pour eux, avant Villa El Salvador, il n'y avait rien, la transmission a été coupée. La conscience collective des émigrants a effacé tout passé. Par ailleurs, les organisations populaires, qui avaient permis la construction de Villa El Salvador et forgé l'identité de lutte, ont cessé d'être aujourd'hui les structures participatives qu'elles ont été et ne jouent plus le rôle actif de lien social et de cohésion entre les habitants. C'est dans ce climat de déracinement culturel, de dés-intégration sociale et d'acculturation que prend pied l'atelier Tokapu.

Notre premier défi sera de lutter contre la banalisation des images dans un lieu où le cinéma comme lieu de projection a disparu (il n'y pas un seul cinéma à Villa

capital impregna unos ritmos y un modo de vida frenéticos, los problemas económicos están muy presentes y se vive en la urgencia cotidiana de la supervivencia. Estas prioridades hacen que sea obsoleta y anacrónica toda preocupación relacionada con un objetivo que parece improductivo a corto plazo. Además, evochar esta identidad molesta porque esta identidad es vivida como algo superado. Los jóvenes de las cercanías de Lima crecieron lejos de sus raíces, ignoran totalmente tanto su lengua (quechua, aymara) como las tradiciones de sus padres. Es como si el desierto se hubiera tragado el pasado. Ya nadie en el barrio quiere recordar que existió un Antes y que casi todos sus habitantes vienen de los Andes, que tienen la riqueza de una tradición milenaria, la misma que forjó el espíritu organizativo que permitió la construcción del barrio. ¿Qué subsiste de un pueblo que deja de cultivar su memoria? Para ellos, antes de Villa El Salvador no había nada, la transmisión se ha roto. La conciencia colectiva de los emigrantes ha borrado todo el pasado. Además, las organizaciones populares, las que habían hecho posible la construcción de Villa El Salvador, las que habían forjado una identidad de lucha, dejaron de ser hoy día las estructuras participativas que eran y ya no tienen ningún papel activo de nexo social, de cohesión entre los habitantes. Es en este entorno desenraizado del punto de vista cultural, en este entorno desintegrado del punto de vista social, en este entorno aculturado donde aparece Tokapu.

Nuestro primer desafío fue luchar contra la banalización de las imágenes en un entorno en el que las salas de proyección ha desaparecido (no hay un solo cine en



Exercices de caméra

El Salvador pour une population de 400 000 habitants), et où le cinéma comme espace de signification est très majoritairement dominé par les productions hollywoodiennes. Les images véhiculées par la télévision montrent des façons de voir et de faire basées sur l'immédiat, la consommation, la violence, les modèles étrangers. De plus, Internet est omniprésent et offre à chaque pâtre de maison une communication cybernétique à vitesse éclair, à des coûts très bas. Ainsi les images tridimensionnelles occupent très tôt l'esprit des jeunes.

Comment instaurer de la communication dans un espace si déstructuré ? Que désirent les jeunes de Villa El Salvador aujourd'hui ? Qu'ont-ils envie de raconter ? Comment veulent-ils se réapproprier les images ? Quelles images ? À quoi s'identifient-ils ? Que faire de l'outil cinéma ? Communiquer pour qui, pourquoi ? Que cherche-t-on ? Et avant de prendre la caméra, quel travail doit-on faire sur soi pour reconstruire du sens ?

Les étudiants s'inscrivent à l'atelier dans le but d'apprendre la technique audiovisuelle, mais pas seulement. Les premières réflexions qui surgissent questionnent les images fabriquées et leurs effets sur ceux qui les voient.

Je vois chaque matin des informations de TV qui parlent de viols et tueries. Ces nouvelles nous bouffent le cerveau. Elles limitent et découragent les petites gens et les poussent à l'inaction. Qui aurait encore envie de réagir après tant d'horreurs !

Michel Neyra
étudiant de l'atelier

Les médias donnent une image négative de Villa El Salvador. A force, ils ont réussi à créer la peur. Ils ne cherchent pas la réalité mais leurs propres intérêts.

Johanna Valdiviezo
étudiante de l'atelier

Villa El Salvador para una población de 400.000 habitantes), en el que el cine como espacio de significación está dominado mayoritariamente por las producciones de Hollywood. Las imágenes transmitidas por la televisión muestran una manera de ver y hacer basadas en la inmediatez, en el consumo, en la violencia, en los modelos extranjeros. Además, internet está en todas partes, y ofrece en cada manzana una comunicación cibernetica a la velocidad de la luz, a un costo irrisorio. Es así como las imágenes tridimensionales alimentan los sueños de los jóvenes desde la niñez.

¿Cómo introducir la comunicación en un espacio tan desestructurado? ¿Qué desean los jóvenes de Villa El Salvador hoy? ¿Qué quieren contar? ¿Cómo quieren reappropriarse las imágenes? ¿Qué imágenes? ¿Con qué se identifican? ¿Qué hacer con la herramienta "cine"? ¿Comunicar para qué, por qué? ¿Qué buscan? Y, antes de utilizar la cámara, ¿qué trabajo hacer sobre uno mismo para reconstruir el sentido?

Los estudiantes se matriculan en el taller para aprender la técnica audiovisual, pero no sólo para eso. Las primeras reflexiones sugieren cuando cuestionan las imágenes fabricadas y los efectos que producen en quienes las ven.

Cada día veo noticias en la televisión que hablan de violaciones y de matanzas. Estas noticias nos malogran el cerebro y limitan más aún a la gente humilde. Les quitan toda gana de actuar. ¿Cómo vas a hacer que se levanten después de tanta maldad?

Michel Neyra
estudiante del taller

Los medios de comunicación dan una imagen pésima de Villa. Como siempre hablan mal, lograron que la gente sienta temor. No buscan la realidad sino sus propios intereses.

Johanna Valdiviezo
estudiante del taller



La senda del danzante de Maribel Ñahui



Les images réalisées par des gens extérieurs au quartier ont des conséquences négatives car elles provoquent peur et immobilisme.

Au-delà de ces considérations il s'agira de voir quelles nouvelles images sont susceptibles d'être créées. Les images négatives ayant des effets nocifs, des images différentes ne pourraient-elles pas renverser cette situation ?

Le sensationnalisme s'appuie sur la réalité, mais il s'agit d'une réalité manipulée : par exemple s'il y a eu un accident de transport et que quelqu'un est mort, les médias titreront "chauffeur fou assassin". Mais, ce chauffeur avait-il réellement l'intention de tuer ?

Julio Cesar Tejada
étudiant de l'atelier

Comment le cinéma peut-il rendre compte du réel sans toujours tirer vers le bas ?

L'APPRENTISSAGE : CONNAÎTRE POUR VALORISER

Le documentaire est un bon moyen pour changer les mentalités. A condition de montrer des idées positives. Il faut montrer des choses vécues, ressenties et montrer que les gens qui les vivent sont capables d'aller de l'avant. Tout cela donne à réfléchir. Ça aide à s'améliorer.

Michel Neyra
étudiant de l'atelier

Tokapu va mettre au point une *formation globale*. La réalisation documentaire ne peut se passer de la mémoire historique, de la connaissance de ce qu'est le cinéma et de pratiques réflexives liées au lieu de vie. Ce qui n'est pas connu ne peut être ni aimé ni valorisé. D'une part, il s'agira de revenir sur quelques aspects de la culture andine : la cosmogonie andine et l'histoire précolombienne, des cours de quechua, des veillées pour raconter des contes etc., et d'autre part de montrer des films avec des interventions de réalisateurs et de professionnels de l'image et du son sur la partie technique. L'enseignement fera alterner cours, discussions de groupes et exercices pratiques.

Le cinéma n'est pas qu'un média, il permet aussi d'appréhender le réel au-delà des apparences puis de servir de révélateur. Il ne peut être un instrument de communication que dans la mesure où il se base sur un besoin d'expression authentique. Comment réinventer l'espace du rêve, de l'écoute, du respect et de la découverte dans le quotidien.

Pour ce faire, l'enseignement abordera concrètement les notions clefs du cinéma : temps, rythme et puissan-

Las imágenes tomadas por gente exterior al barrio tienen consecuencias negativas porque provocan miedo e inmovilismo.

Más allá de dichas consideraciones, se trata de ver qué nuevas imágenes pueden ser creadas. Si las imágenes negativas tienen efectos nocivos, ¿la situación podría ser revertida por imágenes diferentes?

El sensacionalismo es la realidad también pero mal enfocada: por ejemplo si hubo un accidente y alguien se murió, dirán: "Chófer loco mató". ¿Pero realmente el chófer tuvo la intención de matar?

Julio Cesar Tejada
estudiante del taller

¿Cómo puede reflejar el cine la realidad sin desvalorizarla?

EL APRENDIZAJE: CONOCER PARA VALORIZAR

El documental es un buen medio para cambiar las mentalidades. Siempre y cuando se muestren cosas positivas. Hay que mostrar cosas de la vida real, sentidas, que levantan a la gente y demuestran su capacidad de superarse. El documental es un medio que nos lleva a reflexionar. Te ayuda a mejorarte.

Michel Neyra
estudiante del taller

Tokapu va a organizar una formación global. El documental no puede hacer caso omiso de la memoria histórica, del conocimiento de lo que es el cine y de las prácticas reflexivas relacionadas con el entorno. No se puede amar ni valorizar lo que se desconoce. Por un lado, se trata de volver a algunos aspectos de la cultura andina: la cosmovisión andina y la historia precolombina, cursos de quechua, veladas para contar cuentos, etcétera, y por otro lado mostrar películas con intervenciones de directores y de profesionales de la imagen y del sonido para abordar los aspectos técnicos. El programa alternará clases, discusiones en grupos y ejercicios prácticos.

El cine es más que un medio, permite aprehender la realidad más allá de las apariencias, puede servir de revelador. Sólo puede ser un instrumento de comunicación en la medida en que se base en una necesidad de expresión auténtica. Cómo reinventar el sueño, la escucha, el respeto y el descubrimiento en lo cotidiano.

Para ello, la enseñanza abordará concretamente las nociones clave del cine: tiempo, ritmo y fuerza de la imagen y pondrá de relieve, gracias al ejemplo del neorealismo italiano, la simplicidad de los lenguajes



La fuerza de la unión de Julio Cesar Tejada

ce de l'image et mettra en relief, à travers l'exemple du néoréalisme italien, la simplicité des langages cinématographiques et l'intérêt porté aux petites gens.

Fort de son expérience en Bolivie, le Centre de Formation et de Réalisation Cinématographique (CEFREC) intervient dans l'atelier et invite à un questionnement sur la «communication communautaire» qui provoque l'intérêt de tous. Comment l'atelier peut-il contribuer à recréer du lien et une vie de quartier et devenir un lieu de rencontres où s'élaborent des messages susceptibles d'améliorer l'espace de vie ?

L'atelier devient un véritable lieu d'échange. Les langues se délient, les récits ressurgissent, des réflexions critiques voient le jour. L'expérimentation technique est bientôt prétexte à la recherche et à la redécouverte du quartier grâce à l'œil de la caméra. Fixation du temps, éveil des sens, concentration, humanisation, parole nouvelle. L'œil de la caméra permet peu à peu de poser un nouveau regard sur le quartier.

**LA FORME DOCUMENTAIRE :
ENTRE LE CINÉMA ET LA RECHERCHE DE SOI
S'IMMERGER DANS LA RÉALITÉ**

L'atelier Tokapu incite chaque étudiant documentariste à réaliser un film et, pour ce faire, à partir à la ren-

cinematográficos y el interés hacia la gente común.

Gracias a su experiencia en Bolivia, el Centro de Formación y de Realización Cinematográfica (CEFREC) interviene en el taller e invita a un cuestionamiento sobre la « comunicación comunitaria » que provoca el interés de todos. ¿Cómo puede contribuir el taller a recrear las relaciones y la vida del barrio y transformarse en un lugar de encuentro(s) donde se elaboren mensajes susceptibles de mejorar el espacio de vida?

El taller se convierte en un verdadero lugar de intercambio. Las lenguas se liberan, resurgen las anécdotas y los cuentos, aparecen las reflexiones críticas. La experimentación técnica se transforma en un pretexto para el descubrimiento / redescubrimiento del barrio gracias al ojo de la cámara. Fijar el tiempo, despertar los sentidos, concentrar, humanizar, dar y recibir una palabra nueva. El ojo de la cámara permite poco a poco forjar una mirada nueva sobre el barrio.

**LA FORMA DOCUMENTAL: A MEDIO CAMINO ENTRE HACER
CINE Y BUSCARSE A SÍ MISMO
SUMERGIRSE EN LA REALIDAD**

El taller Tokapu incita a cada estudiante documentalista a realizar una película, y para ello, a salir al encuentro de su historia, de sus raíces y de su entorno,

contre de son histoire, de ses racines ou de ce qui l'entoure, en bref à définir l'espace de sa propre réalité. Ce travail de fabrication documentaire demande à son auteur de s'immerger dans le monde qu'il va transcrire et non simplement de le décrire de l'extérieur. Sortir des représentations extérieures, c'est aussi accepter que le changement auquel on aspire, passe par soi-même. Le choix du sujet est libre à condition qu'il éveille chez son auteur un intérêt réel et une envie de s'investir personnellement. Cette liberté se construira dans une exigence *d'auto vérité*. Le travail de conception passe par un retour sur sa propre identité et pourra prendre différentes formes : quotidien, mythique, exploration personnelle, récit, témoignage...

LES INTERLOCUTEURS VALABLES

C'est à partir de notre expérience que nous pouvons être à l'écoute des autres. Réaliser un documentaire, cela signifie faire une véritable recherche sur le sujet : il faut aller vers les autres, et quand on a trouvé un personnage, l'accompagner dans sa vie quotidienne, comprendre sa façon de parler, ses gestes, ce qu'il ressent. Cela n'a rien à voir avec un travail commercial. Cela demande une profonde empathie avec le personnage qui te permettra ensuite de transposer ces sentiments en images. Dans mon documentaire, j'ai voulu transmettre la force des habitants fondateurs de Villa El Salvador et faire en sorte que cette tradition de lutte ne se perde pas.

Joël Figari
Arena viva (Un jardin dans le désert)

Chaque étudiant va s'appuyer sur un personnage ou sur un groupe de personnes qui incarnent leur récit. Ces personnages du quotidien vont devenir emblématiques et porter le sujet avec force, non par des artifices de scénario, mais simplement parce que *ce groupe ou cette personne vit véritablement son histoire et la partage avec l'auteur du film*. Cette transcription "fidèle" est tout le contraire d'une transcription spontanée. Elle n'est possible que parce que les apprentis réalisateurs ont établi au cours de la préparation du film puis de sa réalisation un dialogue sincère avec leurs "interlocuteurs". C'est dans cette proximité, fruit d'un patient travail d'accompagnement et d'empathie avec leurs interlocuteurs, puis dans la préparation des conditions de tournage que se construit le film. Ainsi le personnage a plaisir à se retrouver avec lui-même devant la caméra. Ce processus se poursuivra tout au long de la réalisation du film, jusqu'à sa projection où les spectateurs, lointains ou proches, pourront s'identifier grâce à l'authenticité des protagonistes.

en breve, a definir el espacio de su propia realidad. Este trabajo de fabricación documental obliga a su autor a sumergirse en el mundo que va a transcribir, a no describirlo simplemente del exterior. Apartarse de las representaciones exteriores, es también aceptar que el cambio al que aspira, pase por uno mismo. La elección de la temática es libre a condición de que despierte en su autor un interés real y un deseo de compromiso personal. Esta libertad se construirá en el marco de una exigencia de *autoverdad*. El trabajo de concepción pasa por retomar su propia identidad y podrá tener diferentes formas: cotidiana, mítica, exploración personal, narración, testimonio...

LOS INTERLOCUTORES VÁLIDOS

Desde nuestra propia experiencia, de ahí podemos buscar la voz de la gente. Para realizar un documental, se empieza con una verdadera investigación sobre el tema: hay que llegar hacia la gente, buscar el personaje y caminar con él en su vida diaria, aprender cómo habla, sus gestos, lo que siente. El documental es muy diferente de un trabajo comercial. Significa vivir una empatía tremenda con el personaje que luego te permitirá poner sus sentimientos en imágenes. En mi documental, quise transmitir la fuerza de los pobladores fundadores de Villa El Salvador y hacer que no se pierda esa tradición de lucha.

Joël Figari
Arena viva

Cada estudiante va a basarse en un personaje o en un grupo que encarnan su trama. Estos personajes de la vida cotidiana serán emblemáticos y llevarán consigo la temática con fuerza, no gracias a artificios del guion, sino sencillamente porque *este grupo o esta persona vive realmente su historia y la comparte con el autor del filme*. Esta transcripción "fiel" es todo lo contrario de una transcripción espontánea. Sólo es posible si los aprendices-directores lograron establecer en el transcurso de la preparación y del rodaje un diálogo sincero con sus "interlocutores". Es gracias a esta complicidad, fruto de un trabajo paciente de acompañamiento y de empatía con sus interlocutores, y luego con la preparación de las condiciones de rodaje, como se contruye el filme. Así se llega al placer del personaje que se encuentra consigo mismo ante la cámara. Este proceso continuará a lo largo de la realización del filme, hasta la proyección, momento en el cual los espectadores, lejanos o no, podrán identificarse gracias a la autenticidad de los protagonistas.



Ilary Quilla de Quilla Ñahui



Franklin Gutiérrez (de CEFREC, Bolivie) pendant son cours à Villa El Salvador.
Atelier Tokapú dans le cadre du Yachay Wasi (École du savoir)
de l'Association Culturelle Integration Ayllu Wasi.

L'IDENTITÉ EN QUESTION

Le documentaire te permet de mieux connaître ta réalité. Moi par exemple, je voulais faire un sujet sur les contes. Mais au cours de ma recherche, je me suis retrouvé confronté à un problème : je ne trouvais pas de jeune qui raconte des contes. C'est pour cela que j'ai décidé de raconter l'histoire d'un jeune qui part à la recherche de quelque chose. Les contes sont le dernier vestige de la résistance andine. Ce sont des choses symboliques qui donnent de la force à notre identité. Les perdre, c'est amputer notre identité. C'est comme perdre un bras.

David Hilario
Día para un cuento (*Un jour un conte*)

Dans ce contexte où la communauté n'existe plus, le documentaire ne pourra plus avoir simplement pour objet de raviver les origines andines; faute de référent collectif, le travail doit nécessairement partir des subjectivités existantes y compris de la vulnérabilité.

La thématique développée a été l'identité, "notre identité", celle que chacun définit comme sienne, singulière et qui interpelle chacun.

Pour certains l' "identité" réside dans ce fond indigène trop longtemps interdit et occulté, qu'il faut retrouver et mettre en lumière :

Les Indiens ont toujours été poursuivis depuis la colonie et niés par la constitution. L'état péruvien a toujours fait croire à ses citoyens que l'Indien était synonyme de retard et enseigné dans les écoles le mépris pour l'Indien. Jusque dans la guerre avec le Sentier lumineux, où ils étaient la cible de la répression dans les campagnes, non pour leur

LA IDENTIDAD EN CUESTIÓN

El documental te permite conocer mejor tu realidad. Yo al principio quería hacer un documental que trate de los cuentos. Pero al momento de plantear mi investigación, hubo un problema: no podía conseguir jóvenes para que cuenten cuentos. Entonces decidí contar la historia de un joven que sale en búsqueda de algo. Los cuentos son el último vestigio de la resistencia andina. Son cosas simbólicas que afianzan nuestra identidad. Perderlas es un paso a deshacer nuestra identidad y eso sería como perder un brazo.

David Hilario
Día para un cuento

En ese contexto en el que la comunidad ya no existe, el documental no podrá tener como única razón de ser el querer reavivar los orígenes andinos; a falta de referente colectivo, el trabajo debe necesariamente partir de las subjetividades existentes, incluyendo la vulnerabilidad.

La temática desarrollada ha sido la identidad, "nuestra identidad", la que cada uno define como suya, singular y que nos interpela.

Para algunos, la "identidad" reside en el fondo indígena tanto tiempo prohibido y ocultado, que hay que reencontrar y sacar a la luz:

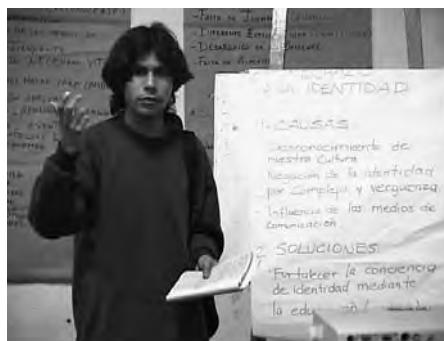
De la colonia a la constitución, los indígenas siempre fueron perseguidos y negados. El estado peruano siempre sostuvo a sus ciudadanos que lo indígena era el atraso e inculcó en su educación al desprecio por lo indígena. Durante la guerra de la década de los 80-90, la gente fue reprimida no por



En haut à gauche :
René Weber, scénariste.

Les autres trois photos :
expositions d'étudiantes

Atelier Tokapu dans le cadre du
Yachay Wasi (École du savoir)
de l'Association Culturelle
Integration Ayllu Wasi.



condition de paysans mais pour celle d'Indien. Ceux qu'au Pérou, on appelle paysans, sont en réalité Indiens. Les noms sont quechuas, les traits sont quechuas, la langue est quechua et la douleur elle aussi est quechua. C'est cela que j'ai voulu montrer dans mon documentaire.

Victor Ñahui
Apu Oncocy: una voz, un sueño en los Andes
(Une voix venue des Andes)

À travers le témoignage d'une Quechua victime de la guerre, Victor Ñahui montre dans son film *Apu Oncocy* la force et la capacité de résistance de l'identité culturelle originale.

Dans un style plus allégorique, Maribel Ñahui offre dans *La senda del danzante* (*La voie du danseur*) une vision idéale de la cosmogonie andine, de ses valeurs d'harmonie et d'équilibre, interrompue brutalement par la conquête, et qui porte l'espoir d'un rétablissement de *l'ordre du monde*.

Pour d'autres travailler sur l'identité consiste à mieux prendre conscience de l'espace de vie quotidien et pousse à mettre en valeur des aspects inaperçus mais dont le sens transcendantal doit être revivifié :

C'est en parcourant les étendues de sable de Villa que j'ai eu l'idée de mon film. Je suis monté sur la colline et j'ai observé combien ma commune s'était transformée. J'ai ressenti une profonde nostalgie et j'ai eu envie de faire un documentaire sur Villa, sa lutte, tout cela.

Michel Neyra
Mi sentir en Villa, documentaire inachevé

su condición campesina sino por su condición indígena. Los que en el Perú llamamos campesinos, en el fondo no son campesinos, son indígenas quechuas. Esto es un tema que quise explorar dentro de mi documental. Hago ver que los nombres son quechuas, los rasgos son quechuas, el idioma es quechua y también el dolor es quechua.

Victor Ñahui
Apu Oncocy: una voz, un sueño en los Andes

Gracias al testimonio de una quechua victima de la guerra, Victor Ñahui muestra en *Apu Oncocy* la fuerza y la capacidad de resistencia de la identidad cultural originaria.

En un estilo más alegórico, Maribel Ñahui ofrece en *La senda del danzante* una visión ideal de la cosmovisión andina interrumpida brutalmente por la conquista –visión de sus valores de armonía y equilibrio–, que conlleva la esperanza de un restablecimiento del *orden del mundo*.

Para otros, trabajar sobre la identidad consiste en tomar mayor conciencia del espacio de la vida cotidiana, les lleva a valorizar aspectos desapercibidos pero cuyo sentido trascendental debe ser revisado:

Es caminando y viendo la arena de Villa que me nació la idea de mi documental. Me paré en el cerro y empecé a ver cómo mi distrito se había transformado. Sentí una nostalgia en el corazón y me nació hacer un documental de Villa, de su lucha, de todo.

Michel Neyra
Mi sentir en Villa, documental no terminado



La fuerza de la unión de Julio César Tejada

Julio César Tejada part de la même conception, mais plus axée sur la force du quotidien pour accompagner dans *La fuerza de la unión* trois personnes anonymes dans leur lutte pour la dignité. L'intention du documentariste est parfaitement claire :

Dans mon documentaire, j'ai voulu que les gens sentent ce qui réellement se vit au jour le jour ici. J'ai montré les baraquas précaires, le sable, les enfants, les besoins. Au premier abord, les gens qui ne connaissent pas, penseront peut-être, il n'y a ni eau, ni électricité : c'est la misère totale. D'une certaine façon, c'est vrai, j'ai montré cela. Pourtant la différence est dans la manière de présenter les choses. Par exemple, tu ne verras pas de gens désespérés qui se précipitent vers les camions qui viennent livrer l'eau. Tu ne verras personne mendier ou demander de l'aide. Les gens sont dignes et font face à la vie. Je pense que ceux qui verront le film se rendront compte de cela. Comme dit un des personnages du film : "L'humilité n'ôte pas la dignité". Je crois qu'il faut être digne de ce que l'on vit et je crois dans les images... J'espère qu'elles seront comprises".

Julio Cesar Tejada
La fuerza de la unión (*La force de l'union*)

Julio César Tejada parte de la misma concepción, pero más centrada en la fuerza de lo cotidiano para acompañar en *La fuerza de la unión* a tres personas anónimas en su lucha por la dignidad. La intención del documentalista es muy clara:

En mi documental, he querido que la gente sienta lo que verdaderamente se vive aquí. Mostré estas, arena, niños, necesidades. En un principio, las personas ajenas quizás podrían decir: "no hay agua, no hay luz, es la miseria extrema". Cierto, de alguna manera he mostrado eso. Pero la diferencia está en mi forma de ver y como está dirigido el documental. Si te fijas, no se ve gente desesperada, correteando hacia el tanquero de agua. No vas a ver gente mendigando o diciendo : por favor ayúdame. La gente está en una posición digna donde se ve que ellos afrontan el hecho de vivir. Y creo que la gente se va a dar cuenta. Como dice uno de los personajes principales: ser humilde no quita la dignidad de uno. Yo creo que hay que ser digno de lo que uno está viviendo y creo en las imágenes... ojalá que se vean bien...

Julio Cesar Tejada
La fuerza de la unión

Dans le même esprit Joel Figari, retrace dans *Arena viva* le discret portrait de Don Macario, l'un des fondateurs de Villa Salvador et signifie ainsi l'esprit de lutte et de persévérance qu'il revendique pour son quartier.

Quant-à Miguel Pretil, il choisit dans *Empujados a la ciudad* (*Happés par la ville*) de s'attacher à José, le petit porteur, illustrant le destin de milliers d'enfants de l'immigration contraints à travailler.

Les plus jeunes ont engagé une recherche plus personnelle. Quilla Ñahui s'interroge dans *Ilary Quilla* (*Clair de lune*) sur la cohérence de sa passion pour le rock et de son respect de la tradition. David Hilario dans *Día para un cuento* (*Un jour un conte*) passe à l'acte et part à la recherche des conteurs. Tous deux se mettent en scène eux-mêmes dans leur recherche identitaire.

Enfin Johanna Valdiviezo nous plonge dans l'histoire atypique de sa propre famille pour traiter de la transmission de l'identité afro-péruvienne par la musique dans *Al son de mi familia* (*Au rythme de ma famille*).

LE DILEMME DU CINÉMA D'AUTEUR ET DU COLLECTIF COMMENT CONCILIER UNE DÉMARCHE D'AUTEUR ET UN MOUVEMENT COLLECTIF ? EST-CE POSSIBLE ?

L'atelier Tokapu s'inscrit dans le mouvement de réappropriation des images par les peuples, qui a pris forme il ya quelques années en Amérique Latine (avec plus de force en Bolivie, au Brésil, et au Mexique) et dont le Conseil Latino-américain de Cinéma et Communication des Peuples Indigènes (CLACPI), est la référence continentale. Le CLACPI rassemble les expériences locales, les synthétise, organise manifestations, festivals et rencontres.

L'expérience de l'atelier Tokapu n'a pas de précédent au Pérou. Bien qu'un cinéma indigéniste ait traditionnellement existé dans ce pays, il est en revanche beaucoup plus rare de voir les membres des communautés prendre la caméra pour raconter leur histoire. Le cinéma est resté l'apanage d'une élite et il a toujours correspondu à ses valeurs.

L'atelier a cherché sa propre voie dans un contexte contradictoire. Les auteurs du projet se sont confrontés à leurs propres représentations par trop idéalistes : l'univers urbain des émigrants de Villa El Salvador n'avait plus rien à voir avec celui de la communauté d'origine ni avec l'univers de création collective des années 1970. La communauté de Villa El Salvador ne fait plus corps social et est au contraire fortement désintégérée. Les structures d'organisation collective qui constituaient sa force principale tant qu'elles étaient participatives, ne fonctionnent plus aujourd'hui. Dès lors, l'atelier a dû composer avec cette réalité, dans un univers sans lois, sans repères, sans garde-fous et bien loin de l'esprit utopique qui l'avait inspiré. L'absence de dimension collective déstabilise le projet à chaque pas.

Dans la confusion résultant de l'envahissement de

Con la misma perspectiva Joel Figari traza en *Arena viva* el retrato discreto de don Macario, uno de los fundadores de Villa Salvador y valoriza así el espíritu luchador y perseverante que reivindica para su barrio.

Miguel Pretil, en *Empujados a la ciudad* se interesa por José, el niño de la carreta, que ilustra el destino de miles de hijos de emigrantes obligados a trabajar.

Los más jóvenes han emprendido una búsqueda más personal. Quilla Ñahui se interroga en *Ilary Quilla* sobre la coherencia entre su pasión por el rock y su respeto de la tradición. David Hilario en *Día para un cuento* pasa al acto y sale a buscar cuentistas. Los dos se ponen en escena a sí mismos en su búsqueda identitaria.

Para terminar, Johanna Valdiviezo nos sumerge en la historia atípica de su propia familia para abordar la transmisión de la identidad afroperuana por la música en *Al son de mi familia*.

EL DILEMA ENTRE CINE DE AUTOR Y MOVIMIENTO COLECTIVO ¿CÓMO CONCILIAR UNA LÓGICA DE AUTOR Y UN MOVIMIENTO COLECTIVO? ¿ES POSIBLE CONCILIARLOS?

El taller Tokapu se inserta en el movimiento de reappropriación de imágenes por los pueblos, que surge desde hace algunos años en América Latina (con más fuerza en Bolivia, en Brasil, en México) y cuya referencia continental es el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). El CLACPI reúne las experiencias locales, las sintetiza, organiza manifestaciones, festivales y encuentros.

La experiencia del taller Tokapu no tiene precedentes en Perú. Si bien es cierto que el cine indigenista existió tradicionalmente en este país, es muy raro que los miembros de las comunidades hayan utilizado la cámara para contar su historia. El cine en Perú es tradicionalmente el atributo de una élite y corresponde siempre a sus valores.

El taller buscó su propio camino en un contexto contradictorio. Los autores del proyecto se tuvieron que confrontar con sus propias representaciones demasiado idealistas: el universo urbano de los emigrantes de Villa El Salvador no tenía nada que ver con el de la comunidad de origen ni con el universo de creación colectiva de los años 1970. La comunidad de Villa El Salvador ya no forma un cuerpo social y está muy desintegrada. Las estructuras de organización colectiva eran fuertes mientras fueron participativas, actualmente han dejado de serlo. A partir de ahí, el taller tuvo que asimilar esta realidad, en un universo sin leyes, sin referencias, sin límites y muy lejos del espíritu utópico de la que se había inspirado. La ausencia de dimensión colectiva desestabiliza el proyecto a cada paso.

En la confusión creada por la invasión de modelos extranjeros clonados más que digeridos, era impor-



Cours de l'atelier Tokapu dans le cadre du Yachay Wasi (École du savoir) de l'Association Culturelle Integration Ayllu Wasi.

En haut à gauche : Mario Castro, critique de cinéma

En haut à droite : Jorge Vignatti, chef opérateur

En bas :

Federico García, réalisateur

modèles étrangers plaqués avant que d'être compris, il était important que les gens commencent par se retrouver eux-mêmes. Avant de dire "nous", il fallait que ces jeunes soient capables de dire "je", non de manière individualiste et irréfléchie, mais comme prise de conscience de leur place et de leur rôle social.

Cette difficulté à concilier cinéma d'auteur et perspective collective ne se résoudra qu'avec le temps. La reconquête des images est une démarche qui implique les sujets concernés tout comme les collectifs organisés. Cette expérience n'a pu être possible que parce que les jeunes y ont cru collectivement. Durant une année entière ils ont relevé le défi de créer une communication plus authentique à Villa. Cet élan individuel et collectif a signifié une reconquête de soi et une libération de l'entreprise extérieure. Dix projets de films ont vu le jour, huit ont été terminés. Cette réussite est une étape qui devrait se poursuivre en liaison avec la communauté.

LA CONCEPTION DU CINÉMA ACTION

Faire entendre la voix de ceux qui n'ont pas la parole est l'un de nos objectifs principaux. Aller au delà des limites fixées par ceux qui nous aveuglent. Que tout le monde le sache ! Le documentaire est une force. Il sert de réveil. On dit que Villa El Salvador est une commune qui lutte mais aujourd'hui cette lutte s'est endormie. Dans mon documentaire, je voudrais montrer que nous sommes venus du sable mais que la désorganisation menace de nous y ramener. Je veux que mon peuple prenne conscience de l'importance de

tante que la gente empezase a reencontrarse consigo misma. Antes de decir "nosotros" estos jóvenes tenían que ser capaces de decir "yo", no de manera individualista e irreflexiva, sino como toma de conciencia de su lugar y de su papel en la sociedad.

Esta dificultad para conciliar cine de autor y perspectiva colectiva sólo se resolverá con el tiempo. La reconquista de las imágenes exige individuos comprometidos y colectivos organizados. Esta experiencia sólo fue posible porque los jóvenes colectivamente creyeron en ella. Durante un año entero aceptaron el desafío de crear una comunicación más auténtica en Villa. Este impulso individual y colectivo significó una reconquista de sí mismos y una liberación de la dominación exterior. Diez proyectos surgieron, ocho películas están terminadas. Este éxito es una etapa que debería continuar en relación con la comunidad.

LA CONCEPCIÓN DE CINE ACCIÓN

Llevar la voz de los mudos, esto es el objetivo del audiovisual. Que vaya más allá de las limitaciones de aquellos que nos cegaron. Que todo el mundo sepa. El documental es una fuerza muy grande. Sirve para despertar. Se cuenta que VES es un distrito que lucha pero hoy esta lucha se durmió. En mi documental quisiera mostrar que venimos de la arena pero cómo la desorganización de nuevo nos lleva hacia la arena. Yo quiero concientizar a mi pueblo de rescatar nuestra iden-

son identité comme peuple vigoureux qu'il a été. Qu'il se souvienne des luttes passées, et que tout ce que nous avons fait n'a pas été vain. Quand je montrerai mon documentaire, les gens se rendront compte. Un documentaire, ça peut changer les choses.

Michel Neyra

Mi sentir en Villa (documentaire inachevé)

Le film ne se termine pas au montage. Ce qui lui donne vie c'est son action sur la réalité à partir de sa rencontre avec le public. L'aspiration de l'atelier Tokapu à changer les images imposées prendra toute son ampleur avec les projections. Le travail ne sera validé par la communauté qu'au moment de ce partage.

À Villa El Salvador, nous avons projeté les films sur des installations artisanales dans les quartiers. Des groupes se sont formés pour les diffuser dans les collèges. D'autres projections se sont organisées dans des Institutions. Partout, des débats sont nés à partir des films et ces débats ont engendré de nouvelles idées.

La réappropriation des images par leurs protagonistes revêt au Pérou une importance cruciale compte tenu de la prégnance de préjugés post-coloniaux d'autant plus dégradants qu'ils ont été intégrés par les populations elles mêmes. Cette action passe par la connaissance des outils techniques mais pas seulement. Elle implique la découverte de manières spécifiques de travailler et l'instauration de moyens de fonctionnement autonomes.

Si les facilités d'accès aux nouvelles technologies audiovisuelles peuvent permettre l'émergence d'une vidéo populaire – de la production à la diffusion –, elles ne sont pas à elles seules la condition suffisante pour l'éclosion de mouvements créatifs. La tentation du mimétisme des modèles de productions dominantes reste forte. À l'exemple des voisins boliviens, il est important d'inventer au Pérou de nouvelles formes de diffusions alternatives.

La construction d'un documentaire, comme de tout projet doit se faire de l'intérieur. Il faut aller vers les gens et faire un travail avec eux. Qu'eux-mêmes racontent ce qu'ils vivent : l'histoire des cantines populaires, de l'organisation pour la distribution du lait, la gestion des groupes de quartier, la sécurité citoyenne etc... Et puis qu'ils voient les images. Qu'eux-mêmes décident ce qu'ils veulent montrer et que ces images leur donnent la parole. Le documentaire terminé, qu'il circule sur place pour permettre de réfléchir à partir des images pour mieux savoir comment s'organiser. Tout cela au travers du documentaire qu'eux-mêmes sont en train de faire. C'est de là que va partir l'initiative de rechercher son propre développement.

Joël Figari
étudiant de l'atelier

tidad como pueblo que somos pugnante y luchador. Que se recuerden las luchas y que todo lo que hicimos no es en vano. Estoy seguro que cuando voy a enseñar mi documental, la gente se dará cuenta. Un documental puede cambiar las cosas.

Michel Neyra

Mi sentir en Villa

La película no termina con el montaje. Lo que le da vida es su acción sobre la realidad a partir de su encuentro con el público. La aspiración del taller Tokapu de cambiar las imágenes impuestas deberá hacerse realidad durante la proyección. Sólo en ese momento de intercambio el trabajo podrá ser validado por la comunidad.

En Villa El Salvador proyectamos las películas en instalaciones artesanales en los barrios. Se formaron grupos para difundirlas en los colegios. Se organizaron distintas proyecciones en otras instituciones. En todas surgieron debates y de esos debates surgieron nuevas ideas.

La reapropiación de las imágenes por parte de los protagonistas tiene una importancia crucial en Perú, habida cuenta de la pregnancia de los prejuicios poscoloniales tanto más degradantes cuanto que han sido integrados por las poblaciones. Esta acción se basa en el dominio de las herramientas, de la técnica, pero no sólo en eso. Implica descubrir maneras específicas de trabajar e implica instaurar medios autónomos de funcionamiento.

Aunque las facilidades de acceso a las nuevas tecno-

Apu Oncocy de Victor Nahui





Empujados a la ciudad de Miguel Pretil





La senda del danzante, Maribel Ñahui

Le processus est en marche lorsqu'un groupe s'est réapproprié un film et prend appui sur lui pour construire un dialogue pertinent avec la société. Le film peut alors devenir une bannière porte-parole, ouvrir de nouvelles réflexions et permettre de nouvelles initiatives. D'autres actions sont à inventer et à créer, d'autres espaces sont à investir. Le film dialogue avec la réalité, c'est un langage de l'action. Il doit contribuer à ouvrir les voies. Ce chemin est long. L'atelier est en route. Il a besoin de nouvelles énergies pour continuer.

Les images sont importantes, parce que c'est quelque chose qui reste gravé dans ton esprit et ne te laisse plus tranquille. Tu continues à penser et cela te pousse à rechercher plus loin. Une fois qu'on a donné une clé, les gens vont continuer à chercher par eux-mêmes et à se rapprocher d'une réalité qui a à voir avec la vérité historique. C'est cette vérité là qui m'intéresse.

Victor Ñahui
étudiant de l'atelier

logías audiovisuales pueden permitir la emergencia de un video popular –de la producción a la difusión– no son una condición suficiente que permita la eclosión de movimientos creativos. La tentación del mimetismo de los modelos de producción dominantes es muy fuerte. Siguiendo el ejemplo de los vecinos bolivianos, es importante que se inventen en Perú nuevas formas de difusión alternativas.

La construcción de un documental, como de todo proyecto, debe hacerse desde el interior. Hay que llegar hacia la gente y hacer el trabajo junto con ellos mismos. Que la población misma vaya contando lo que está viviendo: sus comedores, sus vasos de leche, cómo se organizan para los grupos residenciales, su seguridad ciudadana... Luego que vean las imágenes, que ellos mismos decidan qué mostrar y que las imágenes tengan su voz. El documental terminado, que circule entre la misma gente, para que por intermedio del documental que ellos mismos están haciendo, puedan a la vez reflexionar. A partir de un documental, pueden organizarse mejor para sobresalir y buscar iniciativas propias de desarrollo.

Joël Figari
estudiante del taller

El proceso está en marcha cuando un grupo se repropria una película y toma apoyo en ella para construir un diálogo pertinente con la sociedad. La película puede así transformarse en un estandarte, en un portavoz, abrir nuevas reflexiones y permitir nuevas iniciativas. Se deben inventar, crear otras acciones, se deben ocupar otros espacios. La película dialoga con la realidad, es un lenguaje de la acción. Debe contribuir a abrir puertas. El proceso será largo. El taller está en camino y necesita nuevas energías para continuar.

Las imágenes ayudan bastante porque se te quedan grabadas en la mente y no te dejan tranquilo. Uno se queda pensando y después quiere investigar más allá. Una vez que se le ha dado una llave, la gente se pone a buscar por su cuenta, se van abriendo más y se aproximan a una realidad que tiene que ver con la verdad histórica y esa verdad es lo que me interesa.

Victor Ñahui
estudiante del taller

STRUCTURE DE L'ATELIER TOKAPU

PRODUCTION EXÉCUTIVE : Asociacion Cultural Integracion
Ayllu-Wari (ACIAW)

PRÉSIDENT L'ACIAW ET DIRECTEUR DE YACHAY WASI :
Félix Ñahui de la Cruz

DIRECTION ATELIER TOKAPU : Elif Karakortal

RESPONSABLE DE L'ORGANISATION : Leonardo Pérez Campaña

FINANCEMENT : UNESCO

Programme de nouvelles technologies
pour le dialogue interculturel

ELIF KARAKARTAL cinéaste documentariste franco-turque, anthropologue, elle a passé dix ans à Cuzco au Pérou et a dirigé l'atelier Tokapu financé par l'UNESCO de 2004 à 2005.

RÉSUMÉ Un atelier vidéo s'installe dans un quartier populaire de la banlieue désertique de Lima, fruit de l'autogestion des habitants. Son but est de faire que les gens s'approprient l'image, afin qu'ils ne subissent plus les images importées par la télévision, en particulier celles d'eux-mêmes qui déforment la réalité dans le prisme des clichés. Le travail sur le documentaire permet une prise de conscience identitaire individuelle et collective et une revalorisation des gens et modes de vie.

MOTS CLÉS atelier vidéo - culture et tradition - individualisme et collectivité - ré-appropriation d'identité - immigrants seconde génération.

ESTRUCTURA DEL TALLER TOKAPU

PRODUCCIÓN EJECUTIVA : Asociación Cultural Integración
Ayllu-Wari (ACIAW)

PRESIDENTE DE LA ACIAW Y DIRECTOR DEL YACHAY WASI:
Félix Ñahui de la Cruz

DIRECCIÓN TALLER TOKAPU : Elif Karakortal

RESPONSABLE DE ORGANIZACIÓN: Leonardo Pérez Campaña

FINANCIAMIENTO: UNESCO

Programa de nuevas tecnologías
para el diálogo intercultural

ELIF KARAKARTAL cineasta documentalista francoturca, antropóloga, pasó diez años en Cuzco, Perú y dirigió el taller Tokapu financiado por la UNESCO de 2004 a 2005.

RESUMEN Un taller video se instala en un barrio popular de las cercanías desérticas de Lima, fruto de la autogestión de sus habitantes. Su meta es que los habitantes se adueñen de la imagen, a fin de no someterse más a las imágenes importadas por la televisión, en especial las de ellos mismos que deforman la realidad en el prisma de los tópicos. El trabajo sobre el documental permite una toma de conciencia identitaria individual y colectiva y una revalorización de las personas y modos de vida.

PALABRAS CLAVES taller video - cultura y tradición - individualismo y colectividad - reapropiación de identidad - inmigrantes de segunda generación.

Devant les locaux de Yachay Wasi de l'atelier Tokapu, premiers exercices de cadrage.



Cine argentino problemático y fértil

Cinéma argentin problématique et fertile

> Hayrabeth Alacahan

Es imposible comenzar a hablar del cine argentino, sin hablar un poco de los males que padece la sociedad de nuestra nación. Porque las personas que manejan el cine, desde los funcionarios (nacionales o municipales) y los empresarios (productores, distribuidores, exhibidores, etc.), hasta casi la mayoría de los críticos, son traumáticos y para colmo padecen del síndrome de “Pedro de Mendoza”: no pueden oír, no pueden reconocer, ni admitir, ni permitir, no ya ni una sola idea, sino *ni una sola palabra* que esté fuera de su vocabulario cotidiano.

En la Argentina la historia no comenzó por la conquista Española, ni con la Declaración de la Independencia en Tucumán , ni siquiera con Perón...

Las cosas comienzan eternamente *cada vez*, desde que uno llega a un “puestito” (no importa la fecha de su designación, ni el grado de su cargo, ni su especialidad: puede ser el Ministro de Educación o el portero de un depósito de urnas... perdón, digo, “el encargado”).

Es desconocido el origen y la rareza de esta esencia (comparable con un virus virtual o con el huracán “Katrina”) que penetra y asola los cuerpos de carne y hueso de los argentinos. El egocentrismo reinante del “país del revés” es tragicómico. Sería vano buscar soluciones en el diván de un psicólogo. Tal vez, el caso del cine argentino merecería ser estudiado y debatido en un congreso de mil psicólogos y esperar el diagnóstico con los dedos cruzados (porque somos muy cabuleros) rezando por uno favorable.

El resultado negativo de dicho diagnóstico no nos asustaría ya que siempre hay tiempo para revertirlo, recurriendo a nuestra infalible cualidad, es decir, coimeando a los profesionales.

Por no alargar la “guitarreada”, vamos al grano.

Es innegable la producción del cine nacional en los últimos 110 años y sus éxitos logrados a nivel internacional. Entre otras cosas esto significa la necesidad de una estructura nacional para su protección y difusión dentro y fuera del país, y el INCAA está para cumplir dicha función.

On ne peut se mettre à parler du Cinéma Argentin sans évoquer les maux dont souffre la société de notre pays. Parce que les gens de cinéma, depuis les fonctionnaires (nationaux ou municipaux) et les chefs d'entreprises (producteurs, distributeurs, directeurs de salles, etc.), jusqu'à la majorité des critiques, tous sont traumatisants et atteints de surcroît du syndrome de “Pedro de Mendoza” : ils ne peuvent entendre, ils ne peuvent reconnaître, ni admettre, ni permettre une seule idée, ni même un traître mot qui sorte de leur vocabulaire quotidien.

En Argentine l'histoire n'a pas commencé avec la conquête espagnole, ni avec la Déclaration d'Indépendance à Tucumán, même pas avec Perón...

Les choses commencent éternellement *chaque fois*, à partir du moment où on parvient à une “petite place” (la date de nomination, le niveau de la charge, ni la spécialité n'ont d'importance : il peut s'agir du Ministre de l'Education ou du concierge d'un dépôt d'urnes... pardon, je veux dire “responsable”).

On ignore l'origine et la nature exacte du phénomène (comparable à un virus virtuel ou à l'ouragan “Katrina”) qui pénètre et dévaste les corps de chair et d'os des Argentins. L'égocentrisme qui règne dans le “pays de l'envers” est tragi-comique. Il serait vain de chercher des solutions sur le divan d'un psychologue. Peut-être, le cas du cinéma argentin vaudrait-il d'être étudié et discuté dans un congrès de mille psychologues, et on attendrait le résultat les doigts croisés (on cherche toujours à piper les dés) en priant qu'il soit favorable.

Le résultat négatif d'un tel diagnostic ne nous ferait pas peur puisque nous avons toujours le temps de l'inverser, par le recours infaillible qui est le nôtre : en graissant la patte des professionnels.

Assez gémi, venons-en au fait.

La production du cinéma national au long des 110 années passées et ses succès au niveau international sont indéniables. Entre autres, cela signifie le besoin d'une structure nationale pour sa protection et sa dif-

Es que Argentina siempre fue cuna de muy buenos directores, actores, técnicos, productores, guionistas, etc. etc. En el transcurso de las décadas, la cantidad de los premios ganados internacionalmente, realmente es para el orgullo de los que están inmersos en el quehacer cinematográfico nacional.

Este merecimiento cada vez se consolida más. Y el rol que interpreta INCAA en este aspecto es muy loable. Su eficacia se nota año tras año en los eventos nacionales e internacionales como en la producción interna, subsidiando o dando créditos para nuevos proyectos, y también es notable su postura con las coproducciones con otras naciones. ¿Pero esto es todo? No... claro que no.. Y lo que falta es el tema de esta nota:

Nuestro INCAA anunció que en el año 2004 se produjeron 54 películas nacionales. Ese mismo año hasta mediados de 2005, en los catálogos de varios e importantes festivales internacionales figuran otros tantos films que no aparecen en el listado de la institución tan querida.

¿Motivos? Varios... En un país donde la mayoría profesa la filosofía de "Atamos todo con un alambre.." y se muestra orgulloso por ello, el INCAA se opone a aceptar que existan películas argentinas que han costado nada más que el valor de un VHS o un Mini DV, y donde los protagonistas y técnicos son parientes, amigos o compañeros de escuela que no han cobrado lo que indica el sindicato correspondiente. Tampoco han pagado derechos de autor o de música ya que cada aporte fue sinónimo real de "solidaridad" de quién parió la idea y los invitó a realizar su locura, con la mejor cordura. Estos films por razones obvias, ni pueden, ni han pagado, Argentores, ni SADAIC, ni SICA, ni AAA (Asociación de Actores Argentinos), entonces son "ilegales" y por lo tanto INCAA los desconoce olímpicamente. ¿Porqué no abrir un debate sobre este fenómeno nuevo y convocar a pensar a todos los sectores involucrados en la producción cinematográfica nacional para encontrar soluciones alternativas a estas cuestiones "ilegales"?

Es totalmente ilógico que estos filmes, realizados a voluntad, prepotencia de trabajo y a pulmón paguen impuestos. El porqué de esta razón es sencilla: en la Argentina, como en todo el mundo "La Donación" está fuera de cargas impositivas, por no ser una actividad lucrativa. ¿Por qué un actor no puede donar su actuación, un músico su composición, un iluminador y un camarógrafo su conocimiento técnico, etc...? En todo el mundo, también en la Argentina, existen voluntarios para todo tipo de actividades por las cuales, ni se pagan salarios y mucho menos impuestos; por qué el mundo del cine está fuera de este reglamento tan apreciado y tan aplicado?

¿Suena tan exagerado abrir un debate entre todos los sectores?

fusion à l'intérieur et hors du pays, et l'INCAA est là pour remplir ces fonctions.

C'est que l'Argentine a toujours été le berceau de très bons cinéastes, acteurs, techniciens, producteurs, scénaristes, etc. etc. Au cours des décennies, la quantité de prix internationaux fait vraiment la fierté de ceux qui sont plongés dans l'activité du cinéma national.

Ce haut niveau se consolide de plus en plus. Et le rôle de l'INCAA est à ce propos tout à fait digne de louanges. Son efficacité est remarquée, d'année en année dans les festivals nationaux et internationaux tout comme dans la production interne, donnant des subventions et des crédits à de nouveaux projets, et sa posture dans les coproductions avec d'autres pays est remarquable également. Mais est-ce assez ? Non... Bien sûr que non... et ce qui manque est le sujet de cet article :

Notre INCAA a annoncé que durant l'année 2004, 54 films nationaux ont été produits. Cette même année jusqu'à la mi-2005, dans les catalogues de plusieurs festivals internationaux importants figurent autant de films qui n'apparaissent pas sur la liste de cette chère institution.

Les raisons ? Il y en a plusieurs... Dans un pays où la philosophie de la majorité est de tout faire avec des bouts de ficelle et de s'en sentir fiers, l'INCAA refuse d'accepter qu'il existe des films argentins qui n'ont coûté que le prix d'une VHS ou d'un mini DV, et où acteurs et techniciens sont de la famille, des amis ou des copains d'école qui n'ont pas reçu ce qu'exige le syndicat de la profession. Ils n'ont pas non plus payé les droits d'auteur ni de musique puisque chaque apport a signifié une vraie "solidarité" avec celui qui a eu l'idée et, avec un grand bon sens, les a invités à réaliser sa folie. Ces films, pour des raisons évidentes, ne peuvent et n'ont pas payé Argentores, ni SADAIC, ni SICA, ni AAA (Association des Acteurs Argentins), et sont donc "illégaux", ce pourquoi l'INCAA les ignore royalement. Pourquoi ne pas ouvrir le débat sur ce phénomène nouveau et inviter à réfléchir tous les secteurs impliqués dans la production cinématographique nationale afin de trouver des solutions alternatives à ces questions "illégales" ?

Il est totalement illogique que ces films, réalisés avec de la volonté, un travail énorme et à la force du poignet payent des impôts. La raison en est simple : en Argentine comme ailleurs, le don n'est pas imposable car ce n'est pas une activité lucrative. Pourquoi un acteur ne pourrait-il pas donner son jeu, un musicien sa composition, un éclairagiste ou un cameraman sa connaissance technique, etc... ? Dans le monde entier, et en Argentine aussi, il existe des bénévoles pour n'importe quel type d'activités pour lesquelles on ne paie pas de salaire et des impôts encore moins, pourquoi le cinéma est-il exclu de ce règlement si apprécié et utilisé ?



Mundo grúa (????) de ????????

¿Es tan difícil de tener en cuenta este fenómeno que se profundiza, cada día más atento al mayor acceso a las nuevas tecnologías, lo cual brinda nuevas alternativas de producción de bajo costo?

Si somos tan democráticos ¿por qué nos asustan los cambios generados por las propias necesidades?

Entre la “a” la “j” y la “v”, la diferencia es que son distintas letras, pero no dejan de ser letras... Entonces ¿cuál sería el problema entre un film de una súper producción y un film realizado por contribuciones: la diferencia radica entre “la que costó” y “la que no costó”, pero ambas no dejan de ser películas, filmes, obras...

Se me objetará que estos films, al no pagar impuestos, o haber sido realizados por afuera de las reglas del INCAA, no deberían contar con apoyo de la institución, ya que las arcas del INCAA justamente se abonan con las recaudaciones impositivas, que a su vez se invierten en otras producciones etc,. Bien, acordemos que aparentemente es así (ahora habría que ver en qué producciones). Pero ¿es lo mismo un film con todo el apoyo de los multimedios o producido en parte por éstos (independientemente de su calidad), que tiene un productor con altos capitales, cuyo propósito único es la rentabilidad y cuya difusión es mayor (cantidad de copias, salas) porque es lo que esos multimedios y el propio INCAA está dispuesto a difundir en una mala concepción de “cine popular”, que el otro cine hecho a pulmón, más riesgoso y aventurado, que es el que realmente provoca interés en los mercados internacionales, como lo demuestran los premios recibidos y la recepción crítica especializada, y que encuentra dificultad de difusión y convocatoria en el propio país justamente porque el INCAA y los medios hacen lo posi-

Semblerait-il si excessif d'ouvrir un débat entre tous les secteurs ?

Est-il si difficile de tenir compte de ce phénomène qui s'amplifie, de plus en plus attentif à un accès plus facile aux nouvelles technologies, qui offrent de nouvelles alternatives de production très bon marché ?

Si nous sommes si démocrates, pourquoi avoir peur de changement engendrés par nos propres besoins ?

Entre le “a” le “j” et le “v” la différence est que ce sont des lettres différentes, mais ce sont toutes des lettres... Alors où serait le problème entre un film en superproduction et un film réalisé grâce à des contributions : la différence gît entre celui qui a coûté et celui qui n'a rien coûté, mais les deux sont toujours des films, des œuvres...

On m'objectera que ces films, ne payant pas d'impôts, ou ayant été réalisés hors des règlements de l'INCAA, ne devraient pas compter sur l'appui de l'institution, puisque les finances de l'INCAA viennent justement des impôts qui à leur tour sont investis dans d'autres productions, etc. Bien, reconnaissons qu'apparemment il en est ainsi (encore qu'il le faudrait voir dans quelles productions) Mais un film qui jouit de tout l'appui des multimédias ou en partie produit par eux (indépendamment de sa qualité), qui a un producteur à gros capitaux, dont l'unique but est la rentabilité et dont la diffusion est plus grande (en quantité de copies et en salles) parce qu'il est ce que ces multimédias et l'INCAA lui-même est disposé à diffuser selon une conception mauvaise du “cinéma populaire”, est-il également à un film fait à la force du poignet, plus risqué et aventuré, qui éveille un vrai intérêt des marchés internationaux, comme le démontrent les prix reçus et l'accueil de la critique spécialisée, et qui a du mal à être diffusé



Pizza, birra y faso (????) de ????????

ble para que nos sea difundido? Si estas reglas del film “legal y el ilegal” hubieran estado hace unos años no hubieran sido posibles películas como *Mundo Grúa*, o *Pizza birra faso*, por dar solo un par de ejemplos. Películas que una vez *ya realizadas* consiguieron y cumplieron con los pasos legales, y fueron punta de lanza para la renovación del cine argentino.

En otros casos hay películas que se tilda de “complejas” (definición harto vaga) y que no serían del “agrado del público” (qué público, quién lo define, sólo la cantidad de entradas vendidas, y cómo saberlo si el film no llega a las salas que debería) y por ende no se estrena o se exhibe sólo una semana en algún “Km X” entre gallos y medianoche, con poca o nula difusión, en vez de obligar a los distribuidores y exhibidores a que cumplan con sus deberes como deberían.

En pocas palabras se buscan y difunden películas de índole “popular”, y el sentido de dicha palabra se define en argumentos chatos, humor de cuarta del peor cuño televisivo, groserías sin límite, engendros que están dirigidos en definitiva para que la gente cada vez tenga menor capacidad de reflexión. Dicho ideal u objetivo es muy claro: los responsables (funcionarios, distribuidores, exhibidores, productores) deciden sobre el gusto de la gente por no decir sobre sus elecciones; tratando al público muy simpática y correctamente, de tonto.

Las falencias, equivocaciones y errores son tan grandes que todo necesita taparse con Grandes Eventos (con la complicidad de la gran mayoría de los medios). Cuando las estructuras se están cayendo a pedazos,

et invitó dans son propre pays justement parce que l'INCAA et les médias font leur possible pour qu'il ne soit pas diffusé ? Si ces règles du film “légal” ou “illégal” avaient existé il y a quelques années des films tels que par exemple *Mundo Grúa* ou *Pizza, birra y faso* n'auraient pas vu le jour. Des films qui *une fois réalisés* ont rempli toutes les étapes légales et qui ont été le fer de lance du renouveau du cinéma argentin.

D'autre part il y a des films que l'on taxe de “complexes” (définition bien vague) qui ne seraient pas du “goût du public” (quel public, qui le définit, seulement la quantité d'entrées, et comment le savoir si le film n'arrive pas aux salles où il le devrait), ce qui fait qu'ils ne sortent pas, ou sont à l'affiche une semaine dans une salle de KmX à des heures indues, avec une diffusion pauvre ou nulle, au lieu d'obliger les distributeurs et les salles à remplir leur rôle comme ils le devraient.

En bref, on cherche et diffuse des films de genre “populaire”, et le sens de ce mot est défini par des arguments faiblards, un humour de bas étage de la pire espèce télévisée, des grossièretés sans limite, des navets dont le but est en définitive que les gens aient une capacité de réflexion de plus en plus réduite. Cet idéal ou objectif est très clair : les responsables (fonctionnaires, distributeurs, montreurs, producteurs) décident du goût des gens pour ne pas dire de leurs choix, traitant ainsi gentiment et poliment le public d'imbécile.

Les défaillances, les fautes et les erreurs sont si grandes qu'il faut de Grands Évènements pour les cacher (avec la complicité de la grande majorité des médias).

dichos señores pintan la fachada, con marquesinas a medias y listo el pollo... Estos señores, después, enfrentan las cámaras y micrófonos y en los medios gráficos aparecen sonrientes, diría hasta casi triunfales, diciendo que poseen el mejor de los cepillos de dientes para nuestro salud dental, ignorando a los niños que se mueren de hambre y desnutrición. Creen que cumplen con sus funciones legalizando la pobreza: los cartoneros son el mejor testimonio de esta cruda realidad.

¿Qué tiene que ver todo esto con nuestro cine? Creo que mucho...

En los últimos dos años se han realizado varias docenas de documentales, la mayoría de ellos de excelente calidad. Y oh, qué casualidad, el tema central de estos documentales son los conflictos sociales, económicos y políticos de este país. Y por este motivo (no veo otras razones) no son apoyados correctamente para su exhibición, y muchos de ellos ni siquiera llegan a estrenarse, aún cuando en los créditos figura que ese documental tuvo "el apoyo del INCAA para su producción".

Aquí van un par de casos que la opinión pública ignora mientras la ineptitud oficial brilla más que las emulsiones de las películas ignoradas y postergadas...

Como estos ejemplos hay muchas más *Historias breves*...

UN CASO MUY CURIOSO...

Una de las realizadoras más talentosas de nuestro medio, luego de estrenar su segunda película, hace los trámites correspondientes para cobrar el subsidio (de medios electrónicos). Luego de ir cobrando en varias cuotas, recibe del INCAA una llamada donde se le pedía pasar a cobrar un cheque de 64.000 pesos. Según las cuentas de la realizadora, se le debía nada más que 50.000 \$. Inmediatamente responde a la parte administrativa de la institución, diciendo que ha habido un error en la cuenta y que su cheque debería ser de 50.000 pesos –es decir, menos de 64.000 pesos. La sorprende aún más aquello que escuchó como respuesta: "Al contrario usted está equivocada, aparte de los 64.000 pesos, se le deben 300.000 pesos más, suma que entregaremos con otro cheque para saldar la deuda." Estupefacta, ella se dirige al INCAA para aclarar el asunto. El INCAA revisa los papeles y ratifica que, como dice la realizadora, los 300.000 pesos corresponden al primer presupuesto entregado. El INCAA reconoce el error y a partir de ese momento comienza a maltratar a la realizadora, que, a casi dos años del suceso relatado, no ha podido aún cobrar los 50.000 pesos que le correspondían ¿Es la decencia castigada en el INCAA?

SOY ARGENTINO MI PELÍCULA NO...

Un joven realizador se presenta en la oficina correspondiente del INCAA y solicita enviar su film (en soporte digital) al festival de Berlin 2005, a través del órgano ofi-

Quand les structures s'effondrent, ces messieurs repégnent la façade, avec des affiches mal collées et le tour est joué... Ces messieurs ensuite affrontent la caméra et les microphones, et paraissent tout sourire dans la presse écrite, je dirais même triomphants, disant qu'ils possèdent la meilleure brosse à dents pour notre santé dentaire, ignorant les enfants qui meurent de faim et de malnutrition. Ils croient remplir leurs fonctions en légalisant la pauvreté : les cartoneros sont le meilleur témoignage de cette cruelle réalité.

Qu'est-ce que ça a à voir avec notre cinéma ? Je crois que beaucoup...

Dans les deux ans passés plusieurs douzaines de documentaires ont été réalisés, la majorité d'excellente qualité. Et, oh ! quel hasard, le thème central en était les conflits sociaux, économiques et politiques de ce pays. Et c'est pourquoi (je ne vois pas d'autre raison) ils ne reçoivent pas l'aide correcte pour leur diffusion, et beaucoup d'entre eux ne sortent même pas, même quand le générique indique que le documentaire a été réalisé "avec l'appui de l'INCAA pour la production".

Voici quelques anecdotes que l'opinion publique ignore alors que l'inefficacité officielle brille plus que les émulsions des films ignorés et remisés...

Comme ces exemples il y a bien des *Histoires brevès*...

UNE TRÈS CURIEUSE AFFAIRE...

Une des réalisatrices les plus talentueuses de notre milieu, après la sortie de son second film, fait les démarches pour toucher les subventions (de médias électro-niques). Après avoir touchés plusieurs termes, elle reçoit un appel de l'INCAA où on lui demandait de passer toucher un chèque de 64 000 pesos. Selon les comptes de la cinéaste on ne lui en devait plus que 50 000. Immédiatement elle répond à l'administration de l'institution, en signalant l'erreur et en indiquant qu'on ne lui devait que 50 000 pesos, c'est à dire moins que 64 000. Elle fut encore plus surprise en écoutant la réponse : "Au contraire vous vous trompez, à part les 64 000 pesos, on vous en doit 300 000 de plus, et nous vous ferons un chèque pour cette somme afin d'apurer la dette." Stupéfaite, elle va à l'INCAA pour éclaircir l'affaire. L'INCAA révise le dossier et ratifie que, comme le dit la cinéaste, les 300 000 correspondent au premier budget existant. L'INCAA reconnaît son erreur et à partir de ce moment-là, commence à maltraiter la cinéaste qui, deux ans après les faits relatés, n'a pas encore pu toucher les 50 000 pesos qui lui reviennent. La décence est-elle punie par l'INCAA ?

JE SUIS ARGENTIN, MON FILM NON...

Un jeune réalisateur se présente au bureau ad hoc de l'INCAA et demande à envoyer son film (en support

cial, argumentando no poder contar económicamente con el dinero para costear el envío. El realizador se sorprende al enterarse de que su ópera prima, no es una "película argentina" (¿es somalí?) por no haber pagado los impuestos correspondientes al ámbito cinematográfico nacional. Por lo tanto el envío de su trabajo es rechazado. Imagínense el asombro y desolación de nuestro joven realizador... pero como si esto fuera poco, se sorprende más al escuchar que: "en caso que él mismo lo enviase y el trabajo llegara a obtener un premio en dicho festival, ahí sí la institución lo reconocería como "cine nacional" y colaboraría en otra forma y en otras instancias". Es decir la institución del exitismo cholulo y extranjero. ¿Y el apoyo a nuestro cine depende exclusivamente de los premios en el exterior? ¿Y ahí entonces el INCAA pondrá su sello de "esta película fue realizada con el apoyo del INCAA" e irá a engrosar las listas de "logros de la gestión"? Si Europa dice que es bueno... ¿El apoyo del INCAA hacia las óperas primas no debería facilitar la circulación en el circuito internacional de festivales, legitimando oficialmente dicha producción? La reacción inmediata de nuestro "aventurero" es salir corriendo de ese lugar sin sentido y buscar el bar más cercano para tomarse unas cervezas y calmar así su bronca...

RELATAR UNA PARTE DE NUESTRA HISTORIA ES PECADO...

Según conversaciones que tuve con el realizador de un muy buen documental sobre una de tantas historias trágicas de nuestro país, llega a los manos del Presidente de la Nación. Lo ve en privado, aparentemente le gusta el contenido del documental y sugiere a los responsables del INCAA que estrenen dicho material. En aquellos días la Capital Federal se veía empapelada con unos afiches que conmemoraban el 16 de Junio de 1955. El realizador es notificado por INCAA de su interés de exhibir el film en la sala Tita Merello. Es imposible imaginar la alegría de este joven que logró su obra a base de sacrificios propios y de los amigos que participaron en ella. A la hora del estreno (justo el 16 de Junio de este año) esa inmensa alegría se transforma, una vez más, en una terrible bronca. ¿Por qué? Para comprender la razón no hace falta ser intelectual, ni siquiera inteligente: Le dan una sola función y luego de esa exhibición, nadie le da una explicación. A otra cosa, mariposa. Sin salir de su asombro, nuestro joven llama a la Entidad Madre e insiste para lograr el estreno de su documental. La voz (por teléfono) que responde es muy amable, correcta pero contundente: "Sí querés estrenar tu obra te damos la sala (una en el Tita Merello, de pésimas condiciones de exhibición, valga aclarar) pero nada más. Ocúpate de todo y no nos pidas nada más".

Otro realizador que se queda con el tubo en la mano en silencio y con la cabeza gacha.

Sí... como estos casos hay muchas "historias breves"...

numérique) au festival de Berlin 2005, à travers l'organe officiel, arguant qu'il n'avait pas les moyens de payer l'envoi. Le cinéaste est surpris d'apprendre que sa première œuvre n'est pas un "film argentin" (est-il somalien ?) puisqu'il n'a pas payé les impôts prévus dans le milieu cinématographique national. L'envoi de son travail est donc refusé. Imaginez l'étonnement et la désolation de notre jeune réalisateur... mais comme si ça ne suffisait pas il est encore plus ébahi en entendant qu'"au cas où il l'enverrait lui-même et où ce travail obtiendrait un prix dans ce festival, l'institution le reconnaîtrait et collaborerait sous une autre forme et selon d'autres instances." C'est à dire l'institution du culte adulateur du succès à l'étranger. L'appui à notre cinéma dépend-il exclusivement des prix à l'étranger ? Et alors l'INCAA mettra son sceau "ce film a été réalisé avec l'appui de l'INCAA" et il ira grossir les listes des "réussites de l'exercice" ? Si l'Europe dit que c'est bien... L'appui de l'INCAA envers les premières œuvres ne devrait-il pas faciliter la circulation sur le circuit international des festivals, légitimant ainsi officiellement la production ? La réaction immédiate de notre "aventurier" est de fuir en courant ce lieu absurde et d'écluser quelques bières dans le bar le plus proche pour calmer sa rogne.

RACONTER UNE PARTIE DE NOTRE HISTOIRE C'EST PÉCHÉ...

Selon des conversations que j'ai eues avec le réalisateur d'un très bon documentaire sur l'une des multiples histoires tragiques de notre pays, celui-ci parvient aux mains du Président de la Nation. Il le voit en privé, semble en apprécier le contenu et suggère aux responsables de l'INCAA qu'ils le diffusent. Pendant ces jours-là la Capitale Fédérale était tapissée d'affiches de commémoration du 16 juin 1955. L'INCAA prévient le réalisateur de sa volonté de sortir le film dans la salle Tita Merello. On ne peut imaginer la joie de ce jeune homme qui avait terminé son œuvre grâce aux sacrifices consentis par lui et les amis qui y avaient participé. Le jour de la sortie (juste le 16 juin de cette année-là) cette joie énorme devient une fois de plus une colère terrible.

Pourquoi ? Pas besoin d'être grand clerc pour comprendre : on lui donne UNE SEULE SÉANCE, à la suite de laquelle nul ne lui donne d'explication. On passe à autre chose. Encore sous le coup de sa surprise, notre jeune homme appelle l'Entité Mère et insiste pour obtenir la sortie de son documentaire. La voix (téléphonique) qui répond est aimable, correcte mais définitive : "Si tu veux que ton film sorte nous te donnons la salle (une du cinéma Tita Merello, dans de très mauvaises conditions de projection, il faut le préciser) mais c'est tout. Tu t'occupes de tout et ne demande rien de plus."

Encore un cinéaste qui se retrouve le téléphone à la main, silencieux et tête basse.

Oui, il y a bien des "histoires brèves" de ce genre...



Pizza, bira y faso (????) de ????????

¿A qué va esto? Esto va a que en algún momento, INCAA tendría que reflexionar y aceptar las críticas hacia su funcionamiento. Cosa que le permitiría hacer una autocrítica, si realmente quiere, no que los errores en el futuro sean cada vez menos, si no que los aciertos sean mayores. Esta reflexión y autocrítica quizás ayudaría a que no se repitan cosas tan desagradables como contraproducentes.

Si Argentina es un país donde cunde la marginalidad todos los días, es sano y correcto que su cine, expresión artística de su pueblo, también lo sea en parte importante, y el INCAA debería integrar esta realidad: si grandes festivales como el de teatro en Aviñón, inventaron tener un “in” y un “off” para ser reflejo de la creación total del país, la oficial y la marginal, porque no imaginar una institución que tenga la capacidad de acoger la creación cualquiera sea su origen, con criterios exclusivamente artísticos.

Argentina, país generoso como pocas tierras entre las tierras, donde caben multitudes que se ignoran entre sí, donde conviven las contradicciones más inimaginables.

A estas alturas es imposible eludir los problemas del cine argentino como parte de las miles de incógnitas que florecen al amanecer en cada fotograma de esta “película nacional”.

Argentina... “país problemático y fértil” debiera cantar el tango.

HAYRABETH ALACAHAN Nacido en Armenia, es pescador de perlas cinematográficas, y ejerce sus talentos en la Cineteca Vida, y en el archivo de la sección cine del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. También es corresponsal de ARCAHT para Argentina.

RESUMEN INCAA a pesar de sus logros presenta fallos graves de funcionamiento, no permite ayudar verdaderamente a toda la producción cinematográfica nacional y no se hace eco de los éxitos logrados por cineastas marginales. Urge una revisión de su proceder.

PALABRAS CLAVES INCAA - premios - ilegal - marginal - soluciones alternativas - debate - cine popular - éxito.

Pourquoi tout cela ? Parce qu'à un moment quelconque, l'INCAA devrait se mettre à réfléchir et accepter les critiques faites à son fonctionnement. Ce qui lui permettrait de faire une autocritique, si la vraie volonté existe, non qu'à l'avenir les erreurs soient moins nombreuses, mais que les réussites soient plus grandes. Cette réflexion et cette autocritique aideraient peut-être à éviter la répétition de choses aussi désagréables que contre-productives.

Si l'Argentine est un pays où chaque jour augmente la marginalité, il est sain et correct que son cinéma, expression artistique de son peuple, le soit aussi pour une part importante, et l'INCAA devrait intégrer cette réalité : si de grands festivals comme celui de théâtre en Avignon ont inventé un “in” et un “off” pour être le reflet de la création totale du pays, l'officielle et la marginale, pourquoi ne pas imaginer une institution qui ait la capacité d'accueillir la création quelle que soit son origine, sur des critères exclusivement artistiques ?

Argentine. pays aux terres généreuses entre toutes, où vivent des multitudes qui s'ignorent entre elles, où cohabitent les contradictions les plus inimaginables.

Il est à présent impossible d'éviter les problèmes du cinéma argentin comme partie des milliers d'inconnues qui fleurissent au petit matin à chaque programme de ce “film national”.

Argentine..., “pays problématique et fertile” devrait dire le tango.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)
PAR ODILE BOUCHE

HAYRABETH ALACAHAN Né en Arménie, il est pêcheur de perles cinématographiques, et exerce ses talents à la Cineteca Vida, et aux archives de la section cinéma du Musée d'Art Moderne de Buenos Aires. Il est aussi correspondant d'ARCAHT pour l'Argentine.

RÉSUMÉ L'INCAA malgré ses réussites présente de graves défauts de fonctionnement, ne permet pas d'aider réellement toute la production cinématographique nationale et ne se fait pas l'écho des succès des cinéastes marginaux. Une révision de sa façon de procéder est urgente.

MOTS CLÉS INCAA - prix - illégal - marginal - solutions alternatives - débat - cinéma populaire - succès.

kinoforum

> Zita Carvalhosa

Em 1990, o então presidente da República, Fernando Collor, fechou a *Embrafilme*, um órgão público, principal agente financeiro do cinema brasileiro, que possibilitava a produção de nosso cinema.

O cinema brasileiro entrou então numa crise profunda. Durante dois anos, não houve nenhum longa-metragem produzido no Brasil. O curta-metragem por consequência tornou-se o único formato viável de produção do cinema brasileiro, garantindo a sobrevivência de nossos cineastas.

Diante dessa situação a criação do festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo foi muito oportuna, pois ofereceu um espaço de encontro incontornável para os profissionais do setor, já que ali haveria a possibilidade de se exibir o que havia se tornado o único e último meio de expressão de um cinema em crise.

Ou seja, o festival foi criado realmente com um objetivo muito forte: o de garantir uma possibilidade de permanência da 7^a arte em nosso país e uma janela franca para a exibição desses trabalhos.

O Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, criado então em 1990 como já dissemos acima, é organizado pela Associação Cultural Kinoforum e realizará a sua 17^a edição, de 24 de agosto a 2 de setembro de 2006.

O festival que conta com o patrocínio da Petrobras, é o maior evento na América Latina dedicado ao formato curta e figura entre aqueles dez mais importantes do mundo.

Tem um caráter cultural não competitivo e visa exi-

En 1990, le président de la République, Fernando Collor, ferma l'*Embrafilme*, organisme public et principal agent financier du cinéma brésilien, qui rendait possible la production de notre cinéma.

Le cinéma brésilien entra alors dans une crise profonde. Pendant deux ans, aucun long métrage ne fut produit au Brésil. Le court métrage devint en conséquence l'unique format viable de production du cinéma brésilien, garantissant la survie de nos cinéastes.

Dans cette situation, la création du Festival International de Courts Métrages de São Paulo fut très opportune, car elle offrit un espace de rencontre incontournable pour les professionnels du secteur, en y rendant possible la présentation de ce qui était devenu l'unique et ultime moyen d'expression d'un cinéma en crise.

Autrement dit, le festival fut créé en réalité avec un objectif très fort : garantir une possibilité de survie du 7^e art dans notre pays et une large fenêtre pour la présentation de ces travaux.

Le Festival International de Courts Métrages de São Paulo, créé donc en 1990 comme nous l'avons dit plus haut, est organisé par l'Association Culturelle *Kinoforum* et présentera sa 17^e édition du 24 août au 2 septembre 2006.

Le festival, qui bénéficie du parrainage de la *Petrobras*, est le plus grand événement consacré en Amérique Latine au format court et figure parmi les dix les plus importants du monde.

Il a un caractère culturel non compétitif et vise à



Lucrecia Martel, réalisatrice argentine, à Toulouse en mars 2001.

bir filmes que contribuam para o desenvolvimento do curta-metragem quanto à sua linguagem, formato específico e forma de produção.

Produção, distribuição e exibição estão em meio a mudanças radicais. Os mercados ampliam-se e ao mesmo tempo retraem-se. A chegada da TV por assinatura, o *boom* da Internet, o crescimento vertiginoso do circuito de festivais no Brasil e no Mundo.

O formato curta está sempre na vanguarda do cinema discutindo os dilemas do momento. Filme em película/cinema digital? Exibição clássica, difusão pela Internet, tecnologia digital em salas de Cinema? Permitindo um maior intercâmbio entre a produção cinematográfica nacional, a latino-americana e a internacional, o festival leva ao público brasileiro, filmes aos quais de outra maneira ele nunca teria acesso.

A formação de público para o produto audiovisual brasileiro é um desafio que se soma à formação de mão de obra para o setor ainda com espaço para novos agentes e o festival apostava na ampliação do acesso aos bens culturais como política de inclusão social para jovens (17 a 25 anos) nas comunidades carentes.

Para melhor conhecerem o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo traçamos um pequeno

présenter des films susceptibles de contribuer au développement du court métrage par rapport à son langage, son format spécifique et sa forme de production.

La production, la distribution et la présentation sont au cœur de changements radicaux. Les marchés s'élargissent et en même temps se réduisent, avec l'arrivée de la télévision par abonnement, le boom d'Internet, la croissance vertigineuse du circuit de festivals au Brésil et dans le monde.

Le format court est toujours à l'avant-garde du cinéma, dans sa mise en question des dilemmes du moment. Film en pellicule/cinéma digital ? Présentation classique, diffusion par Internet, technologie digitale dans les salles de cinéma ? En permettant un plus grand échange entre les productions cinématographiques nationale, latino-américaine et internationale, le festival amène au public brésilien des films auxquels il n'aurait jamais eu accès d'une autre façon.

La formation du public au produit audiovisuel brésilien est un défi qui s'ajoute à la formation de main d'œuvre pour le secteur qui a encore de la place pour de nouveaux agents, et le festival parie sur l'élargissement de l'accès aux biens culturels comme politique d'intégration sociale pour jeunes (17 à 25 ans) dans les

histórico das edições anteriores: a primeira edição, realizada em 1990, foi uma manifestação dedicada à promoção do formato curto. Já a sua segunda edição deu um caráter permanente ao evento, inserindo-o no calendário cultural da cidade de São Paulo. A terceira edição do Festival estabeleceu relações mais sólidas com o circuito internacional, chegando a exibir mais de 200 filmes. A quarta edição ganhou um boletim diário. Durante a quinta edição o festival passou a fazer parte da Conferência Internacional de Curtas-Metragens, principal fórum de discussão deste formato. Na sexta edição, o festival conquistou mais salas de exibição. Na sétima, abrigou o Encontro Nacional de ABD's, e que desde então se realiza anualmente a cada edição do festival. Na oitava edição, o evento foi sede do encontro que reuniu os principais países no formato curto na América Latina, resultando na elaboração do Guia Latino-americano do Curta-Metragem. A nona edição teve ainda mais salas de exibição do que nos anos anteriores, tendo, ainda, a honra de sediar a Conferência Internacional de Curtas-Metragens. Em 1999, o festival completou dez anos e a edição comemorativa mostrou uma Retrospectiva dos Melhores Filmes já exibidos no evento.

No décimo primeiro ano, o festival firmou parceria com a Petrobras, possibilitando assim uma significativa ampliação do evento e uma presença massiva de realizadores brasileiros. Com esse novo fôlego, em sua décima segunda edição em 2001, o festival ampliou as suas atividades inaugurando o trabalho das Oficinas Kinoforum de Produção e Realização Audiovisual como um projeto paralelo do festival, destinadas a tra-

communautés en difficulté.

Pour mieux connaître le Festival International de Court Métrages de São Paulo, voici un bref historique des éditions antérieures. La première édition, qui eut lieu en 1990, fut une manifestation dédiée à la promotion du format court. La seconde donna déjà un caractère permanent à l'événement, en l'insérant dans le calendrier culturel de la ville de São Paulo. La troisième édition du Festival établit des relations plus solides avec le circuit international, en réussissant à présenter plus de 200 films. La quatrième édition obtint un bulletin quotidien. Lors de la cinquième édition, le festival devint participant à la Conférence Internationale de Courts Métrages, principal forum de discussion sur ce format. A sa sixième édition, le festival conquit davantage de salles de diffusion. Lors de la septième, il accueillit la Rencontre Nationale de ABD's, qui depuis lors a lieu tous les ans à chaque édition du festival. A la huitième, la manifestation fut le siège d'une rencontre réunissant les principaux pays sur le format court en Amérique Latine, avec pour résultat l'élaboration du Guide Latino-américain du Court Métrage. La neuvième édition obtint encore plus de salles de diffusion que les années précédentes, avec en outre l'honneur d'accueillir la Conférence Internationale de Courts Métrages. En 1999, le festival fêta ses dix ans et l'édition commémorative offrit une Rétrospective des Meilleurs Films déjà présentés lors de cette manifestation.

Pour la onzième année, le festival signa un partenariat avec la *Petrobras*, rendant ainsi possible un élargissement significatif de la manifestation et une présence massive de réalisateurs brésiliens. Avec ce nouveau souf-

Kiko Goifman, réalisateur brésilien, et les autres sont qui ?????????????????????? à Toulouse en mars 2005.





Paulo Sacramento,
réalisateur brésilien
à Toulouse en mars 2004.

balhar com as comunidades menos privilegiadas da periferia de São Paulo e cidades próximas, englobando a exibição de filmes e a realização de oficinas de captação e edição de vídeo. O acesso às oficinas é oferecido a jovens de idade entre 16 e 26 anos, sem qualquer exigência de experiência anterior na área audiovisual.

Através desse trabalho pretende-se desvendar novos olhares, universos e concepções de imagem, oriundos de grupos sociais que habitam essas regiões, e que não têm acesso aos circuitos de produção e exibição do cinema brasileiro. Aproximando a população do cinema, pretende-se estimular o crescimento e o interesse dessas comunidades, no que se refere à produção cultural e audiovisual como um todo, incentivando-se assim a formação de público para o cinema brasileiro.

Atividade permanente do festival, essa ação visa à formação de público ativo e à inserção social pela atividade audiovisual, além da promoção na geração de trabalho e renda, buscando também a promoção do intercâmbio junto às entidades de ensino e desenvolvimento cultural nacionais convencionais e não convencionais e o apoio no desenvolvimento de organizações culturais comunitárias e associações.

Desde o projeto piloto em 2001, foram realizadas 30 oficinas em parceria com diversas associações culturais, onde 470 alunos produziram, dirigiram e fotografaram, sempre a partir de seus próprios argumentos, 110 curtas digitais. Cabe acrescentar, ainda, que muitos desses vídeos produzidos nas oficinas já cumpriram carreiras de sucesso em festivais internacionais.

Voltando a falar do festival, o mesmo trata-se de local

fle, lors de sa douzième édition en 2001, le festival élargit ses activités en inaugurant le travail des *Ateliers Kinoforum de Production et Réalisation Audiovisuelle*, en projet parallèle au festival, dans l'objectif de travailler avec les communautés moins privilégiées de la périphérie de São Paulo et des villes voisines, projet englobant la présentation de films et la réalisation d'ateliers de réception et d'édition de vidéo. L'accès aux ateliers est offert à des jeunes âgés de 16 à 26 ans, sans aucune exigence d'expérience antérieure dans le domaine audiovisuel.

A travers ce travail, on cherche à découvrir des conceptions d'image, des regards et des univers nouveaux, issus de groupes sociaux qui habitent ces régions et qui n'ont pas accès aux circuits de production et de diffusion du cinéma brésilien. Par l'approche de la population du cinéma, on cherche à stimuler la croissance et l'intérêt des ces communautés par rapport à la production culturelle et audiovisuelle vue comme un tout, encourageant ainsi la formation d'un public pour le cinéma brésilien.

Activité permanente du festival, cette action vise à la formation d'un public actif et à l'insertion sociale par l'activité audiovisuelle, en même temps qu'au développement de la mise en œuvre de travail et de revenus. Elle cherche également à promouvoir les échanges avec les organismes d'enseignement et de développement culturel nationaux, conventionnels et non conventionnels, et l'appui pour le développement d'organisations culturelles communautaires et d'associations.

Depuis le projet pilote en 2001, en partenariat avec diverses associations culturelles ont été créés 30 ateliers où 470 élèves ont produit, dirigé et photographié,

privilegiado para o encontro de cineastas, diretores de festivais nacionais e internacionais, críticos, distribuidores e outros profissionais de cinema, sempre objetivou-se privilegiar a circulação, a transformação e a informação e, assim, acabou por tornar-se quase passagem obrigatória e fonte de referência para os curadores de outros festivais internacionais, em busca de filmes não só brasileiros mas, também, latino-americanos.

O curta-metragem sempre foi terreno fértil para a descoberta de novas formas de olhar. E se a infância do cinema foi marcada pelo curta, é nesse formato que estamos começando a viver, mais intensamente, a era das imagens digitais. A Formação do Olhar é um tema que concentra a semente das futuras gerações da imagem e foi esse o Foco do Festival, que acabou por se tornar uma seção fixa do festival com a organização de um seminário independente que reúne e discute experiências que se multiplicam como agente de formação e inserção social dos jovens de nosso país.

Recebendo produtores e distribuidores brasileiros e estrangeiros, podemos divulgar e promover a produção brasileira de curta-metragem, que encontra no mercado um interesse crescente e reconhecimento garantido.

toujours à partir de leurs propres arguments, 110 courts digitaux. Il convient d'ajouter que beaucoup de ces vidéos produites dans les bureaux ont déjà obtenu du succès dans des festivals internationaux.

Pour en revenir au festival, il sert de lieu privilégié pour la rencontre de cinéastes, directeurs de festivals nationaux et internationaux, critiques, distributeurs et autres professionnels du cinéma. Avec toujours pour objectif de privilégier la circulation, la transformation et l'information, il a fini par devenir le passage quasi obligatoire et la source de référence pour les responsables d'autres festivals internationaux à la recherche de films, non seulement brésiliens, mais aussi latino-américains.

Le court métrage a toujours été un terrain fertile pour la découverte de nouvelles formes de regard. Et si l'enfance du cinéma a été marquée par le court, c'est dans ce format que nous sommes en train de commencer à vivre, le plus intensément, l'ère des images digitales. La Formation du Regard est un thème qui concentre les germes des futures générations de l'image et fut le Noyau du Festival. Il finit par devenir une section fixe du festival, avec l'organisation d'un séminaire indépendant qui rassemble et met en discussion des expérien-



Tata Amaral,
réalisatrice brésilienne
à Toulouse en mars 200???????

Editando um catálogo bilíngüe, organizando uma videoteca com todos os títulos inscritos, e promovendo mostras sistemáticas podemos garantir um registro contínuo da produção audiovisual brasileira no formato curto.

A reflexão sobre essa produção é também um dos principais objetivos do festival que realiza a cada ano, encontros, seminários e workshops, com o intuito de incrementar a discussão entre realizadores, produtores fornecedores e um público interessado.

Sintonizado com as novas linguagens e a diminuição de fronteiras entre os suportes, o festival desde 2004 passou também a exibir vídeos em seus programas, criando a seção Curta o Formato Brasil (filmes de menos de 15 minutos que se destacam por explorar as potencialidades do formato curta, independentemente do suporte em que foram finalizados). Completa-se a grande vitrine do curta-metragem brasileiro com os programas Panorama Brasil (seleção nacional das melhores produções recentes), Cinema em Curso (filmes da recente produção universitária) e Formação do Olhar (os melhores resultados dos workshops realizados por comunidades de todo o Brasil).

Em 2005, o festival passou a aceitar o vídeo, além da película, também para as mostras Internacional e Latino-Americana, onde busca apresentar os novos caminhos do cinema, os ganhadores de prêmios em outros festivais, as novas descobertas e experiências e os novos talentos, objetivando fornecer ao público uma visão atualizada e diversificada do cinema de curta-metragem do resto do mundo.

Diante da virada tecnológica, imposta ao audiovisual, o festival tem a sensibilidade que o momento é também crítico para os realizadores, e por entender que é hora de delimitar espaços, discutir realidades e fazer prevalecer o talento, o festival funciona como um *forum* de discussão e troca de experiências, e para tanto traz a São Paulo todos os realizadores brasileiros, que tiveram seus filmes selecionados para o evento.

Dentro da pequena, mas importante história do festival, muitos diretores hoje renomados, inclusive internacionalmente, fizeram aqui as suas estréias ou aqui exibiram seus primeiros filmes, destacando-se entre eles, por exemplo, do Brasil: Beto Brant, Bruno Vianna, Christian Saghåard, Evaldo Mocarzel, Fernando Meirelles, Gustavo Acioli, Kiko Goifman, José Eduardo Belmonte, José Roberto Torero, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Paulo Sacramento, Ricardo Elias, Rogério Moura, Tata Amaral, Walter Salles. Da América Latina: Carlos Guarón (México), Lucrécia Martel (Argentina), e, ainda outros famosos como: Peter Tscherkassky (Áustria) e Paul Thomas Anderson (EUA), entre tantos outros.

ces qui se multiplient comme agent de formation et d'insertion sociale des jeunes de notre pays.

Accueillant producteurs et distributeurs brésiliens et étrangers, nous pouvons divulguer et promouvoir la production brésilienne de court métrage, qui trouve sur le marché un intérêt croissant et une reconnaissance garantie.

Editant un catalogue bilingue, organisant une vidéothèque avec tous les titres inscrits, et promouvant des manifestations systématiques, nous pouvons garantir un suivi continu de la production audiovisuelle brésilienne dans le format court.

La réflexion sur cette production est également l'un des principaux objectifs du festival, qui organise chaque année rencontres, séminaires et workshops, dans le but de développer la discussion entre réalisateurs, producteurs fournisseurs et un public intéressé.

S'adaptant aux nouveaux langages et à la diminution des frontières entre les supports, à partir de 2004 le festival a commencé aussi à présenter des vidéos dans ses programmes, créant la section *Curta o Formato Brasil* (films de moins de 15 minutes qui se caractérisent par l'exploration des potentialités du format court, indépendamment du support sur lequel ils ont été réalisés). La grande vitrine du court métrage brésilien est complétée par les programmes *Panorama Brasil* (élection nationale des meilleures productions récentes), *Cinema em curso* (films de la récente production universitaire) et *Formação do Olhar* (les meilleurs résultats des workshops réalisés par des communautés de tout le Brésil).

En 2005, le festival, outre la pellicule, a accepté la vidéo également dans les sections Internationale et Latino-américaine, où il souhaite présenter les nouveaux chemins du cinéma, les gagnants de prix dans d'autres festivals, les découvertes et expériences nouvelles, et les nouveaux talents, dans le but de fournir au public une vision actualisée et diversifiée du cinéma de court métrage du reste du monde.

Devant le tournant technologique imposé à l'audiovisuel, le festival a le sentiment que le moment est aussi critique pour les réalisateurs. Parce qu'il comprend qu'il est temps de délimiter des espaces, de mettre en question des réalités et de faire prévaloir le talent, le festival fonctionne comme un forum de discussion et d'échange d'expériences, et dans ce but attire à São Paulo tous les réalisateurs brésiliens qui ont eu leurs films sélectionnés pour cette manifestation.

Dans la courte mais importante histoire du festival, de nombreux réalisateurs, aujourd'hui reconnus, y compris internationalement, ont ici fait leurs débuts ou présenté leurs premiers films. Parmi eux, on distingue par exemple, pour le Brésil : Beto Brant, Bruno Vianna, Christian Saghåard, Evaldo Mocarzel, Fernando Meirelles, Gustavo Acioli, Kiko Goifman, José Eduardo Belmonte, José

Conhecemos a ligação muito forte que a cidade de Toulouse sempre teve com o Brasil, quer seja na sua cultura com as belas versões de canções brasileiras por Claude Nougaro, sem esquecer as Femmouze T, ou na política, bastando lembrar que Apolônio de Carvalho, comunista brasileiro e fundador do PT, liderava um grupo de resistentes da FTP-MOI, quando da libertação de Toulouse em 1944.

Assim, poder estar presente no Festival de Cinema da América-Latina de Toulouse com uma programação escolhida como o nosso cartão de visitas, composta de filmes produzidos nas oficinas Kinoforum é motivo de muita honra e alegria e esperamos agradar ao público desse belo festival que tanto tem contribuído pelo cinema latino-americano.

ZITA CARVALHOSA ????????????

RESUMEN O Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, fórum de discussão e intercambio de experiências, divulga a produção brasileira de curta mtragem, edita um catálogo bilíngüe e organiza uma videoteca. As oficinas Kinoforum apostam no acesso aos bens culturais como política de integração social para os jovens nas comunidades carentes.

PALABRAS CLAVES Curta metragem, cinema brasileiro, festival Kinoforum, integração social.

Roberto Torero, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Paulo Sacramento, Ricardo Elias, Rogério Moura, Tata Amaral, Walter Salles. Pour l'Amérique Latine : Carlos Guaron (Mexique), Lucrécia Martel (Argentine), et d'autres connus encore comme Peter Tscherkassky (Autriche) et Paul Thomas Anderson (USA), parmi de nombreux autres.

Nous connaissons le lien très fort que la ville de Toulouse a toujours eu avec le Brésil, soit dans sa culture avec les belles versions de chansons brésiliennes par Claude Nougaro, sans oublier les Femmouze T, soit en politique, avec l'évocation d'Apolônio de Carvalho, communiste brésilien et fondateur du PT, qui dirigeait un groupe de résistants de la FTP-MOI, au moment de la libération de Toulouse en 1944.

C'est pourquoi, pouvoir être présents au Festival de Cinéma d'Amérique Latine de Toulouse avec une programmation choisie pour être notre carte de visite, composée de films produits dans les ateliers *Kinoforum* est pour nous un grand honneur et une grande joie, et nous espérons plaire au public de ce beau festival, qui a tant fait pour le cinéma latino-américain.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR
FRANÇOISE DUPRAT

ZITA CARVALHOSA ????????????

RESUMEN Le Festival International de Courts Métrages de São Paulo, forum de discussion et d'échange d'expériences, divulgue la production brésilienne de court métrage, édite un catalogue bilingue et organise une vidéothèque. Les Ateliers Kinoforum parient sur l'élargissement de l'accès aux biens culturels comme politique d'intégration sociale pour jeunes dans les communautés en difficulté.

PALABRAS CLAVES Court métrage, cinéma brésilien, festival Kinoforum, intégration social.

Evaldo Mocarzel, réalisateur brésilien, à Toulouse en mars 2005.





Um encontro com o passado

documentário brasileiro discute polémica envolvendo
filme cubano soviético da década de 1960

> Sylvia Nemer

Rencontre avec le passé

un documentaire brésilien sur la polémique entourant
un film soviétique-cubain des années 1960

Em 1962 o diretor russo Mikhail Kalatozov chegou à Cuba para fazer um filme sobre a revolução que três anos antes modificara o panorama político daquele país até então governado pelo modelo clássico das oligarquias latino-americanas. Durante, aproximadamente, dois anos o cineasta e sua equipe percorreram a ilha em busca de imagens que expressassem o sentido do movimento revolucionário e a alma do povo cubano. O filme, porém, frustrou as expectativas, decepcionando tanto os idealizadores soviéticos quanto seus colaboradores cubanos. O público também o rejeitou. Na URSS foi mal recebido e em Cuba ficou apenas uma semana em cartaz. Depois disso foi recolhido aos arquivos do ICAIC onde

En 1962, le réalisateur russe Mikhail Kalatozov arriva à Cuba pour faire un film sur la révolution qui, trois ans auparavant, avait modifié le panorama politique de ce pays, gouverné jusqu'alors sur le modèle classique des oligarchies latino-américaines. Durant à peu près deux ans, le cinéaste et son équipe ont parcouru l'île à la recherche d'images susceptibles d'exprimer le sens du mouvement révolutionnaire et l'âme du peuple cubain. Le film, toutefois, ne correspondit pas aux attentes, décevant autant les idéalistes soviétiques que les collaborateurs cubains. Le public lui aussi le rejeta. En URSS, il fut mal reçu et à Cuba il ne resta qu'une semaine à l'affiche. Il fut ensuite déposé dans les archives du ICAIC où il resta oublié jusqu'au début des

permaneceu esquecido até o início dos anos 1990 quando foi resgatado por Martin Scorsese e Francis Ford Coppola que viram no filme uma verdadeira relíquia cinematográfica.

O que aconteceu nesse período?

O que explica que um filme considerado ruim tenha se transformado, tempos depois, em um clássico?

Partindo desses questionamentos, o diretor Vicente Ferraz, brasileiro, profundo conhecedor do cinema e do povo cubano, inicia uma série de pesquisas com o objetivo de discutir o destino do filme de Kalatozov quatro décadas após o seu lançamento. Trata-se de *Soy Cuba : o mamute siberiano*, documentário histórico cujo título resume o seu conteúdo, interessado em estabelecer uma ponte entre o passado e o presente, entre a história e a memória.

Com uma trajetória brilhante até o momento, *Soy Cuba : o mamute siberiano*, participou do IDFA, Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (2004), do Sundance Festival (2004), do Festival de Locarno na Suíça (2005), do Festival de Havana (2004), do BAFICI, o Festival de Cinema Independente de Buenos Aires e do Festival do Rio. Foi convidado por mais de 100 festivais internacionais, incluído o de Figueira de Foz, o de Leipzig, de Los Angeles, de Varsóvia, de Torino, de Biarritz e o de Icaro na Guatemala. Entre os prêmios recebidos, destacam-se o de melhor documentário no Festival de Guadalajara, o prêmio da imprensa estrangeira no Chicago Documentary Festival, o de melhor roteiro no Festival de Recife, o de melhor documentário no Festival de Lima e os prêmios de melhor documentário e o da crítica pelo melhor filme no Festival de Gramado.

O filme, revelando imagens pouco usuais da cidade de Havana, inicia-se com a voz do diretor que, em *off*, nos conta a história do seu projeto e a história do ICAIC cujos princípios fundadores se confundem com os da própria Revolução.

Lembrando que o cinema, segundo o regime instaurado em 1959, era visto como um poderoso instrumento no processo de transformação social, Vicente restabelece uma discussão central acerca da noção de arte revolucionária, ou seja, a relação entre "práxis" e estética. *Soy Cuba* se inscreve nessa perspectiva, buscando uma forma de comunicação com o público que rompesse com o cinema burguês convencional.

Mas o que seria esse novo cinema?

As entrevistas feitas com os integrantes da equipe cubana reforçam a hipótese de que o filme não atendeu as expectativas, porque teria se concentrado mais na dimensão estética do que na representação do país e seu povo.

années 90, lorsqu'il fut réhabilité par Martin Scorsese et Francis Ford Coppola qui virent dans le film une véritable relique cinématographique.

Que se passa-t-il pendant cette période ?

Qu'est-ce qui explique qu'un film considéré comme mauvais soit devenu, plusieurs années après, un classique ?

En partant de ces questions, le réalisateur brésilien Vicente Ferraz, grand connaisseur du cinéma et du peuple cubain, entame une série de recherches ayant pour objectif d'étudier le destin du film de Kalatozov quatre décennies après son lancement. Il s'agit de *Soy Cuba : le mammouth sibérien*, documentaire historique dont le titre résume le contenu, qui s'attache à établir un pont entre passé et présent, histoire et mémoire.

Suivant jusqu'à maintenant une trajectoire brillante, *Soy Cuba : le mammouth sibérien* a participé au IDFA, Festival International de Documentaires d'Amsterdam (2004), au Sundance Festival (2004), au Festival de Locarno en Suisse (2005), au Festival de La Havane (2004), au BAFICI, le Festival de Cinéma Indépendant de Buenos Aires et au Festival de Rio. Il fut invité par plus de 100 festivals internationaux, y compris ceux de Figueira da Foz, Leipzig, Los Angeles, Varsovie, Turin, Biarritz et celui d'Icaro au Guatemala. Parmi les prix obtenus, se détachent celui de meilleur documentaire au Festival de Guadalajara, le prix de la presse étrangère au Chicago Documentary Festival, celui du meilleur scénario au Festival de Recife, celui du meilleur documentaire au Festival de Lima et le prix de meilleur documentaire et celui de la critique pour le meilleur film au Festival de Gramado.

Le film, qui montre des images peu habituelles de la ville de La Havane, débute avec la voix du réalisateur qui, en off, nous raconte l'histoire de son projet et l'histoire d'ICAIC, dont les principes fondateurs se confondent avec ceux de la Révolution elle-même.

Rappelant que le cinéma, selon le régime instauré en 1959, était considéré comme un instrument puissant dans le processus de transformation sociale, Vicente rétablit une discussion centrale autour de la notion d'art révolutionnaire, c'est-à-dire la relation entre "praxis" et esthétique. *Soy Cuba* s'inscrit dans cette perspective, à la recherche d'une forme de communication avec le public qui rompait avec le cinéma bourgeois conventionnel.

Mais que devait être ce nouveau cinéma ?

Les interviews des participants de l'équipe cubaine renforcent l'hypothèse selon laquelle le film n'a pas répondu aux attentes parce qu'il se serait concentré davantage sur la dimension esthétique que sur la représentation du pays et de son peuple.

En ce qui concerne l'équipe soviétique, la plupart d'entre eux n'eurent pas l'opportunité de réévaluer le travail qui occupa deux ans de leur vie et de leurs efforts. Entre 1973 et 1974, outre Kalatozov, sont morts le direc-



Soy Cuba : o mamute siberiano (1962), de *Mikhail Kalatozov*

Da equipe soviética, a maioria não teve a oportunidade de reavaliar o trabalho que lhes ocupou dois anos de vida e esforços. Entre 1973 e 1974 morreram, além de Kalatozov, o diretor de fotografia Sergei Urusevsky e sua esposa Belka, que trabalhou no filme como assistente de direção. Dos principais membros da equipe soviética apenas Alexander "Sacha" Calzatti foi localizado. Sua volta à Cuba, quase 40 anos após o seu retorno para URSS, revela a importância do projeto de *Soy Cuba* em sua vida e na dos demais integrantes do grupo dirigido por Kalatozov.

Ao comentar sobre o filme observa-se, nas palavras de Sacha, uma discreta recusa em aceitar o julgamento que lhe foi dado. Parece que a distância que separava a realização do filme da elaboração de suas memórias tinha permitido que fossem percebidas determinadas nuances do mesmo, anteriormente, inapreensíveis. Uma delas diz respeito à dimensão poética de *Soy Cuba*, provavelmente, negligenciada, na época de seu lançamento, em favor de uma leitura literal e "engajada" da obra.

Deve-se lembrar que no início dos anos 60 as experiências de cinema político na América Latina dividiam-se em duas tendências: uma mais ortodoxa e outra mais poética. Glauber Rocha, no Brasil, representava esse segundo segmento, como lembra Vicente Ferraz, que recorre às imagens de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) para mostrar uma das possibilidades de cinema político existentes no panorama cultural daquela época.

Buscando uma forma de comunicação com o público mais centrada na forma do que no conteúdo, essas experiências caracterizavam-se, de um modo geral, pela não adesão das massas, acostumadas a um padrão de narrativa direta, não metafórica.

teur de la photographie Sergei Urusevsky et sa femme Belka, qui travailla sur le film comme assistante de direction. Parmi les principaux membres de l'équipe soviétique, seul Alexander "Sacha" Calzatti fut localisé. Son retour à Cuba, presque 40 ans après qu'il soit rentré en URSS, révèle l'importance du projet de *Soy Cuba* dans sa vie et dans celle des autres participants du groupe dirigé par Kalatozov.

Dans les commentaires sur le film, on observe, dans les paroles de Sacha, une discrète réticence à accepter le jugement qui fut porté. Il semble que la distance qui séparait la réalisation du film de l'élaboration des souvenirs qui s'y rapportaient ait permis que soient perçues certaines nuances de celui-ci, jusqu'alors imperceptibles. L'une d'elles se rapporte à la dimension poétique de *Soy Cuba*, vraisemblablement négligée, à l'époque de son lancement, en faveur d'une lecture littérale et "engagée" de l'œuvre.

Il faut rappeler qu'au début des années 1960, les expériences de cinéma politique en Amérique Latine se divisaient en deux tendances : l'une plus orthodoxe et l'autre plus poétique. Glauber Rocha, au Brésil, représentait ce second segment, comme le rappelle Vicente Ferraz, qui fait appel aux images de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), pour montrer l'une des possibilités de cinéma politique existant dans le panorama culturel de l'époque.

A la recherche d'une forme de communication avec le public plus centrée sur la forme que sur le contenu, ces expériences se caractérisaient, d'une façon générale, par la non adhésion des masses, habituées à un modèle de narration directe, non métaphorique.

Dans le témoignage de Salvador Wood, cette question est soulevée. Commentant la scène de la manifestation populaire qui compose l'un des quatre sketches

No depoimento de Salvador Wood essa questão é levantada. Comentando sobre a cena da manifestação popular que compõe uma das quatro esquetes do filme de Kalatozov, ele diz que a reação meio lenta, meio calculada do personagem principal, estaria mais de acordo com o temperamento eslavo do que com o do povo cubano incapaz, segundo ele, de reagir daquela maneira em semelhante circunstância. O fato de não terse visto retratado no filme seria, para Sergio Corrieri, uma das explicações do seu fracasso junto ao público cubano.

Preocupado com uma verdade de tipo sociológico¹, preocupação recorrente no cinema político produzido no início dos anos 60, esse tipo de comentário deixa de levar em conta o específico filmico. No caso do filme de Kalatozov, o que está em jogo, não é a produção de uma imagem em espelho da realidade, mas a elaboração, a partir de recursos cinematográficos, de uma codificação capaz, como chamou atenção Christian Metz², de construir determinadas significações do real.

Sobressai, em muitas das entrevistas, o interesse de Kalatozov e principalmente de Urusevsky pela experimentação, pela criação de sentidos a partir de signos puramente visuais. A cena do enterro do estudante, um dos maiores planos seqüência da história do cinema, reforça essa pretensão. Ali o que interessa, ao contrário do que seria de se esperar em um filme mais convencional, não é transformar em herói nem o estudante morto nem a multidão que acompanha seu enterro. O que interessa é dotar esse acontecimento de sentido usando as imagens para construir uma idéia de movimento e acima de tudo de direção, de rumo a um determinado fim.

Sugerindo a noção de processo e trajetória, como propõe, aliás, a estrutura de *Soy Cuba* (formada por quatro histórias das quais a primeira enfoca o estilo de vida da burguesia cubana, cercada de luxo e superficialidade e a última, a tomada de poder pelos revolucionários), a cena do enterro, com a multidão serpenteando as ruas estreitas de Havana Velha, resume não apenas o enredo do filme, mas o próprio sentido da revolução.

Não se trata, apesar do roteiro ter sido escrito a partir de fatos reais, de representar os acontecimentos tais como efetivamente ocorreram. Trata-se sim, de dotar tais acontecimentos de significado, de fazê-los significar mais do que realmente significam. Essa posição, típica de algumas vanguardas cinematográficas, sobre tudo do expressionismo, revela, grosso modo, a que tipo de linguagem se filia o filme de Kalatozov.

Mas, seria essa a expectativa de quem o assistiu na época do seu lançamento?

Os depoimentos indicam que não. Por outro lado, pela fala dos entrevistados, parece que a forma de recepção do filme mudou, da primeira vez em que foi

du film de Kalatozov, il dit que la réaction, plutôt lente, presque calculée, du personnage principal serait plutôt en accord avec le tempérament slave qu'avec celui du peuple cubain, incapable, selon lui, de réagir de cette manière en une telle circonstance. Le fait qu'il ne se soit pas vu représenté dans le film, serait pour Sergio Corrieri, l'une des explications de son échec auprès du public cubain.

Soucieux d'une vérité de type sociologique¹, préoccupation récurrente dans le cinéma politique produit au début des années 60, ce type de commentaire cesse de prendre en compte le spécifique du film. Dans le cas du film de Kalatozov, ce qui est en jeu, ce n'est pas la production d'une image miroir de la réalité, mais l'élaboration, à partir de ressources cinématographiques, d'une codification capable, comme l'a souligné Christian Metz², de construire des significations déterminées du réel.

Dans de nombreuses interviews, se manifeste l'intérêt de Kalatozov et surtout d'Urusevsky pour l'expérimentation et la création de sens à partir de signes purement visuels. La scène de l'enterrement de l'étudiant, l'un des plus grands plans séquence de l'histoire du cinéma, renforce ce choix. Ici, ce qui intéresse, au contraire de ce que l'on pourrait attendre d'un film plus conventionnel, n'est pas de transformer en héros ni l'étudiant mort, ni la foule qui suit son enterrement. Ce qui intéresse, c'est de charger cet événement de sens en utilisant les images pour construire une idée de mouvement et surtout de direction, de marche vers un but déterminé.

Suggérant la notion de processus et de trajectoire, comme le propose d'ailleurs la structure de *Soy Cuba* (formée de quatre histoires dont la première met en lumière le style de vie de la bourgeoisie cubaine, entourée de luxe et de superficialité et la dernière, la prise de pouvoir par les révolutionnaires), la scène de l'enterrement, avec la foule serpentant dans les rues étroites de la Vieille Havane, résume non seulement la trame du film, mais le sens même de la révolution.

Il ne s'agit pas, même si le scénario a été écrit à partir de faits réels, de représenter les événements tels qu'ils se sont effectivement produits. Mais il s'agit bien de doter de tels événements d'une signification, de leur faire signifier plus que ce qu'ils signifient en réalité. Cette position, typique de quelques avant-gardes cinématographiques, en particulier de l'expressionnisme, révèle, grosso modo, à quel type de langage est affilié le film de Kalatozov.

Mais cette attente a-t-elle pu être celle des spectateurs du film à l'époque de son lancement ?

Les témoignages indiquent que non. D'un autre côté, par la bouche des interviewés, il semble que la forme de réception du film a changé, entre la première fois où il

assistido, no início dos anos 1960, à segunda, no seu relançamento no final dos anos 1990. Na verdade, não há qualquer informação clara nesse sentido. No entanto, apesar de todos afirmarem categoricamente não terem gostado do filme quando o viram pela primeira vez, em nenhum momento se disse que o filme era ruim. A forma um tanto quanto evasiva dos entrevistados narrarem suas memórias indica que alguma mudança no modo de ver o filme ocorreu nesse intervalo de tempo. O depoimento de Alfredo Guevara reforça esse ponto de vista. No seu entender, o filme havia realmente mudado de significado : de instrumento de intervenção na realidade, revelador das marcas históricas do período em que foi realizado, havia se transformado, após o fim da Guerra Fria, em objeto de pura contemplação, objeto museológico, em suma, um fóssil, como indicou Vicente Ferraz em *Soy Cuba : o mamute siberiano*.

O diretor procura dar nova vida a esse objeto fugindo do lugar comum do “resgate do sentido da obra”. Polifônico, interessado em levantar questões mais do que em fornecer explicações, o filme não fala do passado; ele dialoga com o passado utilizando uma das linguagens que a sua época lhe propõe. Esse, aliás, é o papel que Roland Barthes³ reservou à crítica. No seu entender, não há crítica isenta, objetiva; a crítica interroga sempre o objeto a partir do seu próprio ponto de vista.

Produzido entre 2001 e 2004 o filme de Vicente Ferraz traz as marcas de seu tempo; um tempo marcado, entre outras coisas, pelo fim das utopias, pelo esfacelamento das grandes narrativas; um tempo que já não se preocupa apenas em desconstruir verdades, em demolir conceitos; um tempo que procura, por entre as brechas do passado, reconstruir algo, ainda que esse algo seja impreciso, vago, não definitivo.

fut présenté, au début des années 1960, et la seconde, lors de son nouveau lancement à la fin des années 1990. En vérité, il n'existe aucune information claire en ce sens. Cependant, bien que tous aient affirmé catégoriquement qu'ils n'avaient pas aimé le film lorsqu'ils le virent pour la première fois, à aucun moment il n'a été dit que le film était mauvais. La façon quelque peu évasive qu'avaient les interviewés de raconter leurs souvenirs indique qu'un certain changement dans la façon de voir le film s'était installé durant cet intervalle de temps. Le témoignage de Alfredo Guevara renforce cette impression. De son point de vue, le film avait réellement changé de signification : d'instrument d'intervention dans la réalité, révélateur des marques historiques de la période pendant laquelle il fut réalisé, il s'était transformé, après la fin de la Guerre Froide, en objet de pure contemplation, objet muséologique, en somme, un fossile, comme l'indiqua Vicente Ferraz dans *Soy Cuba : le mammouth sibérien*.

Le réalisateur cherche à donner une vie nouvelle à cet objet en s'éloignant du lieu commun du “rachat du sens de l'œuvre”. Polyphonique, cherchant plus à poser des questions qu'à fournir des explications, le film ne parle pas du passé ; il dialogue avec le passé, en utilisant l'un des langages que lui propose son époque. C'est là, d'ailleurs, le rôle que Roland Barthes³ attribuait à la critique. De son point de vue, il n'y a pas de critique neutre, objective ; la critique interroge toujours l'objet à partir de son propre point de vue.

Produit entre 2001 et 2004, le film de Vicente Ferraz porte les marques de son temps ; un temps marqué, entre autres choses, par la fin des utopies, par la déconstruction des grands récits ; un temps qui cherche, entre les brèches du passé, à reconstruire quelque chose, même si ce quelque chose est imprécis, vague, non définitif.

Soy Cuba : o mamute siberiano (1962), de Mikhail Kalatozov



As imagens de Havana, intercaladas às entrevistas e fragmentos do filme de Kalatozov, revelam, apesar dos prédios em ruínas e dos automóveis antigos que teimam em continuar circulando pelas ruas da maltratada cidade, um vigor, um ritmo, uma energia, que coloca pelo avesso o reiterado discurso da morte do socialismo.

Em um de seus comentários, Vicente estabelece um paralelo entre o destino de *Soy Cuba* e o da revolução. O filme, após anos de esquecimento, foi “resgatado”. Será esse o destino da revolução? Deixemos ao mundo a tarefa dessa resposta. Quanto a *Soy Cuba : o mamute siberiano*, a sua tarefa parece ter sido cumprida. Resta agora o julgamento do público que aguarda o lançamento do filme previsto para 2006.

Les images de La Havane, intercalées aux interviews et aux fragments du film de Kalatozov, révèlent, malgré les immeubles en ruine et les vieilles automobiles qui s’obstinent à circuler dans les rues de la ville maltraitée, une vigueur, un rythme, une énergie qui prend à rebours le discours ressassé de la mort du socialisme.

Dans l’un de ses commentaires, Vicente établit un parallèle entre le destin de *Soy Cuba* et celui de la révolution. Le film, après des années d’oubli, fut “réhabilité”. Sera-ce là le destin de la révolution ? Laissons au monde la mission de répondre. Quant à *Soy Cuba: le mammouth sibérien*, sa mission semble avoir été accomplie. Reste maintenant à connaître le jugement du public qui attend le lancement du film prévu pour 2006.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR
FRANÇOISE DUPRAT

NOTAS

- Este argumento foi desenvolvido por Jean-Claude Bernardet. *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Christian Metz, *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Roland Barthes, *Crítica e verdade*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

SYLVIA NEMER Resenha de Sylvia Nemer, historiadora, doutora em comunicação e pesquisadora de cinema, sylvianemer@terra.com.br

RESUMO O documentário do diretor brasileiro evoca o percurso do filme que o cineasta russo Mikhail Kalatozov fez em Cuba em 1962. O filme frustrou o público na URSS e em Cuba porque se concentra numa dimensão estética. Foi resgatado nos anos 1990.

PALAVRAS CHAVES Cuba - URSS - cinema cubano - cinema soviético - cinema brasileiro - documentário histórico - cinema político.

NOTES

- Cet argument a été développé par Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens du povo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- Christian Metz. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Roland Barthes. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

SYLVIA NEMER Texte de Sylvia Nemer, historienne, docteur en communication et chercheuse en cinéma. sylvianemer@terra.com.br

RESUMÉ Le documentaire du réalisateur brésilien Vicente Ferraz *Soy Cuba : o mamute siberiano* s’attache à éclairer la trajectoire du film que le réalisateur russe Mikhail Kalatozov tourna à Cuba en 1962. Mal compris à sa sortie, tant en URSS qu'à Cuba, à cause de sa dimension esthétique , il fut réhabilité dans les années 1990.

MOTS CLEFS Cuba - URSS - cinéma cubain - cinéma soviétique - cinéma brésilien - documentaire historique - cinéma politique.

FICHA TÉCNICA

ROTEIRO E DIREÇÃO

Vicente Ferraz

PRODUÇÃO

Isabel Martinez

FOTOGRAFIA

Vicente Ferraz e Tareq Daoud

MONTAGEM

Dull Janiel e Mair Tavares

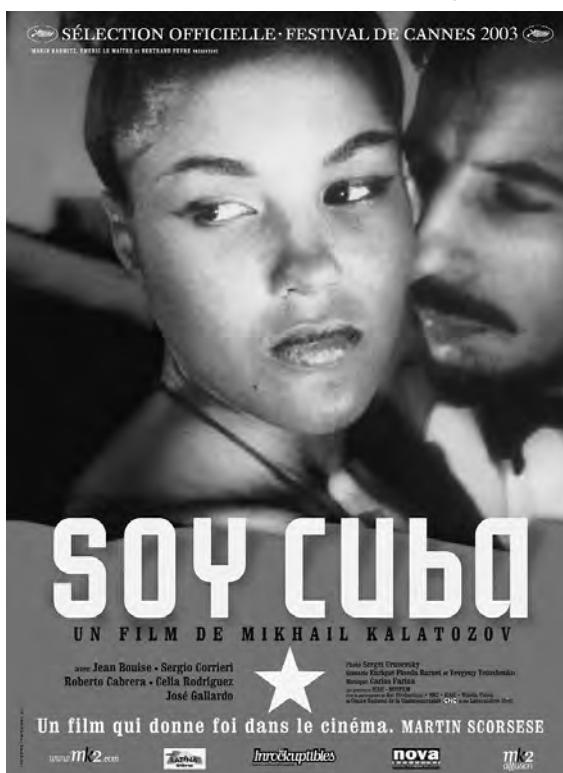
MÚSICA

Janny Padrón

PRODUTORA

Três Mundos Produções

FICHE TECHNIQUE



SCÉNARIO ET DIRECTION

Vicente Ferraz

PRODUCTION

Isabel Martinez

PHOTOGRAPHIE

Vicente Ferraz et Tareq Daoud

MONTAGE

Dull Janiel et Mair Tavares

MUSIQUE

Janny Padrón

PRODUCTEUR

Três Mundos Produções



Carlos Reygadas, el cine mexicano y la crítica: *¿una bonita historia?*

Batalla en el cielo (2004) de Carlos Reygadas

> Julie Amiot

Carlos Reygadas,
le cinéma mexicain et la critique :
une belle histoire ?

Hace catorce años, en 1992, se publicaba el nº0 de la revista *Cinémas d'Amérique Latine*, con la meta declarada y loable de dar a conocer al público francés un cine regional sobradamente desconocido en nuestras latitudes. Ya en aquel primer número, un artículo se interesaba en el cine mexicano. Firmado por Paulo Antonio Paranaguá y titulado “Mexique, ressourcement et renouveau”, evidenciaba la crisis que atravesaba la actividad cinematográfica en México desde los años 1960, “porque iba a contracorriente del resto de América latina”. Pero aludía asimismo a las esperanzas que le inspiraba la Muestra de Guadalajara del año anterior (1991), y concluía finalmente sobre un “despegue actual” del cine mexicano, que se fundamentaba en “un diálogo fructífero con la tradición, sin olvidar por tanto la necesaria y constante renovación de la mirada.”

Voici quatorze ans, en 1992, paraissait le nº0 des *Cinémas d'Amérique latine*, avec le but affiché et louable de donner à connaître au public français un cinéma régional largement ignoré sous nos latitudes. Dès ce premier numéro, un article s'intéressait déjà au cinéma mexicain. Signé par Paulo Antonio Paranaguá et intitulé “Mexique, ressourcement et renouveau”, il mettait en lumière la crise que traversait l'activité cinématographique au Mexique depuis les années 1960, “évoluant à contre-courant du reste de l'Amérique latine”. Mais il évoquait aussi les espoirs que lui inspirait la Muestra de Guadalajara¹ de l'année précédente (1991), pour conclure finalement à un “essor actuel” du cinéma mexicain, fondé sur “un dialogue fructueux avec la tradition, sans oublier pour autant le nécessaire et constant renouvellement du regard.”

El penúltimo número de la revista, fechado de 2004, responde a este primer balance en una triste formulación, que se enuncia desde la tapa: "México. El ALENA y el ocaso del cine". La renovación de la que hablaba Paranaguá ya no parece existir, mientras que las dos selecciones de Carlos Reygadas en la competición del Festival de Cannes – en el marco de la Quincena de los realizadores, donde obtuvo la cámara de oro con *Japón* en 2002, y en la competición oficial para la palma de oro en 2005 con *Batalla en el cielo* – parecen demostrar el actual vigor de cierto joven cine mexicano. ¿Se tratará de un caso único y resplandeciente en un mar de miseria cinematográfica? Tomemos la senda del "caso Reygadas" para intentar aclarar unas cosas al respecto...

SACAR EL CINE MEXICANO DE SU INERCIA

Huelga decir que el panorama cinematográfico en el que se inscribe Reygadas no parece muy favorable a la eclosión de jóvenes talentos independientes, ni mucho menos. Preso de "crisis estructurales" y "cíclicas" desde principios de los años 1950, parece que el cine mexicano está pasando por un inacabable desierito: Emilio García Riera inicia en su *Breve historia del cine mexicano*¹ un capítulo que dedica a los años 1941-1945 con un párrafo titulado "la edad de oro". Pero vemos aparecer ya desde el período 1951-1955 "la búsqueda de la calidad: los temas nobles" –donde la alusión a una "búsqueda" muestra claramente que la "calidad" está completamente ausente en el cine mexicano de la época, en beneficio de un cine de géneros burdamente arreglado– luego, para 1956-1960 "la evidencia del subdesarrollo, y por fin, en 1961-1965 "crisis aguda y voces críticas". Esta manera de subrayar la "crisis" del cine mexicano, que depende de las necesidades comerciales más dañinas en cuanto a su valor artístico, es muy antigua, y por lo visto sigue válida hoy en día, como lo subrayan las reseñas sobre el cine mexicano redactadas por Eduardo de la Vega para las ediciones de 1994 y 1995 de los *Cinémas d'Amérique latine*, en las que menciona un cine mexicano que "se mantiene en sus más bajos niveles de los últimos decenios". El aspecto más relevante de esas dificultades del cine mexicano queda ilustrado por el hecho de que ningún artículo indaga en su actualidad en la revista entre 1995 y 2004, mientras que ocupa un sitio destacado en algunos expedientes, en particular acerca del melodrama (n°1, 1993) o de la música (n°8, 2000). O sea que el cine mexicano sólo logra despertar cierto interés cuando se trata de estudiar su "edad de oro", mientras que la producción más reciente tiene las mayores dificultades para entusiasmar.

Resumamos a grandes rasgos las lacras que padece el cine mexicano: la renuncia paulatina pero masiva

L'avant-dernier numéro de la revue, daté de 2004, fait écho à ce premier bilan dans une triste formule, énoncée dès la couverture : "Mexique. L'ALENA et le déclin du cinéma". Le renouveau dont faisait état Paranaguá ne semble plus à l'ordre du jour, alors même que les deux sélections de Carlos Reygadas dans la compétition du Festival de Cannes – dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs où il obtient la caméra d'or avec *Japón* en 2002 et en compétition officielle pour la palme d'or en 2005 avec *Batalla en el cielo* – paraissent attester la vigueur actuelle d'un certain jeune cinéma mexicain. S'agit-il de l'arbre étincelant qui cache une forêt de misère cinématographique ? Empruntons le sentier du "cas Reygadas" afin de tenter d'y voir plus clair...

SORTIR LE CINÉMA MEXICAIN DE SON APATHIE

Le moins que l'on puisse dire est que le panorama cinématographique dans lequel s'inscrit Reygadas n'est pas favorable à l'éclosion de jeunes talents indépendants, loin s'en faut. Empêtré dans des "crises structurelles" et "cycliques" depuis l'aube des années 1950, le cinéma mexicain semble traverser un interminable désert : certes, Emilio García Riera commence dans son histoire du cinéma mexicain² un chapitre consacré aux années 1941 à 1945 par un paragraphe intitulé "l'âge d'or". Mais on voit apparaître dès la période 1951-1955 "la recherche de la qualité : les thèmes nobles" – où l'allusion à une "recherche" montre bien que la "qualité" est la grande absente du cinéma mexicain de l'époque, au profit d'un cinéma de genre grossièrement ficelé – puis pour 1956-1960 "l'évidence du sous-développement", et enfin, en 1961-1965 "crise aiguë et voix critiques". Cette mise en avant de la "crise" du cinéma mexicain, tributaire des impératifs commerciaux les plus nocifs en termes artistiques remonte à loin, et elle est manifestement encore de mise de nos jours, comme le soulignent les comptes rendus sur le cinéma mexicain rédigés par Eduardo de la Vega pour les livraisons de 1994 et 1995 des *Cinémas d'Amérique latine*, où il fait état d'un cinéma mexicain qui "se maintient au niveau le plus bas des dernières décennies". L'aspect le plus significatif des ces difficultés du cinéma mexicain semble d'ailleurs illustré par le fait qu'aucun article n'est consacré à son actualité dans la revue entre 1995 et 2004, alors qu'il occupe une place importante dans certains dossiers, en particulier sur le mélodrame (n°1, 1993) ou sur la musique (n°8, 2000). Autrement dit, on ne parvient à s'intéresser au cinéma mexicain que lorsqu'il s'agit d'évoquer son fameux "âge d'or", tandis que la production plus récente peine à susciter l'enthousiasme.

Résumons à grands traits les défauts dont pâtit le cinéma mexicain : un désengagement graduel mais

del Estado a toda forma de compromiso en la actividad cinematográfica, junto con la entrada en vigor del Tratado de Libre Cambio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá a mediados de los años 1990 parecen haber acabado con la creatividad cinematográfica en México. Con muchos estorbos para encontrar fuentes de financiación excepto para productos carentes de envergadura estética y destinados a un consumo televisivo rápido, aplastados por la competición de las películas estadounidenses, los cineastas mexicanos tienen que enfrentar las peores dificultades para llevar a cabo proyectos que salgan de los caminos trillados del cine comercial².

Sin embargo, la fulgurante aparición de Carlos Reygadas en el siniestro paisaje del cine mexicano probablemente no se puede entender sino en relación con esta dificultad extrema en la que se encuentran los jóvenes cineastas mexicanos para debutar en la carrera. Así, con motivo del muy esperado estreno de *Batalla en el cielo* este año, dos artículos³ insistieron en este elemento: el primero, publicado en el diario *Le Monde* con fecha del 12 de mayo de 2005, coloca las películas de Reygadas al lado de las “pocas perlas [que] sin embargo salvan la producción nacional de la oscuridad más completa”. Las “perlas” en cuestión son *Amores perros* (Alejandro González Iñarritu, 2000) y *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001). Tras recordar que *Japón*, la ópera prima de Reygadas fue autofinanciada gracias a “préstamos familiares”, subraya la pobreza de las ayudas brindadas al sector cinematográfico en México, que explica la huida de los talentos al extranjero. Asimismo, en *Libération*, ponen de relieve el hecho de que “la producción de la película no se benefició de la ayuda del Instituto mexicano de la cinematografía”, cuya “estructura se encontraría carcomida” por la corrupción. (Casi) solo contra todos, Carlos Reygadas ha conseguido sin embargo la proeza de imponerse en tan sólo tres años como el representante ineludible del cine mexicano: una posición que no resulta forzosamente cómoda, y no deja de ser paradójica.

JAPÓN O EL NACIMIENTO DE UN AUTOR

Si el cine mexicano se singularizaba por su ausencia hasta una época muy reciente, el surgimiento triunfal de Carlos Reygadas en el universo cinematográfico parece haberle devuelto el protagonismo. El entusiasmo mediático que provocó la selección de *Japón*, su primer largometraje, en Cannes –así como en numerosos festivales internacionales⁴– fue sencillamente espectacular. Una lectura de los artículos que celebraron la selección de la película en Cannes en la primavera de 2002, y luego su estreno en las pantallas francesas en enero de 2003, muestra una crítica francesa unánime para ver en Reygadas el nuevo prodigo del cine mexicano. Así, *Le*

massif de l’État conjugué avec l’entrée en vigueur de l’Accord de Libre-Échange Nord-Américain signé entre le Mexique, les États-Unis et le Canada (ALENA, en français, équivalent du TLC en espagnol) depuis le milieu des années 1990 semble avoir sonné le glas de la créativité cinématographique au Mexique. Peinant à trouver des sources de financement sauf pour des produits sans envergure esthétique et destinées à une consommation télévisuelle rapide, laminés par la concurrence des films états-uniens, les cinéastes mexicains se trouvent aux prises avec les pires difficultés pour mener à bien des projets sortant des sentiers battus du cinéma commercial³.

Or, l’apparition fulgurante de Carlos Reygadas dans le paysage désolé du cinéma mexicain ne peut sans doute se comprendre qu’en relation avec cette difficulté extrême où se trouvent les jeunes cinéastes mexicains pour débuter dans le métier. Ainsi, à l’occasion – très attendue – de la sortie de *Batalla en el cielo* cette année, deux articles⁴ ont mis en avant cet élément : le premier, publié dans *Le Monde* daté du 12 mai 2005, range les films de Reygadas aux côtés des “quelques perles [qui] sauvent pourtant la production nationale de la grisaille la plus complète”. Les “perles” en question sont *Amours chiennes* (Alejandro González Iñarritu, 2000) et *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001). Rappelant que *Japón*, le premier film de Reygadas a été autofinancé grâce à des “prêts familiaux”, il souligne l’indigence des aides apportées au secteur cinématographique au Mexique, qui explique la fuite des talents vers l’étranger. De la même façon, dans *Libération*, on met en avant le fait que “la production du film n’a pas bénéficié de l’aide de l’Institut mexicain de la cinématographie”, dont “la structure serait gangrenée” par la corruption. (Presque) seul contre tous, Carlos Reygadas a pourtant réussi le tour de force de s’imposer en trois ans comme le représentant incontournable du cinéma mexicain : une position pas forcément confortable, et qui ne va pas sans un certain nombre de paradoxes.

JAPÓN OU LA NAISSANCE D’UN AUTEUR

Si le cinéma mexicain brillait par son absence jusqu’à une époque très récente, le surgissement fracassant de Carlos Reygadas dans l’univers cinématographique semble l’avoir remis au premier plan. L’emballage médiatique suscité par la sélection de *Japón*, son premier long métrage, à Cannes – ainsi que dans de nombreux autres festivals internationaux⁵ – a été tout simplement spectaculaire. Une lecture des articles ayant salué la sélection du film à Cannes au printemps 2002, puis sa sortie sur les écrans français en janvier 2003, montre une critique française unanime pour voir en Reygadas le nouveau prodige du cinéma mexicain. Ainsi, *Le Monde* salue “un



Tournage de *Batalla en el cielo* (2005)

Monde señala “un primer largometraje apabullante de belleza y lirismo”; *Le Nouvel Observateur*, por su parte, lo califica de “enorme objeto cinematográfico”; en *Télérama*, se maravillan ante lo que transmite la película, es decir “un mensaje lleno de audacia: el cine sigue siendo una cuestión de belleza.” Un coro de alabanzas sin reserva, en el que los elementos valorados por la crítica visiblemente tienen que ver con el “sentido estético” que se manifiesta en la película. Primera paradoja.

Esos elogios, en su unanimidad casi perfecta, señalan una primera dificultad para acercarse a la película: la valoración de criterios estéticos muy vagos, y por definición formales, que permiten ahorrarse una reflexión auténtica sobre el contenido de la película, y sobre todo de pensarla en su globalidad. Imágenes “que dejan sin respiración”, llenas de un “lirismo” desenfrenado, parecen bastar para probar que estamos en presencia de un cineasta cuya “ambición” es descomunal. Pero, si lo consideramos más de cerca, ¿qué fue lo que sedujo en la película? Su capacidad para construirse como una referencia a otros cineastas (la alusión a Tarkovski, al que Reygadas se refirió en entrevistas, vuelve varias veces), junto con su creador “autodidacta”. De ahí a percibir en esto una forma perversa de paternalismo por parte de la crítica, sólo hay que dar un paso. Segunda paradoja.

Japón y su director son frecuentemente –y con complacencia– presentados como la revelación del Festival de Cannes, en su edición de 2002. Sin embargo, Patrice Blouin subraya con mucha razón en los *Cahiers du Cinéma* que, al lado de las “verdaderas” revelaciones “hay las demás, las que amablemente le premascaron a

premier long métrage sidérant de beauté et de lyrisme” ; *Le Nouvel Observateur*, pour sa part, le qualifie d’“énorme objet de cinéma” ; dans *Télérama*, on s’embudit sur ce que transmet le film, c'est-à-dire “un message plein d'audace : le cinéma, c'est encore une affaire de beauté.” Un concert de louanges sans réserves, où les éléments les plus appréciés par la critique ont manifestement relevé du “sens esthétique” à l’œuvre dans le film. Premier paradoxe.

Ces éloges, dans leur unanimité presque parfaite, pointent une première difficulté pour approcher le film : la mise en avant de critères esthétiques pour le moins vagues, et par définition formels, qui permettent de faire l'économie d'une réflexion authentique sur le contenu du film, et surtout de le penser dans sa globalité. Des images “à couper le souffle”, empreintes d'un “lyrisme” échevelé, semblent suffire à faire la preuve que l'on est bien face à un cinéaste dont l’“ambition” est immense. Mais à y regarder de plus près, qu'est-ce qui a séduit dans ce film ? Sa capacité à se construire comme une référence à d'autres cinéastes (l'allusion à Tarkovski, que Reygadas a mentionné en interview revient à plusieurs reprises), alliée à son créateur “autodidacte”. De là à y percevoir une forme retorse de paternalisme de la part de la critique, il n'y a bien sûr qu'un pas. Second paradoxe.

Japón et son réalisateur sont fréquemment – complaisamment – présentés comme la révélation du Festival de Cannes, édition 2002. Pourtant, Patrice Blouin souligne à juste titre dans les *Cahiers du Cinéma* qu'à côté des “vraies” révélations, “il y a les autres, cel-



Japón (2002)

uno para facilitarle la lectura de un programa demasiado cargado con nombres desconocidos [...]. *Japón*, de Carlos Reygadas, forma parte de esta segunda categoría, que no resulta necesariamente envidiable⁵.” Primera constatación en forma de confesión por parte de un profesional, que pone en tela de juicio la hermosa y espontánea unanimidad de la que la película parecía ser el objeto. Por otra parte, algunas disonancias surgen, en *Le Canard Enchaîné*, que considera la película como “a veces rebuscada y repetitiva”, sin dejar de reconocer que “huele a tierra, sudor y tequila”. El último término parece ser una manera por lo menos ligera – que sin duda se puede explicar por el tono satírico del periódico – de tomar en cuenta el origen nacional del cineasta, muy lejos de su propósito citado en *Aden*, donde menciona la luz particularmente trabajada para la película, “una luz oblicua [...] para dejar de situarse en un México forzosamente cálido y folclórico, en beneficio de una región más abstracta y universal.” Esta capacidad para extraerse de una referencia demasiado explícita, para navegar en las nobles aguas del arte cinematográfico resulta ser pues el punto fuerte... y el punto débil del cineasta, como lo indica sin atemorizarse ante la contradicción la crítica publicada en *Le Point*: “¿Se merecía ‘Japón’ el coro de alabanzas histéricas que recibió en el último Festival de Cannes? Podemos dudarlo, porque Reygadas tiende a exagerar, y sus referencias son a veces mal digeridas: una primera película prometedora pero desigual, y que padece errores de juventud.” Por lo visto, a Reygadas lo esperaban en la esquina...

les qu'on a gentiment pré mâchéées pour vous afin de vous faciliter la lecture d'un programme trop chargé en noms inconnus [...]. *Japón*, de Carlos Reygadas, fait partie de cette deuxième catégorie, pas forcément enviable⁶.” Première concession en forme d'aveu d'un professionnel, qui jette le doute sur la belle et spontanée unanimité dont le film semblait faire l'objet. Par ailleurs, certaines discordances se font jour, dans *Le Canard Enchaîné*, qui considère le film comme “parfois maniére et répétitif”, tout en reconnaissant qu'il “sent bon la terre, la sueur et la tequila”. Le dernier terme apparaît comme une façon pour le moins désinvolte – à mettre au compte sans doute de la tonalité satirique de l'hebdomadaire – de prendre en compte l'origine nationale du cinéaste, aux antipodes finalement de son propos, cité dans *Aden*, où il fait état de la lumière particulière travaillée pour le film, “une lumière oblique [...] pour ne plus être dans un Mexique forcément chaud et folklorique mais dans une région plus abstraite et universelle.” Cette capacité à s'extraire d'un référent trop explicite, pour frayer dans les nobles eaux de l'art cinématographique s'avère donc à la fois le point fort... et le point faible du cinéaste, comme l'indique sans reculer devant la contradiction la critique parue dans *Le Point* : “Japón” méritait-il le concert de louanges hystériques qu'il reçut au dernier Festival de Cannes ? On peut en douter, car Reygadas tend à en faire trop, et ses références sont parfois mal digérées : un premier film prometteur mais inégal, et qui pâtit d'erreurs de jeunesse.” Manifestement, on attend Reygadas au tournant...

BATALLA EN EL CIELO O LA HORA DE LOS AJUSTES DE CUENTAS

La bella unanimidad que se había manifestado en torno a la aparición de *Japón* en las pantallas, como cualquier luna de miel demasiado idílica, fue poco duradera. Si la comparamos con la manera como fue recibido el segundo largometraje de Reygadas, *Batalla en el cielo* en el momento de su estreno en Francia en 2005, después de una presentación menos estruendosa en Cannes el mismo año, constatamos que el tono del que se valen los críticos es radicalmente distinto del que adoptaron tres años antes. Así, para *Le Canard Enchaîné*, la película queda rápidamente catalogada entre las que “podemos no ver”, mientras que *Le Figaro* la coloca al lado de las imágenes que cabe, si se puede, “olvidar”. De manera general, las restricciones son más sensibles, y *Les Inrockuptibles* hasta llegan a publicar en sus columnas las dos opiniones contradictorias e irreconciliables que se enfrentan dentro de la redacción. Los argumentos que encontramos en contra de la película son los mismos que, para *Japón*, habían sido considerados como una de sus mayores

BATALLA EN EL CIELO OU L'HEURE DU RÈGLEMENT DE COMPTES

La belle unanimité qui s'était fait jour autour de l'apparition de *Japón* sur les écrans, comme toute lune de miel un peu trop idyllique, a connu une durée limitée. Si on la compare avec le traitement dont a fait l'objet le deuxième long métrage de Reygadas *Batalla en el cielo* à sa sortie en France en 2005, après une présentation moins tonitruante à Cannes la même année, on constate que le ton dont usent les critiques à son égard est radicalement différent de celui adopté trois ans plus tôt. Ainsi, pour *Le Canard Enchaîné*, ce film est rapidement rangé dans la catégorie de ceux “qu'on peut ne pas voir”, tandis que *Le Figaro* le place aux côtés des images qu'il faut, dans la mesure du possible, “oublier”. D'une manière générale, les réserves sont plus sensibles, *Les Inrockuptibles* allant jusqu'à publier dans leurs colonnes les deux avis contradictoires et irréductibles qui s'affrontent au sein de la rédaction. Les arguments avancés à l'encontre du film tiennent à ce qui, pour *Japón*, avait été considéré comme l'une de ses qualités majeures : la portée esthétique du cinéma de Reygadas, nourrie par

Berta Ruiz dans *Batalla en el cielo* (2005)

Marcos Hernández (Marcos) dans *Batalla en el cielo* (2005)

calidades: el alcance estético del cine de Reygadas, nutrido con referencias exigentes a nivel cinematográfico. Pero esta vez, estos elementos son mencionados en contra de la película, como en *Le Point* que, tras haber presentado a Reygadas como un "cineasta brasileño", lo que es significativo de la indiferenciación en la que está sumido el cine latinoamericano, precisa que "compone las escenas con una severidad muy a lo Bresson", lo que no le impide para nada al periodista concluir que "la película a menudo se parece al esbozo teórico de lo que pudo haber sido". La referencia autorizada a un cineasta de renombre sólo sirve para poner de manifiesto, en el cine de Reygadas, una asimilación imperfecta, señal de una falta de madurez. Pero también podemos interrogarnos acerca de la validez de los criterios de los que se vale este artículo: además de la ignorancia de la realidad cinematográfica latinoamericana, y sobre todo de su diversidad (tan evidente que no hace falta volver sobre el tema), nos podemos interrogar sobre la voluntad de sentar una filiación estética con un "autor" del cine francés, que por cierto reivindicó Reygadas, pero en el terreno muy preciso de su manera de dirigir a los actores. Pero Reygadas lo hacía empezando por tomar sus distan-

des références exigeantes sur le plan cinématographique. Mais cette fois, ces éléments sont présentés à charge, comme dans *Le Point*, qui, après avoir présenté Reygadas comme un "cinéaste brésilien", ce qui en dit long sur l'indifférenciation dans laquelle baigne le cinéma latino-américain, précise qu'il "compose les scènes avec une sévérité toute bressonienne", ce qui n'empêche nullement le journaliste de conclure que "le film ressemble souvent à une ébauche théorique de ce qu'il aurait pu être". La référence autorisée à un cinéaste de renom ne sert en fait qu'à mettre en valeur, chez Reygadas, une assimilation imparfaite, signe d'un certain manque de maturité. Mais on peut tout aussi bien s'interroger sur la validité des critères mis en avant par cet article : outre la méconnaissance de la réalité cinématographique latino-américaine, et surtout de sa diversité (si évidente qu'il n'est pas nécessaire d'y revenir), on peut s'interroger sur la volonté de mettre en avant une filiation esthétique avec un "auteur" du cinéma

français, que Reygadas a certes revendiquée, mais sur le terrain bien précis de sa façon de diriger ses acteurs. Sauf que Reygadas commençait par prendre ses distances avec ladite référence, comme il le signale dans une interview accordée au *Monde* : "C'est la même méthode que Bresson, je ne l'ai pas inventée. De toute façon Bresson s'inspirait de l'effet Koulechov [...]. La différence avec Bresson est que [...] les personnages [de ses] derniers films sont abstraits [...], alors que je laisse mes acteurs exprimer leur personnalité."

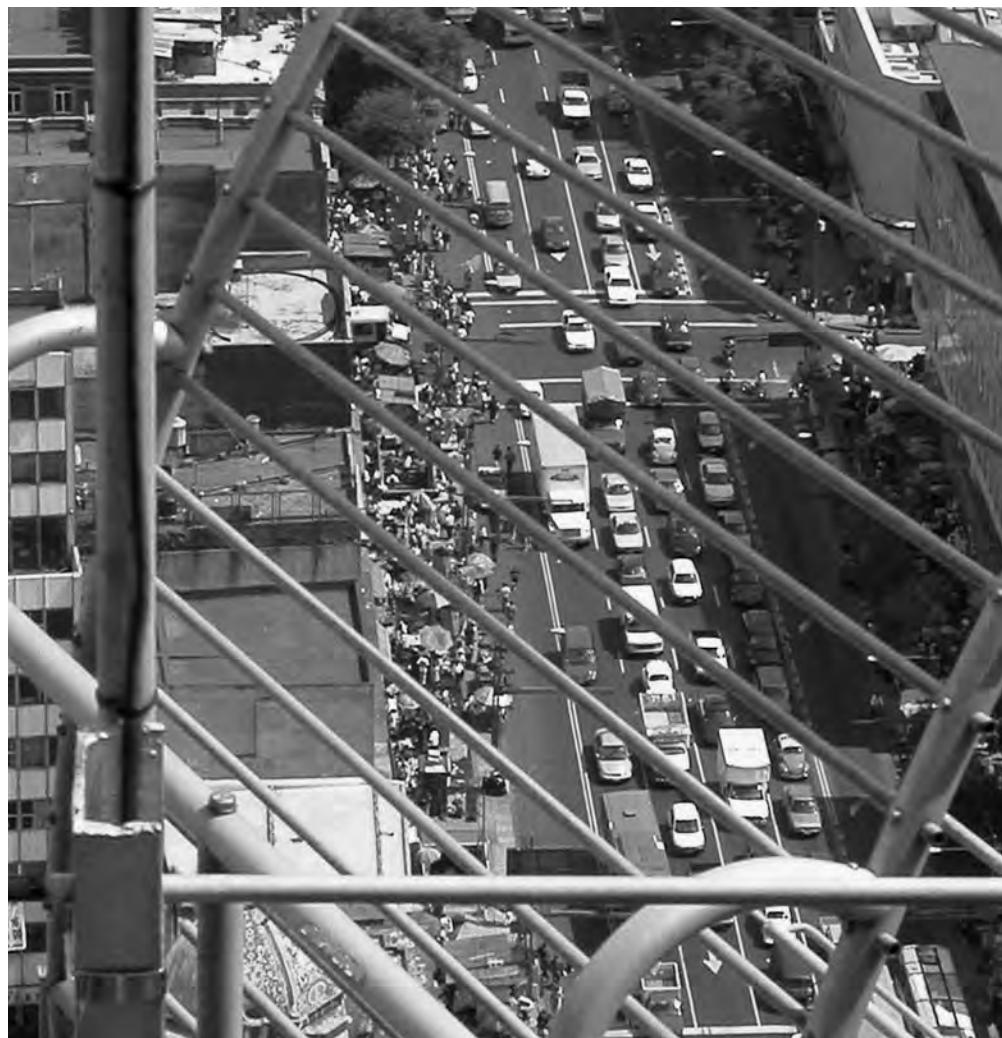
Au petit jeu des références, *Les Echos* mettent en avant le fait que "Reygadas n'est pas Buñuel", à cause d'une "complaisante fascination pour la laideur et le sordide que l'on ne se sent pas obligé de partager." Mais au contraire, ne peut-on pas voir dans les relations qu'entretient le jeune cinéaste mexicain avec la critique, de part et d'autre de l'Atlantique, un remake de celles qu'a connues son prédécesseur, Aragonais mais mexicain d'adoption, pour *Los Olvidados*, film dont le moins qu'on puisse dire est qui n'épargne nullement à son spectateur une vision particulièrement "sordide" de la réalité mexicaine ? Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler l'accueil fait au film de Buñuel lors de sa sortie au Mexique en 1950 : "Sorti assez lamentablement à

cias con dicha referencia, como lo indica en una entrevista en *Le Monde*: “Es el mismo método que Bresson, no lo he inventado. De todas formas Bresson se inspiraba del efecto Kulechov [...]. La diferencia con Bresson es que [...] los personajes [de sus] últimas películas son abstractos [...], mientras que yo dejo que mis actores expresen su personalidad.”

En el pequeño juego de las referencias, *Les Échos* subrayan el hecho de que “Reygadas no es Buñuel”, debido a una “complaciente fascinación por la fealdad y la sordidez que no tenemos por qué compartir.” Pero al contrario, ¿no se podría ver en las relaciones que mantiene el joven cineasta mexicano con la crítica, de los dos lados del Atlántico, una nueva versión de las que conoció su predecesor, Aragón pero mexicano de adopción, con *Los Olvidados*, película que no le ahorra a su espectador una visión particularmente “sordida” de la realidad mexicana, ni mucho menos? Basta para convencerse de ello recordar la acogida hecha a la película de Buñuel en el momento de su estreno en México, en 1950: “la película se estrenó de manera bastante lamentable en México, permaneció cuatro días en cartelera y provocó inmediatamente violentas reacciones”⁶. Estas reacciones son explicadas por cierto nacionalismo mexicano, poco dispuesto a tolerar la representación del país que proponía la película. Sin embargo, la acogida de la película en Europa acabó por darle cierta legitimidad, en particular gracias al Festival de Cannes: “Todo cambió después del Festival de Cannes [...]. La película conoció un gran éxito, se granjeó estupendas críticas y el Premio de la puesta en escena [...]. Después del éxito europeo, me encontré absuelto del lado mexicano. Cesaron los insultos, y la película se volvió a estrenar en una buena sala de México, donde permaneció dos meses.” Recordar este episodio no es solamente anecdótico aquí: ¿cómo no relacionarlo con la trayectoria de *Japón*, tal y como la describe Isabelle Regnier en un artículo de *Le Monde*, publicado el 17 de mayo de 2005, con motivo de la selección de *Batalla en el cielo* en Cannes? Escribe: “En el momento de su presentación en Cannes

Mexico, le film resta quatre jours à l'affiche et suscite immédiatement des réactions violentes⁷.” Ces réactions sont mises sur le compte d'un certain nationalisme mexicain, peu enclin à tolérer la représentation du pays proposée dans le film. Or, l'accueil réservé au film en Europe finira par lui donner une forme de légitimité, en particulier grâce au Festival de Cannes : “Tout changea après le Festival de Cannes [...]. Le film connut un grand succès, obtint des critiques mirobolantes et le Prix de la Mise en scène [...]. Après le succès européen, je me trouvais absous du côté mexicain. Les insultes cessèrent et le film ressortit dans une bonne salle de Mexico, où il resta deux mois.” Le fait de rappeler cet épisode n'est pas ici anecdotique : comment ne pas le rapprocher de la trajectoire de *Japón*, comme la décrit Isabelle Regnier dans un article du *Monde* publié le 17 mai 2005, à l'occasion de la sélection de *Batalla en el cielo* à Cannes ? Elle écrit en effet : “Lors de sa présentation à Cannes [...], *Japón* [...] fut encensé par la presse française et internationale autant qu'il avait été démolí par celle de son pays [...]. Après avoir remporté la Caméra d'or, le film a été acclamé par la critique au

Batalla en el cielo (2005)





Tournage de
Batalla en el cielo
(2005)

[...], *Japón* [...] fue tan lisonjeado por la prensa francesa e internacional como había sido despellejado por la de su país [...]. Después de haber ganado la Cámara de oro, la película fue aplaudida por la crítica en el momento de su estreno, en México, en abril de 2003.” El paralelo con el destino de *los Olvidados* unos cincuenta años antes es revelador.

LAS VÍAS DEL CINE MEXICANO...

¿Qué es lo que nos enseña al fin y al cabo esta comparación? Sin duda que, en sus películas en las que lo estético es tan importante, Reygadas no deja de producir un discurso sobre la realidad mexicana, mucho más polémico de lo que la crítica deja traslucirse, con pocas excepciones. Si *Japón* fue alabado por sus calidades visuales, gracias a las que la película linda con la abstracción, no pasa lo mismo con *Batalla en el cielo*, que probablemente desconcertó por esta misma razón. La percepción de esta realidad mexicana que trabaja la película fue atinadamente expuesta por Jacques Mandelbaum, que titula su artículo, en *Le Monde* fechado del 17 de mayo de 2005 “México de sangre, sexo, sacrificio humano”, donde vislumbramos de antemano la referencia a tradiciones culturales específicas y ancestrales, que se remontan al período precolombino, para dar constancia de lo que la película enseña. Así, Mandelbaum escribe, a propósito de la presentación de la película en Cannes: “La película que celebra el festival no es la de los sombreros o de la bahía de Acapulco. Es el México inmemorial de la crueldad y de la sangre, de la celebración del sexo y del sacrificio de la carne humana, de la colusión carnavalesca entre la vida y la muerte.” Un análisis que repro-

moment de sa sortie, au Mexique, en avril 2003.” Le parallèle avec le destin qu'a connu *Los Olvidados* une cinquantaine d'années plus tôt est saisissant.

LES VOIES DU CINEMA MEXICAIN...

Que nous apprend finalement une telle comparaison ? Sans doute que, dans ses films où l'aspect esthétique occupe une place centrale, Reygadas tient un certain discours sur la réalité mexicaine, bien plus polémique que ce que la critique laisse transparaître, à de rares exceptions près. Si *Japón* a été loué pour ses qualités visuelles, grâce auxquelles le film confine à l'abstraction, il n'en va pas de même avec *Batalla en el cielo*, qui a sans doute davantage dérouté pour cette raison même. La perception de cette réalité mexicaine qui travaille le film a été justement exposée par Jacques Mandelbaum, qui intitule son article, dans *Le Monde* du 17 mai 2005 “Le Mexique du sang, du sexe, du sacrifice humain”, où l'on aperçoit d'emblée la référence à des traditions culturelles spécifiques et ancestrales, remontant à l'époque précolombienne, pour rendre compte de ce que le film donne à voir. Mandelbaum écrit ainsi, au sujet de la présentation du film à Cannes : “le film que célèbre le festival n'est pas celui des sombres et de la baie d'Acapulco. C'est le Mexique immémorial de la cruauté et du sang, de la célébration du sexe et du sacrifice de la chair humaine, de la collusion carnavalesque entre la vie et la mort.” Une analyse qui fait écho aux termes du débat au Mexique même, puisque Jean-Baptiste Thoret rapporte dans un article intitulé à juste titre “Reygadas, trouble-fête en son pays” (*Libération*, du 26 octobre 2005), les échanges qui ont eu lieu à Mexico entre Reygadas et des étudiants de

Anapola Mushkadiz (Ana) en *Batalla en el cielo* (2005)

duce los términos del debate en México, puesto que Jean-Baptiste Thoret relata en un artículo justamente titulado “Reygadas, aguafiestas en su propio país” (*Libération*, del 26 de octubre de 2005), los intercambios que tuvieron lugar en México entre Reygadas y estudiantes de cine acerca del “valor documental de la película y su capacidad para captar la realidad social de México.” Y en el mismo artículo, podemos leer las palabras de Carlos Monsiváis, un intelectual mexicano que se dedica entre otras cosas al cine de su país, y para el que “la película muestra muy bien la degeneración de la vida social en México, su lado irrespirable.” Este punto de vista se sitúa exactamente en el sentido que da Reygadas a las dos escenas más polémicas de la película, dos escenas de felación, una al principio y otra al final, entre los dos personajes principales. El cineasta declaró a *Charlie Hebdo* con fecha del 26 de octubre de 2005 que “para los Mexicanos, el escándalo de las dos escenas de felación estriba menos en el hecho de enseñar sexo en la pantalla que en el acoplamiento entre dos personas de distintas clases sociales.”





Batalla en el cielo (2005)

Diffícil de clasificar de manera categórica y definitiva, el cine de Reygadas da en suma un nuevo cariz al joven cine mexicano, enfrentando todas las dificultades que implica, incluso con riesgo de quedar al margen del sistema de producción y de difusión. Al lado de los que reivindican una confrontación directa con la realidad, Reygadas elabora una manera de filmar México que Pascal Mérigeau inteligentemente calificó de “naturalismo poético”, en *Le Nouvel Observateur* con fecha del 12 de mayo de 2005. Un cine que intenta proponer una síntesis entre aspiraciones estéticas que afectan todos los niveles de sus películas –imagen, sonido, elección de los lugares y actores...–, y la voluntad de enmarcarse claramente en lo que es, desde los años 1960 por lo menos, la identidad del cine latinoamericano: la exigencia formal al servicio de un compromiso claro con la realidad, al mismo tiempo anclada en un espacio y un tiempo precisos, y lo bastante amplios como para que el hombre entero quepa en las películas. Una posición ética fuerte, que debería evitarle el ser entendido sólo por los que conocen México, con tal de que encuentre a un público y una crítica abiertos, que no intentan por todos los medios mirar las películas a través del objetivo deformante de sus propios esquemas. En este sentido, sí parece que contribuye en que el cine mexicano deje de situarse a “contracorriente” de las experiencias que se llevan a cabo en otros lugares del continente.

NOTAS

1. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Mapa, 1998, 466 páginas.
2. No volveré aquí en detalle sobre los diferentes artículos que se publicaron en números anteriores de los *Cinémas d'Amérique latine*, a los que el lector puede acudir para más amplia información sobre el tema.
3. Excepto los artículos sacados de la revista *Cinémas d'Amérique latine*, los extractos a los que me refiero están en las recopilaciones de

cinéma sur “la valeur documentaire du film et sa capacité à saisir la réalité sociale du Mexique.” Et dans le même article, on peut lire des propos de Carlos Monsiváis, un intellectuel mexicain qui s’intéresse entre autres choses au cinéma de son pays, pour qui “le film montre bien la dégénérescence de la vie sociale au Mexique, son côté irrespirable.” Un point de vue qui va complètement dans le sens que donne Reygadas aux deux scènes les plus polémiques du film, deux scènes de fellation, une au début et une à la fin, entre les deux personnages principaux. Le cinéaste a déclaré à *Charlie Hebdo* du 26 octobre 2005 que “pour les Mexicains, le scandale des deux scènes de fellation du film réside moins dans le fait de montrer du sexe à l’écran que l’acouplement entre deux personnes de classes sociales différentes.”

Difficile à classer de façon catégorique et définitive, le cinéma de Reygadas donne en somme une nouvelle facette au jeune cinéma mexicain, faisant face à toutes les difficultés que cela implique, et quitte à occuper une position marginale dans le système de production et de diffusion. Aux côtés de ceux qui prônent une confrontation directe avec la réalité, il met au point une façon de filmer le Mexique que Pascal Mérigeau a intelligemment qualifiée de “naturalisme poétique”, dans *Le Nouvel Observateur* du 12 mai 2005. Un cinéma qui tente de proposer une synthèse entre des aspirations esthétiques qui affectent tous les niveaux de ses films –image, bande-son, choix des décors et des acteurs... – et la volonté de s’inscrire très clairement dans ce qui fait, depuis les années 1960 au moins, l’identité du cinéma latino-américain : l’exigence formelle au service d’une prise de position tranchée sur la réalité, à la fois ancrée dans un espace et un temps précis, et suffisamment ample pour que l’homme tout entier y trouve sa place. Une position éthique forte, qui devrait lui évi-

artículos de prensa sobre *Japón* y *Batalla en el cielo* de los archivos de la Biblioteca del Film (BIFI) en París. No daré aquí sus referencias bibliográficas exactas ya que el lector las puede encontrar fácilmente a partir del sitio de la biblioteca: <http://www.bifi.fr>, con una búsqueda a partir de los títulos de las películas.

4. El currículum que me proporcionó su asistente de producción Fiorella Moretti menciona una lista impresionante de nominaciones: "Premio de la edad de oro (Bruselas, 2002), Premio Cinédecouvertes (Bruselas, 2002), New Director's Award (Edimburgo, 2002), FIPRESCI, Mejor película latinoamericana (Río de Janeiro, 2002), Radio-Canada Screenplay Award (Montreal, 2002), Premio del público (Estocolmo, 2002), Mejor director (Salónica, 2002), Mejor película (Bratislava, 2002), Premio del jurado ecuménico (Bratislava, 2002), Mejor ópera prima (La Habana, 2002), Mejor película (Cuenca, Salvador, 2002), Premio de la crítica brasileña (Sao Paulo, 2003), SIGNIS de la Iglesia católica de Italia (Alba, Italia, 2003), Mejor producción (Alba, Italia, 2003), Premio Aurora (Tromsø, Noruega, 2003), Mejor dirección artística (Guadalajara, México, 2003), Mejor guión (Guadalajara, México, 2003), Mejor actor (Buenos Aires, 2003), Mejor ópera prima (Ariel, México, 2004), Mejor guión (Ariel, México, 2004)".

5. Patrice Blouin, "Découverte. Carlos Reygadas", *Cahiers du Cinéma*, París, nº 569, junio 2002.

6. Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, París, Robert Laffont, 1982, p. 247. La traducción es mía.

JULIE AMIOT-GUILLOUET catedrática en la Universidad Lyon 2. Ex alumna de la escuela normal superior de Fontenay-Saint-Cloud, profesora de español y doctora de la Universidad Lyon 2 tras haber defendido en diciembre de 2003 una tesis dirigida por Jean-Claude Seguin, sobre el melodrama cinematográfico en México y en Cuba. Autora de varios artículos sobre artes visuales (cine, fotografía, pintura) en América latina.

RESUMEN El cine mexicano parece estancado en una crisis sin salida desde hace varios decenios. En esta perspectiva, la aparición de Carlos Reygadas, un joven cineasta que ha sido capaz de imponerse en tan sólo tres años como una de las mayores referencias actuales con *Japón* y *Batalla en el cielo*, plantea una serie de problemas, sobre todo en cuanto a la acogida de sus películas por la crítica, que valora sobremanera su estética. Sin embargo, este director también se sitúa en una posición crítica frente a la realidad de su país, que permite hacer de él un buen representante de la nueva generación de cineastas mexicanos que está surgiendo.

PALABRAS-CLAVES Carlos Reygadas – cine mexicano – historia – crítica – realidad.

Japón (2002)



ter de n'être compris que par ceux qui connaissent le Mexique, pour peu qu'il ait affaire à un public et à une critique ouverts d'esprit, qui ne cherchent pas à tout prix à regarder les films à travers l'objectif déformant de leurs propres schémas. En ce sens, il semble bien contribuer à faire en sorte que le cinéma mexicain cesse de se situer à "contre-courant" des expériences menées ailleurs sur le continent.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR L'AUTEUR

NOTES

1. Un festival de cinéma qui se tient tous les ans dans cette ville du Mexique, au mois de mars.
2. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Mexico, Mapa, 1998, 466 p.
3. Je ne reprendrai pas ici en détail les différents articles parus à ce sujet dans les précédents numéros des *Cinémas d'Amérique latine*, auxquels je renvoie le lecteur.
4. Hormis ceux tirés de la revue *Cinémas d'Amérique latine*, les extraits auxquels je me réfère sont contenus dans les dossiers de presse de *Japón* et *Batalla en el cielo* archivés par la Bibliothèque du Film (BIFI) à Paris. Je n'en reproduirai donc pas les références bibliographiques exactes à chaque fois, celles-ci pouvant être facilement retrouvées à partir du site de la bibliothèque : <http://www.bifi.fr>, grâce à une recherche à partir des titres des films.
5. Le Curriculum Vitae que m'a fourni son assistante de production Fiorella Moretti fait état d'une liste impressionnante de nominations : "Prix de l'âge d'or (Bruxelles, 2002), Prix Cinédecouvertes (Bruxelles, 2002), New Director's Award (Edimbourg, 2002), FIPRESCI, Meilleur film latino-américain (Río de Janeiro, 2002), Radio-Canada Screenplay Award (Montreal, 2002), Prix du public (Stockholm, 2002), Meilleur réalisateur (Salonique, 2002), Meilleur film (Bratislava, 2002), Prix du jury ecuménique (Bratislava, 2002), Meilleure première œuvre (La Havane, 2002), Meilleur film (Cuenca, Salvador, 2002), Prix de la critique brésilienne (Sao Paulo, 2003), SIGNIS de l'Église catholique d'Italie (Alba, Italie, 2003), Meilleure production (Alba, Italie, 2003), Prix Aurora (Tromsø, Norvège, 2003), Meilleure direction artistique (Guadalajara, Mexique, 2003), Meilleur scénario (Guadalajara, Mexique, 2003), Meilleur acteur (Buenos Aires, 2003), Meilleure première œuvre (Ariel, Mexique, 2004), Meilleur scénario (Ariel, Mexique, 2004)".
6. Patrice Blouin, "Découverte. Carlos Reygadas", *Cahiers du Cinéma*, París, nº 569, junio 2002.
7. Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, París, Robert Laffont, 1982, p. 247.

JULIE AMIOT-GUILLOUET

Maître de conférences à l'Université Lyon 2. Ancienne élève de l'école normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée d'espagnol et docteur de l'Université Lyon II après soutenance en décembre 2003 d'une thèse dirigée par Jean-Claude Seguin sur le mélodrame cinématographique au Mexique et à Cuba. Auteure de plusieurs articles sur les arts visuels (cinéma, photographie, peinture) en Amérique latine.

RÉSUMÉ Le cinéma mexicain semble stagner dans une crise profonde depuis plusieurs décennies. Dans cette perspective, l'apparition de Carlos Reygadas, un jeune cinéaste qui a été capable de s'imposer en seulement trois ans comme une des plus importantes références actuelles avec *Japón* et *Batalla en el cielo*, pose une série de problèmes, en particulier concernant l'accueil réservé à ses films par la critique, qui valorise à l'extrême leur esthétique. Pourtant, ce metteur en scène adopte aussi une posture critique face à la réalité de son pays, qui permet de faire de lui un bon représentant de la nouvelle génération de cinéastes mexicains qui est en train de se faire jour.

MOTS-CLÉS Carlos Reygadas – cinéma mexicain – histoire – critique – réalité.



encuentro con Francisco Vargas

MIÉRCOLES 21 SEPTIEMBRE DEL 2005.

Francisco Vargas acaba de presentar el primer corte de su opera prima

El violín a un público de profesionales europeos en el marco de la octava edición de “Cine en construcción” del Festival de San Sebastián. La versión corta de esta película fue presentada en marzo en Toulouse y en mayo en Cannes, donde fue seleccionada por la Cine Fundación. Poco después de nuestra conversación, **El violín** recibe varios premios de “Cine en construcción”, particularmente el de las Industrias Técnicas Españolas, los cuales le permitirán llegar a su término.

> entrevista / entretien Amanda Rueda

MERCREDI 21 SEPTEMBRE 2005. Francisco Varga vient de présenter le premier montage de son opera prima **El violín** devant un public de professionnels européens dans le cadre de la huitième édition de “Cinéma en construction” du Festival de Saint Sébastien. Il avait présenté la version courte de ce film en mars à Toulouse puis en mai à Cannes, où il fut sélectionné par la Ciné Fondation. Peu après notre conversation, il recevait plusieurs prix lors de la cérémonie de clôture de “Cinéma en construction” qui lui permettraient de terminer son film, en particulier le prix des Industries Techniques Espagnoles.

EL CINE

Estudié cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica en México, pero antes había estudiado dramaturgia y fotografía. Nunca fue una posibilidad real estudiar fuera del país, ni lo pensaba, y aunque lo hubiera pensado no hubiera podido. Yo no vengo de una familia que pueda decir: "Ahora que mi hijo vaya y estudie en Londres o se forme en París". Entonces, no era ni siquiera una aspiración.

Me empecé a acercar al cine como actor. Hace dos años terminé la escuela de cine. Había realizado el corto dentro de la escuela con la estrategia de: "Hago la tesis, pero esa es un tercio de mi opera prima". Me gradué oficialmente dos semanas después de regresar de Toulouse este año. El corto lo realicé con recursos y equipos de la escuela y míos. Esto de estar loco y trabajar para hacer tus propias cosas, ¿no? Trabajar, conseguir dinero, meterlo a la producción, hasta que estuve y ya.

LAS PREGUNTAS

Había estudiado Ciencias de la Comunicación en una escuela donde hay una formación ideológica muy fuerte en cuanto a la responsabilidad de los profesionales y de los artistas de incidir en una realidad. Estudié en la universidad hace 15 años. Eran otros tiempos. No había caído el muro, ni los paradigmas, y los jóvenes, teníamos sueños e ideales. Había un activismo social muy fuerte. Después, vino todo este cambio en el sistema y en las ideas y ahora las cosas son diferentes.

La manera como asumo el cine tiene que ver con mi formación. Yo me formé de esa manera tanto en la escuela como en la vida. Tanto en los proyectos de trabajo como en las cosas que hago, hay siempre esta preocupación por incidir de alguna manera en la realidad. Se trata por lo menos de hacer cosas que puedan aportar algo y no quedarse en términos solamente de lo comercial. Eso es lo que a mí me interesa. ¿Cómo hacer que en algo que tú estés proponiendo, sea por el medio que fuere, en este caso una película, se pueda tener una cierta mirada crítica sin ser panfletaria? Sigue siendo la pregunta que no logro contestar y que seguiré haciéndome toda la vida. Porque con todo el bombardeo que tenemos de imágenes, y toda esta desesperanza que hay en la generación más joven, esta falta de conciencia política y esta deshumanización, todo esto que sucede en el mundo, en todos lados, la gente no quiere escuchar muchas cosas. ¿Cómo tocas una problemática social sin caer en el panfleto? Yo no puedo decirlo hasta que no tenga una película terminada. Sino es sólo un discurso. "Hay que decir haciendo", como decía Martí. Yo puedo pensar lo que quiera, pero mientras no haya manera de decir: "Aquí hay una propuesta", eso sería vacío. Hasta que la película no esté terminada, yo no

LE CINÉMA

J'ai étudié le cinéma au Centro de Capacitación Cinematográfica à Mexico, mais avant j'avais étudié la dramaturgie et la photographie. Je n'ai jamais pu envisagé sérieusement d'étudier à l'étranger et même si j'y avais songé, je n'aurais pas pu. Je ne viens pas d'une famille où on peut te dire : "Maintenant, mon fils ira étudier à Londres ou à Paris". Alors je n'y pensais même pas.

Je me suis d'abord rapproché du cinéma en tant qu'acteur. J'ai terminé l'école de cinéma il y a deux ans. J'avais réalisé le court-métrage pendant mes études avec comme stratégie : "Je fais le travail de fin d'études mais ce sera un tiers de mon opera prima". J'ai reçu officiellement mon diplôme cette année, deux semaines après être rentré de Toulouse. J'ai réalisé le court avec les moyens et le matériel de l'école et en partie avec les miens. J'étais obsédé et je travaillais pour faire quelque chose à moi : travailler, trouver de l'argent, le mettre de côté pour la production, jusqu'à y arriver.

LES QUESTIONS

J'avais étudié les Sciences de la Communication dans une école qui axe sa formation idéologique sur la responsabilité qu'ont les professionnels et les artistes dans leur incidence sur le réel. J'ai étudié à l'université il y a quinze ans. C'était une autre époque. Le mur n'était pas tombé, les paradigmes non plus, et les jeunes, nous avions des rêves et des idéaux. Il y avait un activisme social très fort. Ensuite, il y a eu ce bouleversement dans le système et dans les idées et aujourd'hui les choses sont très différentes.

La manière dont j'envisage le cinéma est très liée à ma formation. Je me suis formé de cette façon à l'école et dans la vie. Dans mes projets de travail comme dans tout ce que je fais, j'ai toujours ce souci d'avoir, d'une certaine façon, une influence sur le réel. Essayer au minimum d'apporter quelque chose en faisant ce que tu fais et ne pas rester au niveau strictement commercial, c'est ça qui m'intéresse. Comment faire une proposition artistique par n'importe quel biais, dans mon cas à travers un film, en étant critique mais en évitant l'écueil pamphlétaire ? C'est la question que je continue de me poser et qui me suivra toute ma vie. Parce qu'avec le bombardement d'images que l'on reçoit, avec le déenchantement des jeunes générations, avec ce manque de conscience politique et cette déshumanisation, avec tout ce qui se passe dans le monde, les gens n'ont pas envie d'écouter grand chose. Comment peux-tu aborder une problématique sociale sans être démagogique ? Je ne peux pas le dire jusqu'à ce que j'achève un film sinon ce ne serait que des mots. "Il faut parler en agissant" comme disait Martí. Je peux penser ce que je veux mais ce ne serait que du vent tant que je ne peux pas dire : "Voilà, là il y a une proposition concrète". Tant que le film n'est pas terminé, je ne pourrais pas affirmer : "C'est ça que je pense du cinéma, du



podré decir: "Esto es lo que yo creo del cine, del cine en México y ahí está una propuesta".

El corto se proyectó solamente en el festival de Guadalajara y en Cannes. Esto tiene que ver con el problema de que no hay canales de distribución de cortometrajes en México ni en muchos lugares del mundo. Es por eso que yo quería plantear el tema tanto en el corto como en el largo, porque es un tema que habla de una realidad no resuelta, no sólo en México sino en muchos países de América Latina. Es un tema que no se ha tocado nunca en una sola película mexicana. Se ha tocado en muchos documentales, pero la gente ve poco documental. Hay dos monopolios de televisión en México y el grueso de la gente sólo ve eso. Por eso era importante para mí hacer el largo y encontrarle las mayores posibilidades de difusión. Eso tiene que ver con lo económico, en términos de lo que el cine nunca dejará de ser: un negocio; pero también en términos de lo que a mí me interesa personalmente: que el mensaje llegue a todos los lugares posibles. Es una cosa difícil porque: ¿Cómo hacer que una película pueda ser de interés general, cuando uno compite contra películas de otro tipo, y cuando Hollywood está encima de nuestras cinematografías? ¿Cómo hacer que una película pueda generar ese interés, no sólo en términos de mercado, pero que a la vez esté respondiendo a nuestras propias realidades? Porque entonces, o es una película comercial o es una película de autor. Pero, si ustedes le dicen a una película que es de cine de autor, ya le dieron en la madre encerrándola en el cajón de lo exótico e intelectual, sólo para ciertos públicos. A mí no me importa ni una ni otra, me interesa que ambas cosas se conjuguen.

cinéma au Mexique et voilà ma proposition."

Le court n'a été projeté qu'au festival de Guadalajara et à Cannes. C'est en partie dû au manque de circuits de distribution de courts-métrages au Mexique et dans bien d'autres pays. C'est pour cette raison que j'ai pensé mon sujet autant comme court-métrage que comme long, parce que c'est un sujet qui parle d'une réalité non résolue, pas seulement au Mexique mais dans beaucoup de pays latino-américains. C'est un sujet qui n'a jamais été abordé par le cinéma mexicain. Par contre, beaucoup de documentaires s'y sont intéressés, mais les gens voient peu de documentaires. Au Mexique, la télévision est aux mains de deux monopoles et la majorité des gens ne voit que ça. C'est pourquoi c'était important pour moi de faire le long-métrage afin d'avoir les meilleures possibilités de diffusion. Bien sûr, c'est lié à l'aspect économique : le cinéma est et sera toujours un business, mais c'est aussi lié à un intérêt personnel : je voudrais que le message atteigne le plus de personnes et de lieux possibles. Ce n'est pas facile. Comment faire qu'un film soit d'intérêt général quand tu es en concurrence avec un autre type de cinéma et quand tu sais qu'Hollywood est derrière nos cinématographies ? Comment faire qu'un film puisse susciter cet intérêt général, et pas seulement en termes de parts de marché, mais faire qu'à la fois il réponde à nos propres réalités ? Parce que l'alternative c'est un film commercial ou un film d'auteur. Mais si vous qualifiez un film "d'art et essai", vous le foutez en l'air en quelque sorte en l'enfermant dans une catégorie exotique et intellectuelle réservée à une élite. Moi, ce qui m'intéresse c'est de conjuguer les deux catégories.

DEL CORTO AL LARGO

En aquel momento yo no pensaba que la película viniera a Toulouse por la simple y sencilla razón de que en Cine en construcción sólo aceptan películas terminadas y listas para su post-producción y yo mandaba sólo treinta minutos. Yo sabía de entrada que no aplicaba. Incluso en la convocatoria les puse que entendía bien sus bases, que sabía que no aplicaba, pero que quería enviarla porque quería que la vieran y que me dieran consejos u opiniones sobre las posibilidades de encontrar financiación en Europa. Fue la gran sorpresa que Cine en Construcción creyera en el proyecto.

Hay muchas posibilidades de poder producir y levantar una película de una manera u otra, porque hay mucha gente interesada en muchos países en hacer intercambios, coproducciones, convenios. Eso lo sé ahora, a través de Toulouse, Cannes, San Sebastián. Antes no lo sabía. Nuestras realidades cinematográficas tienen muchos problemas. La mayoría tenemos poca información. Además, los proyectos te envuelven, te atrapan y entre el sobrevivir, porque no se puede vivir sólo del cine, y el levantar el proyecto, eso puede hacer que en algunos momentos te quedes corto y limitado. Ni nos enteramos de todas estas posibilidades. Uno sólo vive diciendo: "Yo tengo que hacer esta película, quiero hacer esta película a como dé lugar, a costa de lo que sea, con lo que sea."

Terminé la post-producción del corto (porque era un requisito para poder terminar la escuela) y a la vez apliqué para un fondo en México del IMCINE. Entonces, surge Cine en Construcción. Una semana antes la llevo a Guadalajara y la presento. La escuela tiene el compromiso de que todos los trabajos que termina los manda a Guadalajara. Fui un día y me regresé porque al otro día salía para Toulouse. Cuando regreso de Cine en Construcción me avisan que ganó en Guadalajara y una semana después me avisan que nos dan el fondo. Todo fue muy paralelo.

La gente de la Semana de la Crítica lo vio en Guadalajara y en Toulouse, y en ambos lugares lo pidieron. Me hicieron el ofrecimiento de ir a Cine fundación. Gracias a Toulouse creo que se abrió la posibilidad de estar en Cannes, porque ahí lo vieron y ahí dijeron: "Nos interesa este trabajo".

Con el fondo terminé de filmar en super 35 mm. Ahora sólo le falta la postproducción a la película.

Yo sabía que iba a hacer esta película, nunca he tenido la menor duda. Yo dije: "Con o sin el fondo, la tenemos que filmar." La tenemos que filmar porque sino el viejo se hacía más viejo, el niño crecía. ¡Filmé en tres semanas y media e hice el montaje en cuatro, que también es un récord! Pienso que tiene que ver con la estrategia de producción que planteo y que quiero plantear. Hacer películas de muy bajo presupuesto, sin toda esta parafernalia que hace que las películas se encarezcan. Para Europa y

DU COURT AU LONG

À cette époque, je ne pensais pas que le film viendrait à Toulouse pour la simple et bonne raison que Cinéma en construction n'accepte que des films terminés et prêts pour la post-production, et j'avais seulement envoyé trente minutes de montage. Je savais d'entrée que je ne respectais pas les critères de sélection. J'ai même stipulé sur le formulaire que je comprenais très bien les règles de l'appel à candidature, que je ne les respectais pas, mais que j'envoyais quand même le film parce que je voulais qu'ils le voient et qu'ils me donnent des conseils et leur opinion sur les possibilités de trouver un financement en Europe. A ma grande surprise, Cinéma en construction a cru au projet.

Il y a plusieurs possibilités pour produire un film, car il y a des gens partout dans le monde qui ont envie de faire des échanges, des co-productions, des partenariats. Mais ça, je le sais maintenant, grâce à Toulouse, Saint Sébastien, Cannes. Avant, je l'ignorais. Nos réalités cinématographiques ont beaucoup de problèmes. En général, nous sommes mal informés. En plus, les projets t'absorbent complètement et d'un côté, il faut survivre parce que tu ne peux pas vivre du cinéma et d'un autre côté, tu essaies de faire avancer ton projet, et entre ces deux réalisés à mener de front, tu ne peux pas faire beaucoup plus. Nous ne sommes même pas au courant de toutes les possibilités qui existent. Tu vis en te disant : "Je dois faire ce film, à tout prix, peu importe ce que cela implique, je dois le faire coûte que coûte."

J'ai terminé la post-production du film (c'était une condition pour finir l'école) et dans le même temps, j'ai postulé pour un fonds de l'Institut du Cinéma Mexicain (IMCINE). À ce moment là apparaît Cinéma en construction. Une semaine avant, je présentais le film à Guadalajara (l'école a passé un accord avec le festival pour y présenter tous les travaux achevés). J'ai fait un aller-retour rapide parce que le lendemain je partais pour Toulouse. Quand je rentre de Cinéma en construction, j'apprends que le film a gagné à Guadalajara et une semaine après j'apprends que j'ai obtenu le fonds d'IMCINE. Tout ça en parallèle. Les organisateurs de la Semaine de la Critique ont vu le film à Guadalajara et à Toulouse et l'ont demandé des deux côtés. Ils m'ont proposé d'aller à la Ciné Fondation. Je crois que c'est grâce à Toulouse que s'est concrétisée la possibilité d'aller à Cannes, ils ont vu le film et se sont dit : "Ce travail nous intéresse". Avec le fonds, j'ai terminé de filmer en super 35 mm. Maintenant, il ne manque que la post-production pour finir le film. Je savais que je ferais ce film, je n'en ai jamais douté. Je m'étais dit : "Avec ou sans le fonds, il faut qu'on le filme". Il le faut parce que sinon le temps passe et rien ne se passe. J'ai filmé en trois semaines et demi et monté en quatre, un vrai record ! Je pense que c'est lié à une stratégie de production que j'ai posé délibérément : faire des



para otros lugares esos presupuestos son de risa: 15, 16, 20 millones de pesos, no pasan los 100.000 dólares. Pero para nosotros son altos presupuestos. La propuesta de esta película es que cueste lo menos que se pueda para que recupere lo más pronto que se pueda y que entonces no sea una película en números rojos sino en números negros, y se puedan hacer otras de rebote. Esto de decir: "Hay que hacer películas sencillas" no es fácil.

EL REALISMO

Los actores, salvo tres o cuatro, son gente de la comunidad, gente del lugar. *El viejo es de mi pueblo*.

La idea es esa: construir lo menos que se pueda, encontrar los lugares a donde se va a filmar, filmar así como están. Es como intentar acercarse a esas realidades pero de una manera mucho más directa. Si hubiera alguna palabra para expresar lo que a mí me interesa hacer en cine, sería el realismo. Si hubiera alguna cosa que se pudiera comparar, me gustaría que fueran películas "neorrealistas mexicanas". Eso es lo que hace falta. En México, hay un desgaste en la temática de las películas. Son fórmulas que funcionan: historias de amor de la clase media, alguna problemática que tiene que ver con el secuestro, la economía, pero no dejan de ser películas con una fórmula que hay que seguir. Yo lo que creo es que tienen que existir esas pero también otro tipo de propuestas, otras temáticas y otros tratamientos, otra forma de hacer cine.

La experiencia de trabajar con actores naturales fue maravillosa. Esta película la hicimos como un documental. Los actores conocen la historia porque yo la voy platicando conforme va surgiendo. No me gusta ensayar. Los actores hacen su trabajo y yo hago el mío.

Al viejo yo le hice un documental antes. Es un tipo maravilloso. Fue campesino, vendedor, maestro, músico de verdad, es manco verdadero. Es un músico que viene de una estirpe de músicos de 200 años, ahora sólo quedan

films à budget réduit sans tout cet attirail qui fait exploser les coûts de production. En Europe et ailleurs ces budgets de 15, 16, 20 millions de pesos sont ridicules, ça ne dépasse pas les 100 000 dollars. Mais pour nous ce sont des budgets élevés. L'idée est que ce film coûte le moins d'argent possible pour qu'il soit rentable rapidement et qu'au lieu d'être déficitaire il fasse un peu de profit qui me permette de faire d'autres films. Mais, dire : "Il faut faire des films simples" n'est pas si facile.

LE RÉALISME

À part trois ou quatre acteurs, ceux qui jouent dans le film sont des membres de la communauté, des gens du coin. Le vieux est de mon village. L'idée était de construire le moins possible, trouver les lieux de tournage et les filmer tels quels pour tenter de se rapprocher de ces réalités mais d'une façon très directe. Si je devais mettre un mot sur ce que j'aime dans le cinéma, ce serait "réalisme". Si je devais choisir une référence, "les films néo-réalistes mexicains". Je crois que ça manque. Au Mexique, les thématiques de films sont toujours les mêmes, des formules qui fonctionnent : histoire d'amour de classe moyenne, avec parfois une problématique sur le problème des enlèvements, sur l'économie, mais ça reste des films pré formatés, avec une recette à suivre. Je ne suis pas contre l'existence de ces films mais ils doivent laisser la place à d'autres types de propositions, du point de vue thématique et du point de vue formel, à une autre façon de faire du cinéma.

Travailler avec des acteurs non professionnels a été fantastique. Nous avons fait ce film comme un documentaire. Les acteurs découvrent l'histoire petit à petit, je leur raconte au fur et à mesure que l'histoire se trame. Je n'aime pas répéter, les acteurs font leur travail et moi le mien.

J'avais déjà fait un documentaire sur le vieux. C'est un type formidable. Il a été paysan, vendeur, instituteur, musicien, il est vraiment manchot. C'est un musicien qui vient

5 o 6 viejos. En su región la música está desapareciendo. El ha luchado porque su música se preserve. Es un personaje fascinante. Cuando yo lo conocí decidí hacerle un documental porque no podía pasar así por la vida nada más. Alguien tenía que saber lo que este viejo estaba haciendo, que era un solitario en medio de la Tierra Caliente, su región, perdido, luchando porque su música no muerda. Lo seguí durante 5 años, hice una película con él. En paralelo yo tenía este proyecto y lo estaba levantando.

Fue muy chistoso porque para la ficción quería trabajar con actores naturales, pero no en el caso del protagonista. Quería asegurar los dos o tres protagonistas como actores, y que juntos metiéramos una dinámica en el trabajo con los otros "no actores". Empecé a buscar un actor. Busqué por todos lados y no lo encontré. En la desesperación dije: "¡Necesito un músico de a de veras, y lo hago actuar!". Nadie cumplía con las características, es decir: que pueda actuar, que no parezca campesino sino que lo veas y digas: "Es un campesino", que además sea músico, y que además tenga 80 años. ¡Ese actor no existe! No en México en todo caso. Y de repente, en la desesperación, cuando todavía no encontraba un actor y estaba muy cerca de tener que filmar dije: "Don Ángel podría ser". Pero una cosa es hacer un documental y otra es hacer actuar. Total que le di mil vueltas hasta que dije: "¡Es Don Ángel!" Así que hablé con él y me dijo: "Si mano, órale!".

Me senté entonces a cambiar el guión en las partes que tienen que ver con que él es manco, porque muchas cosas cambia y lo adapté a Don Ángel. Escribí los diálogos, las reflexiones, los pensamientos en función de Don Ángel. Había que buscarle expresiones que cuando él

d'une tradition qui a 200 ans et dont aujourd'hui il ne reste que cinq ou six vieux représentants. Dans sa région, la musique est en train de disparaître. Il a lutté pour sa préservation, c'est un type fascinant. Quand je l'ai rencontré, j'ai décidé de faire un documentaire sur lui, je ne pouvais pas ne pas laisser de traces de ce personnage, il fallait que les gens sachent ce que faisait ce vieux, solitaire, au cœur de la Tierra Caliente, sa région, perdu, luttant pour que sa musique ne disparaîsse pas. Je l'ai suivi pendant cinq ans, j'ai fait un film avec lui en parallèle avec l'autre projet que j'étais en train d'élaborer.

C'est drôle car pour faire le film, je voulais travailler avec des acteurs non professionnels, mais pas pour le personnage principal. Je voulais que les deux ou trois personnages principaux soient de vrais acteurs et qu'ensembles nous travaillions une dynamique avec les "non professionnels". J'ai commencé à cherché un acteur, partout, mais je ne l'ai pas trouvé. Désespéré, je me suis dit : "J'ai besoin d'un musicien, d'un vrai, et je le ferais jouer l'acteur ! Mais personne ne répondait aux critères, c'est à dire : quelqu'un qui puisse jouer la comédie, qui n'a pas l'air d'être paysan mais qui soit vraiment paysan, qui en plus soit musicien, mais aussi qui ait quatre-vingt ans. Cet acteur n'existe pas, pas au Mexique en tout cas. Et soudain, démoralisé, quand je ne trouvais toujours pas alors que j'étais sur le point de filmer, je me suis dit : "Et pourquoi pas Don Ángel ? Mais ce n'est pas la même chose de faire un documentaire et de jouer dans un film. Alors, après avoir retourné le problème dans tous les sens, j'ai décidé : "C'est Don Ángel ! J'ai parlé avec lui et il m'a répondu : "Mais bien sûr, mon gars, en avant !".

Alors, vu qu'il est manchot, j'ai réécrit les parties du scénario qui s'imposaient, ça changeait pas mal de choses.

J'ai adapté le scénario à Don Ángel. J'ai écrit les dialogues, les réflexions, les pensées en fonction de Don Ángel. Il fallait trouver des expressions qui sonnent juste dans sa bouche, qu'il n'ait pas à interpréter Don Plutarco mais qu'il soit Don Plutarco. J'ai dû tout écrire. Après le tournage, je me suis demandé comment ça m'était passé par la tête de chercher un acteur. J'avais sous la main cet homme merveilleux et je cherchais ailleurs. Le film, c'est aussi Don Ángel. Mis à part l'histoire du film, Don Ángel donne une aura au film, sans lui le film ne serait pas le même.



las dijera fueran verdaderas, que él no tuviera que interpretar a Don Plutarco, sino que él fuera Don Plutarco. Hubo que escribir todo. Después de que filmamos me preguntaba cómo se me había ocurrido buscar un actor. Tenía a este hombre maravilloso y estaba buscando por otro lado. La película es Don Ángel también. A parte de la historia, hay un aura que es Don Ángel, sin él la película sería diferente.

EL BLANCO Y NEGRO

Mucha gente me ha dicho aquí: "Si fuera en color la distribuimos de otra manera". Pero no es en color porque este tema es difícil. Hablar de este tema es complicado. Hay un movimiento armado, el EZLN, que en algún momento causó mucha euforia. En México, ya se ha oído mucho de esto. A lo que yo me refiero es que hay un poco de cansancio en la gente. Por eso hablar de esto es complicado y sigue siendo muy complejo, es un problema de 500 años. Ahora está ese movimiento, pero en México ha habido muchos movimientos armados. Hay toda una historia recurrente de la guerrilla. En México el sistema había logrado que eso no se supiera.

Es muy fácil que la gente vea una película como ésta y diga: "¿En donde pasó eso? Alguna vez fui a la presentación de una película sobre la guerrilla salvadoreña. Alguien dijo: "Y en México, en ese momento, ¿qué estábamos haciendo nosotros por nuestros hermanos salvadoreños?". Y yo dije: "En México, en ese momento, estaban destrozando a Guerrero, tratando de matar a Lucio Cabañas y había el movimiento guerrillero más fuerte y más importante en esa región." Y nadie hace la conexión: "¡Claro, eso pasa en Méxicol... ¡Aquí matan indios! Aquí hay miles en las cárceles, aquí hay 60 millones de miserables, aquí hay 60 millones de muertos de hambre..." Nadie dice eso. Nosotros tuvimos una dictadura también, pero de una manera inteligentísima.

Yo decía, si hacemos una película que exprese un tiempo y un espacio determinado, es muy fácil desprenderte de ella. Pero eso pasa en México y en América Latina, antes de ayer y pasado mañana. Ese es uno de los planteamientos y una de las aspiraciones de la película. ¿Qué tiene que ver eso con el blanco y negro y la cámara en mano? Se trata de que sea como un documental, ésa es la propuesta. Está hecha así: primero porque no sé hacer otra cosa. Si me pusieras 20 grúas no sabría qué hacer. Soy más rústico y rudimentario, más primitivo. Y segundo, porque con el blanco y negro, puede parecer que estás viendo algo que de verdad sucedió, que no es una historia construida, aunque sabes que es una ficción. Sin embargo, la sensación que estoy buscando es ésa de ver una realidad que está ahí. Los referentes que tenemos de documentales son en blanco y negro. Cuando

LE NOIR ET BLANC

Ici, beaucoup de gens m'ont dit : "Si le film était en couleur, on le distribuerait différemment". Mais le film est en noir et blanc car il traite un sujet difficile et en parler est compliqué. Le mouvement armé de l'EZLN (Armée Zapatiste de Libération Nationale) a provoqué une certaine euphorie à un moment donné. Au Mexique, on en a beaucoup entendu parler. Je crois que les gens se sont un peu lassés. C'est pour ça que c'est compliqué d'en parler et ça reste un sujet complexe, c'est un problème vieux de 500 ans. Actuellement, il y a ce mouvement, mais il y a eu beaucoup d'autres mouvements armés au Mexique. La guérilla est un thème récurrent dans notre histoire et le système avait réussi à passer ce phénomène sous silence.

C'est facile que les gens voient un film comme celui-ci et demandent : "Ça se passe où ?" Une fois, je suis allé à la présentation d'un film sur la guérilla au Salvador et quelqu'un a demandé : "Et à cette époque que faisions nous, nous les Mexicains, pour nos frères du Salvador ?" Alors j'ai répondu : "À cette époque, au Mexique, ils étaient en train de détruire le Guerrero, d'essayer d'assassiner Lucio Cabañas et était en marche le mouvement guérillero le plus fort et le plus important de la région." Mais personne ne fait le lien : "Bien sûr ! Ça se passe aussi au Mexique... On tue des indiens ici aussi ! Il y en a plein les prisons, ici il y a 60 millions de miséreux, ici il y a 60 millions de personnes qui crèvent de faim..." Personne ne dénonce cela. Nous aussi nous avons connu la dictature, mais d'un type très sournois.

Je me disais que si on faisait un film sur une époque et un lieu donné, ce serait plus facile de s'en détacher. Mais tout ça se passe au Mexique et en Amérique latine, ça s'est passé hier et ça se passera demain. C'est une des thèses et une des aspirations du film. Quel est le lien avec le choix du noir et blanc et de la caméra à l'épaule ? Que ça ressemble à un documentaire, c'est ça la proposition. J'ai fait le film de cette façon d'abord parce que je ne sais pas faire autre chose. Si on mettait à ma disposition vingt grues, je ne saurais pas quoi qu'en faire. Je suis rustique, rudimentaire, primitif. Et ensuite, parce que le noir et blanc te donne la sensation de voir quelque chose qui s'est réellement passé, que ce n'est pas une histoire construite, même si tu sais que c'est une fiction. Cependant, l'effet que je recherche est de filmer la réalité qui est sous mes yeux. Nos références de documentaire sont en noir et blanc. Quand tu vois un documentaire en noir et blanc sur les nazis, tu le regardes sans douter qu'ils ont vraiment existé, que tout ça a vraiment eu lieu, que ce n'est pas un montage. C'est un peu ça le pari : faire en sorte de provoquer cette sensation en cherchant cette atmosphère, cette sensation de réel, comme une obsession d'être au



uno ve un documental en blanco y negro sobre los nazis, uno piensa en los nazis como aquello que sucedió, como una realidad verdadera, no inventada. Es eso un poco la apuesta: que suceda de esa manera. Buscar esa atmósfera, esa sensación de realidad. Hay como una obsesión para que parezca "naturalista".

Y por otro lado porque con el blanco y negro podíamos tener el doble de película. Era además una gran ventaja.

LA REACCIÓN DE LOS EUROPEOS

Les gusta la película, pero no sé si a lo mejor tenga que ver con esta visión de que les parecen exóticos los temas de nuestras realidades. La miseria, el abandono, el olvido, la lejanía, con personajes que les deben resultar extraños. No sé si sea una visión euro céntrica. No lo sé. Lo que sí sé es que la historia está estructurada de tal manera, aristotélicamente hablando, para que funcione aquí y en China. Tiene que funcionar de la misma manera porque está construida para que siendo europeos, chinos, coreanos o sudafricanos, pueda tocarnos la panza. Habla de una realidad que es muy particular, pero esta tocando cosas con las que podemos identificarnos. En este sentido creo que no aplica nacionalidad.

Es una película que tiene un mensaje y mientras llegue a los mayores lugares que se pueda, está cumpliendo su fin. Si los chinos lo ven como lo fascinante, los franceses lo ven como lo exótico, los belgas lo ven como lo miserable, los españoles lo ven como lo surrealista, no me importa. ¡Lo que me importa es que llegue el mensaje! La interpretación del mensaje no se puede controlar. Dependiendo de la cultura, del contexto, del momento, cada quien se apropiá de lo que quiera de la manera que debe y que puede. La película llegará a donde tiene que

plus proche d'une vision "naturaliste".

Une autre raison d'utiliser le noir et blanc, c'est que ça nous permettait d'avoir le double de pellicule, ce qui n'est pas négligeable.

LA RÉACTION DES EUROPÉENS

Ils aiment le film, mais c'est peut-être parce que nos réalités leur paraissent exotiques : la misère, l'abandon, l'oubli, l'éloignement, des personnages qui doivent leur paraître étranges. Je ne sais pas si c'est une vision euro-centriste, vraiment, je ne sais pas. Ce dont je suis sûr par contre, c'est que l'histoire est agencée, aristotéliquement parlant, de façon à ce qu'elle fonctionne partout dans le monde. Elle doit fonctionner de la même façon parce qu'elle est construite pour remuer les tripes, qu'on soit Européen, Chinois, Coréen ou Sud-africain. Elle traite d'une réalité particulière mais aborde des choses avec lesquelles n'importe qui peut s'identifier. En ce sens, je crois que le film n'a pas de nationalité.

C'est un film qui contient un message et son objectif est d'atteindre le plus de lieux différents possibles. Si les Chinois le trouvent fascinant, les Français exotique, les Belges misérable, les Espagnols surréaliste, ça m'est égal. Ce qui m'importe, c'est que le message passe ! On ne peut pas contrôler l'interprétation du message. En fonction de la culture, du contexte, du moment, chacun y voit ce qu'il veut et ce qu'il peut. Le film fera le chemin qu'il doit faire. En dehors du choix du noir et blanc et du traitement documentaire, je voulais faire un film qui puisse être compris partout dans le monde et que n'importe quel spectateur soit charmé par sa simplicité et puisse s'exclamer : "Quel film si simple et si primitif !"

llegar. Además del blanco y negro y de la propuesta del tratamiento documental, quise hacer una película que funcione aquí y en China y que todo el que la vea agradezca la sencillez, que diga: “¡Qué película más sencilla y primitiva estamos viendo!”.

EL CINE LATINOAMERICANO

Tal vez es tonto lo que estoy diciendo, pero el cine de Europa es cine europeo, el cine de Latinoamérica es cine latinoamericano y nadie tiene que ofenderse por eso. ¿Hay un cine latinoamericano? Sí. ¿Pobre? Sí, por desgracia. ¿Pocas películas? Sí. ¿Dificultad para producirlas? Sí.

Ahora, sería inútil tratar de clasificar el cine latinoamericano como tal. Eso no se puede hacer con ningún tipo de expresión de ningún continente, de ningún país y menos en países tan diversos. Hay una variedad de expresiones que es imposible reagrupar. En México, en algún momento, hubo una época de oro del cine mejicano: unas películas que estaban marcadas por una estética, por una forma narrativa, por una forma temática, de la misma manera que hubo una escuela mexicana de pintura con los muralistas marcadas por ciertas características que hacen un estilo.

Con este mundo tan global, los puntos de referencia y las formas de expresión se han abierto. Tiene que ver con las posibilidades tecnológicas que están al alcance de todos, y con las preocupaciones y problemáticas que también se globalizaron. La diversidad es mayor, por eso yo creo que sería mucho más complicado decir: “El cine latinoamericano es de este tipo”. Es tan amplio y tan diverso como cualquier otra cinematografía. Pobre, limitado en cantidad, pero es un cine que refleja una realidad porque está hecho dentro de ese contexto. Si eso implica que se vean como películas menores, ahí no estoy de acuerdo. Nosotros no podemos hacer películas de tres, cinco, diez millones de dólares. Cada quien a su realidad, y la nuestra es esa. Y no por eso tienen que ser menores, ¡al contrario!

¿EL “NUEVO CINE MEJICANO”?

En México sucede que cada quien está diciendo: “Tenemos que inventarnos caminos para hacer películas, ya estamos cansados de esperar y sólo soñar”. Cada quien se está inventando sus formas. A mí, me encantaría que de ahí pueda surgir un proyecto colectivo, pero es tan difícil congregar a esta raza de la gente del cine. Cada vez hay más posibilidades de hacer películas porque las herramientas tecnológicas están más al alcance de la gente, de alguna manera se ha democratizado la posibilidad. Hay el riesgo de que ahora cualquiera crea que puede hacer una película porque tiene una cámara en la mano y un “finalcut”. Tampoco es así de sencillo, pero la posibilidad está ahí. Cada vez más gente está haciendo

LE CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN

C'est peut-être bête ce que je vais dire mais, le cinéma d'Europe est européen, le cinéma d'Amérique latine est latino-américain et personne ne doit se vexer pour ça. Existe-t-il un cinéma latino-américain ? Oui. Pauvre ? Oui, malheureusement. Qui produit peu de films ? Oui. Qui rencontre des difficultés de production ? Oui.

Mais, ce serait inutile d'essayer de faire du cinéma latino-américain une catégorie en soi. On ne peut d'ailleurs le faire avec aucun mode d'expression d'aucun continent, et encore moins quand il s'agit de pays aussi différents. C'est impossible de regrouper des expressions aussi diverses. Au Mexique, à une époque il y a eu un âge d'or du cinéma mexicain : des films marqués par une certaine esthétique, par un type de narration, par une thématique, de la même façon qu'il y a une école mexicaine de peinture muraliste marquée par certaines caractéristiques qui déterminent un style.

Dans ce monde globalisé, les références et les modes d'expression se sont ouverts grâce aux technologies qui sont à la portée de tout le monde. C'est aussi lié à une globalisation de certaines problématiques et préoccupations. La diversité s'intensifie, alors je crois qu'il serait difficile de dire : “Le cinéma latino-américain est comme ci ou comme ça”. Il est aussi large et diversifié que n'importe quelle autre cinématographie. Il est pauvre, limité en nombre, mais il reflète une réalité donnée parce qu'il est conçu dans ce contexte précis. Si par là on entend “films de deuxième classe”, alors je ne suis pas d'accord. On ne peut pas faire des films de trois, cinq ou dix millions de dollars. À chacun sa réalité et la nôtre, c'est celle-là. Mais ce n'est pas pour ça que ce sont des films mineurs, bien au contraire !

LE “NOUVEAU CINÉMA MEXICAIN” ?

Au Mexique beaucoup de gens se disent : “Il faut inventer une autre façon de faire du cinéma, on est fatigués d'attendre et de rêver”. Chacun trouve sa voie. J'aimerais que de ce désir naîsse un projet collectif, mais c'est si difficile de rassembler les gens de cette race à part qu'est le cinéma. Il y a de plus en plus de possibilités de faire des films parce que les outils technologiques sont de plus en plus accessibles, on peut dire que les possibilités de faire du cinéma se sont démocratisées. Mais cela crée aussi un risque : que n'importe qui se croit capable de faire un film parce qu'il a une caméra et un “finalcut”. Ce n'est pas si simple, mais au moins la possibilité existe. Il y a de plus en plus de gens qui font ce choix au Mexique et c'est ce que l'on pourrait appeler la “renaissance du cinéma indépendant”, qui donnera ses fruits d'ici deux ou trois ans. Il y a déjà deux ou trois films de prêts.

J'espère que ces initiatives individuelles puissent un jour se regrouper autour d'un projet commun. J'ai dans l'idée de fonder une espèce de coopérative cinématogra-

eso en México y es a esto que pueden llamarle el “renacimiento del cine independiente”, que apenas empezará a dar resultados un año o dos después. Ya hay dos, tres películas que están ahí.

Yo espero que en algún momento podamos integrar algo más en bloque. Yo tengo la idea de hacer una especie de cooperativa cinematográfica, y con el trabajo de todos aportar para hacer esa película, para que todo mundo tenga posibilidad de hacer sus proyectos. Sin embargo entre tener que trabajar para comer, escribir los proyectos y estar en ellos es muy complicado. Ahora la gente está dispersa y cuesta trabajo.

AMADA RUEDA ??????????

RESUMEN Francisco Vargas piensa el cine como la búsqueda de un neorealismo mexicano, en blanco y negro dejando de lado el artificio superficial, para retratar la dura vida en el sur de México durante los años de represión militar. Cine pobre en recursos y muy rico en autenticidad audio visual. Los actores son habitantes de la región que aportan el carácter documental que busca F.V. Él desea que el espectador agradezca la sencillez de su cine y diga: “¡Que película más sencilla y primitiva estamos viendo!”.

PALABRAS CLAVES cine primitivo - neorealismo mexicano - cine en construcción

phique et, avec le concours de tous, pouvoir faire un film, faire en sorte que tout le monde ait l'opportunité de réaliser ses projets. Mais entre la nécessité de travailler pour pouvoir manger et vivre, écrire les projets et les mener à bien, ce n'est pas simple. En ce moment, chacun travaille de son côté et il y a beaucoup de travail à faire pour se rassembler.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR ANA SAINT-DIZIER

AMADA RUEDA ??????????

RESUMÉ Francisco Vargas pense le cinéma comme la recherche d'un néo-réalisme mexicain. Son premier long-métrage *El Violín*, en noir et blanc, dépourvu d'artifices superficiels, dépeint la rudesse de la vie dans le sud du Mexique pendant les années de répression militaire. Un cinéma pauvre en moyens mais riche en authenticité audiovisuelle. Les acteurs sont des gens de la région qui apportent le caractère documentaire que recherche F.V. Il voudrait que le spectateur perçoive la simplicité du film en s'exclamant simplement : “Quel film si simple et si primitif !”

MOTS CLEFS cinéma primitif - neorealisme mexicain - Cinéma en construction



video comunidad y vida

vidéo, communauté et vie

> Juan José García
Ojo de Agua Comunicación

Mi exposición no es otra cosa que el relato o la historia de lo que me ha tocado vivir y conocer de un proceso de comunicación que, principalmente algunos académicos, cineastas y funcionarios indigenistas llamaron Video Indígena. Varias personas provenientes de diferentes regiones de Oaxaca, nos apropiamos de este nombre y del quehacer para darle nuestro propio significado, para poner esa tecnología al servicio de la communalidad; de la misma forma en que nos apropiamos del término *indígena* para referirnos de manera genérica a nuestras luchas.

Por otra parte, daré mi testimonio del trabajo que realizamos en Ojo de Agua Comunicación, organización que apoya y promueve proyectos de comunicación de comunidades indígenas a través de la capacitación, producción y difusión de video.

LA ORALIDAD Y LA IMAGEN SON PARTE DE NUESTRA VIDA

En las comunidades zapotecas, mixes, mixtecas, chatinas, trikis... y así la larga lista, los saberes se aprenden mientras observamos y escuchamos a nuestros padres, a la gente mayor, a las mujeres y los hombres que más tiempo han vivido. En comunidades de la sierra norte de Oaxaca, antes que escribir preferimos hablar y escucharnos. No desdénamos lo escrito, pero observamos siempre, aprendemos y valorizamos lo propio a partir de la palabra y la imagen, de este modo conservamos mucho de lo propio pero también nos apropiamos de mucho que no lo es y que transforma nuestra forma de vida. Una de esas cosas de las cuales nos comenzamos a apropiar recientemente, así como antes lo hicimos con el arado, o los instrumentos musicales de aliento que le dan vida a nuestras fiestas, fue el video. Al principio los migrantes comenzaron a utilizarlo como una herramienta para vincularse a distancia con sus comunidades, y después nos formamos algunos especialistas en la producción de medios electrónicos. En mi experiencia, no fue difícil ni traumático adoptar esta tecnología, pues se caracteriza por su recurrencia a la imagen y al sonido, así como nuestras culturas. Lo difícil ha sido encontrar o crear los espacios que difundan

Mon exposé n'est rien d'autre que le compte rendu ou l'histoire de ce que j'ai pu vivre et connaître d'une forme de communication que certains universitaires, cinéastes et fonctionnaires indigénistes ont appelé Vidéo indigène. Nous avons été plusieurs, dans différentes régions de l'État d'Oaxaca, à adopter cette activité et cette dénomination pour leur donner notre propre signification, c'est-à-dire mettre la technologie de la vidéo au service de notre communauté, de la même façon que nous avons adopté le terme *indigène* pour nous référer de manière générique à nos luttes.

Je témoignerai également du travail que nous réalisons à Ojo de Agua Comunicación, organisation qui assure le soutien et la promotion des projets de communication des communautés indigènes grâce à la réalisation, la production et la diffusion de films vidéo.

L'ORALITÉ ET L'IMAGE FONT PARTIE DE NOTRE VIE

Dans les communautés indigènes, qu'elles soient zapotèques, mixes, mixtèques, chatinas, trikis ou autres, les savoirs se transmettent par l'observation et l'écoute des parents et des personnes âgées, c'est-à-dire des femmes et des hommes qui ont vécu le plus longtemps. Dans les communautés de la Sierra Norte de l'État d'Oaxaca, plutôt qu'écrire, nous préférons parler et écouter. Nous ne dédaignons pas l'écrit, mais nous aimons surtout observer, nous apprenons et valorisons notre patrimoine à l'aide de la parole et de l'image, de cette façon nous conservons une grande partie de nos traditions mais nous en adoptons aussi d'autres, venues de l'extérieur et qui transforment notre mode de vie. Comme nous l'avons fait par le passé avec la charrue ou les instruments à vent qui animent nos fêtes, nous commençons à adopter depuis peu la vidéo. Au début, les émigrés l'utilisaient comme outil de liaison à distance avec leurs communautés d'origine, puis nous avons été quelques spécialistes à nous former dans la production de médias électroniques. Personnellement, je n'ai trouvé ni difficile ni traumatisant d'adopter cette technologie car elle se caractérise par son recours à l'image et au son, ce qui est aussi le propre de

los procesos y resultados fuera de la comunidad, aunque lo hemos hecho de cualquier forma, y obras audiovisuales indígenas han ganado reconocimiento y atención de muchos sectores de la sociedad en el mundo. Pero también en la comunidad nos ha servido para transitar los caminos de la memoria y el conocimiento.

CÓMO LLEGÓ EL VIDEO A OAXACA

Muchas personas han tenido que salir de la comunidad intentando mejorar la vida económica de sus familias; así, buena parte de los paisanos se fueron al norte, a Estados Unidos. Allá descubrieron la importancia que el video podía tener, con la posibilidad de grabar y reproducir imágenes y sonidos lejanos y añorados. Quienes regresan a la comunidad, ya sea porque vienen a la fiesta patronal, a la fiesta de muertos, o porque son nombrados miembros de la autoridad, traen sus cámaras de video para registrar los acontecimientos; o éstas son enviadas a algún familiar que ha quedado en la comunidad para asumir la responsabilidad de filmar. De este modo, se reproduce la fiesta grabada de la comunidad en las casas de los paisanos ausentes; así aprecian también el trabajo que se realiza con sus aportaciones a los comités de apoyo, para cooperar con la comunidad. Hoy en día, se puede observar en una fiesta patronal de alguna comunidad de la Sierra Norte, por lo menos 20 cámaras grabando las danzas, el castillo y la audición de las bandas de música. También se graban actividades por solicitud de la autoridad, como asambleas, los trabajos colectivos, la delimitación o limpia de los linderos del territorio, etc. Todo esto por la enorme importancia que este testimonio encierra para nosotros.

Para hablar de la Sierra Norte de Oaxaca, a finales de la década de 1970 y principios de los ochenta, algunos compañeros registraron procesos de organización de varias comunidades zapotecas, chinantecas y mixes, quienes reclamaban principalmente la construcción de caminos y la defensa de sus recursos naturales. Entre algunas organizaciones pioneras en Oaxaca en el uso del video podemos mencionar a la AZACHI (Asamblea Zapoteca Chinanteca); el Comité de Cultura Municipal de Tamazulapam Mixe, conocido también como TV Tamiz; el Centro Cultural Driki y Trova Serrana AC.

La importancia de este medio fue comprendida inmediatamente por personas como Francisco Limeta Ignacio, de Yalálag. Pancho Video, como se le conoce en la comunidad, aprendió primero fotografía y poco después la realización del video. Con su cámara documentó la movilización de un grupo de ciudadanos de Yalálag por la recuperación de la Asamblea para el nombramiento de sus autoridades municipales, que hasta los años ochenta eran impuestas por los caciques locales.

nos cultures. Le plus dur a été de trouver ou de créer des structures permettant la diffusion de nos créations à l'extérieur de la communauté, mais nous avons tout fait pour y parvenir et des œuvres audio-visuelles indigènes ont attiré l'attention et la reconnaissance de nombreux spectateurs dans le monde. Cela nous a aussi servi, au sein de notre communauté, à progresser sur le chemin de la mémoire et de la connaissance.

COMMENT LA VIDÉO EST ARRIVÉE À OAXACA

De nombreux indigènes ont dû quitter leur communauté pour tenter d'améliorer la situation économique de leur famille ; beaucoup sont partis vers le nord, vers les États-Unis. Là, ils ont découvert l'importance de la vidéo, capable d'enregistrer et de reproduire des images et des sons lointains, venant d'êtres chers. Ceux qui reviennent dans leur communauté, soit à l'occasion de la fête patronale ou de la fête des morts, soit parce qu'ils sont nommés membres de l'autorité, apportent leur caméra vidéo pour filmer ces événements ; ou bien elle est envoyée à un proche resté dans la communauté afin qu'il se charge de le faire. De sorte que la fête de la communauté, filmée, est reproduite chez ceux qui n'ont pas pu y assister ; ils apprécient ainsi le travail réalisé avec leurs dons aux comités de soutien, destinés à la coopération au sein de la communauté. À l'heure actuelle, on peut voir à la fête patronale d'une communauté de la Sierra Norte au moins vingt caméras enregistrant les danses, le feu d'artifice et le spectacle des groupes musicaux. Sur la demande de l'autorité, on filme aussi certaines activités, comme les assemblées, les travaux collectifs, le tracé ou le nettoyage des limites du territoire, etc. Tout cela à cause de l'énorme importance qu'a ce témoignage pour nous.

En ce qui concerne la Sierra Norte de l'État d'Oaxaca, quelques camarades ont filmé, à la fin des années 1970 et au début des années quatre-vingts, l'organisation de plusieurs communautés zapotèques, chinantèques et mixes, qui réclamaient en particulier la construction de routes et la défense de leurs ressources naturelles. Dans cet État, parmi quelques organismes pionniers dans l'utilisation de la vidéo, on peut citer la AZACHI (Asamblea Zapoteca Chinanteca), le Comité de Cultura Municipal de Tamazulapam Mixe, connu aussi sous le nom de TV Tamiz, le Centro Cultural Driki et Trovera Serrana AC.

L'importance de ce moyen de communication a été comprise immédiatement par des gens comme Francisco Limeta Ignacio, de Yalálag. Pancho Video, comme on le surnomme dans la communauté, a d'abord appris la photographie puis s'est initié à la réalisation vidéo. Avec sa caméra, il a enregistré la mobilisation d'un groupe d'habitants de Yalálag qui voulaient que les autorités municipales soient à nouveau nommées par leur



De gauche à droite,
et de haut en bas :

Las voces del Uarhi Iurixe
(Mexique, 1999)
de Raúl Máximo Cortés.



Marangmotxingmo Mirang
(*De los niños Ikpeng para el mundo*)
(Ikpeng, Brésil, 2001)
de Kumare Karané et
Natuyu Yuwipo Txiao.

Sochata Kish Mani
(*Soy defensor de la selva*)
(Kichwa, Equateur, 2003)
de Heriberto Gualinga Montalvo

Moyngo, el sueño de Maragareum
(Ikpeng, Brésil, 2003)
de Kumare Karané et
Natuyu Yuwipo Txiao.



Las grabaciones logradas en este tiempo son ahora importantes documentos de la historia de varias comunidades. Es importante identificarlas, restaurarlas y conservarlas en un archivo audiovisual de los pueblos indígenas, pues éstas pueden ser importantes fuentes para comprender la historia actual de nuestros pueblos.

LA FORMACIÓN DE VIDEOASTAS INDÍGENAS

Es muy probable que se siga pensando que los indígenas, generalmente sin preparación académica, no tenemos la capacidad de contar historias por medios audiovisuales; que nos hace falta el rigor en la investigación a quienes nos atrevemos a hacerlo; pero es importante reconocer que mucho de lo que comunicamos los realizadores de video indígenas, son los conocimientos creados y resguardados a través de los años, transmitidos de generación en generación por mecanismos propios. Lo que caracteriza nuestras producciones es la mirada y un proceso de producción participativo, donde hay un acercamiento íntimo a las preocupaciones y sentimientos de los miembros de la comunidad.

Haciendo un poco de memoria, en 1985 Alberto Becerril y Luis Lupone trabajaron en la realización de un taller de cine en Super 8 en San Mateo del Mar, con mujeres ikoods, donde surge *La vida de una familia Ikood*, de Teófila Palafox, una de las primeras referencias de la capacidad y destreza de mujeres ikoods, y de los indígenas en general, para expresar su creatividad por medios no convencionales.

assemblée, au lieu d'être imposées, comme ce fut le cas jusqu'aux années quatre-vingts, par les caciques locaux.

Les enregistrements réalisés à cette époque-là sont devenus des témoignages essentiels de l'histoire de plusieurs communautés. Il est important de les identifier, de les restaurer et les conserver dans des archives audio-visuelles car ils peuvent être capitaux pour comprendre l'histoire actuelle des populations indigènes.

LA FORMATION DE RÉALISATEURS DE FILMS VIDÉO INDIGÈNES

Il est très probable que l'on continue à penser que nous les indigènes, qui n'avons en général pas fait d'études poussées, sommes incapables de raconter des histoires en utilisant des moyens audio-visuels ou que nous manquons de rigueur dans nos recherches si nous nous y aventurons ; mais il est important de comprendre qu'une grande partie de ce que nous, réalisateurs de films vidéo indigènes, communiquons, ce sont des connaissances acquises et protégées au fil du temps, et transmises de génération en génération par des mécanismes qui nous sont propres. Ce qui caractérise nos productions, c'est notre regard et une méthode de travail participative, où il y a une approche intime des préoccupations et des sentiments des membres de la communauté.

Rappelons qu'en 1985, à San Mateo del Mar, Alberto Becerril et Luis Lupone ont créé un atelier de cinéma en super 8 avec des femmes ikoods, qui a débouché sur la réalisation de *La vida de una familia Ikood*, de Teófila Palafox, une des premières références prouvant la capacité et l'habileté des femmes ikoods, et des



"Judas para el Sábado de Gloria",
Mexique.
Photo de Juan Rulfo,
du catalogue de l'exposition :
México: Juan Rulfo photographe,
Barcelone 2001.

Entre 1989 y 1994, el Instituto Nacional Indigenista diseñó el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, con el objetivo de propiciar un mayor protagonismo de comunidades y organizaciones indígenas en la definición de mensajes audiovisuales. Como parte de este programa, se crearon cuatro Centros de Video Indígena en Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán, dedicados a impartir talleres de producción de video y equipados con la infraestructura necesaria para la edición y postproducción de los productos resultantes.

En 1994 se crea el primer Centro de Video Indígena, en Oaxaca. Esta institución realizó talleres en los que capacitó a más de seiscientas personas entre 1994 y 2000. En este tiempo se estimulaba la producción con talleres, con encuentros y reuniones entre videoastas y difundiendo las producciones a través de muestras comunitarias itinerantes, acordadas con autoridades municipales, de muestras en la ciudad de Oaxaca y festivales en el extranjero. Entre quienes han sobresalido en la producción de video, se encuentran personas con años de experiencia en la promoción cultural y en el desarrollo comunitario. Algunos de los realizadores formados en este proceso hemos tenido la oportunidad de viajar a presentar nuestro trabajo y platicar sobre

indigènes en général, à exprimer leur créativité par des moyens non conventionnels.

Entre 1989 et 1994, l'Instituto Nacional Indigenista a élaboré son Programme de Transfert de Moyens Audio-visuels à des Communautés et Organisations Indigènes, dans le but de promouvoir une plus grande participation des communautés et organisations indigènes à la réalisation de messages audio-visuels. Comme prévu dans ce programme, quatre Centres de Vidéo Indigène ont été créés dans les États de Oaxaca, Michoacán, Sonora et Yucatán, destinés à organiser des ateliers de production de films vidéo et équipés de l'infrastructure nécessaire à l'édition et la post-production des œuvres réalisées.

Le premier Centre de Vidéo Indigène a été créé à Oaxaca en 1994. Cette institution a mis en place des ateliers dans lesquels elle a formé plus de six cents personnes entre 1994 et 2000. À cette époque, on stimulait la production en organisant des ateliers, des rencontres et des réunions entre réalisateurs de films vidéo et on diffusait leurs œuvres lors de projections communautaires itinérantes organisées en accord avec les autorités municipales, de projections dans la ville d'Oaxaca et de festivals à l'étranger. Parmi les personnes qui se sont investies dans la production de films vidéo, certaines ont des années d'expérience dans la promotion culturelle et

nuestras realidades con espectadores de países lejanos.

Las primeras producciones que se difundieron con el apelativo de Video Indígena, fueron trabajos de realizadores zapotecos, ikoods, mixtecos, mixes, triquis y purépechas. Entre los títulos que podemos nombrar están: *La boda tradicional en Tanetze*, de Crisanto Manzano; *Las ollas de San Marcos*, de Teófila Palafox; *Viko Ndute (Fiesta del agua)*, de Emigdio Julián Caballero; *Maach (Machucado)*, de Tito Antúnez y *Parikutini*, de Valente Soto.

En 1990, en Guelatao de Juárez, Oaxaca, quienes integramos la asociación civil Trova Serrana aprendimos a usar una cámara, con el propósito de registrar danzas, fiestas tradicionales y nuestro trabajo de promoción cultural en la Sierra Norte de Oaxaca; así descubrimos la utilidad del video como herramienta para comunicar nuestra identidad como serranos.

A partir de este trabajo, en 1992 realizamos cuatro cortometrajes para exponer en el Foro Alternativo de la Cumbre de la Tierra, en Brasil, donde abordamos aspectos que en ese momento vivíamos con relación a la cultura, la medicina tradicional, la organización en torno a la actividad forestal y la producción del café.

Más tarde, animados por Virgilio Caballero, director del Instituto Oaxaqueño de Radio y Televisión, tuvimos la oportunidad de producir algunos capítulos de Teleprimaria, así como la serie de televisión Revista de la Sierra, que se transmitieron entre 1992 y 1994 por el canal 9 de Oaxaca. Con esta serie, tuvimos la oportunidad de compartir hacia el resto del estado, parte de la vida, del trabajo, las fiestas y el pensamiento de los serranos. Este fue el principio de mi aprendizaje en el trabajo audiovisual.

El estallar del movimiento zapatista influyó de manera importante en este proceso, estimuló el trabajo que realizamos, nos ayudó a comprender el video como un arma para enfrentar la colonización ideológica, otorgándonos la oportunidad de estimular la reflexión sobre el valor de lo propio, para resaltar los diferentes procesos de lucha, para denunciar la constante discriminación y marginación que las regiones indígenas viven, para hacer visibles los procesos de organización, para resignificar el desarrollo desde la vida y visión de los pueblos de México.

El intercambio y la difusión de los videos se multiplicó, con la idea de fortalecer la conciencia pluricultural que en la sociedad nacional empezaba a despertar, para decirnos que los pueblos indígenas no son culturas del pasado, que están vivos y demandan respeto y reconocimiento pleno en la Constitución de nuestro país. Por nuestra parte, hemos tenido que reconocernos en el otro, en los otros; culturalmente diferentes pero en iguales circunstancias, aceptarnos diferentes y así encontrar los lazos que hacen común la lucha, la resistencia y el valor de las formas de vida en comunidad,

dans le développement communautaire. Nous avons été quelques réalisateurs formés dans ce cadre à pouvoir voyager pour présenter notre travail et parler de notre mode de vie à des spectateurs de pays lointains.

Les premières productions diffusées sous la dénomination Vidéo indigène ont été des films de réalisateurs zapotèques, ikoods, mixtèques, mixes, triquis et purépechas. Parmi les titres que nous pouvons citer, se trouvent : *La boda tradicional en Tanetze* de Cristiano Manzano, *Las Ollas de San Marco*, de Teófila Palafox, *Viko Ndute (Fête de l'eau)*, d'Emigdio Julián Caballero, *Machucado*, de Tito Antúnez et *Parikutini*, de Valento Soto.

En 1990, à Guelatao de Juárez, dans l'État d'Oaxaca, nous avions appris, en tant que membres de l'association civile Trova Serrana, à nous servir d'une caméra afin de filmer les danses, les fêtes traditionnelles et nos activités de promotion culturelle dans la Sierra Norte ; c'est ainsi que nous avons découvert l'utilité de la vidéo comme outil de transmission de notre identité de "serranos".

Après ce tournage, en 1992, nous avons réalisé quatre courts métrages que nous avons présentés au Forum alternatif du Sommet de la Terre, au Brésil, et dans lesquels nous avons abordé des aspects de notre expérience dans les domaines de la culture, de la médecine traditionnelle, l'organisation de l'activité forestière et la production du café.

Plus tard, encouragés par Virgilio Caballero, directeur de l'Instituto Oaxaqueño de Radio y Televisión, nous avons eu l'occasion de réaliser pour la télévision quelques épisodes de l'émission pour enfants Teleprimaria ainsi que la série Revista de la Sierra, qui ont été diffusés entre 1992 et 1994 par la chaîne Canal 9 d'Oaxaca. Grâce à cette dernière émission, nous avons pu partager avec le reste de l'État une partie de la vie, du travail, des fêtes et de la pensée des "serranos". Voilà quel a été le début de mon apprentissage dans le domaine audio-visuel.

L'irruption du mouvement zapatiste a influencé de manière importante ce processus : il a stimulé notre activité, nous a aidés à considérer la vidéo comme une arme pour affronter la colonisation idéologique et nous a donné l'occasion d'engager une réflexion sur la valeur de nos traditions, nous poussant à mettre l'accent sur les différentes formes de lutte, dénoncer la constante discrimination et marginalisation infligées aux populations indigènes, mettre en évidence nos méthodes d'organisation et repenser le développement depuis la vie et la vision des peuples du Mexique.

L'échange et la diffusion de films vidéo se sont multipliés, contribuant à renforcer la conscience pluricirculaire qui commençait à s'éveiller dans la société nationale et à montrer que les populations indigènes ne sont pas des cultures du passé, qu'elles sont vivantes et exigent le respect et une pleine reconnaissance dans la

como una actitud frente a la vida, que les da la posibilidad a los pueblos de vivir su autonomía.

Actualmente existe más de un centenar de producciones indígenas realizadas en Oaxaca. Videos documentales que, entre otras cosas, hablan de costumbres y tradiciones, de la lucha por la tierra y que exigen el reconocimiento de los derechos indígenas. Al usar el video en procesos de auto-representación, hemos forjado un discurso sobre su utilidad para fortalecer la identidad y luchas de los pueblos indígenas, sobre la necesidad de contar con un archivo audiovisual que resguarde la memoria indígena y la preserve para el futuro y sobre la importancia de contar con medios de comunicación que reflejen nuestra diversidad cultural, que es la fortaleza nuestro país.

EL RECONOCIMIENTO DE LA PRODUCCIÓN

AUDIOVISUAL INDÍGENA

La producción indígena tiene como reto romper con los estereotipos difundidos por el cine y la televisión, que a su vez son producto de una imagen construida durante siglos de racismo y marginación. Debemos dignificar con nuestro trabajo la representación que se hace de nuestros pueblos, tradiciones e historia, para convertirnos así en dignos interlocutores de los que vienen.

Como pueblos, el trabajo nos caracteriza. Con el trabajo ganamos el reconocimiento de la comunidad y el prestigio. Se nos observa desde pequeños y según nuestras aptitudes se nos aprecia. Esta forma de vida se reproduce en cada uno de los espacios y luchas que la comunidad libra para buscar su permanencia. Para el trabajo de la casa y la parcela se requiere de la organización de la familia. Para realizar el tequio es importante ponernos de acuerdo en la asamblea, en ella también se define el plan anual de trabajo de las autoridades nuestras. En qué terrenos se va a trabajar, qué obras se van a realizar (red de agua potable, drenaje, construcción de una aula, una cancha de basquetbol...)

El trabajo colectivo es el elemento que permite la existencia y reproducción de nuestras comunidades, es lo que les da cohesión y forma. En palabras de Jaime Martínez Luna, intelectual y músico serrano, el trabajo es el elemento que define las formas de vida comunitarias y la posición de cada individuo en el colectivo, definiendo con esto nuestra identidad. De esta forma se traslada la mirada de lo étnico a lo ético en la construcción de las llamadas identidades indígenas y se acuña el concepto de comunalidad para hablar de las formas en que la comunidad se reproduce dentro del individuo.

El trabajo ha sido el eje que guía la mirada de nuestras producciones y es el elemento que articula la representación de nuestras comunidades. Esta es la base de la cual partimos para dignificar la imagen de nuestros pueblos.

Constitution de notre pays. De notre côté, nous avons dû nous reconnaître dans l'autre, dans les autres ; culturellement différents mais connaissant des conditions de vie similaires ; nous accepter différents mais trouver les points communs de notre lutte et de notre résistance et affirmer la valeur de notre mode de vie en communauté, comme attitude face à la vie qui donne aux peuples la possibilité de vivre dans l'autonomie.

Il existe à l'heure actuelle plus d'une centaine de productions indigènes réalisées dans l'État d'Oaxaca. Des vidéos documentaires qui parlent, entre autres, de coutumes et de traditions, de lutte pour la terre, et qui exigent la reconnaissance des droits indigènes. En utilisant la vidéo dans des processus d'auto-représentation, nous avons mis l'accent sur son utilité pour renforcer l'identité et les luttes des peuples indigènes, sur la nécessité de posséder des archives audio-visuelles qui défendent la mémoire indigène et la préservent pour l'avenir, et sur l'importance de disposer de moyens de communication qui reflètent notre diversité culturelle, force de notre pays.

LA RECONNAISSANCE DE LA PRODUCTION

AUDIO-VISUELLE INDIGÈNE

Le défi de la production indigène est de rompre avec les stéréotypes diffusés par le cinéma et la télévision, qui sont eux-mêmes le produit d'une image construite au cours de siècles de racisme et de marginalisation. Avec notre travail, nous devons rendre sa dignité à l'image que l'on se fait de nos peuples, de nos traditions et de notre histoire, et devenir ainsi de dignes interlocuteurs pour les temps à venir.

Le travail est la caractéristique commune de nos peuples. C'est par le travail que nous gagnons la reconnaissance de la communauté et le prestige. Dès l'enfance, nous sommes observés et appréciés selon nos aptitudes. Cette façon de vivre se retrouve à tous les niveaux et dans toutes les luttes que la communauté livre pour assurer son existence. Pour le travail de la maison et de notre parcelle de terre, nous avons besoin de l'organisation de la famille. Pour réaliser les tâches communes, nous devons nous mettre d'accord dans l'assemblée, c'est là aussi qu'est défini le plan annuel de travail géré par nos autorités. Il faut décider quels terrains on va travailler, quels travaux vont être réalisés (réseau d'eau potable, drainage, construction d'une salle de classe, d'un terrain de basket...)

Le travail collectif est l'élément qui permet l'existence et la survie de nos communautés, il leur donne forme et cohésion. D'après Jaime Martínez Luna, intelectuel et musicien "serrano", le travail est l'élément qui définit le mode de vie communautaire et la position de chaque individu au sein de la collectivité, il détermine donc notre identité. On passe ainsi de

Buscando el azul
(Bora, Perú 2003)
de Fernando Valdivia Gómez

RAÍZ DE LA IMAGEN

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO INDÍGENA



Este proceso de comunicación comunitaria e indígena que estoy refiriendo, es muy particular y, al mismo tiempo, similar a procesos que ocurren en otras partes del continente como en Chile, Bolivia, Brasil, Ecuador, Colombia, Guatemala... De los cuales podemos destacar el Trabajo de Lulul Mawhida de Chile, el Centro de Formación

y Realización Cinematográfica de Bolivia, la Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia, Video en las Aldeas de Brasil, la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador, Fundación Cine Documental en Colombia, etc.

Desde 1985 el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI, hemos intentado coordinar de cierta forma nuestros esfuerzos para impulsar este trabajo a lo largo del continente el cual se sintetiza en el Festival de Cine y Video Indígena.

Del 27 de mayo al 9 de junio celebraremos en Oaxaca México, el 8º Festival Internacional de Cine y Video Indígena de los Pueblos Indígenas, con el cual queremos celebrar la diversidad, hacer visible la multiculturalidad del mundo, exigir el respeto por esta realidad tan compleja.

JUAN JOSÉ GARCÍA Director de cine zapoteco. Director de CLACPI (Consejo Latino Americano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) y director de Ojo de Agua Comunicación.

RESUMEN Los indígenas mexicanos han adoptado el video y algunos realizadores indígenas, bajo el apelativo Video Indígena, realizan trabajos que son valiosos testimonios de su cultura y sus luchas. El video es también un arma para exigir el reconocimiento de sus derechos.

PALABRAS CLAVES video indígena – vincularse a distancia – romper con los estereotipos – dignificar la imagen de los pueblos indígenas – trabajo colectivo – multiculturalidad.

l'ethnique à l'éthique dans la construction de ce qu'on appelle les identités indigènes et on utilise le concept de communautarisme pour parler de la façon dont la communauté se reproduit dans l'individu.

Le travail est le fil conducteur de nos productions et c'est l'élément qui articule la représentation de nos communautés. C'est la base dont nous partons pour valoriser l'image de nos peuples.

RACINE DE L'IMAGE

8º FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA ET VIDÉO INDIGÈNE

L'expérience de communication communautaire et indigène évoquée ici est très particulière mais, en même temps, similaire à des expériences en cours dans d'autres endroits du continent américain comme le Chili, la Bolivie, le Brésil, l'Équateur, la Colombie, le Guatemala, etc. Nous pouvons par exemple citer le travail de Lulul Mawhida au Chili, le Centro de Formación y Realización Cinematográfica et la Coordinadora Audiovisual Indígena en Bolivie, Video nas Aldeias au Brésil, la Confederación de Nacionalidades Indígenas en Équateur, la Fundación Cine Documental en Colombie, etc.

Depuis 1985, au CLACPI (Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas), nous essayons de coordonner nos efforts pour favoriser ce travail à travers tout le continent et la synthèse en est le Festival de Cinéma et Vidéo Indigène.

Du 27 mai au 9 juin, nous présenteront à Oaxaca le 8^e Festival international de Cinéma et Vidéo des Peuples Indigènes, avec lequel nous voulons célébrer la diversité, mettre en évidence la multiculturalité du monde et exiger le respect de cette réalité si complexe.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR MARTINE BRAUER

JUAN JOSÉ GARCÍA Réalisateur zapotéque. Directeur du CLACPI (Consejo Latino Americano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) et directeur de Ojo de Agua Comunicación.

RÉSUMÉ Les indigènes mexicains ont adopté la vidéo et certains réalisateurs indigènes, regroupés sous l'appellation « Vidéo indigène », réalisent des films qui sont de précieux témoignages de leur culture et de leurs luttes. C'est aussi une arme pour exiger la reconnaissance de leurs droits.



Una muerte en Sión (Achuar, Perú / Estados Unidos, 2003)
de Adam M. Goldstein

MOTS-CLÉS vidéo indigène – établir des liens à distance – en finir avec les stéréotypes – rendre leur dignité aux peuples indigènes – travail collectif – multiculturalité.

El cine y video en los pueblos indígenas

acciones y reflexiones



Le réalisateur
Guillermo Monteforte
et l'ingénieur du son
Jesús Sánchez
suivent un homme
avec de l'encens.
Photo de tournage de
*La carretera que no
pidió permiso*

Le cinéma et la vidéo des peuples indigènes

actions et réflexions

> Carlos Gilberto Plascencia Fabila et Guillermo Monteforte
Ojo de Agua Comunicación (Comunicación Indígena SC)

Desde que las cámaras de cine empezaron a rodar en México, la imagen indígena ha tenido una fuerte presencia en las pantallas nacionales y extranjeras, haciendo reflejos y espectros para entretenir, informar y educar. Con el avance de los años, los medios audiovisuales han crecido para volverse en poderosos instrumentos para divulgar la identidad nacional, promover lo exótico, y hasta definir –o inventar– distintas realidades. En las últimas décadas se ha venido desarrollando un movimiento a veces fuerte, débil en otras, pero siempre constante, que se conoce con el nombre del “cine y video indígena”.

Este término no se refiere a un género cinematográfico determinado (como son el documental, la ficción, lo experimental, etc.), ni tiene que ver con que el creador sea o no sea indígena. En esencia, incluye a los trabajos y los realizadores que aplican un compromiso de dar una voz digna a las visiones, luchas, conocimiento y cultura de los pueblos indígenas. Son las producciones que buscan fortalecer sus procesos y proyectos. Implícita está la noción de que los procesos de producir este tipo de cine y video necesita de mucha sensibilidad y una participación activa de los mismos protagonistas que aparecen en la pantalla.

Dépuis que les caméras de cinéma ont commencé à tourner au Mexique, l'image indigène a eu une forte présence sur les écrans nationaux et étrangers, en constituant des reflets et des spectres afin de divertir, informer et éduquer. Au fil des années, les techniques audiovisuelles se sont transformées et sont devenues de puissants instruments pour divulguer l'identité nationale, promouvoir ce qui est exotique et même définir – ou inventer – des réalités distinctes. Au cours des dernières décennies, nous assistons au développement d'un mouvement tantôt fort, tantôt faible, mais toujours constant, de ce qui est connu sous le nom de “cinéma et vidéo indigène”.

Ce terme ne renvoie pas à un genre cinématographique déterminé (comme le documentaire, la fiction, le cinéma expérimental, etc.), et n'a rien avoir avec l'origine indigène ou non du créateur. Essentiellement, il inclut les travaux et les réalisateurs engagés dans la tâche de donner une voix digne aux visions, aux luttes, aux connaissances et à la culture des peuples indigènes. Il s'agit des productions qui cherchent à renforcer leurs processus et leurs projets. Implicitement, on suppose que les processus qui mènent à la production de ce type de

lla. Dicho de otra manera, el cine y el video indígena trata de poner este poderoso instrumento para la expresión propia y para el beneficio de un verdadero desarrollo de los pueblos indígenas.

Las formas en que el cine, y especialmente el video se utilizan y aprovechan son múltiples, desde acciones muy locales, como registros para comunicar a una persona con otra, hasta la formación de redes y festivales internacionales en los que se comparten, comparan y complementan visiones, estilos, estrategias y proyectos en torno a la comunicación y la expresión para los pueblos indígenas.

El cine y el video, con la tecnología que ello implica, están ya presentes en los pueblos; se utiliza en las comunidades indígenas para el registro de sus fiestas y vida cotidiana; para comunicarse desde sus comunidades en México a sus familiares que han emigrado a los Estados Unidos y viceversa; para reflexionar sobre algún problema que buscan comprender o resolver, como el sida, la desnutrición o la educación; para expresar su sentir y pensamiento sobre su herencia cultural y el mundo que les tocó vivir.

Como si de la construcción de una memoria colectiva electrónica se tratase, los videoastas indígenas registran las fiestas patronales; los ritos de siembra y cosecha; las curaciones basadas en los conocimientos de los médicos tradicionales; los procesos para la elaboración de distintos productos como el jugo de caña, la panela y distintas piezas de arte popular; los juegos de básquetbol; las bodas, los bautizos y los funerales; los cambios de autoridad; la interpretación de música tradicional y “moderna”... Horas y horas quedan grabadas y en ellas se encuentra parte de la vida misma de las comunidades.

Poco a poco el video se va convirtiendo en una herramienta para la reflexión de todo tipo. La pantalla sirve como una especie de espejo que permite vernos a nosotros mismos. Al vernos grabados comprendemos un poco más sobre quiénes somos y, lo más importante, nos puede ayudar a decidir quiénes queremos ser. Existe una anécdota ocurrida en Mato Grosso, Brasil que ilustra claramente este uso. Los compañeros del proyecto Video en las Aldeas estaban grabando una fiesta tradicional en una comunidad, y mientras ésta se desarrollaba, reproducían para los aldeanos el material que se iba grabando. La reacción de la gente, al verse en la pantalla, fue una confusión, incertidumbre y desaprobación, hasta que el asunto fue aclarado por los miembros del pueblo: “No nos gusta lo que estamos viendo, cometemos muchos errores pues no estamos llevando a cabo la fiesta tal y como nos enseñaron nuestros antepasados, así que la vamos a repetir”.

La interpretación de la identidad, la expresión de

cinéma et de vidéo impliquent une grande sensibilité et une participation active des protagonistes mêmes qui apparaissent à l'écran. Autrement dit, le cinéma et la vidéo indigène essayent d'utiliser ce puissant instrument pour l'expression propre et au bénéfice d'un véritable développement des peuples indigènes.

Les façons d'utiliser et de tirer profit du cinéma, et plus particulièrement de la vidéo, sont multiples, depuis des actions très locales, comme des enregistrements à travers lesquels communiquent deux personnes, jusqu'à l'élaboration de réseaux et de festivals internationaux dans lesquels se partagent, se comparent et se complètent des visions, des styles, des stratégies et des projets autour de la communication et de l'expression pour les peuples indigènes.

Le cinéma et la vidéo, avec la technologie qu'ils supposent, sont déjà présents dans les villages ; ils sont utilisés dans les communautés indigènes pour documenter leurs fêtes et la vie quotidienne ; pour communiquer depuis leurs communautés du Mexique avec les membres de leurs familles qui ont émigré aux Etats-Unis et vice-versa ; pour réfléchir sur un problème qu'elles cherchent à comprendre et à résoudre, comme le sida, la malnutrition ou l'éducation ; pour exprimer leurs sentiments ou leurs réflexions sur l'héritage culturel et le monde dans lequel elles vivent.

Comme s'il s'agissait de la construction d'une mémoire collective électronique, les vidéastes indigènes enregistrent les fêtes patronales, les rites des semaines et de la récolte, les guérisons fondées sur les connaissances des médecins traditionnels, les processus d'élaboration des différents produits comme le jus de canne, les gâteaux de sucre et les différentes pièces de l'art populaire, les matchs de basket, les mariages, les baptêmes et les funérailles, les changements d'autorité, l'interprétation de la musique traditionnelle et “moderne”... Des heures et des heures d'enregistrement où est consignée une partie de la vie même des communautés.

Peu à peu la vidéo se transforme en outil pour tout type de réflexion. L'écran est utilisé comme une espèce de miroir qui nous permet de nous voir nous-mêmes. En nous voyant filmés nous comprenons un peu plus qui nous sommes et, le plus important, c'est que ça peut nous aider à dire qui nous voulons être. Il y a une anecdote à propos de ce qui est arrivé dans le Matto Grosso, au Brésil, qui illustre clairement cette utilisation. Les camarades du projet Vidéo dans les villages étaient en train d'enregistrer une fête traditionnelle dans une communauté et pendant que celle-ci avait lieu, ils projetaient le matériel enregistré pour les villageois. La

quiénes queremos ser también se facilita con el video. En Michoacán, México, se han creado videos en torno a piezas musicales de rock interpretadas por jóvenes indígenas. Estos videos invitan a la reflexión y afirman: "Nos puede gustar el rock y no por ello vamos a dejar de ser purépechas".

De igual manera, además de la reflexión, el video es usado para intentar dar solución a algunos problemas. Tal es el caso del video triqui realizado por habitantes de San Andrés Chicahuaxtla, en la mixteca oaxaqueña (Oaxaca, México), y que tiene que ver con la llegada reciente de la basura a su comunidad. "Antes no había basura en el pueblo", comentan en el video y muestran los arroyos, milpas y calles llenas de desperdicios. Analizan el problema y proponen soluciones.

Para los migrantes, resulta particularmente significativo el uso del video para registrar y compartir la celebración de fiestas indígenas tradicionales de México, con paisanos que se quedan trabajando en los Estados Unidos. Los videos congregan a la familia y en no pocas ocasiones a buena parte de la comunidad emigrada. En este mismo tenor se ubican las videocartas en las que la tradición oral se hace presente en las lenguas indígenas o el español. Los materiales llegan a los pueblos y comunidades llenos de nostalgia, alegría y novedades, y se contestan con la utilización del mismo medio, es decir, con otros videos.

Conforme los pueblos se van apropiando de las nuevas tecnologías, los diversos usos del video proliferan y se convierten en herramientas y vehículos para la expresión propia. El pensamiento, los conocimientos, las ideas, las maneras de ver el mundo, el arte, la arquitectura, los bailes, las formas organizativas, la religiosidad, los modos de relacionarse con la naturaleza, los relatos, las emociones, sentimientos y los idiomas de los pueblos se consignan en video y ocasionalmente en cine. No obstante la riqueza de los materiales no suelen transmitirse por la televisión.

La difusión de las culturas y lenguas indígenas es uno de los reclamos más fuertes aparecidos en las múltiples consultas que han realizado las distintas instituciones gubernamentales. Sin embargo, el ejercicio vigente de una cultura hegemónica, la discriminación y el racismo impiden que la expresión directa de los pueblos esté presente en los medios de difusión masiva.

Los indígenas no dan "rating", a menos que se haga uso de los estereotipos. De acuerdo con estos, la población indígena mexicana representa el rezago que la nación tiene para ser verdaderamente moderna; la supuesta inocencia de los indígenas los

réaction des gens, lorsqu'ils se sont vus à l'écran, a été faite de confusion, d'incertitude et de désapprobation, jusqu'à ce que la question soit éclaircie par les habitants du village : "Nous n'aimons pas ce que nous voyons, nous commettons beaucoup d'erreurs car nous ne sommes pas en train de mener la fête comme nous l'ont appris nos ancêtres, et donc nous allons la recommencer".

L'interprétation de l'identité, l'expression de ce que nous voulons être est également favorisée par la vidéo. Dans le Michoacán, au Mexique, des vidéos ont été créées autour de pièces musicales de rock interprétées par des jeunes indigènes. Ces vidéos invitent à la réflexion et affirment : "Nous pouvons aimer le rock sans cesser d'être des Purépechas".

De la même façon, en plus de la réflexion, la vidéo est utilisée pour essayer de trouver une solution à certains problèmes. C'est le cas de la vidéo réalisée par les habitants de San Andrés Chicahuaxtla, village de la zone mixteca de Oaxaca (Mexique) et qui a à voir avec l'arrivée récente des ordures dans leur communauté. "Avant il n'y avait pas d'ordures dans notre village", commentent-ils dans la vidéo en montrant les ruisseaux, les champs de maïs et les rues pleines de détritus. Ils analysent le problème et proposent des solutions.

Pour les migrants, l'utilisation de la vidéo est particulièrement significative pour enregistrer et partager les fêtes indigènes du Mexique, avec des compatriotes qui travaillent aux Etats-Unis. Les vidéos réunissent la famille, et dans de nombreuses occasions, une bonne partie de la communauté émigrée. Dans cette même ligne s'inscrivent les vidéo lettres dans lesquelles la tradition orale est présente à travers les langues indigènes et l'espagnol. Les cassettes arrivent dans les villages et les communautés pleines de nostalgie, de joie, de nouveautés, et on y répond par le même moyen, c'est-à-dire, à l'aide d'autres vidéos.

Au fur et à mesure que les villages prennent possession des nouvelles technologies, les divers usages de la vidéo prolifèrent et ils se transforment en outils et véhicules d'une expression propre. La pensée, les connaissances, les idées, les façons de voir le monde, l'art, l'architecture, les danses, les formes d'organisation, la religiosité, les rapports à la nature, les récits, les émotions, les sentiments et les langues des peuples sont consignées dans les vidéos et occasionnellement au cinéma. Malgré la richesse de ce matériel leur transmission via la télévision n'est pas courante.

La diffusion des cultures et des langues indigènes est une des réclamations les plus fortes apparue lors des multiples consultations réalisées par les diffé-



Le réalisateur Juan José García et l'ingénieur son Clara Morales enregistre des artisans à Santiago Tlatepuzco, Oaxaca. Photo de tournage de *Entre montañas*.

hace chistosos por lo que actores cómicos se disfrazan de pseudoindígenas para hacer “la delicia de chicos y grandes”; son pobres porque les falta el deseo de superación; se retratan ignorantes porque no saben hablar bien el español; se presentan como bárbaros ya que hacen justicia por su propia mano porque no conocen las leyes que con tanto trabajo se han construido para beneficio de todos los mexicanos; son excelente materia prima para la nota roja y se están volviendo una calamidad porque con sus desplantes y arrogancia ponen en peligro la unidad nacional. De una u otra manera, ésta falsa visión es la que las televisoras mexicanas transmiten con relación a los pueblos indígenas.

La realidad es que gran parte de los contenidos y materiales del cine y video indígenas están prácticamente fuera de los medios televisivos. Por lo mismo, los videos y las producciones cinematográficas buscan espacios alternativos de difusión, como lo hacemos ahora en el Festival de Toulouse, Francia en marzo de 2006 que dedica esta emisión al video indígena.

Sin embargo, con base en los esfuerzos de los comunicadores indígenas, el interés de organizaciones independientes y algunas instituciones de gobierno; y el compromiso de realizadores independientes, indígenas y no indígenas, la producción del cine y video indígena continúa, enfrentando constantes retos y dificultades. Al igual que en México, ésta es una realidad en muchos países del continente americano.

Los videoastas indígenas que hoy en día se encuentran produciendo desde sus pueblos procuran atender las necesidades de comunicación de sus regiones; construyen formas propias de expresión que muestren su vida cotidiana, usos y costumbres; empiezan a diversificar sus reflexiones en torno a su

rentes instituciones gubernamentales. Cependant, l'exercice en vigueur d'une culture hégémonique, la discrimination et le racisme empêchent la présence dans les médias de diffusion massive de l'expression directe de ces peuples.

Les indigènes ne font pas d'audience à moins d'utiliser des stéréotypes. Selon ceux-ci, la population indigène mexicaine incarne le retard qui empêche la nation d'être véritablement moderne ; la supposée innocence des indigènes les rend amusants ce qui explique que des acteurs comiques se déguisent en pseudo-indigènes pour faire “les délices des petits et des grands” ; ils sont pauvres parce qu'ils n'ont pas envie de s'en sortir ; on les représente comme des ignorants parce qu'ils ne savent pas bien parler l'espagnol ; ils sont présentés comme des barbares parce qu'ils se font eux-mêmes justice et qu'ils ne connaissent pas les lois qui ont été élaborées si laborieusement pour le bénéfice de tous les Mexicains ; ils sont une excellente matière première pour les faits divers et ils sont en train de devenir une calamité parce qu'avec leurs insolences et leur arrogance ils mettent en danger l'unité nationale. D'une façon ou d'une autre, cette vision erronée des peuples indigènes est celle que diffusent les télévisions mexicaines.

En vérité, une grande partie des contenus et des matériaux du cinéma et de la vidéo indigènes sont pratiquement hors des médias télévisuels. C'est pourquoi, les vidéos et les productions cinématographiques cherchent des espaces alternatifs de diffusion, comme nous le faisons maintenant avec le Festival de Toulouse en mars 2006, qui consacre une partie de sa programmation à la vidéo indigène.

Cependant, en se fondant sur les efforts des participants indigènes, sur l'intérêt d'organisations indépendantes et de quelques institutions gouvernementales

Photo de tournage de *Nuestra tierra no se vende* de Guillermo Monteforte.

espiritualidad y la importancia de los lugares sagrados en el mundo contemporáneo; dan cuenta del papel transformador de las mujeres en la dinámica comunitaria; manifiestan sus posiciones con respecto a la vida política del país y la influencia de los partidos políticos en sus regiones; reafirman la indispensable relación armónica con el medio ambiente como condición para la preservación de la vida y la cultura propias; fortalecen sus convicciones con respecto al derecho indígena; exploran el significado indígena del “desarrollo”; revisan las posibilidades que para ellos tienen las nuevas tecnologías que vienen de afuera; e intentan difundir su trabajo.

Así mismo, utilizan y dan especial significación a su idioma, que les permite nombrar todo lo existente, que es elemento central de la identidad y vehículo fundamental para la transmisión de su cultura. Consignan en sus producciones la conciencia que tienen sobre lo catastrófico que sería perder su lengua ya que, en pocas palabras, junto con ella, desaparecería una concepción, una lectura, una versión del mundo.

GUILLERMO MONTEFORTE Nacido en Italia, creció en El Salvador, Guatemala y Canadá. Vive en México desde 1986. Ha jugado un papel importante en el desarrollo del video indígena en México. Realizador de documentales, editor y camarógrafo. Director fundador del Centro de Video Indígena de Oaxaca (parte de un programa iniciado en 1990 por el Instituto Nacional Indigenista, ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas). Socio fundador de Ojo de Agua Comunicación, organización independiente que promueve y produce medios para los pueblos indígenas.

RESUMEN El video indígena visto desde un a perspectiva mexicana que comprende tanto las temáticas tratadas como los estereotipos que tienen que evitar.

PALABRAS CLAVES vídeo indígena - México - Oaxaca - estereotipos identitarios

tales et sur l'engagement des réalisateurs indépendants, indigènes et non indigènes, la production du cinéma et de la vidéo indigènes continue, en affrontant des défis et des difficultés constants. À l'image du Mexique, c'est la réalité de nombreux pays du continent.

Les vidéastes indigènes qui produisent aujourd'hui depuis leurs villages cherchent à répondre aux besoins de communication de leurs régions ; ils construisent des formes propres d'expression qui montrent leur vie quotidienne, leurs usages et leurs coutumes ; ils commencent à diversifier leurs réflexions autour de leur spiritualité et l'importance des lieux sacrés dans le monde contemporain ; ils rendent compte du rôle de transformation des femmes dans la dynamique communautaire ; ils manifestent leurs positions par rapport à la vie politique du pays et à l'influence des partis politiques dans leurs régions ; ils réaffirment l'indispensable relation d'harmonie avec l'environnement comme condition pour la préservation de la vie et de la culture propres ; ils solidifient leurs convictions par rapport au droit indigène ; ils explorent le sens indigène du “développement” ; ils revoient les possibilités qu'impliquent pour eux les nouvelles technologies qui viennent du dehors et ils essaient de diffuser leur travail.

De la même façon, ils utilisent et donnent une signification spéciale à leur langue qui leur permet de nommer tout ce qui existe et qui constitue l'élément central de l'identité et le véhicule fondamental pour la transmission de leur culture. Ils consignent dans leurs productions la conscience qu'ils ont de la catastrophe qui représenterait la perte de leur langue puisque, en peu de mots, avec elle, disparaîtrait une conception, une lecture, une version du monde.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL(MEXIQUE) PAR

CARLA FERNANDES

GUILLERMO MONTEFORTE Né en Italie, élevé au Salvador, Guatemala et Canada, réside au Mexique depuis 1986. Est un des acteurs importants du développement de la vidéo indigène au Mexique. Réalisateur de documentaires, éditeur et caméraman, directeur-fondateur du Centre de Vidéo Indigène d'Oaxaca, qui faisait partie d'un programme lancé en 1990 par l'Institut National Indigéniste (aujourd'hui Commission Nationale pour le Développement des Peuples Indigènes). Membre fondateur de Ojo de Agua Comunicación, organisme indépendant pour promouvoir et produire des media pour les peuples indigènes.

RÉSUMÉ La vidéo indigène vue depuis une perspective mexicaine qui englobe autant les thématiques traitées que les stéréotypes à contourner.

MOTS-CLÉS vidéo indigène - Mexique - Oaxaca - stéréotypes identitaires

Quand les indiens d'Amérique latine passent derrière la caméra

José Reynès

Mon intérêt pour ce mouvement d'expression et de communication par la vidéo, qu'on a appelé la Video Indigena, est le fruit d'une rencontre avec un Indien Zapotèque, lors d'une formation à Mexico en 1990. Il était venu de la sierra (montagne du sud-est mexicain) de l'État d'Oaxaca avec la volonté d'apprendre la vidéo pour témoigner de la culture et des luttes de sa communauté. Je n'imaginais pas alors que cette demande était déjà latente dans tout le continent d'Amérique Latine, et annonçait le début d'un cinéma indien en devenir.

J'ai participé ensuite à un atelier de formation d'une quarantaine de vidéastes indiens, représentant une trentaine d'ethnies, et je n'ai depuis cessé de suivre ce mouvement (par ma présence sur place et dans les festivals) et sa production au fil des ans.

Que de chemin parcouru depuis les images du film fondateur *Tejiendo mar y viento* de Luis Lupones en 1985 ! À cette même date et dans le même pays, au Mexique, était créé le Consejo Latinoamericano de Cine et Video de los Pueblos Indigenas (CLACPI) destiné à développer et à organiser un processus d'autoreprésentation des ethnies indiennes d'Amérique Latine, ainsi que la diffusion de leur production.

Quinze ans après le bilan est considérable : "L'appropriation de la vidéo par les Indiens a permis d'une part de remettre en cause l'image très réductrice de l'Indien véhiculée par les médias qui les décrivent comme des êtres primitifs et authentiques (où ils ne se



Cuando los indios latinoamericanos pasan del otro lado de la cámara

Mi interés por ese movimiento de expresión y de comunicación a través del video, que se ha venido llamando el Video Indígena, es el resultado de un encuentro con un indio zapoteco durante una formación en México en 1990. Él había venido de la sierra (montaña del sureste mexicano) del Estado de Oaxaca con el deseo de aprender la técnica del video para dar un testimonio de la cultura y de las luchas de su comunidad. Nunca imaginé que esta demanda se hallaba ya latente a lo largo de todo el continente latinoamericano, y anunciaba el comienzo de un cine indio en gestación.

Participé luego en un taller de formación con unos cuarenta indios videoaficionados que representaban unas treinta etnias y desde entonces no he dejado de seguir ese movimiento (estando presente sobre el propio terreno y en los festivales) y su producción a lo largo de los años.

¡Cuánto camino se ha recorrido desde la proyección de las imágenes de la película fundadora *Tejiendo mar y viento* de Luis Lupones en 1985! Por esa misma fecha y en ese mismo país, México, se creaba el Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI), cuyos objetivos eran desarrollar y organizar un proceso de autorrepresentación de las etnias indígenas de América Latina y de difundir sus producciones.

Quince años después, el balance es considerable: "La apropiación del video por parte de los indios permitió por una parte poner en tela de juicio la imagen sumamente reductora del indio transmitida por los medios

reconnaissent pas), d'autre part de briser le manque de communication qui existait entre les diverses ethnies. La circulation des informations contenues dans les films qu'ils produisent (ou dans lesquels ils se reconnaissent) crée un réseau d'échange d'expériences et élargit leur horizon. Les stratégies de lutte pour la terre, pour leurs droits et pour le maintien de leur culture sont des situations vécues par tous et deviennent ainsi des expériences partagées". (Mari Corrèa , de "Video nas aldeias", Vidéo dans les villages, Brésil).

La vidéo indienne a réussi à créer un mouvement identitaire et fédérateur là où les politiques et les organisations indigènes en avaient ébauché le projet. Tous les pays, où existe une population indienne, ont une structure de video indigena.

Trois grandes structures ont joué un rôle dynamisant et déterminant sur le développement de ce mouvement.

Au Mexique : le Centre de Vidéo Indigène d'Oaxaca grâce à Guillermo Monteforte et Juan Jose Garcia a été la référence au niveau national et pour le continent sud américain. Le Centre a été créée par l'Institut National Indigéniste en 1994. D'autres centres existent au Mexique, celui de Morelia, de Hermosillo et Mérida. Depuis lors des structures indépendantes ont été mises en place par les vidéastes eux-mêmes, telle que Communication Indigena notamment.

Au Brésil : "Video nas aldeas" (vidéo dans les villages) est une ONG qui, grâce au travail de longue haleine du fondateur Vincent Carrelli et de Mari Corrèa, a développé la formation de réalisateurs indiens au documentaire. Son but est de faire de la vidéo un instrument d'expression de leur identité, un reflet de leur regard sur eux-mêmes et sur le monde.

En Bolivie : le CEFREC (Centre de Formation et Réalisation Cinématographique) appuyé par de nombreuses organisations indiennes et en coordination directe avec trois confédérations nationales indigènes existe depuis 1996 ; il est coordonné par Yvan Sanjines, et a eu un développement fulgurant ces deux dernières années, au cours desquelles il a produit cinquante-quatre films dont une dizaine de films de fiction.

Bien entendu d'autres structures, ou électrons libres, sont présentes dans d'autres pays d'Amérique Latine. Grâce au CLACPI, de nombreux festivals ont été organisés, ainsi que des échanges de films, des échanges de formations (par exemple, des Indiens Mexicains sont allés former des vidéastes boliviens), des échanges de coproductions (des films boliviens ont utilisé la post-production d'Oaxaca).

On peut estimer le nombre de films réalisés par les Indiens d'Amérique Latine à plus de mille deux cents, dont une quarantaine de films de fiction ou docu-fiction.

Des mini festivals avec vidéoprojecteurs sont organisés dans les communautés, on y découvre la réalité,

de comunicación de masa, ya que ésta los venía presentando como a seres primitivos y auténticos (con lo cual no se identificaban), y por otra parte, acabar con la ausencia de comunicación que existía entre las distintas etnias. La circulación de las informaciones contenidas en las películas que ellos producen (con las cuales sí se identifican) ha creado a la vez una red para intercambiar experiencias y ensanchar su horizonte. Las estrategias utilizadas en la lucha por sus tierras, por sus derechos y por el mantenimiento de su cultura son vivencias comunes para todos y se convierten pues en experiencias compartidas". (Mari Corréa de "Video nas aldeias", Video en los pueblos, Brasil).

El video indio ha logrado crear un movimiento identitario y federador allí donde la política (o los políticos) y las organizaciones indígenas tan sólo habían esbozado el proyecto. Todos los países en donde existe una población india poseen una estructura de video indígena.

Tres grandes estructuras han jugado un papel impulsor y determinante en el desarrollo de ese movimiento.

En México: el Centro de Video Indígena de Oaxaca gracias a Guillermo Monteforte y a Juan José García ha sido la referencia a nivel nacional y para el continente suramericano. El Centro fue creado por el Instituto Nacional Indigenista en 1994. Otros centros existen en México: el de Morelia, el de Hermosillo y el de Mérida. Desde entonces, los mismos videoaficionados han realizado más estructuras, como Comunicación Indígena, entre otras.

En Brasil: "Video nas aldeas" (video en los pueblos) es una ONG que gracias al trabajo a largo plazo de su fundador Vincent Carrelli y de Mari Correa, ha desarrollado una formación para elaborar documentales, destinada a los realizadores indios. Su objetivo es convertir al video en un instrumento de expresión de su identidad, un reflejo de la mirada que dirigen hacia sí mismos y hacia el mundo.

En Bolivia: el CEFREC (Centro de Formación y de Realización Cinematográfica), apoyado por una gran cantidad de organizaciones indias y en coordinación directa con tres confederaciones nacionales indígenas, existe desde 1996; su coordinador es Yvan Sanjines, y ha tenido un desarrollo fulgurante en estos dos últimos años, durante los cuales ha producido cincuenta y cuatro películas, entre las que se encuentran unas diez de ficción.

Por supuesto, otras estructuras, o electrones libres, están presentes en otros países de Latinoamérica. Gracias al CLACPI se han organizado numerosos festivales, así como intercambios de películas, intercambio de formaciones (por ejemplo, los indios mexicanos han ido a formar videoaficionados bolivianos), e intercambio de coproducciones (películas bolivianas han utilizado la postproducción de Oaxaca.)

Hoy en día se puede hacer una estimación del número de películas realizadas por indios latinoamericanos a más

des points de convergence avec d'autres ethnies.

Des espaces de diffusion s'entrouvrent sur certaines chaînes, par exemple, l'ATEI (Association de Télé-Educative Ibéro-américaine, qui couvre toute l'Amérique Latine jusqu'à Los Angeles) qui vient de proposer deux heures d'espace libre pour la vidéo indigène avec un système de télé-conférences entre les différentes ethnies. De nombreuses télévisions locales communautaires existent ou se mettent en place actuellement. La communication se fait aussi par internet et les premiers sites sont apparus, tel que : <http://videoindigena.bolnet.bo>.

Même au Chiapas, en zone zapatiste, un programme de formation à la vidéo et à la production de films s'est mis en place depuis deux ans grâce à l'ONG américaine Media Project (Michael Moore reverse une partie de ses droits d'auteur de son livre *Big One* à cette ONG). Une quinzaine de films, dont des fictions, ont été produits depuis.

Grâce au faible coût et à la qualité des caméras numériques, la production de la vidéo indigène peut dorénavant avoir accès à des circuits télévisuels non marginaux.

PEUT-ON PARLER D'UNE IMAGE INDIENNE ?

D'une part, il ne faut pas oublier que le flux télévisuel a atteint les communautés indiennes grâce aux paraboles, d'autre part que les Indiens sont passés directement de la tradition orale à la représentation par l'image, sans passer par l'écrit. De l'image elle-même je me souviens que dans les premiers films réalisés le gros plan n'existe pas, car l'individu ne devait être séparé de sa communauté.

Dans la vidéo indigène, l'Indien est sujet et objet dans ce qu'il nous offre à voir, dans le but de renforcer son identité.

Peu ou pas de gros plans donc, (contrairement à l'esthétique dominante d'un certain cinéma exotico-ethnographique) dans ces documents qui montrent ce qu'il y a d'unique dans chaque village. A charge pour chacun de reconnaître ce qu'il y a de commun d'un village à l'autre...

"Or, que voyons-nous dans ces films indigènes, souvent indifférents à la conformité technique, mais toujours intransigeants sur leur vision du monde ? Ce que



de mil doscientas, entre las cuales se encuentran unas cuarenta películas de ficción o documentales-ficción.

Mini festivales con videoproyectores se organizan en las comunidades, permitiéndoles a los espectadores que descubran directamente la realidad sobre el propio terreno y, al mismo tiempo, los puntos de convergencia con otras etnias.

Espacios de difusión se van abriendo poco a poco en algunos canales, por ejemplo, la ATEI (Asociación de Tele-Educativa Ibero-americana, que cubre toda América Latina hasta Los Ángeles) que acaba de proponer dos horas de espacio independiente para el video indígena con un sistema de tele-conferencias entre las diferentes etnias. Existen numerosas televisiones locales comunitarias o están surgiendo actualmente. La comunicación se hace también vía internet y ya han aparecido los primeros portales, tales como <http://videoindigena.bolnet.bo>.

Incluso en Chiapas, en la zona zapatista, un programa para la formación al video y a la producción de películas ha nacido en los últimos dos años gracias a la ONG norteamericana «Media Project» (Michael Moore transfiere una parte de lo que cobra por los derechos de autor de su libro *Big One* a esta ONG). Desde entonces, se han producido unas quince películas, entre las cuales hay también ficciones.

De ahora en adelante, gracias al costo mínimo y a la calidad de las cámaras numéricas, la producción de video indígena puede tener cabida en los circuitos no considerados como marginales de la televisión.

¿SE PUEDE HABLAR DE UNA IMAGEN INDIA ?

Por una parte, no hay que olvidar que el flujo televisivo ha llegado hasta las comunidades indias a través de las parabolas, y que por otra parte, los indios han pasado directamente de la tradición oral a la representación por medio de la imagen, sin la etapa de lo escrito. A propósito de la imagen misma, recuerdo que en las primeras películas realizadas no existía el primer plano, pues el individuo no debía separarse de su comunidad.

En el video indígena, el indio es a la vez sujeto y objeto de lo que nos muestra para, de esa manera, reforzar su identidad.

Debe haber primeros planos escasos o ausentes (todo lo contrario de la estética dominante en un cine exótico-

nous voyons, avec malaise parfois parce que nous n'y sommes plus habitués : c'est du temps justement : le temps du rituel et celui du travail. Le temps de récit. Ce qui frappe dans tous ces films réalisés par des individus qui ne se réduisent à être faiseurs d'images, mais continuent pour la plupart d'occuper une place dans la communauté, c'est le refus d'un découpage qui privait de la durée d'une part, et, de l'autre, imposerait une image morcelée des corps". Chantal Steinberg.

Donc ce qui fait l'originalité de la vidéo indigène, c'est sa narration propre qui nous permet de parler de vidéo indienne comme genre spécifique. Les vidéastes indiens ne sont pas des professionnels au sens occidental du terme. La Video Indigena fait partie intégrante de leur culture, c'est de l'ordre du tequio (le travail au service de la communauté). La plupart des vidéastes sont des cultivateurs. Souvent ils utilisent le terme de "responsable" ou "collectif" au lieu de réalisateur. La communauté refuse qu'on fasse commerce de son image.

Les fondations posées en 1985 ont permis de donner une autre image du monde indien d'Amérique Latine à l'extérieur. Cette autoreprésentation a déjà permis de briser les clichés et les préjugés de la société, à son égard. Grâce à la Video Indigena, les Indiens sortent de leur isolement et revendiquent leurs droits à la communication, à leur identité. Une nouvelle perspective s'ouvre à eux : celle d'inventer une autre forme de relation avec la société dominante. Grâce aux échanges interethniques au niveau de la production et de ses moyens, de la diffusion se dessinent aujourd'hui une véritable stratégie d'activisme culturel, politique et identitaire des oubliés des écrans de la mondialisation et de l'Histoire.

JOSÉ REYNÈS Réalisateur et membre fondateur d'Alterdoc
Consultant du mouvement "Vidéo Indigène" en Amérique latine.

RÉSUMÉ Au milieu des années 1980 on assiste à l'apparition en Amérique Latine, et plus particulièrement au Mexique, de la Video Indigena. Le développement des centres officiels dans d'autres pays latino-américains pour promouvoir ce phénomène, a permis la création des films réalisés par des vidéastes indiens, diffusant de la sorte une image différente des clichés traditionnels sur l'indien véhiculés jusqu'alors par les grands médias.

MOTS CLÉS vidéo indigène - identité - communication - production

etnográfico) en esos documentos que muestran el elemento único que contiene cada pueblo. A condición que cada uno reconozca los factores comunes que existen entre un pueblo y otro...

"Pero, ¿qué vemos en esas películas indígenas, a menudo indiferentes a la conformidad técnica, pero siempre intransigentes en cuanto se refiere a su visión del mundo? Lo que vemos, a veces con un sentimiento de malestar porque ya no estamos acostumbrados a eso, es justamente el tiempo: el tiempo del ritual y el del trabajo. El tiempo del relato. Lo que llama la atención en todas esas películas realizadas por individuos que no se reducen a simples creadores de imágenes, sino que en su mayoría juegan un papel en la comunidad, es el rechazo del desglose, el cual, por una parte reduciría la duración, y por otra parte, impondría una imagen destrozada de los cuerpos". Chantal Steinberg.

De hecho, la originalidad de la película de video indígena consiste en su narración propia que nos permite hablar de video india como un género específico. Los videoaficionados indios no son profesionales en el sentido occidental de la palabra. La Video Indígena forma parte integrante de su cultura, assimilable al tequio (el trabajo al servicio de la comunidad). La mayoría de los videoaficionados son cultivadores. A menudo utilizan la palabra "responsable" o "colectivo" en lugar de realizador. La comunidad se niega a la utilización de su imagen con fines comerciales.

Las fundaciones establecidas en 1985 han permitido dar otra imagen del mundo indio latinoamericano en el exterior. Esta autorrepresentación ha permitido acabar con los estereotipos y los prejuicios de la sociedad con respecto a él. Por medio del Video Indígena, los indios salen de su aislamiento y reivindican sus derechos a la comunicación, y a su propia identidad. Ante ellos se abre una nueva perspectiva: la de inventar otra forma de relación con la sociedad dominante. A través de los intercambios interétnicos a nivel de la producción, de sus medios y de la difusión, hoy en día se perfila una verdadera estrategia de activismo cultural, político e identitario de los olvidados de las pantallas de la mundialización y de la Historia.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR ANA PACHECO

JOSÉ REYNÈS Director y miembro fundador de Alterdoc y consultor del movimiento "Vidéo Indigène" en América Latina.

RESUMEN A mediados de los años 80 apareció en América Latina, y más concretamente en México, la Video Indigena. El desarrollo de centros oficiales en otros países latinoamericanos para promover dicho fenómeno ha permitido la creación de películas realizadas por videoaficionados indios, que han presentado una imagen diferente del estereotipo del indio americano tal y como lo venían difundiendo los grandes medios de comunicación.

PALABRAS CLAVES video indigena - identidad - comunicación - producción



Como era gostoso o meu francês (1972) de Nelson Pereira dos Santos

O som do silêncio

Le son du silence

> José Carlos Avellar

Exatamente no período em que a censura agia de maneira mais forte, entre 1972 e 1977, quatro filmes tomaram o índio brasileiro como assunto: *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1972. *Uirá*, de Gustavo Dahl, em 1974. *A lenda de Ubirajara*, de André Luís de Oliveira, em 1975. E *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, em 1977. O interesse pelo tema parece ter surgido da possibilidade de usar a opressão contra os grupos indígenas brasileiros como uma representação do mecanismo injusto da sociedade em que vivemos, mecanismo que se tornara então, no lançamento destes filmes, mais do que evidente com a violência do poder militar. O que estes filmes pretendem é transpor para a tela as relações entre os que governam e os que são governados. É discutir o poder através de histórias onde um grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador) se serve da violência – às vezes a violência física, às vezes a violência cultural – para impor a um grupo materialmente mais fraco (nos filmes, o índio) um determinado modelo de sociedade. Na verdade qualquer pedaço da história das relações entre colonizadores e índios brasileiros pode mesmo funcionar como uma representação das relações entre dominadores e dominados tal como elas se davam entre nós da década de 1970.

“Escolhi um personagem francês (disse Nelson no lançamento de *Como era gostoso o meu francês*) porque os franceses participaram diretamente da colonização, e são por isso um objeto interessante para a apreciação de um choque de culturas. Procurei ser fiel à história, para lembrar o que ao correr dos tempos aconteceu com a cultura Tupinambá: ela simplesmente desapareceu, depois de ter ocupado praticamente toda a costa brasileira”. Colocado na tela o choque de culturas, o passo seguinte foi levar o espectador a se sentir como um índio. Os quatro filmes procuram contar suas histórias de modo a que as pessoas na platéia se sintam parte das situações filmadas, se reconheçam no índio, para deste modo viver numa outra dimensão, a do cinema, o mesmo mecanismo de opressão a que se encontravam submetidas fora da sala de projeção. Um pedaço de nossa história tomado para jogar em cena outro pedaço de nossa história, o que começou com o golpe militar de 1964, e uma outra manifestação de violência, a da parcela da sociedade que detém o poder contra a parcela mais numerosa, desarmada e materialmente mais fraca: as pessoas comuns, que reivindicam o direito a uma forma de vida diversa do modelo de civilização imposto pelo poder. E, dado que contribuiu para especial eficácia deste projeto cinematográfico: ele ganhou forma no momento em que o homem da cidade começava a tomar consciência da questão

Exactement au moment où la censure agissait de la manière la plus forte, entre 1972 et 1977, quatre films ont pris l'Indien brésilien comme thème : *Como era gostoso o meu francês*, [Qu'il était bon mon petit Français] de Nelson Pereira dos Santos, en 1972. *Uirá*, de Gustavo Dahl, en 1974. *A lenda de Ubirajara* [La légende de Ubirajara], de André Luís de Oliveira, en 1975. Et *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, en 1977. L'intérêt pour le thème semble avoir surgi de la possibilité d'utiliser l'oppression contre les groupes indigènes brésiliens comme une représentation du mécanisme injuste de la société dans laquelle nous vivons, mécanisme qui, au moment du lancement de ces films, allait alors devenir plus qu'évident avec la violence du pouvoir militaire. Ces films prétendent transposer à l'écran les relations entre ceux qui gouvernent et ceux qui sont gouvernés. Mettre en cause le pouvoir à travers des histoires dans lesquelles un groupe matériellement plus fort (dans les films, le colonisateur) se sert de la violence – parfois de la violence physique, parfois de la violence culturelle – pour imposer à un groupe matériellement plus faible (dans les films, l'Indien) un modèle précis de société. En réalité, n'importe quel fragment de l'histoire des relations entre colonisateurs et Indiens brésiliens peut fonctionner comme une représentation de la réalité entre dominants et dominés telle qu'elle existait parmi nous dans les années 1970.

“J'ai choisi un personnage français (dit Nelson lors du lancement de *Como era gostoso o meu francês*) parce que les Français ont directement participé à la colonisation, et sont de ce fait un objet intéressant pour mesurer le choc des cultures. J'ai essayé de rester fidèle à l'histoire, pour rappeler ce qui est arrivé au fil du temps, à la culture tupinamba : elle a simplement disparu, après avoir occupé pratiquement toute la côte brésilienne.” Une fois le choc des cultures transposé à l'écran, le pas suivant fut de conduire le spectateur à se sentir comme un Indien. Les quatre films essayent de raconter leurs histoires de façon à ce que les personnes dans la salle se sentent comme faisant partie des situations filmées, se reconnaissent dans l'Indien, pour vivre ainsi dans une autre dimension, celle du cinéma, le mécanisme d'oppression auquel elles se trouvaient soumises hors de la salle de projection. Un fragment de notre histoire pour mettre en scène un autre fragment de notre histoire, celle qui débuta avec le coup d'état militaire de 1964, et une autre manifestation de violence, celle de la partie de la société qui détient le pouvoir contre la partie plus nombreuse, désarmée et matériellement plus faible : les personnes normales, qui revendiquent le droit à une forme de vie différente du modèle de civilisation imposé par le pouvoir. Et, un fait qui a contribué à l'efficacité particulière de ce projet : il a pris

indígena: os quatro filmes chegaram quase no mesmo momento em que se denunciava os massacres de tribos na região do Xingu e os choques armados em torno da Transamazônica. Os filmes chegaram às telas ao lado da proposta, feita pelo governo militar, de integração do índio na chamada moderna sociedade brasileira; chegaram ao lado dos protestos de caciques xavantes e caingangues contra as freqüentes invasões de suas reservas por fazendeiros e grupos imobiliários.

Diante deste quadro tornou-se impossível falar dos índios de um ponto de vista antropológico ou histórico, para registrar formas culturais de um grupo humano dito primitivo ou para contar a história do Brasil antes da chegada dos conquistadores, ou ainda para se perguntar como começamos a constituir nossa identidade. Tínhamos uma outra questão, urgente, imediata, pragmática: falar da contemporaneidade, a imagem de ontem como representação do agora; falar de nossos contemporâneos, de nossos iguais, expressar nossa indignação pela brutalidade com que vinham sendo exterminados. Os filmes falam dos índios como o nosso outro eu; talvez como o nosso verdadeiro eu. Para o espectador de cinema, em especial para o espectador de então, para o homem da cidade, para o espectador de cinema, na tela o índio era a imagem do homem comum oprimido por uma espécie de neo-conquistador, os militares no poder. Nos filmes os índios, além de índios, mais que índios, são uma representação do oprimido.

Esta é também a preocupação de documentários de curta e de média-metragem, feitos no mesmo período, como *Auké, o mito do fogo e do homem branco* (1976), de Oswaldo Caldeira, *Ronkonkamekra, vulgo Canela* (1974), de Walter Lima Jr., *Noel Nutels* (1975), de Marco Altberg e *Os Guaranis* (1975), de Regina Jehá. O que se faz nestes filmes é retratar o índio enquanto um indivíduo acossado por um poder materialmente mais forte e intolerante. E esta preocupação, de certo modo, continua presente mesmo em documentários feitos pouco depois, e aparentemente mais interessados em investigar a questão do índio tal como ela é (e não em usá-lo como uma representação do brasileiro oprimido): *Terra dos índios* (1979), de Zelito Viana, *Pankararu do Brejo dos Padres* (1977), de Wladimir Carvalho, e *República Guarani* (1978) de Sílvio Back. O índio em todos estes filmes é documentado como uma parte da cultura brasileira que não pode se expressar, sufocada pelo poder. A documentação é filmada de dentro, como se o observador se sentisse parte da história narrada, personagem do filme. Na tela os índios não são diferentes, não são os outros. São o que somos. Um pedaço de tudo o que sentimos e não conseguimos exprimir.

forme au moment où l'homme de la ville commençait à prendre conscience de la question indigène. Les quatre films sont arrivés presque au moment même où l'on dénonçait les massacres des tribus dans la région du Xingu et les affrontements armés autour de la Transamazonienne. Les films sont arrivés à l'écran aux côtés de la proposition, faite par le gouvernement militaire, d'intégration de l'Indien à ce qu'on appelait la société brésilienne ; ils sont arrivés aux côtés des protestations des caciques *xavantes* et *caingangues* contre les fréquentes invasions de leurs réserves par de grands propriétaires terriens et des promoteurs immobiliers.

Face à ce tableau, il devint impossible de parler des Indiens d'un point de vue anthropologique ou historique, pour enregistrer les formes culturelles d'un groupe humain dit primitif ou pour raconter l'histoire du Brésil avant l'arrivée des conquistadors, ou encore pour nous demander comment nous avons commencé à construire notre identité. Nous avions une autre question, urgente, immédiate, pragmatique : parler de la contemporanéité, l'image d'hier comme représentation d'aujourd'hui ; parler de nos contemporains, de nos semblables, exprimer notre indignation face à la brutalité avec laquelle ils ont été exterminés. Les films parlent de l'Indien comme de notre autre moi ; peut-être comme notre véritable moi. Pour le spectateur de cinéma, spécialement pour le spectateur d'alors, pour l'homme de la ville, pour le spectateur de cinéma, l'Indien à l'écran était l'image de l'homme normal opprimé par une espèce de néo-conquistador : les militaires au pouvoir. Dans les films, les Indiens, en plus d'Indiens, plus qu'Indiens sont une représentation de l'opprimé.

C'est également la préoccupation de documentaires de court et moyen métrage, réalisés à la même période, comme *Auké, o mito do fogo e do homem branco* [*Auké, le mythe du feu et de l'homme blanc*] (1976), de Oswaldo Caldeira, *Ronkonkamekra, vulgo Canela* (1974), de Walter Lima J.-R., *Noel Nutels* (1975), de Marco Altberg et *Os Guaranis* [*Les Guarani*] (1975), de Regina Jehá. Ces films tracent un portrait de l'Indien en tant qu'individu harcelé par un pouvoir matériellement plus fort et intolérable. Et cette préoccupation reste présente, par certains côtés, même dans des documentaires faits peu après, et apparemment plus intéressés par une recherche sur la question de l'Indien telle qu'elle est (et non par son utilisation en tant que représentation du Brésilien opprimé) : *Terra dos índios* [*Terre des Indiens*] (1979), de Zelito Viana, *Pankararu do Brejo dos Padres* (1977), de Wladimir Carvalho, et *República Guarani* (1978) de Silvio Back. Dans tous ces films, l'Indien est filmé comme une partie de la culture brésilienne, qui ne peut s'exprimer, suffoquée par le pouvoir. La réalité est filmée de l'intérieur, comme si l'observateur se sentait comme une partie de l'histoire racontée, comme un personnage du film. A l'écran, les

As histórias que o Francês, Uirá, Ubirajara e Ajuricaba contam discutem duas questões ao mesmo tempo. Um salto ao passado para falar do problema do índio de hoje. Um salto ao índio para falar do problema da sociedade em que o espectador vive. O tema comum, e a preocupação de usar este tema para representar também um outro fragmento da realidade além do que se encontra ali figurado, levaram os filmes a adotar soluções de cena semelhantes. São quatro filmes com narração de ritmo lento. A ação se interrompe de quando em quando para a descrição do mundo material dos índios, para algo equivalente a uma documentação encenada. Estes extractos, feitos com uma acentuada preocupação de veracidade, são de fato o principal recurso para levar a platéia a se identificar com os índios, a viver o problema em lugar de compreendê-lo intelectualmente. Naquele momento –toda a informação censurada e o sistema cobrindo a realidade com uma falsa ficção de ordem e progresso–, naquele momento um registro direto e simples do real ganhava uma força mágica. Com estruturas semelhantes, as histórias se interligam quase como se cada uma delas fosse parte de uma única narrativa que só se completa com a montagem de um filme depois do outro. O segundo prossegue a conversa iniciada no primeiro, o terceiro serve de ponte para o quarto elo da corrente. Uma interligação especialmente significativa porque aconteceu de modo espontâneo, e não em obediência a um projeto previamente organizado.

Para inicio de conversa um manifesto antropofágico. *Como era gostoso o meu francês* (realizado em fins de 1970, mas retido pela censura até janeiro de 1972) se passa no Rio de Janeiro, no século XVI, franceses e portugueses de um lado, tupinambás e tupiniquins de outro. Os europeus comem-se entre si para ver quem ficará sozinho para devorar o trabalho dos índios e as riquezas da terra –a pimenta e o pau brasil. Os índios devoram-se entre si enquanto esperam o momento de comer o europeu. A narrativa se organiza em torno de um francês aprisionado pelos tupinambás e condenado a servir de comida para a tribo daí a oito meses. Durante este tempo o francês vive entre os índios como um hóspede. Ganha uma esposa de presente. Aprende com os índios a cortar o cabelo e a pintar o corpo. Aprende a língua e os hábitos dos tupinambás. Passa a se comportar como se fosse um deles. Ensina aos índios as técnicas de cultivo e o uso de um canhão tomado dos portugueses. Passados os oito meses, a aldeia se reúne numa grande festa e come o francês.

O segundo elo da cadeia, *Uirá*, retoma a conversa do ponto em que ela se interrompe no filme de Nelson. Na cena final de *Como era gostoso o meu fran-*

Indiens ne sont pas différents, ils ne sont pas autres. Ils sont ce que nous sommes. Un morceau de tout ce que nous sentons et ne parvenons pas à exprimer.

Les histoires que le Français, Uirá, Ubirajara et Ajuricaba racontent abordent deux questions en même temps. Un saut vers le passé pour parler du problème de l'Indien aujourd'hui. Un saut vers l'Indien pour parler du problème de la société dans laquelle le spectateur vit. Le thème commun, et le souci d'utiliser ce thème pour représenter aussi un autre fragment de réalité au-delà de ce qui s'y trouve figuré, ont conduit ces films à adopter des mises en scène semblables. Il s'agit de quatre films avec un récit au rythme lent. L'action s'interrompt de temps en temps pour laisser place à la description du monde matériel des Indiens, pour quelque chose d'équivalent à une mise en scène de la réalité. Ces extractos, réalisés dans un grand souci de véracité, sont, en réalité, le principal procédé pour faire que le public s'identifie aux Indiens, qu'il vive le problème au lieu de le comprendre intellectuellement. A ce moment-là, -toute l'information est censurée et le système couvre la réalité avec une fiction fausse d'ordre et de progrès-, à ce moment-là, un enregistrement direct et simple du réel gagnait une force magique. Les histoires, avec leurs structures semblables, se reliaient entre elles presque comme si chacune faisait partie d'un seul récit qui ne se complète qu'au montage d'un film après l'autre. Le second continue la conversation entamée dans le premier, le troisième sert de pont vers le quatrième anneau de la chaîne. C'est une interconnexion particulièrement significative parce qu'elle s'est produite de façon spontanée, et non en réponse à un projet préalablement établi.

Pour débuter la conversation, un manifeste anthropologique. *Como era gostoso o meu francês* (réalisé fin 1970 mais retenu par la censure jusqu'à janvier 1972) se passe à Rio de Janeiro, au XVI^e siècle, Français et Portugais d'un côté, Tupinambas et Tupiniquins de l'autre. Les Européens se mangent entre eux pour voir qui va rester seul et dévorer le travail des Indiens et les richesses de la terre – le poivre et le bois brésil. Les Indiens se dévorent entre eux tandis qu'ils attendent le moment de manger l'Européen. Le récit s'organise autour d'un Français emprisonné par les Tupinambas et condamné à servir de nourriture à la tribu huit mois plus tard. Pendant ce temps, le Français vit parmi les Indiens comme un hôte. Il gagne en cadeau une épouse. Il apprend avec les Indiens à se couper les cheveux et se peindre le corps. Il apprend la langue et les coutumes des Tupinambas. Il se comporte comme l'un d'eux. Il enseigne aux Indiens les techniques de culture et l'utilisation d'un canon pris aux Portugais. Au bout de huit mois, le village se réunit pour une grande fête et mange le Français.

Le second anneau de la chaîne, *Uirá*, reprend la conversation au point où elle a été interrompue dans le



Brava gente brasileira (*Braves gens brésiliens*) (2000) de Lúcia Murat

cês, já pintado para o ritual antropofágico, de pé diante de toda a aldeia reunida para comê-lo, o homem branco emudece. Recusa-se a cumprir a parte que lhe cabe na festa, ou seja, recitar as palavras que comandam o golpe final. O cacique, diante do francês, espera com o tacape já pronto. A índia que o francês ganhou como esposa no tempo de espera vem ajudá-lo: repete baixinho as palavras que ele deve dizer em voz alta e em tom valente. Pede que ele fale logo, porque a tribo quer comê-lo – e ela espera ansiosa o momento de comer o seu pescoço. O homem branco, então, grita furioso (mas em francês, e não em tupi como previsto) as palavras finais do ritual: “os meus iguais virão vingar a minha morte e destruir meus inimigos”.

Uirá começa aí, com os índios já quase inteiramente destruídos pelos iguais ao francês. Há um salto no tempo. Não estamos mais no século 16. A história, baseada num fato real (narrado por Darcy Ribeiro no ensaio *Uirá vai ao encontro de Maíra*) se passa em

film de Nelson. Dans la scène finale de *Como era gosto-so o meu francês*, alors qu'il est peint pour le rituel anthropophagique, debout face au village réuni pour le manger, l'homme blanc devient muet. Il se refuse à assumer la partie qui lui revient dans la fête, c'est-à-dire, à réciter les mots qui commandent le coup final. Le cacique, face au Français, attend avec la massue à la main. L'Indienne que le Français a gagnée comme épouse, en attendant, vient l'aider : elle répète tout bas les mots qu'il doit dire à haute voix et d'un ton courageux. Elle lui demande de parler de suite, parce que la tribu veut le manger – et qu'elle attend impatiemment le moment de manger son cou. Alors, l'homme blanc crie furieux (mais en français et non en tupi comme prévu) les mots de la fin du rituel : “mes semblables viendront venger ma mort et détruire mes ennemis”.

Uirá commence là, avec les Indiens déjà presque entièrement détruits par les semblables au Français. Il y a un saut dans le temps. Nous ne sommes plus au XVI^e siècle. L'histoire fondée sur un fait réel (raconté par

1939, no Maranhão, e se passa mesmo como se o filme viesse em resposta, em seqüência direta ao *Francês* de Nelson.

O personagem central é um cacique kaapor que sai de sua aldeia, à margem dos rios Turiaçu e Pindaré, ao encontro de Maíra, o grande herói civilizador, que fez a terra e os rios, que plantou a mata e fez os homens atirando pedaços de árvores nos rios: fez os kaapor com galhos de pau d'arco e com galhos de sumaúma, os homens brancos, os karaívas. O cacique parte ao encontro de Maíra porque sua aldeia fora dizimada por uma epidemia de gripe depois dos primeiros contatos com os homens das cidades. Esgotados os conhecimentos da tribo para vencer o mal, restava partir ao encontro de Maíra. Ele ensinara aos kaapor como viver nas florestas, ensinaria também o que fazer para vencer a doença e recuperar a alegria de viver. Para ver Maíra seria necessário livrar-se dos presentes dos karaívas. Agir como um kaapor. Maíra era também um kaapor, um forte, e não se deixava ver pelos karaívas. Uirá pinta o corpo de vermelho e preto, as cores de Maíra. Enfeita a cabeça com um arranjo de penas amarelas, adorno igual ao de Maíra. Toma um paneiro com farinha de mandioca, a comida de Maíra. Empunha um arco e flechas, as armas de Maíra. E, como um kaapor, um forte, parte –sem o saber– na direção da cidade de São Luiz.

Agredido por sertanejos no meio do caminho, Uirá é preso na cidade de Viana –as pessoas reagem ofendidas à nudez do índio, de sua mulher, Katai, e de seus dois filhos, Irapik e Aruri, e chamam a polícia. De Viana é enviado para a cadeia de São Luís. Libertado depois de algum tempo, pelo Serviço de Proteção aos Índios, o cacique tenta, ainda, sem sucesso, apoderar-se de uma canoa de pescadores para seguir mar a dentro. Maíra, dizem os kaapor, mora do outro lado de um rio ou lago muito grande, tão grande que de uma das margens não se consegue ver a outra. Para chegar até Maíra o kaapor precisa mostrar coragem e passar por duras provas. Os pescadores reagem, Uirá insiste, é agredido a golpes de remo. Mesmo ferido, atira-se ao mar para tentar alcançar a nado a morada de Maíra, mas é retirado das águas por uma lancha do Serviço de Proteção aos Índios. Ainda muito ferido, Uirá retorna a sua aldeia. Perto de casa, atira-se no rio Pindaré e se deixa devorar pelas piranhas. Os kaapor, e só os kaapor, depois de mortos são recebidos por Maíra, e não existindo nenhuma outra possibilidade, Uirá vai ao encontro do herói criador através da morte.

Uirá, de certo modo, retoma a estrutura narrativa de *Como era gostoso o meu francês* às avessas. O índio aparece aqui no lugar anteriormente ocupado pelo francês –aprisionado e tratado como hóspede até o

Darcy Ribeiro dans l'essai *Uirá vai ao encontro de Maíra* (*Uirá va à la rencontre de Maíra*) a lieu en 1939, dans le Maranhão, et se passe exactement comme si le film venait en réponse, directement au *Français* de Nelson.

Le personnage central est un cacique kaapor qui part de son village, situé au bord des fleuves Turiaçu et Pindaré, à la rencontre de Maíra, le grand héros civilisateur, qui a fait la terre et les fleuves, qui a planté la forêt et fait les hommes en jetant des morceaux d'arbres dans les fleuves : il a fait les Kaapor avec des branches de bois d'arc et les hommes blancs et les Karaívas avec des branches de sumaúma. Le cacique part à la rencontre de Maíra parce que son village a été décimé par une épidémie de grippe, après les premiers contacts avec les hommes des villes. Une fois épousées les connaissances de la tribu pour vaincre le mal, il ne restait qu'à partir à la rencontre de Maíra. Il avait appris aux Kaapor à vivre dans les forêts, il leur apprendrait aussi quoi faire pour vaincre la maladie et retrouver leur joie de vivre. Pour voir Maíra, il était nécessaire d'éviter les présents des Karaívas. D'agir comme un Kaapor. Maíra était aussi un Kaapor, fort, qui ne se laissait pas voir par les Karaívas. Uirá se peint le corps en rouge et noir, les couleurs de Maíra. Il décore sa tête d'une composition de plumes jaunes, une parure semblable à celle de Maíra. Il prend un panier de farine de manioc : la nourriture de Maíra. Il saisit un arc et des flèches : les armes de Maíra. Et comme un Kaapor, fort, il part – sans le savoir – en direction de la ville de São Luiz.

Agressé par des habitants du sertão au milieu du chemin, Uirá est emprisonné dans la ville de Viana – les gens réagissent, offensés par la nudité de l'Indien, de sa femme, Katai, et de ses deux enfants, Irapik et Aruri, et appellent la police. De Viana, il est envoyé à la prison de São Luiz. Libéré quelques temps après, par le Service de Protection des Indiens, le cacique tente, encore une fois sans succès, de s'emparer d'un canoë de pêcheurs pour prendre la mer. Maíra, disent les Kaapor, habite de l'autre côté d'une rivière ou d'un lac très grand, si grand que de l'une des rives on ne peut apercevoir l'autre. Pour arriver jusqu'à Maíra, le Kaapor doit montrer son courage et passer par de dures épreuves. Les pêcheurs réagissent, Uirá insiste et est agressé à coups de rame. Malgré ses blessures, il se jette à la mer pour essayer d'arriver à la nage chez Maíra, mais il est retiré des eaux par un bateau du Service de Protection des Indiens. Encore gravement blessé, Uirá retourne dans son village. Près de chez lui, il se jette dans le fleuve Pindaré et se laisse dévorer par les piranhas. Les Kaapor, et seulement les Kaapor, une fois morts sont reçus par Maíra, et n'ayant d'autre solution, Uirá va à la rencontre du créateur à travers la mort.

D'une certaine façon, *Uirá* reprend, à l'envers, la structure narrative de *Como era gostoso o meu francês*.

instante em que é comido. No filme de Nelson, na aldeia dos tupinambás, o francês aprende a cortar a barba e o cabelo, a tirar a roupa e pintar o corpo como se fosse um índio. No filme de Gustavo, na cidade dos karaívas, o índio é obrigado a cobrir o corpo com roupas e a participar de festas e solenidades como se fosse um homem branco. Dois idênticos rituais de antropofagia. Ou quase idênticos. Quase, porque um deles, o que devora Uirá, é marcado por um tipo de violência inexistente no outro. Primeiro a violência física – a brutalidade dos sertanejos, dos policiais, dos pescadores. Depois a violência cultural – as ofensas à nudez do índio, a intolerância das pessoas da cidade, a humilhação e o desprezo: enquanto espera na porta da prisão a libertação de seu homem, Katai é embriagada e tomada como prostituta.

A violência física está bastante atenuada em comparação aos fatos realmente acontecidos, explica Gustavo. Atenuada para “evitar que o espectador desvie sua atenção para uma espécie de calvário físico, para uma brutalidade puramente visual, externa. A brutalidade com que a cidade devora Uirá e sua família foi atenuada para revelar melhor a agressão mais forte, a violência “civilizada”, aquela que já se encontrava integrada ao cotidiano do espectador.

[...] Na primeira metade do filme de Gustavo Dahl o espectador vê apenas o cacique, a aldeia pobre, as tentativas de vencer a tristeza (o isolamento, a destruição da palhoça, a caça, a guerra) e a preparação para a viagem ao encontro de Maíra. “O que importa nesta história é a violência moral que uma cultura impõe a outra a partir do pressuposto imediato de superioridade, por ser mais forte e em maioria”, disse Gustavo. “O que importa é ver como a cultura branca e brasileira não reconheceu em Uirá um integrante de uma cultura maior”.

O tema da conversa, as situações diretamente registradas o que vemos é apenas parte do filme. Igualmente importante é a maneira de narrar, é a utilização destas situações não como registros ou reconstituições de fatos acontecidos, mas como uma representação dramática cujo significado vai além do imediatamente visível. Ou melhor, com a sensação de que as situações filmadas, numa certa medida, numa outra dimensão, estão mesmo acontecendo com ele. Os fatos, as coisas que estão dentro da imagem, situam com bastante precisão o cenário, o período em que se passa a história, e os personagens que vivem esta história. Maranhão, 1939. Retrato de Getúlio Vargas na parede. Serviço de Proteção aos índios. Os kaapor com adornos plumários. Os soldados de farda amarela. Nada disto tinha a ver com o cotidiano do espectador dos anos 1970. Mas alguma coisa no ar, entre o projetor e a tela, alguma coisa que

L’Indien apparaît ici à la place antérieurement occupée par le Français – emprisonné et traité comme un hôte jusqu’à l’instant où il est mangé. Dans le film de Nelson, dans le village des Tupinambas, le Français apprend à se couper la barbe et les cheveux, à enlever ses vêtements et peindre son corps comme s’il était un Indien. Dans le film de Gustavo, dans le village des Karaïvas, l’Indien est obligé de couvrir son corps de vêtements et de participer à des fêtes et des cérémonies comme s’il était un homme blanc. Deux rituels d’anthropophagie identiques. Ou presque identiques. Presque, parce l’un d’eux, celui qui dévore Uirá, est marqué par un type de violence qui n’existe pas dans l’autre. D’abord, la violence physique – la brutalité des habitants du sertão, des policiers, des pêcheurs. Ensuite, la violence culturelle – les offenses à la nudité de l’Indien, l’intolérance des gens de la ville, l’humiliation et le mépris : tandis qu’elle attend à la porte de la prison la libération de son homme, Katai est enivrée et emmenée comme prostituée.

La violence physique est assez atténuée par rapport aux faits réels, explique Gustavo. Atténuée pour “éviter que le spectateur dévie son attention vers une espèce de calvaire physique, vers une brutalité purement visuelle, externe. La brutalité avec laquelle la ville dévore Uirá et sa famille a été atténuée pour mieux révéler l’agression la plus forte, la violence “civilisée”, celle qui se trouvait déjà intégrée au quotidien du spectateur. [...]

Dans la première moitié du film de Gustavo Dahl, le spectateur voit à peine le cacique, le village pauvre, les tentatives de vaincre la tristesse (l’isolement, la destruction de la hutte, la chasse, la guerre) et la préparation du voyage à la rencontre de Maíra. “L’important dans cette histoire, c’est la violence morale qu’une culture impose à l’autre, à partir du présupposé immédiat de supériorité, parce qu’elle est plus forte et majoritaire”, dit Gustavo. “L’important, c’est de voir comment la culture blanche et brésilienne n’a pas reconnu en Uirá un membre d’une culture plus grande.”

Le thème de la conversation, les situations directement enregistrées, ce que nous voyons fait à peine partie du film. La façon de raconter, l’utilisation de ces situations non comme des enregistrements ou des reconstitutions de faits réels, mais comme une représentation dramatique dont la signification va au-delà de l’immédiatement visible comptent également. Les faits, les choses qui sont à l’image situent avec assez de précision la scène, la période à laquelle se passe l’histoire, et les personnages qui vivent cette histoire. Maranhão, 1939. Portrait de Getúlio Vargas sur le mur. Service de Protection des Indiens. Les Kaapor avec des parures de plumes. Les soldats en uniforme jaune. Rien de tout ça n’avait de rapport avec le quotidien du spectateur des années 1970. Mais quelque chose dans

não se traduz diretamente em palavras ou gestos –uma amarga sensação de violência e humilhação idêntica à sofrida pelo kaapor– isto sim, fazia parte do cotidiano do espectador. Esta coisa se percebe não nos fatos que compõem a história, mas no modo de transformar estes fatos em imagens de cinema –um modo de figurar o índio com algum sinal do homem da cidade, do homem da cidade do cinema.

“Durante a preparação de *Uirá* –disse Gustavo– pensei com freqüência no *Tabu* (1930) de Murnau. Ver um protagonista nativo interpretando o personagem principal leva a gente a observá-lo como um estrangeiro. Ele passa a ser uma pessoa diferente, não pertence à nossa Nação, ao nosso grupo cultural. E este tipo de reação não me interessava. Um ator e uma atriz da cidade provocam um outro tipo de afastamento: o filme se distancia da veracidade. E aqui lembrei-me de um sem-número de exemplos de filmes americanos, onde a verdade de sua história e de sua imagem é mais profunda que a verdade que se poderia obter através da veracidade documentária. Minha intenção é a de abrir uma janela para o problema através da emoção, e não através da compreensão intelectual, porque a gente está muito menos preparada para equacionar o problema do índio de forma emocional. Todas estas coisas me levaram a optar por um filme narrativo, por um tratamento mais clássico, em lugar de uma abordagem antropológica. Era importante compor o filme mais próximo das estruturas tradicionais, para permitir uma identificação afetiva entre o espectador e o personagem, em lugar da percepção abstrata do problema”.

Para o espectador que adere à proposta do realizador, que se deixa levar pela emoção e entra na veracidade da ficção, o desfecho da história de *Uirá* ganha um significado especial. O mergulho do cacique kaapor no rio Pindaré expressa principalmente uma recusa. Uma radical negação de se integrar ao grupo materialmente mais forte. Para passar este sentimento o realizador obriga o espectador a ver a cena da morte de *Uirá* com um certo afastamento. A câmera vê de longe. *Uirá* se afasta em silêncio. Caminha com passos lentos e, pouco a pouco, entra no rio até desaparecer, ao longe, e deixar-se afogar. Katai, sua mulher, não faz nada. A câmera não faz nada. *Uirá* vai embora, isto é tudo o que se vê. Ou quase tudo, porque na imagem seguinte, coisa um tanto fora do espaço natural em que se passa o filme, vemos um kaapor sobre uma pedra à beira de um grande rio, lago, ou mar, contra o azul do céu –*Uirá?* Maíra? Um corte seco para uma realidade outra, uma busca mudança de tom, um grito emocional difícil de traduzir. Curiosamente os dois filmes seguintes, *A lenda de Ubirajara* e *Ajuricaba*, terminam mais ou

l’air, entre le projecteur et l’écran, quelque chose qui ne se traduit pas directement en mots ou gestes – une amère sensation de violence et d’humiliation identique à celle dont souffre le Kaapor– ça oui, ça faisait partie du quotidien du spectateur. C’est perceptible non dans les faits qui composent l’histoire, mais dans la façon de transformer ces faits en images cinématographiques – une façon de représenter la figure de l’Indien avec une petite marque de l’homme de la ville, de l’homme de la ville du cinéma.

“Pendant la préparation de *Uirá* – dit Gustavo – j’ai souvent pensé à *Tabou* (1930) de Murnau. Le fait de voir un protagoniste natif interpréter le premier rôle conduit les gens à l’observer comme un étranger. Il devient une personne différente, il n’appartient pas à notre Nation, à notre groupe culturel. Et ce type de réaction ne m’intéressait pas. Un acteur et une actrice de la ville provoquent un autre type de distanciation : le film perd en véracité. Et là, je me suis souvenu d’innombrables exemples de films américains, dans lesquels la vérité de l’histoire et de l’image est plus profonde que la vérité que l’on pourrait obtenir à travers l’authenticité documentaire. Mon intention est d’ouvrir une fenêtre sur le problème à travers l’émotion, et non à travers la compréhension intellectuelle, parce que les gens sont bien moins préparés pour envisager le problème de l’Indien de façon émotionnelle. Toutes ces choses m’ont conduit à opter pour un film narratif, pour un traitement plus classique, au lieu d’une approche anthropologique. Il était important de composer le film plus près des structures traditionnelles, afin de permettre une identification affective entre le spectateur et le personnage, au lieu de la perception abstraite du problème.”

Pour le spectateur, qui adhère à la proposition du réalisateur, qui se laisse emporter par l’émotion et rentre dans la vérité de la fiction, le dénouement de l’histoire de *Uirá* recouvre une signification particulière. Le plongeon du cacique kaapor dans le fleuve Pindaré exprime essentiellement un rejet. Un refus radical de s’intégrer au groupe matériellement le plus fort. Pour transmettre ce sentiment, le réalisateur oblige le spectateur à voir la scène de la mort de *Uirá* avec une certaine distance. La caméra voit de loin. *Uirá* s’éloigne en silence. Il marche à pas lents et, peu à peu, il entre dans le fleuve jusqu’à disparaître, au loin, et se noie volontairement. Katai, sa femme, ne fait rien. La caméra ne fait rien. *Uirá* s’en va, c’est tout ce que l’on voit. Ou presque tout, parce que dans l’image suivante, un peu en dehors de l’espace naturel où se passe le film, on voit un Kaapor sur une pierre, au bord d’un grand fleuve, d’un lac ou d’une mer, se découplant sur le ciel bleu – *Uirá ? Maíra ?* Une coupe franche pour une réalité autre, un brusque changement de ton, un cri émotionnel difficile à traduire. Curieusement, les deux films suivants, *A lenda de*

menos do mesmo modo, num corte para uma outra dimensão.

Nos dois primeiros elos da corrente os índios falam tupi. De certo modo se atende assim a uma certa preocupação de veracidade. Mas o que importa de fato é a utilização de uma outra língua como uma solução dramática, como um dado da ficção. O grupo materialmente mais forte (nos filmes, o colonizador branco) e o grupo materialmente mais fraco (nos filmes, o índio) falam línguas diferentes, não se comunicam. No terceiro filme deste conjunto, *A lenda de Ubirajara*, os índios falam uma língua do grupo Gê. No filme que fecha o ciclo, *Ajuricaba*, os índios se recusam a falar. Permanecem todo o tempo calados. Em *Como era gostoso o meu francês* os diálogos em tupi são traduzidos em legendas. Em *Uirá*, não. Os trechos dialogados em tupi não têm tradução. O espectador vê, ouve, e tenta compreender o significado das falas do cacique kaapor através de seus gestos e da composição da imagem. Enquanto a cena se passa na tela existe só uma relação afetiva com o personagem. Só depois da cena, em trechos onde a ação corre mais lenta armados como se fossem entreatos, uma narração em português –os comentários de Katai, mulher de Uirá – resumem e explicam o que se fez e o que se disse nas imagens que acabaram de passar. Na maior parte do tempo os diálogos em tupi funcionam como um som musical e os gestos dos índios como movimentos de um balé. A platéia vê um jogo de mímica sublinhado por uma espécie de canto. Sente a imagem. A compreensão vem depois do sentimento. *A lenda de Ubirajara* começa aí, neste estilo de encenação de Uirá. Faz o mesmo caminho mas no sentido inverso: sai de uma ficção em busca de sinais documentais capazes de atrair o espectador para dentro dela.

O ponto de partida foi um romance de José de Alencar, *Ubirajara o senhor da lança*. Para dar vida às duas tribos imaginadas pelo escritor, os tocantins e os araguaias, adornos plumários e utensílios indígenas autênticos. As filmagens, feitas na florestas do planalto central, perto de Brasília, foram precedidas de um estudo das culturas indígenas do grupo Gê. Um índio kraô, de nome Tep Kahok, viúvo de uma índia karajá, orientou os atores nas danças, nos rituais e na entonação dos diálogos. No entanto, estes pedaços da realidade do mundo indígena encaixados na ficção romântica de José de Alencar não dão ao filme de André Luís um tom documental semelhante àquele construído por Nelson em *Como era gostoso o meu francês*. Não se trata de documentar através da ficção cinematográfica o que se passou com determinada cultura, a karajá ou a xavante. Da realidade o filme retém apenas o que pode servir à invenção de uma

Ubirajara et *Ajuricaba*, se finissent plus ou moins de la même façon, dans une coupe vers une autre dimension.

Dans les deux premiers anneaux de la chaîne, les Indiens parlent tupi. D'une certaine façon, on répond là à un certain souci de véracité. Mais ce qui compte réellement, c'est l'utilisation d'une autre langue en tant que solution dramatique, en tant que donnée de la fiction. Le groupe matériellement le plus fort (dans les films, le colonisateur blanc) et le groupe matériellement le plus faible (dans les films, l'Indien) parlent des langues différentes, ne communiquent pas entre eux. Dans le troisième film de cet ensemble, *A lenda de Ubirajara*, les indiens parlent une langue du groupe Gê. Dans le film qui clôt le cycle, *Ajuricaba*, les Indiens se refusent à parler. Ils restent tout le temps silencieux. Dans *Como era gostoso o meu francês*, les dialogues en tupi sont traduits en sous-titres. Dans *Uirá*, non. Les morceaux de dialogue en tupi n'ont pas de traduction. Le spectateur voit, entend, et tente de comprendre la signification des paroles du cacique kaapor à travers ses gestes et la composition de l'image. Tandis que la scène ne se passe qu'à l'écran, il n'existe qu'un rapport affectif avec le personnage. Ce n'est qu'après la scène, dans des passages montés comme des entractes, et où l'action s'écoule plus lentement, qu'un récit en portugais – les commentaires de Katai, femme de Uirá – résume et explique ce qui a été fait et dit dans les images précédentes. La plupart du temps, les dialogues en tupi fonctionnent comme un son musical et les gestes des Indiens comme les mouvements d'un ballet. Le public voit un jeu de mimique, souligné par une espèce de chant. Il sent l'image. La compréhension vient après le sentiment. *A lenda de Ubirajara* commence là, dans ce style de mise en scène de *Uirá*. Il effectue le même chemin mais en sens inverse : il vient d'une fiction, à la recherche de signaux documentaires capables d'attirer le spectateur vers son intérieur.

Le point de départ fut un roman de José de Alencar, *Ubirajara o senhor da lança-Ubirajara le seigneur de la lance*. Pour donner vie aux deux tribus imaginées par l'écrivain, les *tocatins* et les *araguaias*, des parures de plumes et des ustensiles indigènes authentiques. Les tournages, réalisés dans les forêts de la plaine centrale, près de Brasilia, ont été précédés d'une étude des cultures indigènes du groupe Gê. Un indien *kraô*, nommé Tep Kahok, veuf d'une indienne karajá, a guidé les acteurs dans les danses, les rituels et l'intonation des dialogues. Cependant, ces morceaux de réalité du monde indigène, emboîtés dans la fiction romantique de José de Alencar, ne donnent pas au film de André Luís un ton documentaire semblable à celui construit par Nelson dans *Como era gostoso o meu francês*. Il ne s'agit pas de documenter, à travers la fiction cinématographique, ce qui s'est passé avec une culture donnée, par exemple la *karajá* ou la *xavante*. De la réali-

ficção, capaz de levar o espectador a se identificar emocionalmente com o índio. Com a condição do índio, com a idéia do índio brasileiro, com a idéia de uma cultura sistematicamente ignorada e dizimada desde a chegada do colonizador europeu. Com a idéia de uma cultura onde as relações entre as pessoas, e entre as pessoas e a natureza, eram mais harmoniosas.

Em *A lenda de Ubirajara* os utensílios reais, as falas reais, a floresta real, a realidade enfim, contribui para afastar o espectador do real, para transportá-lo a um mundo imaginado e nele dar seqüência ao projeto que vem de *Uirá*. A realidade, neste filme, parece ter sido inventada para servir à fotografia. A fotografia é o que de fato existe na longa seqüência de abertura –um índio sai da floresta com uma canoa e se põe a navegar num grande rio. Não há diálogos, nem narração, nem música: só uns poucos ruídos sussurrados, para passar a idéia do grande silêncio da floresta. A rigor nem mesmo existe uma ação para se ver. Repetem-se vários planos da canoa no rio. Os gestos do índio, impulsionando a canoa com o remo, são os mesmos. O que está mesmo em movimento é o tom da fotografia: o maior ou menor brilho das cores, a maior ou menor intensidade da luz. [...] O fragmento de realidade fotografado – o ator que faz as vezes de um índio, a canoa, o rio, a floresta – passa a um segundo plano. Não se trata de registrar a realidade por meio de fotografias em movimento: a fotografia é a verdade.

Em *A lenda de Ubirajara* o que realmente importa é um efeito de luz. [...] A fotografia –a luz– aparece antes de qualquer outra coisa porque ela é mesmo o primeiro elemento da encenação. O principal intérprete em cena e intérprete que exagera, que não se limita a registrar com fidelidade a ação diante da câmera. Faz um super registro, super representa, assim como todos os outros atores e atrizes. Tal como a fotografia, todos procuram atender a esta solicitação de superrepresentação. [...] *A lenda de Ubirajara* amplia o bocado de ficção presente nos dois filmes anteriores. Torna a encenação mais aparente. Toma o índio um pouco pelo que ele é e um pouco mais pela idéia que o filme, ao fotografá-lo de determinado modo, pode desenhar a partir dele. Toma a idéia de floresta como natureza não atingida pelo homem civilizado, e a idéia de índio como o homem livre para criar a partir dessas idéias uma realidade outra onde propõe/rememora/sugere um quase paraíso, uma existência harmoniosa perdida pelo homem no processo de civilização.[...]

A lenda de Ubirajara reserva pouco espaço para o colonizador. A rigor ele nem aparece em cena, vemos apenas um sinal de sua presença na última imagem

té, le film retient à peine ce qui peut servir à l'invention d'une fiction, ce qui peut conduire le spectateur à s'identifier émotionnellement à l'Indien. A la condition de l'Indien, à l'idée de l'Indien brésilien, à l'idée d'une culture systématiquement ignorée et décimée depuis l'arrivée du colonisateur européen. A l'idée d'une culture où les relations entre les personnes, et entre les personnes et la nature, étaient plus harmonieuses.

Dans *A lenda de Ubirajara*, les ustensiles réels, les conversations réelles, la forêt réelle, la réalité enfin, contribuent à éloigner le spectateur du réel, pour le transporter vers un monde imaginaire où donner une suite au projet qui vient de *Uirá*. La réalité, dans ce film, semble avoir été inventée pour servir la photographie. La photographie, c'est ce qui existe de fait dans la longue séquence d'ouverture – un Indien sort de la forêt avec un canoë et se met à naviguer sur un grand fleuve. Il n'y a pas de dialogues, ni de narration, ni de musique : rien que quelques bruits murmurés, pour transmettre l'idée du grand silence de la forêt. Il n'existe même pas une action à voir. Plusieurs plans du canoë sur le fleuve se répètent. Les gestes de l'Indien, faisant avancer le canoë avec la rame sont les mêmes. Ce qui est vraiment en mouvement c'est le ton de la photographie : la plus ou moins grande brillance des photos, la plus ou moins grande intensité de la lumière. [...] Le fragment de réalité photographié – l'acteur qui joue le rôle d'un Indien, le canoë, le fleuve, la forêt- passe à un second plan. Il ne s'agit pas de documenter la réalité au moyen de photographies en mouvement : la photographie est la vérité.

Dans *A lenda de Ubirajara*, ce qui importe réellement, c'est un effet de lumière. [...] La photographie – la lumière- apparaît avant tout autre chose parce qu'elle est vraiment le premier élément de la mise en scène. C'est le principal interprète en scène et un interprète qui exagère, qui ne se limite pas à enregistrer fidèlement l'action devant la caméra. Elle fait un sur-enregistrement, elle sur-représente, de la même façon que tous les autres acteurs et actrices. De la même façon que la photographie, tous cherchent à obéir à cette sollicitation de sur-représentation. [...] *A lenda de Ubirajara* amplifie le fragment de fiction présent dans les deux films antérieurs. Il rend la mise en scène plus apparente. Il prend l'Indien un peu pour ce qu'il est et un peu plus pour l'idée que le film, en le photographiant d'une certaine manière, peut représenter à partir de lui. Il prend l'idée de forêt comme nature non atteinte par l'homme civilisé, et l'idée de l'Indien comme homme libre, pour créer à partir de ces idées une réalité autre, qui suggère un quasi paradis, une existence harmonieuse perdue par l'homme dans son processus de civilisation. [...]

A lenda de Ubirajara réserve peu d'espace au colo-

do filme – sinal breve mas forte, porque desloca o espectador da ficção para o espaço e o tempo preciso da realidade dele, espectador daquele instante em que o filme chegava aos cinemas. De repente, Brasília. Desaparece a floresta. Desaparecem os tocantins. Desaparecem os araguaias. Bate na tela a esplanada dos ministérios. Na beira da rua, no meio-fio, imóvel, calado, um índio com roupas de civilizado: única lembrança do que foi o planalto central antes da chegada do homem branco.

Ajuricaba de Oswaldo Caldeira, começa exatamente aí, nesta idéia de saltar da ficção para a realidade, do passado mais ou menos impreciso para um presente bem determinado. Século 18. Os portugueses, depois da fundação de Manaus, estão em guerra com os manaús e maiapenas comandados por Ajuricaba, guerreiro que, segundo a lenda, quando atacado se transformava em pássaro, em peixe, em folha de árvore, em cobra, em morcego ou onça, para escapar e derrotar seus inimigos. A narração começa com Ajuricaba preso, acorrentado, levado pelo capitão Belchior para Manaus. Na maior parte do tempo a câmera está na floresta, com Ajuricaba acorrentado e mudo, e com o capitão Belchior, que avança em direção ao barco que o conduzirá à cidade; com a memória de Ajuricaba, que em pensamento volta à floresta de antes da chegada do homem branco, a floresta de Manari, o herói criador que fez as árvores, o rio, o céu e os bichos, e que fez os manaús e os maiapenas para defenderem a florestas de todos os invasores; ou com a memória de Belchior, que em pensamento se desloca da floresta para a cidade, para rever as conversas que precederam a expedição contra Ajuricaba.

Quase todo o filme se passa aí, mas a cena de abertura está ambientada num cenário de hoje. O corpo de um bandido de nome Ajuricaba (é conduzido de uma canoa a uma ambulância, e daí ao Instituto Médico Legal de Manaus. A cena não chega a se concluir. Num corte brusco saltamos para a floresta, e logo encontramos, no século XVIII, o índio Ajuricaba prisioneiro do capitão Belchior. Pela metade da história, quando o espectador já nem se lembra mais da canoa, do corpo e da ambulância das imagens iniciais, a ação é cortada por um plano rápido da ambulância que avança nas ruas de Manaus: sem qualquer explicação a floresta do século XVIII é cortada por um carro do século XX. Essas intromissões de uma imagem contemporânea numa história de 200 anos atrás só se explicam por inteiro na cena final, quando a ação se desloca num salto brusco para a Manaus da zona franca. Aí, neste novo cenário, a história volta a ser vivida. Reaparecem os mesmos personagens que aprisionaram Ajuricaba no século 18, exceto o capitão Belchior. Reaparece o guerreiro índio: nome de

nisateur. En vérité, il n'apparaît pas en scène, on voit à peine un signe de sa présence dans la dernière image du film – signe bref mais fort, parce qu'il déplace le spectateur de la fiction vers l'espace et le temps précis de sa réalité, spectateur de cet instant où le film arrivait aux cinémas. Soudain, Brasilia. La forêt disparaît. Les *Tocatins* disparaissent. Les *Araguaias* disparaissent. L'esplanade des ministères heurte l'écran. Au bord de la rue, sur le pavé, immobile, silencieux, un Indien avec des vêtements de civilisé : seul souvenir de ce qu'a été la plaine centrale avant l'arrivée de l'homme blanc.

Ajuricaba de Oswaldo Caldeira, commence exactement là, à cette idée de sauter de la fiction vers la réalité, du passé plus ou moins imprécis vers un présent bien déterminé. XVIII^e siècle. Les Portugais, après la fondation de Manaus, sont en guerre contre les *Manaús* et les *Maiapenas* commandés par Ajuricaba, guerrier qui, selon la légende, lorsqu'il était attaqué se transformait en oiseau, en poisson, en feuille d'arbre, en serpent, en chauve-souris ou en once, pour s'échapper et vaincre ses ennemis. Le récit commence avec Ajuricaba prisonnier, enchaîné, emmené par le capitaine Belchior vers Manaus. La plupart du temps la caméra est dans la forêt, filmant Ajuricaba enchaîné et muet, et filmant le capitaine Belchior, qui avance en direction du bateau qui le conduira à la ville ; filmant la mémoire d'Ajuricaba, qui retourne en pensée à la forêt d'avant l'arrivée de l'homme blanc, la forêt de Manari, le héros créateur qui a fait les arbres, le fleuve, le ciel et les animaux, et qui a fait les *Manaús* et les *Maiapenas* pour qu'ils défendent la forêt contre tous les envahisseurs ; ou filmant la mémoire de Belchior, qui en pensée se déplace de la forêt vers la ville, pour revoir les conversations qui ont précédé l'expédition contre Ajuricaba.

Presque tout le film se passe là, mais la scène d'ouverture est située dans un espace d'aujourd'hui. Le corps d'un bandit appelé Ajuricaba (il est conduit d'un canoë à une ambulance, et de là à l'Instituto Médico Légal de Manaus). La scène ne se conclut pas. Dans une coupe brusque, nous sautons vers la forêt, et ensuite nous retrouvons, au XVIII^e siècle, l'Indien Ajuricaba prisonnier du capitaine Belchior. Vers le milieu de l'histoire, lorsque le spectateur ne se souvient plus du canoë, du corps et de l'ambulance des images initiales, l'action est coupée par un plan rapide de l'ambulance, qui avance dans les rues de Manaus : sans aucune explication, la forêt du XVIII^e siècle est coupée par une voiture du XX^e siècle. Ces intromissions d'une image contemporaine dans une histoire vieille de 200 ans ne s'expliquent complètement que dans la scène finale, lorsque l'action se déplace, dans un saut brusque, vers la Manaus de la zone franche. Là, dans ce nouveau lieu, l'histoire est à nou-

loja, nome de rua, nome de emissora de rádio, nome de estação de televisão; marginal, com amplos óculos escuros, camisa aberta no peito, cordão em volta do pescoço e relógio digital no pulso; portuário, descarrégando bananas trazidas de barco até a cidade; operário, capacete na cabeça e picareta na mão, trabalhando no calçamento de uma rua. Reaparece na Manaus invadida por rádios de pilha, máquinas de calcular, calças americanas, gravadores cassetes, relógios digitais, máquinas fotográficas; e se comporta na cidade do século XX tal como se comportava no século XVIII: não diz uma só palavra. Quem fala, quem se explica, quem diz o que pensa, quem age enfim, são os outros. O Governador, o comerciante, o nobre, o padre, e – quanto a ação se passa na floresta – o capitão Belchior, o braço armado do poder enviado para debelar a rebeldia dos índios. Numa pausa na caminhada para Manaus, o capitão lamenta a “incompreensível hostilidade dos selvagens contra a boa vontade dos homens brancos, que chegavam à floresta com os hábitos modernos, o conforto e a civilização, com o necessário para tirar os índios da vida primitiva, da nudez, da língua inculta”. E lamenta a teimosia dos selvagens em manter a luta contra um adversário muitas vezes mais forte e bem armado. O capitão se dirige a Ajuricaba, mas o índio nada responde. Permanece calado.

Em princípio, levado pelo hábito de ver filmes, o espectador dá maior atenção à pessoa que age e se explica. À primeira vista os personagens mais importantes de um filme são aqueles que se definem diretamente, como o capitão Belchior interpretado por Paulo Villaça e alguns de seus seguidores – o Martin de Emmanuel Cavalcanti, que serve ao capitão com todo o zelo possível, e o Pedro de Nildo Parente, que pretende conquistar-lhe a posição. Ajuricaba, o guerreiro aprisionado e mudo, o meio-feiticeiro capaz de se transformar em cobra em peixe ou em pássaro é um ponto de observação. É o espectador dentro do filme. [...]

Na verdade, o filme não sugere que o espectador deva decifrar deste modo cada um de seus símbolos, que deva identificar que pessoas, grupo de pessoas ou episódios da vida brasileira se encontram representados em tal cena ou personagem. O que ele busca, de fato, é levar o espectador a se identificar com a condição do herói acorrentado na tela, a reconhecer na tela, mais do que uma pessoa ou um grupo em particular, uma forma de opressão idêntica à então (no momento em que o filme surgiu) sentida do lado de fora do cinema. Mas, de um certo modo, Belchior reúne comportamentos comuns aos militares e à classe média brasileira dos anos 1960 e 1970. Ele se mostra para o espectador numa imagem bem

veau vécue. Les personnages, à l'exception du capitaine Belchior, qui ont emprisonné Ajuricaba au XVIII^e siècle, réapparaissent. Le guerrier indien réapparaît : nom de boutique, nom de rue, nom de station de radio, nom de télévision ; marginal, avec de grandes lunettes noires, chemise ouverte sur la poitrine, chaîne autour du cou et montre digitale au poignet ; docker, déchargeant des bananes transportées par bateau jusqu'à la ville ; ouvrier, casque sur la tête et marteau piqueur à la main, travaillant à pavir une rue. Il réapparaît dans la Manaus envahie par des radios à piles, des calculettes, des jeans, des radio cassettes, des montres digitales, des appareils photo ; et il se comporte dans la ville du XX^e siècle comme il se comportait au XVIII^e siècle : il ne dit pas un seul mot. Ceux qui parlent, qui s'expliquent, qui disent ce qu'ils pensent, qui agissent enfin, ce sont les autres : le Gouverneur, le commerçant, le noble, le curé et – quand l'action se déroule dans la forêt – le capitaine Belchior, le bras armé du pouvoir, envoyé pour vaincre la rébellion des Indiens. Lors d'une pause dans le chemin vers Manaus, le capitaine regrette “l'incompréhensible hostilité des sauvages contre la bonne volonté des hommes blancs, qui arrivaient dans la forêt avec les habitudes modernes, le confort et la civilisation, avec le nécessaire pour sortir les Indiens de la vie primitive, de la nudité, de la langue inculte.” Et il regrette l'obstination des sauvages à maintenir la lutte contre un adversaire bien plus fort et mieux armé. Le capitaine s'adresse à Ajuricaba, mais l'Indien ne répond rien. Il reste silencieux.

Au début, emporté par son habitude de voir des films, le spectateur accorde plus d'attention à la personne qui agit et s'explique. A première vue, les personnages les plus importants d'un film sont ceux qui se définissent directement, comme le capitaine Belchior, interprété par Paulo Villaça et quelques-uns de sa troupe – Martin joué par Emmanuel Cavalcanti, qui sert le capitaine avec tout le zèle possible, et Pierre joué par Nildo Parente, qui convoite son poste. Ajuricaba, le guerrier prisonnier et muet, le demi-sorcier capable de se transformer en serpent, en poisson ou en oiseau est un point d'observation. C'est le spectateur dans le film. [...]

En vérité, le film ne suggère pas que le spectateur doive déchiffrer de cette façon chacun de ses symboles, qu'il doive identifier quelles personnes, quels groupe de personnes ou épisodes de la vie brésilienne se trouvent représentés dans telle scène ou tel personnage. Ce qu'il cherche, de fait, s'est à conduire le spectateur à s'identifier à la condition du héros enchaîné, à l'écran, à reconnaître à l'écran, plus qu'une personne ou un groupe en particulier, une forme d'oppression identique à celle (au moment où le film est sorti) éprouvée à l'extérieur du cinéma. Mais, d'une certaine



A lenda de Ubirajara (1975) de André Luís de Oliveira

parecida com aquela usada então pelos militares para se mostrar ao país: um desbravador, um domador da floresta inculta e selvagem, um portador de boa ordem e de civilização, força de progresso sempre menosprezada e deixada à margem, ou manipulada por gente pouco honesta. E se mostra também com uma imagem algo semelhante àquela que uma parcela da classe média fazia de si mesma: a de defensora da civilização e da cultura contra a permanente ameaça de uma subversão selvagem. Belchior é um pouco isto, e os diálogos em que ele recita seu sofrimento de guerreiro ferido e incompreendido reforçam esta sensação. Seu desaparecimento no trecho final do filme, no pedaço da história ambientado bem no final da década de 1970, torna esta interpretação ainda mais possível e curiosa. Porque Belchior desaparece bem no momento em que uma certa aliança entre a classe média, a burguesia e os militares está sendo rompida. Bem no momento em que as forças arma-

façon, Belchior réunit des comportements partagés par les militaires et la classe moyenne brésilienne des années 1960 et 1970. Il se montre au spectateur à travers une image bien semblable à celle utilisée alors par les militaires pour se montrer au pays : un défricheur, un dompteur de forêt inculte et sauvage, un porteur de bon ordre et de civilisation, de force du progrès toujours méprisée et laissée en marge ou manipulée par des gens peu honnêtes. Et il se montre aussi à travers une image un peu semblable à celle qu'une partie de la classe moyenne avait d'elle-même : celle de défenseur de la civilisation et de la culture, contre la menace permanente d'une subversion sauvage. Belchior est un peu ça, et les dialogues où il récite sa souffrance de guerrier blessé et incompris renforcent cette sensation. Sa disparition dans le fragment final du film, dans le fragment de l'histoire situé tout à fait à la fin des années 1970, rend cette interprétation encore plus possible et curieuse. Parce que Belchior disparaît au moment où

das começam a se dividir e a agir como um partido político, como uma soma de diferentes facções e não mais como um bloco coeso e unido. Desaparece bem no momento em que Ajuricaba começa a se mover com certa abertura, sem correntes no pescoço e nos pulsos mas numa espécie de liberdade condicional, vigiado pelos velhos inimigos de sempre e também por uns outros, estrangeiros, que entraram em cena de repente.

Ajuricaba é um ponto de vista. É uma projeção do espectador dentro da cena. O que ele vê, e o espectador vê através dele, é a luta dentro do grupo materialmente mais forte pela conquista do poder: Belchior de um lado, Pedro de outro, o Governador nem com um nem com o outro.[...]

Naquele período em que a censura agia de maneira mais forte a identificação das pessoas com personagens impedidos de falar era mais ou menos imediata. Da floresta de 200 anos atrás, Ajuricaba salta de repente para um bar da Manaus, para o aeroporto internacional, para as lojas de nomes estrangeiros que, digamos, chegaram à floresta para acabar com “a vida primitiva, a nudez e a língua inculta”. E ao transformar o guerreiro acorrentado da floresta num marginal ou num operário, a história acentua a preocupação comum aos filmes anteriores: usar o índio como uma representação do homem da cidade, usar o conflito entre o colonizador branco e o índio como uma representação do conflito entre governantes e governados durante a ditadura militar. O guerreiro acorrentado e mudo fica em cena como testemunha e presença ameaçadora para o colonizador, por sua força obstinada e por seu poder de se transformar, de mudar de forma, de renascer.[...]

Quase como um complemento natural destes quatro filmes, quase como apêndice ou bibliografia que ao final de um texto relaciona os documentos e as diversas fontes de consulta que o inspiraram, surgiu em 1979 um documentário de longa metragem: *Terra dos Índios*, de Zelito Viana. Significativamente os documentários que vieram em seqüência a estas representações em que os índios estão impedidos de falar ou falam numa língua não traduzida para o espectador, este aqui e todos os outros, os documentários abriram espaço para que o índio fale. [...] A imagem em si não se movimenta e em verdade informa pouco. O que faz o filme é o som: é o que os entrevistados dizem.

[...] *Terra dos Índios* é um filme feito como se os índios tivessem tomado conta da tela. Fazer um filme, fazer imagens e sons com a movimentação, o colorido e a musicalidade habitualmente encontradas num filme não é propriamente o que interessa aqui. O que vale é colocar a câmera e o gravador a serviço

une certaine alliance entre la classe moyenne, la bourgeoisie et les militaires est en train d'être rompu. Au moment où les forces armées commencent à se diviser et à agir comme un parti politique, comme une somme de différentes factions et non plus comme un bloc cohérent et uni. Il disparaît au moment où Ajuricaba commence à se mouvoir avec une certaine aisance, sans chaînes au cou ni aux poignets mais dans une espèce de liberté conditionnelle, surveillé par les vieux ennemis de toujours et aussi par d'autres, des étrangers, qui entrent brusquement en scène.

Ajuricaba est un point de vue. C'est une projection du spectateur dans la scène. Ce qu'il voit et ce que le spectateur voit à travers lui, c'est la lutte pour la conquête du pouvoir dans le groupe matériellement le plus fort. Belchior d'un côté, Pedro de l'autre, le Gouverneur ni avec l'un ni avec l'autre. [...]

À période où la censure agissait de manière plus forte, l'identification des personnes avec des personnages interdits de parole était plus ou moins immédiate. De la forêt de 200 ans en arrière, Ajuricaba saute soudain à un bar de Manaus, à un aéroport international, à des boutiques aux noms étrangers qui, disons, sont arrivés jusqu'à la forêt pour en finir avec “la vie primitive, la nudité et la langue inculte”. Et en transformant le guerrier de la forêt, enchaîné, en un marginal ou un ouvrier, l'histoire accentue la préoccupation commune aux films antérieurs : utiliser l'Indien comme une représentation de l'homme de la ville, utiliser le conflit entre le colonisateur blanc et l'Indien comme une représentation du conflit entre gouvernants et gouvernés pendant la dictature militaire. Le guerrier enchaîné et muet reste en scène comme témoin et présence menaçante pour le colonisateur, en raison de sa force obstinée et de son pouvoir de se transformer, de changer de forme, de renaître. [...]

Presque comme un complément naturel de ces quatre films, presque comme appendice ou bibliographie, qui à la fin d'un texte met en relation les documents et les diverses sources consultées desquelles il est inspiré, apparaît en 1979 un documentaire long métrage : *Terra dos Índios* (*Terre des Indiens*), de Zelito Viana. De façon significative, les documentaires qui sont venus après ces représentations où les Indiens sont interdits de parole ou parlent une langue non traduite pour le spectateur, celui-ci et tous les autres documentaires ont permis que l'Indien parle. [...] L'image en soit ne bouge pas et, en vérité, donne peu d'informations. Ce qui fait le film, c'est le son : c'est ce que les personnes interrogées disent.

[...] *Terra dos Índios* est un film fait comme si les Indiens avaient pris possession de l'écran. Ce qui intéresse à proprement parler ici, ce n'est pas de faire un film, de faire des images et des sons à l'aide du mou-

dos índios, é chegar aos cinemas como informação em estado bruto; documento puro, não manipulado; coisa meio selvagem, se tomada em comparação com o modelo civilizado de cinema, com o filme mais amplamente consumido, de narração e ritmo mais suaves, com pausas e entretatos para dosar as informações passadas e evitar que os dados se atropelem. A informação chega ao espectador agrupada em cinco blocos: um prólogo e mais quatro partes, cada uma delas marcadas por um título aplicado sobre a imagem: Eu fui nascido e criado aqui é o título da primeira; Os donos da terra, o título da segunda; O índio como negócio, o título da terceira. Nossa documento é a tradição, o da quarta parte. O material que compõe cada um destes blocos é rigorosamente o mesmo: depoimentos filmados em som direto. A câmera se coloca diante do entrevistado e espera. O tempo, o ritmo do plano, é determinado pelo que o entrevistado diz. A ligação de um plano com outro é igualmente determinada pela fala, pois sempre que possível o filme evita cortar a palavra do entrevistado ao meio e monta os diversos depoimentos de modo a que eles se complementem, para conseguir algo semelhante a um discurso contínuo. [...]

O que conduz o filme, o que se movimenta, é o texto. A imagem nem sempre está imóvel, nem sempre é a mesma coisa, a composição do quadro varia. [...] *Terra dos índios* é um audiovisual, assim mesmo, ao pé da letra: primeiro ouvir, depois ver. Mesmo nos instantes em que toma a palavra, a imagem depende do som, entra para pontuar as coisas que o realizador diz direta (pela narração) ou indiretamente (pela seleção e montagem das entrevistas). Um documentário feito quase como se pretendesse ser uma extensa nota de pé de página, complemento, fecho, base do texto dos quatro filmes de ficção realizados antes dele, pesquisa, ponto de partida, bibliografia para a invenção das ficções realizadas antes dele. [...]

Na cena final de *Uirá* o espectador salta de um cenário real para uma paisagem mágica, a morada de Maíra. Na cena final de *A lenda de Ubirajara* acontece o inverso, o espectador salta de um cenário mágico para uma paisagem real, a esplanada dos ministérios em Brasília, com um índio na beira da calçada. Em *Ajuricaba* repete-se de um certo modo o final de *Uirá* – o bandido morto transforma-se no guerreiro índio, o guerreiro índio transforma-se em operário. No final de *Terra dos índios*, embora a ação permaneça sempre num plano objetivo, documental, o espectador salta igualmente para uma realidade outra, com o índio Weran narrando, através de um cinema que faz com o seu próprio corpo, sua disposição de luta, a disposição do índio em lutar pela

vement, des couleurs, de la musicalité comme habi-tuellement dans un film. Ce qui compte c'est de mettre la caméra et le micro au service des Indiens, c'est d'arriver aux cinémas comme information à l'état brut ; pur document, non manipulé ; une chose à moitié sauvage, si on la compare au modèle civilisé du cinéma, au film plus largement consommé, avec un récit et un rythme plus doux, avec des pauses et des entractes pour doser les informations transmises et éviter que les données se bousculent. L'information arrive au spectateur regroupée en cinq blocs : un prologue plus quatre parties, chacune d'entre elles marquées par un titre incrusté sur l'image : Je suis né et j'ai été élevé ici, est le titre de la première ; Les maîtres de la terre, est le titre de la seconde ; L'Indien comme nôtre, est le titre de la troisième ; Notre document est la tradition, celui de la quatrième. Le matériel qui compose chacun de ses blocs est rigoureusement identique : des témoignages filmés en son direct. La caméra se place devant la personne interrogée et attend. Le temps, le rythme du plan est déterminé par ce que la personne dit. Le lien entre un plan et l'autre est également déterminé par le parler, en effet chaque fois que c'est possible, le film évite de couper la parole au milieu et monte les divers témoignages de façon à ce qu'ils se complètent, pour obtenir quelque chose de semblable à un discours continu. [...]

Ce qui conduit le film, ce qui bouge, c'est le texte. L'image n'est pas toujours immobile, elle n'est pas toujours la même, la composition du cadre varie. (...) *Terra dos índios* est un audiovisuel, au pied de la lettre : d'abord entendre, puis voir. Même dans les moments parlés, l'image dépend du son, elle est là pour souligner les choses que le réalisateur dit directement (à travers la narration) ou indirectement (par la sélection et le montage des entretiens). Un documentaire réalisé presque comme s'il prétendait être une longue note de pied de page, un complément, une fermeture, une base du texte des quatre films de fiction réalisés avant lui, une enquête, un point de départ, une bibliographie pour l'invention des fictions réalisées antérieurement. [...]

Dans la scène finale de *Uirá*, le spectateur saute d'un espace réel vers un paysage magique, le lieu où habite Maíra. Dans la scène finale de *A lenda de Ubirajara*, c'est l'inverse qui se produit, le spectateur saute d'un espace magique vers un paysage réel : l'esplanade des ministères à Brasilia, avec un Indien sur le bord de la chaussée. Dans *Ajuricaba*, en quelque sorte, la fin de *Uirá* se répète : le bandit mort se transforme en guerrier indien, le guerrier indien se transforme en ouvrier. A la fin de *Terra dos índios*, bien que l'action reste toujours sur un plan objectif, documentaire, le spectateur saute également vers une réalité autre,

defesa de seu direito de se sentir um ser humano. Certas imagens se mostraram especialmente eficazes para expressar uma forma de resistência e luta neste período em que a censura agia de maneira bem forte, e por isto, de modo mais ou menos inconsciente, estas soluções apareceram num filme, e em outro, e em outro ainda. Em 1972, o civilizado francês comido num ritual antropofágico anuncia que os iguais a ele viriam vingar a sua morte e destruir os inimigos. Nos filmes seguintes (os iguais vieram mesmo) os índios reafirmam sua disposição de continuar lutando.

Estas histórias que tomaram o índio como assunto mostram mais claramente uma atitude presente em boa parte da produção cinematográfica de então. Mostram os impulsos que orientaram até a filmagem de histórias que nada têm a ver com os exemplos analisados aqui: ajudam a perceber se não o mais forte certamente um dos principais sentimentos que alimentaram os filmes brasileiros dos anos 1970: a sensação de viver acorrentado e amordaçado; a sensação de que o homem comum é uma força em permanente transformação; a sensação de que é preciso comer o agressor duas vezes – comer primeiro a sua técnica e devorá-lo, depois, numa grande festa antropofágica coletiva. No instante em que o governo se constituía como um mecanismo ameaçado pelas pessoas comuns e que, orientado só pelo instinto de sobrevivência, passava a vigiar e censurar toda e qualquer linguagem diferente da que procurava impor, neste instante o herói popular se expressa pelo silêncio. A comunicação direta entre as pessoas passa a ser possível apenas numa outra dimensão diversa daquela imposta pelo poder. E assim, de quando em quando, vejamos alguns exemplos do final dos anos 1970, a câmera se detém sobre personagens rebeldes que ficam quase todo o tempo mudos em cena (como o Lacraia de *Chuvas de verão*, de Carlos Diegues, 1977). Ou sobre o rosto de personagens que reclamavam angustiadas “me deixa falar” (como a Felicidade de *Mar de rosas*, de Ana Carolina, 1977). Ou sobre rebeldes marcados para morrer desde a primeira cena, exatamente porque falavam demais (como o Queró de *Barra pesada*, de Reginaldo Farias, 1977, ou o personagem título de *Lúcio Flávio*, o passageiro da agonia, de Hector Babenco, 1977). Ou, quando sobre os personagens que podem falar, quando sobre esta parcela da população que tem acesso ao poder, procura através deles revelar a condição de vida dos personagens empurrados para o fundo da cena – como acontece em *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno, 1977, que procura retratar as pessoas comuns, o povo trabalhador como diz um dos personagens, enquanto conta a história de um empresário: na cena

comme l'Indien Weran racontant, à travers un cinéma qu'il fait avec son propre corps, sa disposition à la lutte, la disposition de l'Indien à lutter pour la défense de son droit à se sentir un être humain. Certaines images s'avèrent particulièrement efficaces pour exprimer une forme de résistance et de lutte, à cette période où la censure sévissait, c'est pourquoi, de façon plus ou moins inconsciente, ces solutions sont apparues dans un film, et dans un autre, et encore dans un autre. En 1972, le civilisé français, mangé dans un rituel anthropophage, annonçait que ses semblables viendraient venger sa mort et détruire ses ennemis. Dans les films suivants (les semblables sont vraiment venus) les Indiens réaffirment leur intention de poursuivre la lutte.

Ces histoires, qui ont pris l'Indien comme sujet, montrent plus clairement une attitude présente dans une bonne partie de la production cinématographique d'alors. Elles montrent les impulsions qui ont même orienté le tournage d'histoires qui n'ont rien à voir avec les exemples analysés ici. Elles aident à comprendre, peut-être pas le plus fort, mais certainement un des principaux sentiments qui alimentent les films brésiliens des années 1970 : la sensation de vivre enchaîné et bâillonné ; la sensation que l'homme normal est une force en transformation permanente ; la sensation qu'il est nécessaire de manger l'agresseur deux fois – manger d'abord sa technique et le dévorer ensuite dans une grande fête anthropophage collective. A l'instant où le gouvernement se constituait comme un mécanisme menacé par les personnes normales et que, orienté uniquement par l'instinct de survie, il se mettait à surveiller et à censurer absolument tous les langages différents de ceux qu'il cherchait à imposer, à cet instant, le héros populaire s'exprime par le silence. La communication directe entre les personnes ne devient possible que dans une autre dimension, différente de celle imposée par le pouvoir. Et ainsi, voyons par-ci par-là quelques exemples de la fin des années 1970, où la caméra s'arrête sur des personnages rebelles, qui restent pratiquement toujours muets sur scène (comme Lacraia de *Chuvas de verão – Pluies d'été*, de Carlos Diegues, 1977). Ou sur le visage de personnages qui demandaient angoissés, “laissez-moi parler” (comme Felicidade de *Mar de rosas – Mer de roses*, d'Ana Carolina, 1977). Ou sur des rebelles qui portent la marque de la mort depuis la première scène, précisément parce qu'ils parlaient trop (comme Queró de *Barra pesada – Barre lourde*, de Reginaldo Farias, 1977, ou le personnage homonyme de *Lúcio Flávio*, le passager de l'agonie, d'Hector Babenco, 1977). Ou, lorsque la caméra cherche, à travers les personnages qui peuvent parler, à travers cette partie de la population qui a accès au pouvoir, à révéler les conditions de vie des personnages poussés vers le fond de la scène – comme c'est le cas dans *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno,

final Zé Pó, o migrante empurrado pela seca e pela falta de trabalho no campo até a fábrica da Pedra, homem do campo que se adaptou ao trabalho na fábrica, olha para o espectador e pensa em voz alta: a fábrica de Delmiro acabara de ser destruída e jogada nas águas do São Francisco, e o operário pensa que tudo se fez sem consultar o povo trabalhador. Mandaram construir a fábrica, mandaram destruir a fábrica. Pensa que se um dia as fábricas pertencerem ao povo trabalhador, que trabalha como as máquinas e pensa, que é a força maior, ninguém poderá mandar fazer ou desfazer assim. Seu rosto está na tela, sua voz está na tela, mas ele não fala. O espectador ouve o pensamento de Zé Pó. Ali por perto, vigilante, está o poder, representado pelo industrial inglês que comprou a fábrica para destrui-la. O espectador ouve o pensamento de Zé Pó, que ainda não pode se transformar em palavras ou em ação. Numa certa medida todos estes filmes – os que falam do índio e os que falam de personagens mudos perseguidos até a morte ou impedidos de agir – se preocupam em ouvir, traduzir amplificar, dar som ao silêncio. Mostrar o silêncio como uma língua estruturada, que o poder não comprehende nem pode censurar. Todos estes filmes procuram desenhar a sociedade de então como uma tribo envolvida num amplo ritual de antropofagia.

[...]

“De fato, em nossa sociedade os homens se devoram uns aos outros”, disse antes de todos estes filmes Joaquim Pedro de Andrade, pouco depois de realizar *Macunaima* em 1969. “Todo consumo é reduтивel, em última análise, ao canibalismo. As relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda bastante antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais. A antropofagia se institucionaliza e se disfarça. Os novos heróis, à procura da consciência coletiva, partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda. Mais numerosamente enquanto isso o Brasil devora os brasileiros”.

Neste período em que a censura agia de maneira mais forte e o governo se armava contra as pessoas governadas, neste período em que o poder montava um sistema de segurança contra todos nós, que éramos vistos como a coisa inculta, aí, neste período, nada representava melhor o quadro social do que as relações mutuamente antropofágicas entre os índios e os colonizadores. E o filme que primeiro colocou esta questão foi *Como era gostoso o meu francês*. [...]

Hoje, outros filmes brasileiros seguiram este mesmo impulso que nos levou, no começo dos anos 1970, a saltar de *Macunaíma* para *Como era gostoso o meu francês*. Documentários (*Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, 1995) e filmes de ficção (*Hans Staden de*

1977, qui cherche à photographier les personnes normales, le peuple travailleur comme dit l'un des personnages, tandis qu'il raconte l'histoire d'un chef d'entreprise : dans la dernière scène Zé Pó, le migrant poussé par la sécheresse et le manque de travail à la campagne vers l'usine de Pedra, homme de la campagne qui s'est adapté au travail de l'usine, regarde le spectateur et pense à haute voix : l'usine de Delmiro venait d'être détruite et jetée dans les eaux du São Francisco, et l'ouvrier pense que tout se fait sans consulter le peuple travailleur. Ils ont fait construire l'usine, ils ont fait détruire l'usine. Il pense que si un jour les usines appartiennent au peuple travailleur, qui travaille comme les machines et pense, qui est la plus grande force, personne ne pourra plus commander de faire ou de défaire les choses. Son visage est sur l'écran, sa voix est sur l'écran, mais il ne parle pas. Le spectateur entend la pensée de Zé Pó. Là tout près, vigilant, il y a le pouvoir, représenté par l'industriel anglais qui a acheté l'usine pour la détruire. Le spectateur entend la pensée de Zé Pó, qui ne peut pas encore se transformer en paroles ou en action. D'une certaine façon, tous ces films – ceux qui parlent de l'Indien et ceux qui parlent de personnages muets, poursuivis jusqu'à la mort ou interdits d'action – se soucient d'écouter, de traduire, d'amplifier, de donner un son au silence. Montrer le silence comme une langue structurée, que le pouvoir ne comprend pas et ne peut censurer. Tous ces films cherchent à dépeindre la société d'alors, comme une tribu engagée dans grand rituel d'anthropophagie. [...]

“De fait, dans notre société les hommes se dévorent les uns les autres”, dit avant tous ces films Joaquin Pedro de Andrade, peu après avoir réalisé *Macunaima* en 1969. “Toute consommation peut, en ultime instance, être ramenée au cannibalisme. Les relations entre les personnes, les relations sociales, politiques et économiques sont encore assez anthropophagiennes. Qui peut manger l'autre, par produit interposé ou directement, comme dans les relations sexuelles. L'anthropophagie s'institutionnalise et se déguise. Les nouveaux héros, à la recherche de la conscience collective, partent pour dévorer ceux qui nous dévorent, mais ils sont encore faibles. Pendant ce temps-là, de façon plus massive, le Brésil dévore les Brésiliens.”

En cette période où la censure sévissait le plus durement et le gouvernement s'armait contre les personnes gouvernées, en cette période où le pouvoir montait un système de sécurité contre nous tous, qui étions vus comme la chose inculte, là, à ce moment-là, rien ne représentait mieux le tableau social que les relations mutuellement anthropophagiennes entre les Indiens et les colonisateurs. Et le film qui le premier a posé cette question fut *Como era gostoso o meu francês*. [...]

Aujourd'hui, d'autres films brésiliens ont suivi cette



Uirá (1974) de Gustavo Dahl

Luis Alberto Pereira, 1999) continuaram a representar no índio um pouco do que ele efetivamente é mais um pedaço do que dentro de cada brasileiro não consegue se expressar livremente, e ainda uma idealização do que poderia ser um brasileiro livre e criativamente integrado a sua paisagem. Dois exemplos mais recentes retomam a conversa com a atenção especialmente voltada para a fala dos índios, para o que até então foi silêncio ou língua estrangeira, quase música, traduzida nas legendas: *Brava gente brasileira*, ficção de Lúcia Murat (2000), radicaliza o que se esboçou em Uirá: as falas e os gestos dos guaicuru não ganham legendas nem explicação alguma para se tornar comprehensível para o espectador; em *500 almas*, documentário de Joel Pizzini (2004), o que os guató dizem igualmente não é traduzido (alguns

même impulsion qui nous a conduits, au début des années 1970, à sauter de *Macunaíma* à *Como era gosto o meu francês*. Des documentaires (*Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, 1995) et des films de fiction (*Hans Staden* de Luis Alberto Pereira, 1999) ont continué à représenter chez l'Indien un peu de ce qu'il est effectivement, plus un morceau de ce qui dans chaque Brésilien ne parvient pas à s'exprimer librement, et une idéalisation de ce que pourrait être un Brésilien libre et intégré, de façon créative, à son paysage. Deux exemples plus récents reprennent la conversation en étant spécialement attentifs au langage des Indiens, à ce qui jusqu'alors n'a été que silence ou langue étrangère, presque musique, traduite dans les sous-titres : *Brava gente brasileira* (*Braves gens brésiliens*), fiction de Lúcia Murat (2000), radicalise ce qu'a ébauché

índios falam também português, alguns já não falam mais a sua língua): o filme, como uma cartilha, procura ensinar a língua dos índios enquanto forma particular de ver e pensar o mundo.

Brava gente brasileira se inspira num episódio histórico ocorrido em 1778 na região do Pantanal habitada pelos Guaicuru. Os portugueses haviam construído um forte à beira do rio Paraguai, o forte Coimbra, para garantir à Coroa Portuguesa o controle do território e viviam ao mesmo em conflito com os Guaicuru, sequestrando suas mulheres para viver no forte, e tentando se aproximar deles, para transformá-los em aliados na luta com os espanhóis que tentavam ocupar as margens do rio Paraguai. O episódio que o filme nos conta: os Guaicuru aproximam-se do forte propondo negociar com os soldados; como prova de boa vontade, oferecem suas mulheres; horas depois, os índios invadem o forte e matam todos os soldados.

O que Lúcia Murat propõe a partir deste episódio é opor duas lógicas, “da civilização indígena e a portuguesa, as duas se desagregando no choque: de um lado o selvagem, visto pelo português como incapaz de articular um pensamento, elaborando uma estratégia militar utilizando da fraqueza manifesta do inimigo. De outro, o português em conflito com a igreja e com a coroa portuguesa ao pedir proteção para sua família indígena, a mulher que sequestrara e os filhos que tivera com ela no forte”. Oposição em lugar de tradução: não se trata de traduzir o guaicuru para o português mas de afirmar a impossibilidade de entendimento: a índia levada para o forte para ser mulher de um português, mata a criança logo depois do parto, o que o deixa desesperado diante da impossibilidade de compreender o que acontecera. Impossibilidade de comunicação em lugar de diálogo: “A idéia era que ficasse clara a diferença entre esses dois mundos”, diz Lucia; por isso a decisão mais importante foi a de não traduzir as falas nem explicar os gestos: “trabalhar com os próprios índios kadiwéu no papel dos guaicuru. Índios para representar índios, uma maneira de ser diferente da nossa” – o que cria a exigência de um tratamento cinematográfico diferente:

“Para trabalhar a impossibilidade do encontro, resolvi criar um personagem, Diogo, que fosse o melhor que a cultura branca pudesse representar neste período, no caso um homem meio rousseauiano, influenciado pela ilustração, e mesmo assim incapaz de lidar com a diferença. Na verdade, o que me levou a fazer o filme foi trabalhar a questão da dificuldade de se relacionar com o outro. Nesse sentido fomos buscando tanto na forma quanto no sentido das cenas um caminho que nos levasse a isso. Eu trabalhei todo o tempo mexendo no plano de filmagem e nas mar-

Uirá : le parler et les gestes des Guaicuru ne disposent d'aucun sous-titre ni d'aucune explication pour être compris du spectateur. Dans *500 almas* (*500 âmes*), documentaire de Joel Pizzini (2004), ce que les Guatô disent n'est pas traduit non plus (quelques Indiens parlent aussi portugais, certains ne parlent plus leur langue) : le film, comme un abécédaire, cherche à enseigner la langue des Indiens en tant que forme particulière de voir et de penser le monde.

Brava gente brasileira s'inspire d'un épisode historique qui s'est déroulé en 1778, dans la région du Pantanal, habitée par les Guaicuru. Les Portugais avaient construit un fort sur les bords du fleuve Paraguay, le fort Coimbra, pour garantir à la couronne portugaise le contrôle du territoire et vivaient en même temps en conflit avec les Guaicuru, séquestrant leurs femmes dans le fort, et essayant de se rapprocher d'eux, pour en faire des alliés dans leur lutte contre les Espagnols, qui tentaient d'occuper les berges du fleuve Paraguay. L'épisode que le film nous raconte est le suivant : les Guaicuru s'approchent du fort et proposent de négocier avec les soldats ; comme preuve de leur bonne volonté, ils offrent leurs femmes ; quelques heures après, les Indiens envahissent le fort et tuent tous les soldats.

À partir de cet épisode, Lúcia Murat propose d'opposer deux logiques, “celle de la civilisation indigène et de la portugaise, les deux se désagrégant dans le choc : d'un côté, le sauvage vu par le Portugais comme incapable d'articuler une pensée, élaborant une stratégie militaire en profitant de la faiblesse manifeste de l'ennemi. De l'autre, le Portugais en conflit avec l'église et la couronne portugaise, qui demande que soit protégée sa famille indigène : la femme qu'il séquestrait et les enfants qu'il a eus avec elle au fort.” L'opposition à la place de la traduction : il ne s'agit pas de traduire le guaicuru en portugais mais d'affirmer l'impossibilité de l'entente. L'Indienne conduite au fort pour devenir la femme d'un Portugais, tue son enfant juste après l'accouchement, il est désespéré face à l'impossibilité de comprendre ce qui est arrivé, face à l'impossibilité de communication qui remplace le dialogue : “L'idée c'était de rendre claire la différence entre ces deux mondes”, dit Lucia ; c'est pourquoi la décision la plus importante fut de ne pas traduire les paroles et de ne pas expliquer les gestes : “travailler avec les indiens Kadiwéu dans le rôle des Guaicuru. Des Indiens pour représenter des Indiens, une façon d'être différents de nous” - ce qui crée l'exigence d'un traitement cinématographique différent :

“Pour travailler l'impossibilité de la rencontre, j'ai décidé de créer un personnage, Diogo, qui représente le meilleur que la culture blanche pouvait donner à cette période, en l'occurrence un homme un peu à la Rousseau, influencé par les Lumières, et même comme

cações dos atores (inclusive os não índios) porque o filme era um processo de aprendizado daquela natureza, daquela cultura, e dos choques das situações descritas."

O objetivo é compreender que compreender é impossível. O espectador sente melhor a dor que cerca a chegada do corpo de uma índia assassinada pelos colonizadores exatamente porque não comprehende as falas nem os gestos: a comunicação que se estabelece aí é primeira, primitiva, ou algo sem tradução em nossa cultura ou algo que parece não precisar de tradução porque conhecemos bem: cinema. O que o índio então nos diz, ele nos diz como se fosse um filme: sua linguagem é sua imagem: máscara de dor e ódio que se mutila cortando os cabelos e desferindo golpes contra o vazio em volta dele.

Trezentos anos mais tarde, ainda no Pantanal, não mais Guaicuru ou Kadiwéu mas Guató. O mais evidente da violência do conflito já terminado, os índios aparecem confinados à margem da sociedade brasileira. Dos Guató, mencionados pela primeira vez por Álvar Núñez Cabeza de Vaca no século XVI e na metade do século 20 dados como extintos, existem dispersos pelo Pantanal uns 500 deles. "Não sabia que ser índio era importante", diz uma índia, "não sei mais a língua, ninguém fala mais aqui". Trezentos anos depois do ocorrido no forte Coimbra, 500 *almas* se compõe como uma espécie de um curso de língua guató para estrangeiros, se propõe quase a pensar e a dizer as coisas assim como faz a cultura dos índios: ensina que eles se servem de uma mesma palavra, (um equivalente ao que em português poderia ser "muitopreto", se escrevêssemos assim, tudo junto) para se referir à cor do céu e à cor de uma galinha preta: o céu tem a cor muito preta de uma galinha preta: muda de dia por causa da luz do sol; que se servem da mesma palavra para dizer água e alma; a mesma palavra para dizer coisas diferentes, o sentido dependendo da dicção, do modo de cantar o som; uma língua sem adjetivos, sem preposições, sem conjunções, que monta as palavras assim como no cinema montamos imagens, um modo de expressão que depende (do enquadramento? da montagem?) da tonalidade que se empresta ao som. Perigalbano, repete duas ou três vezes o lingüista entrevistado no filme de Pizzini, comentando o que ouviu de um guató a quem perguntara quem poderia construir uma canoa para ele. Perigalbano, respondeu o índio depois de pensar algum tempo. Perigalbano, quer dizer: talvez o índio Albano pudesse fazer a canoa: periga o Albano fazer a canoa. Português misturado com guató, meio palavra meio imagem (o mundo, para os guató, foi feito de luz e imagem: a palavra veio depois), meio conversa meio cinema. Do cinema

ça incapable de gérer la différence. En réalité, ce qui m'a poussée à faire le film ce fut de travailler la question de la difficulté des relations à l'autre. En ce sens, nous avons progressivement cherché aussi bien dans la forme que dans le sens des scènes, un chemin qui nous mène à ça. J'ai toujours travaillé en bougeant sur le plan du tournage et des indications – des acteurs (même de ceux qui n'étaient pas Indiens) parce que le film était un processus d'apprentissage de cette nature, de cette culture, et des chocs des situations décrites."

L'objectif est de comprendre qu'il est impossible de comprendre. Le spectateur sent mieux la douleur, qui entoure l'arrivée du corps d'une Indienne assassinée par les colonisateurs, précisément parce qu'il ne comprend pas le parler ni les gestes : la communication qui s'établit là est première, primitive, ou quelque chose sans traduction dans notre culture ou quelque chose qui semble ne pas avoir besoin de traduction parce que nous la connaissons bien : c'est le cinéma. Ce que l'Indien nous dit alors, il le dit comme si c'était un film, son langage est son image : masque de douleur et de haine qui se mutille en se coupant les cheveux et en donnant des coups dans le vide, autour de lui.

Trois cents ans après, toujours dans le Pantanal, plus de Guaicuru, ni de Kadiwéu mais des Guató. Conséquence la plus évidente de la violence du conflit alors terminé : les Indiens apparaissent confinés en marge de la société brésilienne. Des Guató, évoqués pour la première fois par Alvar Núñez Cabeza de Vaca au XVI^e siècle, et considérés comme éteints au XX^e siècle, il en reste 500 dispersés dans le Pantanal. "Je ne savais pas que c'était important d'être Indien" dit une Indienne, "je ne connais plus ma langue, plus personne ne la parle ici." Trois cents ans après ce qui est arrivé dans le fort Coimbra, 500 *almas* se compose comme une espèce de cours de langue pour étrangers, il se propose presque de penser et de dire les choses comme le fait la culture des Indiens : il apprend qu'ils utilisent un même mot, (un équivalent de ce qui en portugais pourrait être "trèsnoir", si on l'écrivait comme ça, d'un seul mot) pour faire référence à la couleur du ciel et à la couleur d'une poule noire : le ciel a la couleur très noire d'une poule noire : cela change le jour à cause de la lumière du soleil ; qu'ils utilisent le même mot pour dire eau et âme ; le même mot pour dire des choses différentes, le sens dépend de la diction, de la façon de chanter le son ; une langue sans adjetifs, sans propositions, sans conjonctions, qui monte les mots comme au cinéma on monte des images, un mode d'expression qui dépend (du cadre ? du montage ?) de la tonalité que l'on prête au son. "Perigalbano", répète deux ou trois fois le linguiste interrogé dans le film de Pizzini, commentant ce qu'il a entendu d'un Guató à qui il demande qui pourrait



silencioso (ou melhor, silenciado), saltamos para, de novo com os índios, inventar uma fala cinematográfica em que se opere fusão semelhante a que vemos em *Perigalbano*.

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

RESUMO Evocação dos principais filmes que tomaram o índio brasileiro como assunto, na década de 1970 até 2004.

π cinema brasileiro - o índio - antropofagia - tradução

lui construire un canoë. “*Perigalbano*” a répondu l’Indien, après un temps de réflexion. “*Perigalbano*” veut dire : peut-être que l’Indien Albano pourrait faire le canoë : “peut-être-Albano” peut faire le canoë. Du portugais mélangé à du guatô, moitié parole moitié image (pour les Guatô, le monde a été fait de lumière et d’image : la parole est venue après) moitié conversation moitié cinéma. Du cinéma silencieux (ou mieux, rendu silencieux), à nouveau avec les Indiens, nous faisons un saut pour inventer un langage cinématographique où s’opère une fusion semblable à celle que nous voyons dans “*Perigalbano*” - “peut-être-Albano”.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES

RÉSUMÉ Evocation des principaux films dont le thème est l’Indien brésilien, depuis les années 1970 jusqu’en 2004.

MOTS-CLEFS cinéma brésilien - Indien - anthropophagie - traduction



El Topo (????) de Alejandro Jodorowsky

Una mirada al cine chileno desde sus orígenes hasta nuestros días es una tarea que personalmente me parece un tanto angustiosa, no desafiante, sino más bien contraproducente para mi salud espiritual. Pues en verdad nuestro cine al igual que nuestra geografía no es más que una historia larga, delgada y repleta de baches, en la cual sobresalen un par de estructuras anómalas que rompen con la monotonía de nuestra mirada y que en líneas generales han sido ignoradas por gran parte de nuestra crítica. Habría que ser franco y partir diciendo que gran parte de nuestro cine no posee ningún interés para el resto del mundo, e incluso es ignorado de manera justa, me parece, por nosotros mismos. No se produce en este caso el síndrome del genio incomprendido, sino el desacredito de ciertas operaciones poco atractivas, la carencia generalizada de propuestas innovadoras y una constante y creciente amabilidad con los entes

Estrategias disidentes en el cine chileno

Stratégies dissidentes dans le cinéma chilien

> Miguel Ángel Vidaurre

Un regard sur le cinéma chilien depuis ses origines jusqu'à nos jours est une tâche qui, personnellement, me paraît légèrement angoissante, non pas insurmontable mais préjudiciable à ma bonne santé psychique. Car en vérité, notre cinéma à l'image de notre géographie n'est qu'une longue histoire, étroite et pleine d'ornières, d'où ressortent une ou deux structures différentes qui rompent la monotonie de notre regard et qui, dans leurs grandes lignes, ont été ignorées par une grande partie de notre critique. Il faudrait être franc et dire d'emblée qu'une grande partie de notre cinéma n'a aucun intérêt pour le reste du monde et qu'il est même ignoré – à juste titre, me semble-t-il – de nous-mêmes. Il ne s'agit pas, dans ce cas, du syndrome du génie incompris mais du discrédit de certaines opérations peu attractives, de la carence généralisée de propositions novatrices et de l'amabilité constante et croissante envers les instances de l'Etat et leurs paramètres, des missions confiées à la production cinématographique, sorte d'immense panoramique de style impérial pour satisfaire le consommateur étranger. Un cinéma qui très souvent n'est qu'un grand paysage et une petite comédie picaresque.

Le costumbrisme a été notre stigmate pendant des décennies, une perversion naturaliste qui a pesé sur notre littérature et notre cinéma comme une malédiction déguisée en honorable tradition. Objet hybride déguisé en opération donneuse de sens et d'identité où cette thématique est une obsession récurrente, presque

estatales y sus parámetros de las misiones encomendadas a la producción cinematográfica, símil de inmensa panorámica de tono imperial para la satisfacción del consumidor extranjero. Un cine que en muchos casos no es más que un gran paisaje y una pequeña picaresca.

El costumbrismo ha sido nuestro estigma por décadas, una perversión naturalista que ha pesado en nuestra literatura y nuestro cine como una maldición disfrazada de honorable tradición. Objeto híbrido que se disfraza operación donadora de sentido e identidad, en donde dicho tema es una obsesión recurrente, casi una enfermedad terminal que ha castrado la imaginación de varios cineastas, tanto en nuestros grupos más conservadores como aquellos que reclaman para si mismo todas las bondades de la vanguardia y las transformaciones sociales, veían en el cine nacional un espacio mimético para sus hábitos visuales y sus buenas intenciones morales. De la mirada pintoresca al turismo social, desde la comedia costumbrista al retrato miserabilista con aspiraciones de catalizador social. El sentido del filme como eje dominante, la construcción interna, la faceta arquitectónica del filme parecía no importar mucho mientras la fabula en su forma básica de moraleja fuera comprendida de manera correcta por el espectador.

Nuestro cine ha sido por lo general deudor de una vía bastante conservadora poco dada al ejercicio excéntrico o a la innovación estilística, dominando un carácter pudoroso a la hora de trabajar las superficies filmicas que ha determinado un aspecto poco llamativo de nuestra filmografía comparada, por ejemplo, con las del cine argentino o brasileño. A diferencia de nuestro imaginario poético pero a semejanza del novedoso y del pictórico hasta la primera mitad de siglo, el énfasis en nuestros proyectos cinematográficos se debatía entre un exceso de transparencia narrativa y claridad de sentido, y por otra parte en una provinciana ansia de emular sistemas industriales que simplemente estaban y están fuera de nuestro alcance. Una disociada conciencia nacional que por un lado vislumbraba una noción de sistema productivo de estilo anglosajón, pero que a la vez ha rechazado una y otra vez la noción de género cinematográfico, y que supuestamente adquiría los gustos de la innovación y la trasgresión pero que finalmente se dejaba caer en el naturalismo más burdo o el dominio de la fabula política.

Dominante del sentido por sobre la manera estilística. Aversión al ejercicio de estilo, a la ambigüedad de las formas. En esta mirada sobre la creación cinematográfica existía poco lugar para una política disidente, en donde se enfatizara el proceso creativo antes que la finalidad del producto, la imagen poética en

une maladie mortelle qui a châtré l'imagination de plusieurs cinéastes, autant dans nos groupes les plus conservateurs que chez ceux qui réclament pour eux-mêmes toutes les faveurs de l'avant-garde et des transformations sociales, tous voient dans le cinéma national un espace mimétique pour leurs habitudes visuelles et leurs bonnes intentions morales. De la vision pittoresque au tourisme social, de la comédie costumbriste au portrait misérabiliste avec des aspirations à la fonction de catalyseur social. Le sens du film comme axe majeur, la construction interne, l'aspect architectural du film, n'étaient apparemment pas très importants tant que la fable sous sa forme basique de morale était comprise de manière correcte par le spectateur.

Notre cinéma a été redéveloppé d'une veine assez conservatrice peu encline à l'excentricité ou à l'innovation stylistique, dominée par la retenue dans le travail de surface des films qui a conféré un caractère peu marquant à notre filmographie si on la compare, par exemple, à celle des cinémas argentins et brésiliens. A la différence de notre imaginaire poétique, mais en accord avec notre imaginaire romanesque et pictural, pendant toute la première moitié du siècle, ce qui était important dans nos projets cinématographiques oscillait entre un excès de transparence narrative et de clarté du sens, et un désir provincial d'émulation avec les systèmes industriels qui simplement étaient et sont hors de notre portée. Une conscience nationale dissociée qui d'un côté envisageait une notion de système productif à l'anglo-saxonne mais qui en même temps a refusé à maintes reprises la notion de genre cinématographique et qui soi-disant acquérait le goût de l'innovation et de la transgression mais qui finalement tombait dans le naturalisme le plus grossier ou sous la domination de la fable politique.

Suprématie du sens sur la forme stylistique. Aversion pour l'exercice de style, pour l'ambiguïté des formes. Dans ce regard sur la création cinématographique, il y avait peu de place pour une politique dissidente dans laquelle l'importance serait donnée au processus créatif plutôt qu'à la finalité du produit, à l'image poétique plutôt qu'à l'illustration du scénario. Cependant, deux des auteurs fondamentaux de notre cinéma sont justement les acteurs de l'ouverture vers les espaces de la différence. Autant Raul Ruiz que Alejandro Jodorowsky, les seuls créateurs chiliens dans le domaine du cinéma de fiction, qui ont été des références dans l'histoire du cinéma, sont des auteurs à l'intérieur du cadre flexible et imprécis de la tension excentrique. A leur tour, tous les deux sont des cinéastes pivots, des auteurs charnières qui ont réussi à dégager notre cinéma du passé criollo, à le relier aux nouveaux cinémas des années soixante, à traverser le bouleversement politique de Allende et à ressurgir sans grand dommage de la crise



titre en espagnol ????? *Trois vies et un seul mort*
(année ????) Raúl Ruiz

lugar de la imagen ilustrativa del texto guión. Sin embargo dos de los autores fundamentales en nuestro cine son justamente los protagonistas de sendas aperturas al espacio de la diferencia. Tanto Raúl Ruiz como Alejandro Jodorowsky, únicos creadores chilenos en el espacio del cine de ficción que han marcado pautas en la historia del cine, son autores al interior del flexible y poco riguroso marco tensional de lo excéntrico. A su vez, ambos son cineastas pivotes, autores bisagras que logran desplazar nuestro cine desde su pasado criollista, vincularlo a los nuevos cine de los sesenta, atravesar la commoción política del gobierno de Allende y resurgir sin grandes mellas de la crisis utópica que repleto al cine chileno de autoconmiseración y aparato de la piedad pública europea, para finalmente conectarse desde la década de los 80 con un público joven dispuesto a sumergirse en experiencias fílmicas más radicales y que sin embargo nunca han dejado de lado la relectura de la leve e irreductible noción de la chilenidad, mitad broma y mitad tragedia, "embutido de ángel y demonio" en palabras de Nicanor Parra parafraseando a vuestro Pascal.

BREVE PROCESO INICIAL O UN VACÍO EN EL SUR PROFUNDO

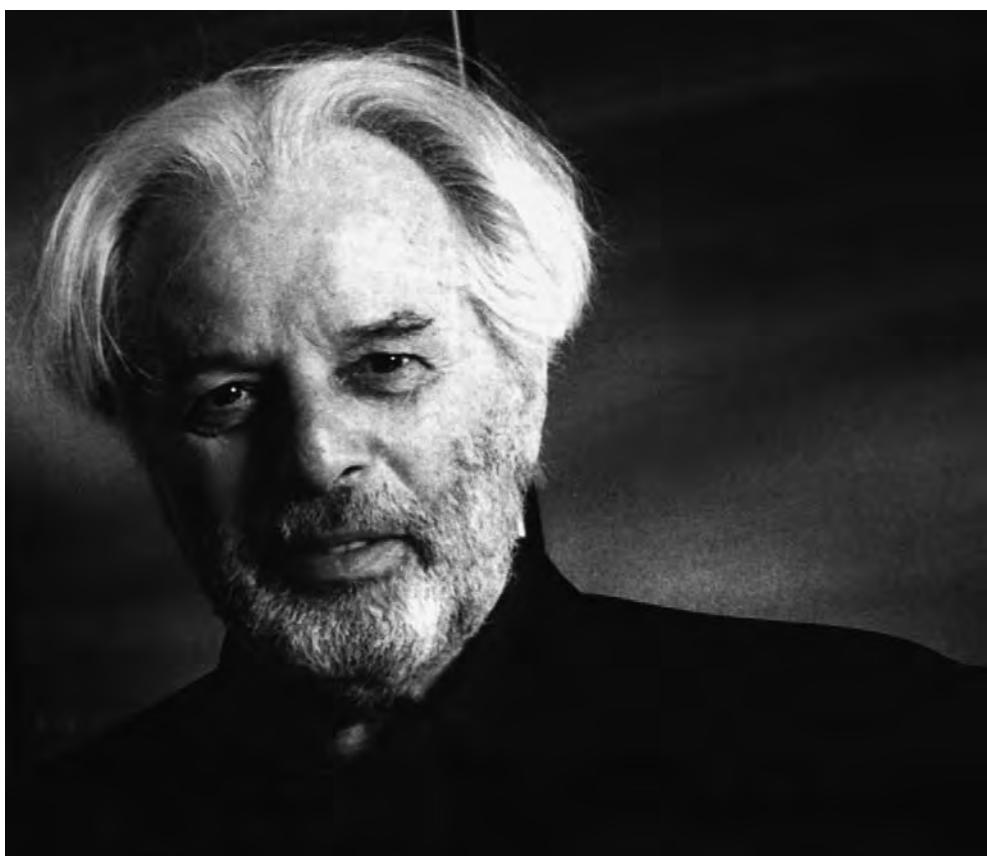
Todo inicio es por lo general una breve anécdota, un cuento para niños que insufla la vana sensación de una pertenencia y una continuidad, en nuestro caso la anécdota es más un breve registro histórico titulado *Ejercicio general de bombas* (1902), fragmento de corte Lumière que nos vincula a la gran historia europea, de ahí en adelante el asunto va a ser un poco menos espectacular, en los años veinte se estrena *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna –especie de apóstol místico del cine chileno- y constituye junto a otros filmes, según la investigación realizada por mi amiga y perio-

utopique qui a saturé le cinéma chilien d'auto- commiseration et de compassion publique européenne, pour finalement se connecter, depuis les années quatre-vingt, avec un public jeune, prêt à s'immerger dans des expériences filmiques plus radicales. Ces auteurs, malgré tout, n'ont jamais abandonné la relecture de la notion – légère et irréductible – de "chiléité", mi-plaisanterie, mi-tragédie, "mi-ange mi-démon" selon les mots de Nicanor Parra qui paraphrasait votre Pascal.

BREF PROCESSUS INITIAL OU UN VIDE DANS LE SUD PROFOND

Tout commencement est en général une brève anecdote, un conte pour enfants qui donne la vaine sensation d'une appartenance et d'une continuité ; dans notre cas, l'anecdote est plutôt un bref registre historique intitulé *Ejercicio general de bombas* (1902) (*Exercice général de bombes*), fragment de coupe Lumière qui nous relie à la grande histoire européenne. A partir de là, la question va être un peu moins spectaculaire : dans les années vingt sort *El húsar de la muerte* (*Le hussard de la mort*) de Pedro Sienna – sorte d'apôtre mystique du cinéma chilien – qui appartient, avec d'autres films, d'après les recherches réalisées par mon amie journaliste, Antonella Estévez, dans son livre *Lumière, caméra, Transition* à "la période du cinéma muet qui a été l'une des plus fécondes de notre cinématographie, puisque, entre 1910 et 1931, plus de 78 films ont été tournés". Je dois ajouter que cette période est un chapitre de plus dans notre histoire fabuleuse, car de ces œuvres il n'est resté que le film de Sienna, pas du tout spectaculaire, et dans la lignée des dizaines de films d'aventures tournés par Rudolf Valentino.

Au fil des ans, la production nationale n'a pas réussi à échapper à son origine et pendant la décennie des années quarante les ressources de l'Etat se regroupent,



Alejandro Jodorowsky

dista, Antonella Estévez en su libro *Luz, Cámara, Transición*: “el período del cine mudo ha sido uno de los más fructíferos en nuestra cinematografía, pues entre 1910 y 1931 se rodaron más de 78 filmes”¹.

Debo agregar que esa período es una nueva nota de nuestra historia fabulada, pues solo ha quedado de esas obras el filme de Sienna, nada espectacular y deudor de las adocenadas películas de aventuras rodadas por Rodolfo Valentino.

Con el paso de los años la producción nacional no logró escapar a su origen y durante la década de los cuarenta los recursos estatales se concentran con su habitual inoperancia a fomentar una noción de cine que supuestamente emulaba –con abierta incompetencia– las maneras de industria y espectáculo dominantes en Estados Unidos. Para facilitar la producción de filmes el estado a crea a través de un organismo administrativo recién inaugurado CORFO (Corporación para el fomento de la Producción) Chile Films, en donde se ubicarían los principales estudios de la época. Sin ofrecer obras de un nivel aceptable ni en su aspecto innovador como tampoco en el comercial, el cine chileno se pierde en una serie de obras de corto alcance que solo una cierta ternura por parte del espectador puede rescatar de su irremediable olvido.

Debe tenerse en cuenta que el problema no estribaba en las ambiciones comerciales de los directores y productores sino en la falta de capacidad para llevarlo

de façon inopérante comme d'habitude, pour promouvoir un concept de cinéma qui était censé imiter – avec une incompétence notoire – les manières caractéristiques de l'industrie et du spectacle dominants aux États-Unis. Pour faciliter la production de films, l'Etat crée, à travers un organisme administratif récemment inauguré CORFO (Corporación para el Fomento de la Producción), Chile Films où devaient s'inscrire les principaux studios de l'époque. Sans offrir des œuvres d'un niveau acceptable, ni au plan de l'innovation ni au plan commercial, le cinéma chilien se perd dans une série d'œuvres de faible portée que seule une certaine tendresse de la part du spectateur peut sauver d'un oubli irrémédiable.

Il faut se rendre compte que le problème ne vient pas des ambitions commerciales des metteurs en scène et des producteurs mais du manque de capacité à les mener jusqu'au bout ; c'est moins un problème d'éthique des auteurs comme vont le comprendre les metteurs en scène des années soixante que de capacité à offrir un produit de style différent dans un marché dominé par l'empreinte naturaliste et l'importance donnée au narratif littéraire, marché soutenu par un appareil financier sans adversaires réels.

Une des façons d'essayer d'échapper à ce vide d'images cinématographiques a été une stratégie de type prédictive : si l'industrie était incapable, alors la pédagogie et l'intervention universitaire constituerait la

*El Topo* de Alejandro Jodorowsky

a cabo, es mucho menos un problema de ética autoral como lo van a entender los directores de los sesenta que de capacidad para ofrecer un producto de marca diferenciadora al interior de un mercado dominado por una cierta manera de cuño naturalista y de énfasis literariamente narrativo, a la vez que sustentado en una operación financiera sin oponentes reales.

Una de las formas mediante la cual se intento escapar a ese vacío de imágenes cinematográficas fue con una estrategia de cuño propedéutico, si la industria no fue capaz entonces la pedagogía y la intervención universitaria serían la salida del atolladero. Si no es el estado será la academia. En 1955 se funda el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago a manos de Rafael Sánchez – quien es recordado por haber escrito un famoso manual de montaje cinematográfico- y posteriormente el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1959 fundado por el documentalista Sergio Bravo, lugar que se transformara con prontitud en un semillero de documentalistas con excesiva confianza en su capacidad de moldear y capturar la realidad.

El documental no es el centro de este breve texto pero debo insistir que su desarrollo emerge desde una mirada similar a nuestra ficción, un intento desesperado por capturar, explicar y transformar lo real, desplazándose con mayor soltura que el largometraje de ficción hacia zonas menos contaminadas con el criollismo pero a la vez salpicadas de ese tinte exótico y paternalista que impulsa el pensamiento de izquierda de la época, el documental de los sesenta a cargo de directores como Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Helvio Soto, entre otros asumirá el peso social del compromiso político, el interés comercial debe quedar a un lado sin

sortie de l'impasse. Si ce n'est pas l'État, alors ce sera l'académie. En 1955 fut fondé l'Institut du Cinéma de l'Université Catholique de Santiago sous la responsabilité de Rafael Sánchez –d ont on se souvient parce qu'il a écrit un célèbre manuel de montage cinématographique – et par la suite, le Centre Expérimental de l'Université du Chili en 1959 fondé par le documentariste Sergio Bravo, lieu qui deviendra rapidement un vivier de documentaristes dotés d'une confiance excessive dans leur capacité à modeler et capturer la réalité.

Le documentaire n'est pas le sujet central de ce bref exposé mais je dois insister sur le fait que son développement émerge à partir d'un regard similaire à celui de notre fiction, une tentative désespérée pour capturer, expliquer et transformer le réel, avec une plus grande capacité que celle du long métrage de fiction à se déplacer vers des zones moins contaminées par le criollisme mais en même temps empreintes de cette teinte exotique et paternaliste qui anime la pensée de gauche des années soixante. Le documentaire des années soixante sous la direction de metteurs en scène comme Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Helvio Soto, entre autres, assumera le poids social de l'engagement politique ; l'intérêt commercial doit être écarté sans jamais avoir donné de réponse positive et ce qui intéresse maintenant ce ne sera pas l'expérimentation de l'auteur– trop hédoniste et égocentrique – mais une nouvelle prison mentale centrée sur la responsabilité sociale, le poids flagellant de l'identité latino-américaine et la fonction opératoire du cinéma à l'intérieur des divers processus de caractère apparemment révolutionnaire.

Les opérations formelles ne sont pas considérées comme le véritable processus de rupture perceptive et une fois encore ce sont les tendances répressives qui

nunca haber mostrado alguna respuesta positiva y lo que ahora interesa no será la experimentación autoral – demasiado hedonista y egocéntrica- sino una nueva prisión mental centrada en la responsabilidad social, el peso flagelante de la identidad latinoamericana y la función operativa del cine al interior de los diversos procesos de aparente carácter revolucionario.

Las operaciones formales no son consideradas como el verdadero proceso de ruptura perceptual y una vez más son las reactivas tendencias contenidas las que dominan el quehacer filmico. La comedia picaresca será reemplazada por el melodrama social, solo en muy pocos casos el naturalismo de corte socialista y por lo tanto tan falsario como el corte industrial y naïf, ofrecerá un producto en donde la mirada documentalista se asocie a un filme de denuncia con claras huellas melodramáticas, como es el caso de *El Chacal de Nahueltoro* (1968) de Miguel Littin.

LA IRRUPCIÓN EXCENTRICA

Sentarse en la sala de proyecciones de BBS a ver El Topo de Alejandro Jodorowsky, el surrealista film de culto que en Nueva York y Berkeley pasaron en sesiones de madrugada durante toda la década, y fumar un porro con Bert, Denis y Jack, era lo más in.

Peter Biskind
Moteros tranquilos, toros salvajes

En 1971, el candidato socialista Salvador Allende accede a la presidencia mediante una elección democrática, gesto que lo instala como uno de los primeros gobernantes hijo de las contradicciones internas de los sesenta, una especie de presidente situacionista que invirtiendo y reactivando la maquinaria adormecida de la administración pública deviene en paradójico objeto de espectáculo y posterior culto, con Guy Debord a la cabeza del ministerio de cultura y Alejandro Jodorowsky en el de relaciones exteriores Chile se habría convertido en la primera república situacionista con ribetes dadaístas en la historia del mundo.

Con el ascenso de Allende el cine chileno constituye un pacto de trabajo gubernamental, ahora no son directores en el sentido industrial del término, tampoco autores en su concepción más cahierista sino trabajadores cinematográficos. Es en el comienzo de esta efervescencia social que un cineasta chileno de padre ruso y madre argentina filma en México el primer western esotérico de la historia del cine. Un año antes de la elección de Allende y de que Miguel Littin –director

dominent la création filmique. La comédie picaresque sera remplacée par le mélodrame social, le naturalisme de style socialiste et par conséquent aussi faussaire que le style industriel et naïf offrira un produit où le point de vue documentaire sera associé à un film de dénonciation clairement marqué par le mélodrame, comme c'est le cas dans *El Chacal de Nahueltoro* (1968) (*Le chacal de Nahueltoro*) de Miguel Littin.

L'IRRUPTION EXCENTRIQUE

S'asseoir dans la salle de projections de BBS pour regarder El Topo de Alejandro Jodorowsky, le film surréaliste culte qui à New York et à Berkeley a été projeté en matinée pendant toute la décennie, et fumer un joint avec Bert, Denis et Jack, était ce qui se faisait de plus "in".

Peter Biskind
Motards tranquilles, taureaux sauvages

En 1971, le candidat socialiste Salvador Allende accède à la présidence par une élection démocratique, geste qui l'installe comme l'un des premiers gouvernements héritier des contradictions internes des années soixante, une sorte de président situationniste qui, en investissant et en réactivant la machinerie endormie de l'administration publique, devient un objet paradoxal de spectacle et ensuite de culte. Avec Guy Debord à la tête du Ministère de la culture et Alejandro Jodorowsky en charge de celui des Affaires Etrangères, le Chili était devenu la première république situationniste, mâtinée de dadaïsme, dans l'histoire du monde.

Avec l'ascension de Allende, le cinéma chilien élabora un pacte de travail gouvernemental, ce ne sont plus des metteurs en scène au sens industriel du terme, non plus des auteurs dans le sens le plus cahieriste mais des travailleurs du cinéma. C'est au début de cette effervescence sociale qu'un cinéaste chilien, de père russe et mère argentine filme au Mexique le premier western ésotérique de l'histoire du cinéma. Un an avant l'élection de Allende et avant que Miguel Littin – directeur de Chile Films – ne rédige Le Manifeste des cinéastes de l'Unité Populaire, Jodorowsky filmait *El Topo* (*La Taupe*), oeuvre fondatrice d'un cinéma excentrique latino-américain.

Joué par Jodorowsky lui-même dans le rôle d'un pistolero à la recherche d'une ascèse spirituelle à travers une série de duels avec divers maîtres, le film se transforme en un maquis de citations qui va depuis les références bibliques, cabalistiques jusqu'aux tonalités anthroposophiques à la Gurdjieff, avec la même superficialité vitaliste que celle que Dario Argento voyait en Gurdjieff, en tant qu'architecte du manoir aux échos gothiques où habite la Mater Tenebrarum dans son film

de Chile Films— redactará el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, Jodorowsky filmaba *El Topo*, obra fundacional de un cine excéntrico latinoamericano.

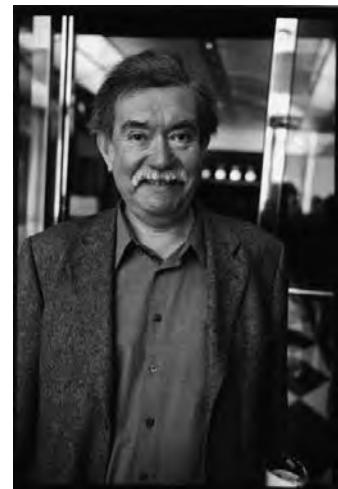
Protagonizada por el propio Jodorowsky en el papel de un pistolerio en búsqueda de su ascensión espiritual mediante una serie de duelos con diversos maestros, el filme deviene en una maraña de citas que van desde referencias bíblicas, cabalísticas y de tonos antroposóficos a lo Gurdjieff, con la misma superficialidad vitalista con que Dario Argento situaba al mismo Gurdjieff como arquitecto de una de la mansión de ecos góticos en donde habita la Mater Tenebrarum en su filme *Inferno*, donde se reconcilia Thomas de Quincey con Hitchcock y con un alquimista de nombre Varelli que es imposible no vincular a Fulcanelli y su *Misterio de las catedrales góticas*.

Estamos en la cultura pop de Pauwels y Bergier y su delirante libro *El regreso de los brujos* (1960) posteriormente lanzaron *Planète*, una revista de periodicidad mensual que duró hasta 1968 (41 números). *Planète* contó con una versión en castellano, *Planeta*, obra de la Editorial Sudamericana de Buenos Aires. En Chile estas revistas se pueden encontrar en casi todo los hogares junto a una serie de libros que se repiten con llamativa constancia desde la década de los sesenta, uno de ellos es *El retorno de los brujos*, otro *Mi hijo* de Benjamín Spock y finalmente *Materialismo histórico y materialismo dialéctico*, de Alain Badiou y Louis Althusser (1969). Hijos de una amalgama cultural tan fascinante como funambulesca, no tenemos más remedio que someternos a una limpieza cultural profunda que deriva en una profunda y desesperada búsqueda de la pureza intelectual o hundirnos en las lodosas aguas del pop radical, en donde la combinación híbrida de la cultura popular, el espectáculo y la erudición se entremezclan de manera poco predecible y solo logran encarnarse mediante un trabajo de sofisticación manierista.

La estrategia de Jodorowsky implicaba la combinación más heterogénea posible de las modas circulantes en los sesenta, mirada latinoamericana en tanto descontextualizada e hiperactiva en su afán de abarcar un sinnúmero de corpus imposible de ser asimilados en corto tiempo y por lo tanto obligada a captar los puntos más relevantes a base de la utilización de atajos de dudoso valor académico o literario pero de profunda fuerza catalizadora a la hora de enfrentar un proyecto filmico. No es tanto la utilización de una



Días de campo (2004) de Raúl Ruiz (à droite)



Inferno, où se réconcilient Thomas de Quincey avec Hitchcock et avec un alchimiste dénommé Varelli, qu'il est impossible de ne pas relier à Fulcanelli et son *Mystère des cathédrales gothiques*.

Nous sommes dans la culture pop de Pauwels y Bergier et leur livre délirant *El regreso de los brujos* (1960) (*Le matin des magiciens*) ; ensuite ils lancèrent *Planète*, une revue mensuelle qui dura jusqu'en 1968 (41 numéros). *Planète* a eu une version en castillan, *Planeta*, éditée par Sudamericana à Buenos Aires. Au Chili, ces revues peuvent se trouver dans tous les foyers à côté d'une série de livres qui se répètent avec une constance frappante depuis les années 1960 : l'un d'eux est *El retorno de los brujos* (*Le matin des magiciens*), un autre *Mi hijo* (Mon fils) de Benjamin Spock et finalement *Materialismo histórico y materialismo dialéctico*, *Matérialisme historique et matérialisme dialectique* de Alain Badiou et Louis Althusser (1969). Héritiers d'un amalgame culturel aussi fascinant que funambulesque, nous n'avons pas d'autre solution que de nous soumettre à un profond nettoyage culturel dérivant vers une recherche profonde et désespérée de pureté intellectuelle ou nous enfoncez dans les eaux boueuses de la pop radicale, où la combinaison hybride de la culture populaire, du spectacle et de l'érudition sont entremêlées de manière imprévisible et ne parviennent à s'incarner qu'à travers un travail de sophistication maniériste.

La stratégie de Jodorowsky impliquait la combinaison la plus hétérogène possible des modes en circulation dans les années 1970, regard latino-américain quelque peu décontextualisé et hyperactif dans son désir d'embrasser une infinité de corpus impossible à assimiler en si peu de temps et donc obligé à capter les points les plus remarquables et à utiliser des raccourcis d'une valeur académique ou littéraire douteuse mais d'une grande force de catalyseur dans l'approche d'un projet filmique. Il ne s'agit pas tant d'un regard holistique que

mirada holística sino más bien una operación de cannibalización cultural que aprovecha con voracidad todos los elementos que puedan ayudarlo en su proceso de divergencia del modelo naturalista dominante en Chile.

El barroquismo de su puesta en escena, las influencias del surrealismo duro del Buñuel mexicano, incluso las referencias cinéfilas –tan ausentes en nuestro cine– al spaghetti western B como *Django* (1966) de Sergio Corbucci, con su protagonista jalando de un ataúd a través del desierto o las estilizadas chambaras y sus letales duelos entre samuráis, y por supuesto la serie de filmes de luchadores mexicanos encabezados por el Santo o Blue Demon que en Chile tuvieron tanto éxito aun no reconocido por la historia culta nacional, pero que aun hoy pervive con nuevo público en las funciones de cine de trasnoche.

En su opera prima *Fando y Lis* (1968) aun el lastre de la vanguardia culta, le pesaba en exceso, con sus referencias al teatro de Marcel Marceau, de quien fue discípulo, y a la neurótica psicodelia imperante; este viaje lisérgico de una pareja de amantes en clave de performance logró sin embargo llamar la atención de productores para la filmación de *El Topo* el cual a su vez se transformaría en la primera cult movie de Nueva York.

LA ESTRATEGIA MANIERISTA

*El manierista no tiene nada que decir
salvo la manera de decir esta nada.*

Claude-Gilbert Dubois
El Manierismo

Los filmes de Raúl Ruiz –desde sus primeros filmes como *Tres tristes tigres* (1968), *Palomita Blanca* (1973) hasta sus obras actuales como *Le temps retrouvé* (1999) o *Días de campo* (2004)– son siempre más que una película, son generalmente especulaciones sobre la posibilidad de construir dispositivos alucinatorios. Máquinas barrocas que entrampan la mirada, desterritorializan al ojo esclavo de la fabula narrativa y lo desplazan hacia zonas de engañosa complejidad para luego atraerlo nuevamente a un mundo reconocible pero transfigurado por su estrategia excéntrica

En lugar de esa insistencia en la comprensión de la fabula de su filme –esa obsesión de guionistas y productores por la comunicabilidad de la obra– Ruiz se concentra en elaborar diversos planos que permitan reconcentrar la percepción en nuevas cartografías audiovisuales. El filme no es una simple historia ilustrada sino un intento por reconocer los límites del lenguaje. Es en ese reconocimiento, en esa tensión formal, en donde el autor encuentra el sentido de su ofi-

d'une opération de cannibalisation culturelle qui tire parti avec voracité de tous les éléments qui pourraient l'aider dans son processus de divergence du modèle naturaliste dominant au Chili.

Le baroque de sa mise en scène, les influences du surréalisme dur du Buñuel mexicain, même les références cinéphiles – tellement absentes de notre cinéma – au western spaghetti de série B comme *Django* (1966) de Sergio Corbucci, avec son protagoniste tirant un cercueil à travers le désert, ou les chambaras stylisées et leurs duels mortels entre samouraïs, et bien entendu la série des films de lutteurs mexicains avec à leur tête le Santo ou Blue Demon qui eurent tellement de succès au Chili, succès qui n'a pas encore été reconnu par l'histoire savante nationale mais qui perdure aujourd'hui auprès d'un nouveau public dans les séances de minuit.

Dans son premier opus *Fando y Lis* (1968) (*Fando et Lis*), le poids de l'avant-garde savante se faisait sentir de manière excessive, avec ses références au théâtre de Marcel Marceau dont il a été le disciple, et au psychédélisme névrotique régnant ; ce voyage lysergique d'un couple d'amants sur le mode de la performance réussit cependant à attirer l'attention de producteurs pour le tournage de *El Topo*, lequel devait devenir à son tour le premier cult movie de New York.

LA STRATEGIE MANIERISTE

*Le manieriste n'a rien à dire sauf la
manière de dire ce rien.*

Claude-Gilbert Dubois
Le Manierisme

Les films de Raúl Ruiz – depuis ses premiers films comme *Tres tristes tigres* (1968) (*Trois tristes tigres*), *Palomita blanca* (1973) (*Petite colombe blanche*) jusqu'à ses œuvres actuelles comme *Le temps retrouvé* (1999) ou *Días de campo* (2004) (*Jours à la campagne*) – sont toujours plus qu'un film, ce sont généralement des spéculations sur la possibilité de construire des dispositifs hallucinatoires. Des machines baroques qui piègent le regard, déterritorialisent l'oeil esclave de la fable narrative et le déplacent vers des zones d'une complexité trompeuse pour ensuite l'attirer de nouveau vers un monde reconnaissable mais transfiguré par sa stratégie excentrique.

Au lieu de cette insistance sur la compréhension de la fable de son film – cette obsession des scénaristes et des producteurs pour la communicabilité de l'œuvre – Ruiz se concentre sur l'élaboration de divers plans qui permettent de recentrer la perception sur de nouvelles cartographies audiovisuelles. Le film n'est pas une simple histoire illustrée mais un essai de reconnaître les

cio y el espectador el placer del ojo extraviado que recorre con ansiosa y vital energía el laberinto que conforma no solo a la estructura formal de la obra sino que también es ontológicamente –con un valor de ser de orden especular– el propio filme.

En muy pocas palabras, estoy tratando de jugar, de desarrollar las funciones que naturalmente están en cada plano, de manera tal que ellas sirvan para que cada plano se haga notar independientemente

Raúl Ruiz

Conversaciones con Raúl Ruiz

Los filmes de Ruiz se sitúan en la periferia –en la frontera excéntrica– de la mirada costumbrista con sus gestos criollos y sus arquetipos risibles recargados de superchería patriótica, y a la vez se desplaza tangencialmente por las sendas de la experimentación y las operaciones de trasgresión de los autores de la nouvelle vague –las operaciones de especulación temporal de un Resnais son reinventadas por Ruiz desde un prisma lúdico, más cercano al espíritu de los autores del cine silente como Epstein y a las elucubraciones alquímicas de Alekan– posiblemente su cercanía con Godard sea la más reconocible, un parentesco no reconocido por ninguno de los dos pero que a la distancia del espectador resultan asimilarse a una lógica de apropiación cultural, canibalización de referencias que sitúa a Borges como una de sus influencias más preclaras.

Desde esa disidencia irónica hacia las tendencias extremas, Ruiz ha logrado establecer un discurso de la inestabilidad filmica, en donde recurre a una serie de estrategias que van desde los juegos especulares, la trastocación temporal, el uso a niveles de propuesta ética de la trampa ocular, la asimilación incesante e insensata de cuanta teoría, fábula, y especulación religiosa que le permita instalar nuevas estructuras al interior de sus relatos –construcciones leves pero no encadenadas; solo las obras prepotentes pretenden ocultar su superficialidad– cultura manierista puesta al servicio de la puesta en escena. Ruiz como Godard, y porque no, como Tarantino, apuestan la realización de sus filmes a la potencialidad de dispersión de sus formas. Como una escopeta con cañones recortados sus filmes estallan en un golpe de dispersión, la bala encuentra a su objetivo de manera lineal y unívoca, en cambio los perdigones girando enloquecidamente sobre si mismos hacen blanco de manera lateral, accidental, excéntrica, alcanzando a diversos objetivos a la vez, sin conciencia de efectividad mecanicista sino con impredecibles rebotes como una enloquecida

limites du langage. C'est dans cette reconnaissance, dans cette tension formelle que l'auteur trouve le sens de son métier et le spectateur le plaisir du regard désorienté qui parcourt avec une vorace énergie vitale le labyrinth qui informe non seulement la structure formelle de l'oeuvre mais qui est aussi ontologiquement – avec une valeur d'être d'ordre spéculaire – le film lui-même.

En bref, j'essaie de jouer, de développer les fonctions qui se trouvent naturellement dans chaque plan, de telle manière qu'elles servent pour que chaque plan se fasse remarquer de façon indépendante.

Raúl Ruiz

Conversations avec Raúl Ruiz

Les films de Ruiz se situent à la périphérie – à la frontière excentrique – du regard costumbriste avec ses manières criollistes et ses archétypes risibles surchargés de supercherie patriotique, et en même temps ce regard se déplace tangentielle en empruntant les chemins de l'expérimentation et les opérations de transgression des auteurs de la nouvelle vague – les opérations de spéculation temporelle d'un Resnais sont réinventées par Ruiz à travers un prisme ludique, plus proche de l'esprit des auteurs du cinéma muet comme Epstein et des élucubrations alchimistes de Alekan – sans doute sa proximité avec Godard est-elle la plus reconnaissable, une parenté qui n'est reconnue par aucun des deux mais qui, vue du côté des spectateurs, est assimilée à une logique d'appropriation culturelle, de cannibalisation de références qui situe Borges comme une de leurs influences les plus illustres.

Depuis cette dissidence ironique jusqu'aux tendances extrêmes, Ruiz a réussi à établir un discours de l'instabilité filmique, où il a recours à une série de stratégies qui vont depuis les jeux spéculaires, les bouleversements temporals, l'emploi du piège oculaire en tant que proposition éthique, l'assimilation incesante et insensée de toute théorie, fable et spéculation religieuse qui lui permettent d'installer de nouvelles structures à l'intérieur de ses récits – constructions légères mais non pas chétives, seules les oeuvres toute puissantes prétendent cacher leur superficialité – culture manieriste mise au service de la mise en scène. Ruiz comme Godard, et pourquoi pas comme Tarantino, misent la réalisation de leurs films sur le potentiel de dispersion de leurs formes. Comme un fusil à canon scié, leurs films éclatent en un coup de dispersion, la balle atteint son objectif de façon linéaire et univoque, en revanche la chevrotine tournoyant de façon déliante sur elle-même trouve sa cible de façon latérale, accidentelle, excentrique, atteignant plusieurs objets en même temps, sans conscience d'efficience méca-

encarnación de una interpretación delirante de la teoría del caos.

Una fábula aparentemente débil deviene en máquina alucinatoria al encarnarse en una serie de maneras complejas –la complejidad en Ruiz no pasa por la sobreproducción o la tecnología de punta sino por la astucia culta de su mirada, una especie de saber artístico que involucra lo popular con lo refinado en rigor de su efectividad en la construcción de la puesta en forma de cada secuencia– en donde un texto de maneras aparentemente naturalista obtiene una contralectura interpretativa que logra resaltar sus potencialidades adormecidas por la pasividad del lector.

Todo aquello que se presenta como lo familiar, lo domesticado de nuestra construcción hipotética de identidad nacional –fantasma incomodo e permanente como la gotera errante del filme– se manifiesta de manera transfigurada en esta versión surrealista-imaginista del costumbrismo. Surrealismo de cuño buñueliano, y a la vez un buñuel leído desde las posibilidades transformistas de la trampa barroca que atrapa la mirada solo para llevarla a la perplexidad de un infinito que cabe en el entrecruce de dos espejos enfrentados.

Poco queda en estos filmes de nuestras películas de campo, o de aquellas adaptaciones de cuentos nacionales que intentan a base de disfraces y reconstrucción histórica, de maquetas y adornos brillantes, el instalar un verosímil inexistente, una postal necrofílica asfixiada por el corsé de la falsificación naturalista. Filmes de guardarropía, de jinetes improvisados, de trajes a la medida, tufillo de museo histórico y academia.

nique mais avec des rebonds imprévisibles comme l'incarnation d'une interprétation délirante de la théorie du chaos.

Une fable apparemment faible se transforme en machine hallucinatoire en s'incarnant dans une série de manières complexes. La complexité chez Ruiz ne passe pas par la superproduction ou la technologie de pointe mais par la finesse savante de son regard, une sorte de savoir artistique qui mêle le populaire et le raffiné au service de leur effectivité dans la construction de la mise en forme de chaque séquence où un texte d'allure apparemment naturaliste obtient une contre lecture interprétagive qui réussit à faire ressortir ses potentialités endormies par la passivité du lecteur.

Tout ce qui se présente comme l'aspect familial, domestiqué de notre construction hypothétique de l'identité nationale – fantasme encombrant et permanent comme la gouttière errante du film – apparaît de façon transfigurée dans cette version surréaliste- imaginiste du costumbrisme. Surréalisme de caractère buñuelien et en même temps un Buñuel lu à partir des possibilités transformistes du piège baroque qui attrape le regard pour le mener vers la perplexité d'un infini qui tient dans l'entrecroisement de deux miroirs opposés.

Dans ces films, il reste peu de choses de nos films ruraux ou de ces adaptations de contes nationaux qui essaient, à base de déguisements et de reconstruction historique, de maquettes et d'ornements brillants, d'installer une vraisemblance inexistante, une carte postale nécrophile, asphyxiée par le carcan de la falsification naturaliste. Film d'opérette, de cavaliers improvisés, de costumes sur mesure, relent de musée de l'histoire et d'académisme.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) DE ANNICK MANGIN

MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE

?????????????????

RESUMEN Vidaurre hace un recorrido crítico del cine chileno desde sus orígenes hasta nuestros días, cine que ve como fundamentalmente conservador, obsesionado por la transparencia narrativa y la temática de la identidad chilena. Sin embargo, dos autores, Alejandro Jodorowski y Raúl Ruiz, referencias en el cine chileno, logran introducir una disidencia irónica, reinventando la problemática de la “chilenidad” desde unos bordes excéntricos marcados por el barroquismo, el surrealismo y la estrategia manierista.

PALABRAS CLAVES Cine chileno - A. Jodorowski - R. Ruiz, identidad - costumbrismo - criollismo - disidencia irónica - frontera excéntrica - manierista - barroquismo - melodrama social - chilenidad.

MIGUEL ÁNGEL VIDAURRE ??????????????????

RÉSUME Vidaurre trace un panorama du cinéma chilien depuis ses origines jusqu'à nos jours, cinéma qu'il considère fondamentalement conservateur, obsédé par la transparence narrative et la thématique de l'identité chilienne. Cependant, deux auteurs, références dans le cinéma chilien, Alejandro Jodorowski y Raúl Ruiz, introduisent une dissidence ironique en revisitant la thématique de la "chilénnité" à partir des frontières de l'excentrique marqué par le baroquisme, le surréalisme et la stratégie maniériste.

MOTS CLEFS Cinéma chilien - A. Jodorowski - R. Ruiz - identité, costumbrisme - criollisme - dissidence ironique - frontière excéntrique - maniériste - baroquisme - mélodrame social - chilénnité.

Excentricos y astutos

Excentriques et astucieux

Carlos Flores Delpino

Con el final del siglo XX, Chile ha empezado a vivir, de sobresalto en sobresalto, los efectos de una modernidad que le ha caído encima como un ladrillazo y las complejidades de una democracia que, aunque conseguida parcialmente, exige justicia, desarrollo y equidad.

En Chile coexisten, en estos últimos diez años, dos generaciones de cineastas: los que se formaron en los años 60 y que viven su etapa de madurez en el 1995 y los que estaban estudiando en el 1995.

En las películas de la generación adulta se puede observar una obstinada persistencia en el uso de estrategias narrativas tomadas del cine clásico (americano y europeo) y en la realización de películas realistas de estructura alegórica o simbólica, al mismo tiempo que una despreocupación por la experiencia subjetiva. Despreocupación por la inestabilidad y opacidad del uno mismo que no tiene posibilidad de mostrarse ni descubrirse sino que en su puesta en materia siempre desordenada y única y que constituye una fuente operacional y temática de grandes posibilidades.

Avec la fin du XX^e siècle, le Chili a commencé à vivre, avec bien des soubresauts, les effets d'une modernité qui lui est tombée dessus comme un pavé, et les complexités d'une démocratie qui, quoique réussie en partie seulement, réclame justice, développement et équité.

Au Chili coexistent, ces dix dernières années, deux générations de cinéastes: ceux qui se sont formés dans les années 1960 et parviennent à maturité en 1995, et ceux qui faisaient leurs études en 1995.

Dans les films de la génération adulte on peut observer une persistance obstinée de l'usage de stratégies narratives empruntées au cinéma classique (américain et européen) et de la réalisation de films réalistes à structure allégorique ou symbolique, qui vont de pair avec un manque d'intérêt pour l'expérience subjective. Manque d'intérêt pour l'instabilité et l'opacité du soi-même qui n'a de possibilité de se montrer ou de se découvrir qu'en se posant en matière toujours désordonnée et unique, et qui constitue une source opérationnelle et thématique à vastes possibilités.

Mi mejor enemigo (2005) Alex Bowen





Promedio rojo
(2004)
de Nicolás López

car modelos clásicos, este grupo de cineastas hace películas lo más parecidas posible a las películas, para demostrar que saben cómo hacerlas, en lugar de aventurarse en la búsqueda de operaciones y sentidos originales.

Con la creación de las Escuelas de Cine, la aparición de los fondos concursables que ofrecen los gobiernos democráticos de la concertación a partir del año 99, la aprobación de la ley de Cine, el surgimiento del video digital y de las multisalas del cine Hoyts que permiten a los cineastas jóvenes un acceso más fácil a la distribución comercial, surge en estos últimos cinco años, de manera paralela y antagónica al cine alegórico y simbólico, que sin embargo se sigue haciendo con relativo éxito, una nueva generación de cineastas que se esmera por encontrar caminos originales para realizar sus películas.

Esta generación, que empieza a filmar en 1998, y que, innova en los métodos de producción, exhibición y filmación realizando películas de muy bajo costo, ha consolidado una cinematografía de largo y cortometraje que, trabajada desde la sensación particular, original y diversa que ofrece el mundo subjetivo, ha echado las bases de una incipiente estética que reemplaza y combina la influencia del cine clásico con la introspección, la hibridación y la invención.

En el año 2000 se exhibieron, en soporte digital y para salas de circuito comercial, los largometrajes *LSD* de Boris Quercia e *Historias de sexo* de la Escuela de Cine de Chile.

Estos proyectos no se podrían haber terminado (ni iniciado) si no se hubiera utilizado el video digital en su grabación, exhibición o postproducción. El video digital no sólo influye en los costos sino que también en la elección de los temas y los tratamientos. El desenfado creativo que permite el soporte digital es algo

Otras características del cine de esta generación son la falta de conciencia y uso de las operaciones materiales que ofrece el soporte cinematográfico y la escasa tendencia a la experimentación, es decir a la presión hacia el límite de los procedimientos narrativos, hacia la excentricidad.

Lejos de experimentar, parodiar, reappropriarse o re-signifi-

D'autres caractéristiques du cinéma de cette génération sont le manque de conscience et d'usage des opérations matérielles offertes par le support cinématographique et la faible tendance à l'expérimentation, c'est à dire à la pression vers la limite des procédés narratifs, vers l'excentricité.

Loin d'expérimenter, de parodier, de se réapproprier ou de re-signifier des modèles classiques, ce groupe de cinéastes fait des films qui ressemblent le plus possible à des films pour démontrer qu'ils savent comment faire, au lieu de s'aventurer à la recherche d'opérations et de sens originaux.

Avec la création des Écoles de Cinéma, l'apparition de fonds mis en concours offerts par les gouvernements démocratiques de la concertation à partir de 1999, la loi du Cinéma, l'arrivée de la vidéo numérique et des multiplex du cinéma Hoyts qui permettent aux jeunes cinéastes un accès plus facile à la distribution commerciale, on voit naître dans les cinq ans passés, en parallèle antagonique au cinéma allégorique et symbolique, qui pourtant continue d'exister avec pas mal de succès, une nouvelle génération de cinéastes qui s'efforce de trouver des voies originales pour réaliser ses films.

Cette génération, qui commence à filmer en 1998, réalise des films à coût très bas en innovant dans les méthodes de production, de diffusion et de tournage, parvenant à consolider une cinématographie de longs et courts métrages qui, travaillée à partir de la sensation individuelle, originale et diverse offerte par le monde subjectif, est capable de développer une esthétique naissante qui remplace et combine l'influence du cinéma classique avec l'introspection, l'hybridation et l'invention.

En 2000, on a montré, en support numérique et pour des salles de circuit commercial, les longs métrages *LSD* de Boris Quercia et *Historias de sexo* de l'École de Cinéma du Chili.

Ces projets n'auraient pas pu être achevés (ni démarrés) sans l'usage de la vidéo numérique pour filmer, montrer et post-produire. La vidéo numérique n'a pas d'influence que sur les coûts, mais aussi sur les choix de thèmes et leurs traitements. L'insouciance créative que permet le support numérique est quelque chose qui ressemble à la liberté méthodologique qu'a permis, en littérature, le remplacement de la machine à écrire par l'ordinateur.

Ces auteurs nouveaux et jeunes ont la conviction que l'art naît de la réitération. Que les erreurs faites dans un film sont corrigées dans le suivant. Ils veulent filmer vite pour répéter l'expérience, gagnant en vérité et en approche de la difficile mais nécessaire réalité. Ils ne tentent pas seulement d'économiser de l'argent mais aussi de raccourcir un parcours long sans



parecido a la libertad metodológica que permitió, en la literatura, el reemplazo de la máquina de escribir por el computador.

Estos nuevos y jóvenes cineastas tienen la convicción de que el arte surge de la reiteración. Que los errores cometidos en una película se corrigen en la siguiente. Quieren filmar rápido para repetir la experiencia ganando en verdad y en acercamiento a la difícil pero necesaria realidad. No sólo intentan ahorrar dinero sino que también acortar un recorrido largo e innecesario. Estamos frente a autores descreídos, relajados, juguetones y muy activos.

La imagen digital usada como instrumento plebeyo y cotidiano, sin afán de posteridad, les ha ayudado a descreer de los modelos tradicionales y a descubrir que nunca puede haber un conocimiento verdadero, que todo es fugaz, que las ideas más idiotas de hoy fueron ayer ideas revolucionarias, que toda certeza inmediata es una ilusión, que la ironía es el recurso posible.

Entramos en épocas turbulentas. Desaparece la cosa. Aparece la imagen. Se rompe el lugar prefijado para el ojo y la imagen y en su reemplazo se instala la tentación por el descubrimiento. Debemos meternos en lo que no nos incumbe. Ese es el método: crear imágenes astutas. Ver para saber.

Estos nuevos cineastas, que provienen de las primeras promociones de egresados de las Escuelas de Cine que se reinician en Chile en el año 94, realizan sus proyectos combinando subjetividad, mundo local y cultura universal, al mismo tiempo que desplegando excentricidad y astucia en la elección de los temas, tecnologías y estrategias de gestión.

Contrariamente al modelo de creación cuyo eje es el realismo, la alegoría y la unidad de estilo, este cine opta por hibridar, es decir por organizar estructuras que combinen lo ya hecho con lo propio, lo universal con lo local, lo ambicionado con lo posible, la tradición con la experimentación.

El híbrido es el resultado del desvío de una lengua que nos disciplina en un gusto homogeneizado y que, al resignificar el horizonte en el que estamos emocionalmente atrapados, permite mayores posibilidades de conseguir calidad a los proyectos pequeños. Del mismo modo como el jugador de fútbol que no tiene potencia para tirar desde lejos –pero que sí puede esperar la pelota cerca del arco, tocarla y desviarla al gol– el cineasta que construye un film híbrido en un lugar lejano y desconocido, no parte desde cero ni copia, sino que desvía la idea original que proviene de mundos expertos y la toca, conduciéndola hacia sus temas y necesidades.

Los productos híbridos surgen en sociedades como la nuestra, que se encuentran en la etapa “de la no tra-

besoin de l'être. Nous sommes face à des auteurs modestes, détendus, joueurs et très actifs.

L'image numérique utilisée comme instrument plébien et quotidien, sans désir de postérité, les a aidés à ne plus croire dans les modèles traditionnels et à découvrir qu'il ne peut jamais y avoir de vraie connaissance, que tout est fugace, que les idées les plus stupides d'aujourd'hui étaient révolutionnaires hier, que toute certitude immédiate est illusion, que l'ironie est le recours possible.

Nous entrons dans une époque de turbulences. La chose disparaît. L'image apparaît. Le lieu prévu pour l'œil et l'image est brisé, et pour le remplacer s'instal-



Matías Bize à Toulouse en mars 2004,
réalisateur de *En la cama* (2004) et *Sábado* (2005)

le la tentation de la découverte. Nous devons nous mêler de ce qui ne nous regarde pas. Voilà la méthode : créer des images astucieuses. Voir pour savoir.

Ces nouveaux cinéastes, issus des premières promotions de lauréats des Écoles de Cinéma qui reprennent au Chili en 1994, réalisent leurs projets en combinant la subjectivité, le monde local et la culture universelle, tout en déployant excentricité et astuce dans le choix des thèmes, technologies et stratégies de gestion.

Au contraire du modèle de création dont l'axe est le réalisme, l'allégorie et l'unité de style, ce cinéma opte pour l'hybridation, c'est à dire l'organisation de structu-

dición o de la tradición no controlada ni asentada, todavía incierta, que acepta vertientes nuevas hasta asentarse y ponerse estricta" (Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*). El híbrido que sobrevive en nuestra cinematografía es el que tiene autoconciencia de lo que es, el que sabe que la fuerza de su estructura está en la inestabilidad que lo atraviesa y que, valorando su constitución mestiza, y a partir de ella, se propone construir una nueva y propia tradición.

La exhibición de *Secuestro* (Lira, 2005) un año después de *Sábado* (Bize, 2004) y *Y las vacas vuelan* (Lavandero, 2004), hace evidentes dos estrategias narrativas en el cine chileno actual: esconder o transformar nuestro espacio urbano, gustos, identidades y tradiciones para ingresar al mercado universal o ignorar ese fantasma para instalarse en un modelo de producción cinematográfica que se independice de las lógicas estéticas de gestión y exhibición universales e intente ser fiel a sus circunstancias geográficas, históricas, políticas y culturales.

Para parecer modernos y demostrar que son capaces de cumplir con los estándares de producción que exige el mercado universal, algunos cineastas locales recubren sus películas con fachadas compensatorias que se aprecian en la reiteración de secuencias de acción similares a las de los thrillers americanos, en el tipo físico de los actores, en el modo de moverse de los policías, en las rutinarias escenas de sexo y en los infaltables helicópteros tan determinantes para calificar en un supuesto estándar mundial como las palmeras de los condominios, las murallas de espejos de los edificios y las grandes autopistas en las ciudades.

Al intentar esconder o "maquillar" lo que temática y geográficamente aparece como local –o exacerbarlo demagógicamente– para hacerlo aparecer actual y universal y de este modo obtener éxito de público, se está buscando llegar a un espectador que trama su

Ursula Budmit, productrice de *Sagrada familia* (2005) de Sebastián Campos, à Toulouse mars 2005.



res qui combineront ce qui préexiste avec ce qui lui est propre, l'universel avec le local, ce qu'il ambitionne et ce qui lui est possible, la tradition et l'expérimentation.

L'hybride est le résultat de la déviation d'une langue qui nous soumet à un goût homogénéisé et qui, en resignifiant l'horizon où nous sommes pris au piège émotionnellement, permet de plus grandes possibilités de parvenir à la qualité pour des projets modestes. Tel le joueur de foot qui n'a pas la puissance pour tirer de loin – mais peut attendre la balle près du but et l'y faire entrer – le cinéaste qui construit un film hybride dans un lieu étranger et inconnu ne part pas de zéro ne copie pas non plus, mais dévie l'idée originale qui provient de mondes experts, et la touche, la menant vers ses thèmes et ses besoins.

Les produits hybrides naissent dans des sociétés comme la nôtre, qui se trouvent à l'étape "de la non-tradition ou de la tradition non contrôlée ni établie, encore incertaine, qui accepte de nouvelles facettes jusqu'à s'établir et devenir stricte" (Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*). L'hybride qui survit dans notre cinématographie est celui qui a conscience de ce qu'il est, celui qui sait que la force de sa structure est dans l'instabilité qui le traverse et qui, valorisant sa constitution métisse et à partir d'elle, se propose de construire une nouvelle tradition qui lui est propre.

La sortie de *Secuestro* (Lira 2005) un an après *Sábado* (Bize 2004) et *Y las vacas vuelan* (Lavan-dero 2004), rend évidentes deux stratégies narratives dans le cinéma chilien actuel: cacher ou transformer notre espace urbain, nos goûts, identités et traditions, pour entrer sur le marché universel, ou ignorer ce fantasme pour s'installer dans un modèle de production cinématographique qui se rende indépendant des logiques esthétiques de gestion et de diffusion universelles, et tente d'être fidèle à ses circonstances géographiques, historiques, politiques et culturelles.

Pour sembler modernes et démontrer qu'ils sont capables de remplir les standards de production exigés par le marché universel, certains cinéastes locaux couvrent leurs films de façades compensatoires que l'on peut apprécier dans la longueur des séquences d'action semblables à celles des thrillers américains, dans le type physique des acteurs, dans la façon de bouger des policiers, dans les scènes de sexe routinières et dans les immanquables hélicoptères, si déterminants pour donner du style, selon un standard supposé mondial, comme les palmiers des copropriétés, les murs de miroirs des édifices et les grandes autoroutes des villes.

En tentant de cacher ou de "maquiller" ce qui apparaît comme local dans le thème ou la géographie – ou de l'exacerber démagogiquement – pour le faire paraître actuel et universel, et obtenir ainsi le succès



À gauche, Sebastián Campos, réalisateur de *Sagrada familia* (2005), en haut.

memoria y su capacidad de comprensión y goce del espectáculo a partir de la excitación y la comparación y no de la emoción.

A partir de sofisticadas operaciones de estimulación, el mercado le ha inoculado automatismos perceptivos básicos y fáciles de satisfacer al espectador contemporáneo, condicionando de tal manera su gusto por el cine que se hace casi imposible realizar películas vinculadas a nuestro espacio local y a partir de nuestros gustos, memorias y deseos, sin dar la sensación de amateurismo o de retraso.

La tarea de cualquier cinematografía pequeña y aislada de los centros industriales como la nuestra, es desarrollar alternativas de goce y entretenimiento audiovisual que sean posibles de realizar desde acá sin avergonzarnos de nuestro espacio urbano, gustos, recursos, deseos y fantasías, ni de utilizar, al mismo tiempo, los avances del pensamiento y tecnología universales. Dado que la lengua del mercado se lee sola y abandonarla podría conducir a la mudez, no es posible rechazar absolutamente el modelo conocido. Es necesario combinar las estrategias experimentales con ciertos estándares de comprensión y de sentido común para poder consolidar una cinematografía híbrida que empatize con su público.

Es lo que ocurre en los films *Sábado* (Bize 2004), *Y las vacas vuelan* (Lavan-deros 2004), *Sagrada familia* (Campos 2005) *Mi mejor enemigo* (Bowen 2005), *Paréntesis* (Schweitzer/ Solís 2005), que extremán su manera de contar diferenciándose de la convencional línea narrativa y escenográfica a las que nos ha acostumbrado el cine chileno, sin abandonar totalmente las estrategias formales consolidadas por la tradición. Estas películas, además de filmarse casi completamente en exteriores, de ofrecerles importantes espacios de creación e improvisación a los actores, de no ceder a la tentación de describir cuadros costumbristas desliga-

public, on reproduit inévitablement un spectateur qui trame sa mémoire et sa capacité à comprendre le spectacle et à en jouir avec l'excitation et la comparaison, et non avec l'émotion.

À partir d'opérations sophistiquées de stimulation, le marché a inoculé des automatismes perceptifs basiques et faciles à satisfaire chez le spectateur contemporain, conditionnant son goût cinématographique de telle sorte qu'il devient presque impossible de réaliser des films liés à notre espace local et à partir de nos goûts, souvenirs et désirs, sans donner la sensation d'amateurisme et de ringardise.

La tâche de toute petite cinématographie isolée des centres industriels comme la nôtre, c'est de développer des alternatives de jouissance et d'amusement audiovisuel réalisables ici sans avoir honte de notre espace urbain, de nos goûts, ressources, désirs et fantasies, ni d'utiliser, en même temps, les avancées de la pensée et de la technologie universelles. Puisque la langue du marché se lit toute seule et que son abandon pourrait nous mener à mutisme, il n'est pas possible de repousser absolument le modèle connu. Il faut combiner les stratégies expérimentales avec certains standards de compréhension et de bon sens pour pouvoir consolider une cinématographie hybride en empathie avec son public.

C'est ce qui arrive avec les films *Sábado* (Bize 2004), *Y las vacas vuelan* (Lavan-deros 2004), *Sagrada familia* (Campos 2005), *Mi mejor enemigo* (Bowen 2005), *Paréntesis* (Schweitzer, Solís 2005), qui portent à l'extrême leur façon de raconter en se distinguant de la ligne narrative et scénographique traditionnelle à laquelle nous a accoutumés le cinéma chilien, sans abandonner totalement les stratégies formelles consolidées par la tradition. Ces films, en plus d'avoir été tournés presque totalement en extérieurs, d'avoir offert de larges espaces de création et d'improvisation



En la cama (2005) de Matías Bize

dos de la historia central, abandonan los temas de asimilación y olvido fácil para proponer conflictos más arriesgados sin perder la empatía con el público.

La construcción de una obra híbrida implica conciencia de la operación material. Requiere aceptar el trabajo de realización cinematográfica como un proceso de pensamiento no deductivo que exige ir moviendo, yuxtaponiendo, combinando materiales hasta encontrar la estrategia que rinda mayores o mejores sentidos en un proceso de tanteo y composición, de avance irreflexivo y retroceso metódico.

Al trabajar teniendo conciencia de las operaciones

aux acteurs, de n'avoir pas cédé à la tentation de décrire des tableaux de moeurs sans lien avec l'histoire centrale, abandonnent les thèmes faciles à assimiler et à oublier pour proposer des conflits plus risqués sans perdre l'empathie avec le public.

La construction d'une œuvre hybride implique la conscience de l'opération matérielle. Elle exige d'accepter le travail de réalisation cinématographique comme processus de pensée non deductive qui doit être en mouvement, en juxtaposant, en combinant des matériaux jusqu'à trouver la stratégie qui donnera les plus grands et les meilleurs sens par le tâtonnement.

es posible pensar desde fuera de nuestra lógica deductiva buscando los destellos con que pueden asombrarnos las contiguidades azarosas de los materiales. Es posible abandonar el saber desde el cual se puede deducir una conclusión para construir una curiosidad que sea capaz de desplazarse permanentemente.

De lo que se trata es de salir de lo fenoménico para ingresar a lo material, de pensar con las manos y los ojos, de confiar en la inteligencia arbitraria y profunda de las superficies que se combinan. Es decir de ingresar al pensamiento artístico

Es la conciencia y uso de las operaciones materiales lo que ha hecho aparecer subjetividad en los trabajos cinematográficos de esta generación. No me refiero aquí a usar operaciones materiales para realizar la puesta en escena de una interioridad estacionada en algún lugar de la siquis del autor, sino que a la utilización de procedimientos que permitan descubrir, trabajando y experimentando, una organización narrativa que, aunque no representará plenamente el mundo subjetivo del realizador, será lo único verdadero que tiene delante.

Cuando la obra cinematográfica deja atrás la metafísica y se decide en su materialidad y su técnica, cuando se busca producir sentidos a partir de las operaciones, es necesario establecer restricciones que permitan la organización de los materiales. Esto se puede ver muy claramente en *Sábado*, la película de Matías Bize cuya estrategia narrativa es establecer fronteras, imponer límites. Trabajar al interior de ciertas normas restrictivas. Cumplir las dos tareas básicas de todo buen autor: delimitar el espacio donde desarrollar el juego y procurar ser leal a esa elección.

La gracia de *Sábado* no sólo es que se filmó en tiempo real, en un solo plano, en dos días, con treinta mil pesos; la gracia de *Sábado* es que por haberse filmado con esas restricciones, se filmó mejor.

La decisión de hacer ocurrir los acontecimientos de la historia en un tiempo cinematográfico que coincide con el tiempo real, desencadena una serie de rendimientos en la película. La restricción autoimpuesta define un estilo, una coherencia narrativa que le da verosimilitud y eficiencia a la película.

Este concepto de trabajo, que Matías Bize utilizó posteriormente en *En la cama* (2005) y Sebastián Campos en *Sagrada familia* (2005), abre grandes posibilidades no sólo en el terreno de la actuación y la producción. Esta restricción que construye un límite, esta estructura –fabricada en estos casos desde la precariedad, pero que también puede ser creada desde la abundancia– expulsa de la película todo exceso costumbrista, ingenuidad política, comicidad fácil o vulgaridad sexual, produciendo el destello de ciertas zonas de la realidad que el autor descubre, combina,

ment et la composition, l'avancée irréfléchie et le recul méthodique.

En travaillant avec conscience des opérations il est possible de penser du dehors de notre logique déductive en cherchant les brillances dont peuvent nous ébahir les contiguïtés hasardeuses des matériels. Il est possible d'abandonner le savoir duquel on peut déduire une conclusion pour construire une curiosité capable de se déplacer sans cesse.

Ce dont il s'agit c'est de sortir du phénomène pour entrer dans le matériel, penser avec les mains et les yeux, avoir confiance en l'intelligence arbitraire et profonde des surfaces qui se combinent. C'est à dire d'entrer dans la pensée artistique.

C'est la conscience et l'usage des opérations matérielles qui a fait apparaître la subjectivité dans les travaux cinématographiques de cette génération. Je ne fais pas référence ici à l'utilisation des opérations matérielles pour réaliser la mise en scène d'une intériorité rangée dans un quelconque endroit de l'esprit de l'auteur, mais à l'utilisation de procédés qui permettront de découvrir en travaillant et en expérimentant, une organisation narrative qui, bien que ne représentant pas pleinement le monde subjectif du réalisateur, sera la seule chose vraie devant lui.

Quand une œuvre cinématographique laisse derrière elle la métaphysique et se décide dans sa matérialité et sa technique, quand on cherche à produire des sens à partir des opérations, il faut établir des restrictions qui permettront l'organisation des matériaux. On peut le voir clairement dans *Sábado*, le film de Matías Bize dont la stratégie narrative est d'établir des frontières, d'imposer des limites. Travail à l'intérieur de certaines normes restrictives. Accomplir les deux tâches de base de tout bon auteur: délimiter l'espace où développer le jeu et tâcher d'être loyal avec ce choix.

Le charme de *Sábado* n'est pas seulement d'avoir été tourné en temps réel, en un seul plan, en deux jours, avec trente mille pesos, il est dans le fait que grâce à ces restrictions, il a été mieux filmé.

La décision de faire coïncider le temps cinématographique des évènements de l'histoire avec le temps réel déclenche une série de rendements dans le film. La restriction auto-imposée définit un style, une cohérence narrative qui donne une vraisemblance et son efficacité au film.

Cette conception du travail, que Matías Bize a utilisé plus tard dans *En la cama* (2005) et Sebastián Campos dans *Sagrada familia* (2005), offre de grandes possibilités, pas seulement sur le plan du jeu d'acteurs et de la production. Cette restriction qui construit une limite, cette structure – fabriquée dans ces cas-ci à base de précarité, mais qui peut aussi être créée en situation d'abondance – expulse du film tout excès de



Fernando Lavanderos, réalisateur de *Y las vacas vuelan* (2004), Toulouse mars 2005

goza y apunta en la película.

Sábado, Sagrada familia y también *En la cama*, son variaciones sobre la dificultad del amor, sobre el terror a la soledad y a la tristeza que produce el abandono. Son temas que no están en la agenda del cine chileno y que cuando están se simplifican para ser contados en un código extraído sin modificación alguna de los modelos clásicos del cine europeo o americano.

La restricción de recursos no es determinante, pero permite, en casos como éstos, (no en todos) filmar más películas. Y filmando más se consigue dominar mejor la compleja artesanía de entrelazar operaciones para construir el híbrido que nos permitirá ingresar al insondable abismo de lo humano.

Estos nuevos autores saben que no están en condiciones de pontificar sobre el mundo, por eso, sin pretender ser la voz de los que no tienen voz (como lo hicieron sus predecesores) se refugian en el humor, la ironía, la parodia y el pastiche. Construyen sus guiones desde la imagen y el estado de ánimo, privilegiando la manera de contar por sobre la historia. Esta generación está integrada por cineastas que hicieron las tareas mirando la tele, que vieron películas desde que nacieron, que escucharon música en su personal estéreo cuando iban al colegio y que quieren hacer un cine que sea capaz de reinventarse permanentemente. Por eso han mezclado todas las técnicas, todas las artes, todas las

chronique de moeurs, d'ingénuité politique, de comique facile ou de vulgarité sexuelle, en provoquant la brillance de certaines zones de la réalité que l'auteur découvre, combine, savoure et note dans le film.

Sábado, Sagrada familia et *En la cama* sont des variations sur la difficulté de l'amour, sur la peur de la solitude et de la tristesse produites par l'abandon. Ce sont des thèmes qui ne figurent pas au programme du cinéma chilien et qui, quand ils y sont, se trouvent simplifiés pour être racontés selon un code extrait sans modification des modèles classiques du cinéma européen ou américain.

L'exiguïté des ressources n'est pas déterminante, mais permet, dans ces cas-ci (pas dans tous) de tourner d'autres films. Et en tournant plus on parvient à mieux dominer le tissage artisanal complexe des opérations pour construire l'hybride qui nous permettra de pénétrer l'abîme insondable de l'humain.

Ces nouveaux auteurs savent qu'ils ne sont pas en conditions de pontifier sur le monde, c'est pourquoi, sans prétendre être la voix des sans-voix (comme l'ont fait leurs prédecesseurs) ils se réfugient dans l'humour, l'ironie, la parodie et le pastiche. Ils construisent leurs scénarios à partir de l'image et de l'humeur du jour, privilégiant la façon de raconter sur l'histoire elle-même. Cette génération est composée de cinéastes qui ont fait leurs devoirs en regardant la télé, qui ont vu des films depuis leur naissance, qui ont écouté de la

supersticiones, todos los oficios, todas las maldades y todos los mitos para hacer sus películas.

El cine chileno debería ser capaz de conectarnos con la insondable e imprevista contrariedad de nuestros mundos. Conducirnos por caminos más inciertos. Enfrentarnos al abismo. Ayudarnos a descubrir la manera de llegar a ser modernos sin dejar de ser lo que somos. Todavía no lo hace. Esta nueva generación lo hará. Es el lado B del cine chileno. Son autores formalistas que saben que el fondo está en la superficie, por eso hacen películas a partir de texturas y contiguidades. Películas para recorrer, construidas desde la operación material. Desde la extraña superficie del cine.

CARLOS FLORES DELPINO Estudió Medicina Veterinaria, Teatro y Cine, también Literatura (Universidad de Chile). Diplomado en Crítica Cultural y Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Entre sus trabajos destacan *Descomedidos y Chacones*, *Pepe Donoso* (Premio Nacional de Crítica) y *El Charles Bronson chileno*. Fundador y actual Director académico de la Escuela de Cine de Chile y profesor titular del Taller de Realización Cinematográfica.

RESUMEN La nueva generación de cineastas Chilenos, egresada de las escuelas de cine y que goza los beneficios creados por los gobiernos democráticos, supo hallar, con tecnologías nuevas y procedimientos híbridos entre lo clásico y un concepto nuevo y peculiar del espectáculo cinematográfico, un lenguaje cotidiano reconocido por el público nacional y apreciado en el extranjero. Está renovando completamente el cine del país, hasta ahora de corte clásico.

PALABRAS CLAVES nueva generación - hibridación - tecnología digital - bajos costes - experimentación - operaciones materiales - sensación individual



musique sur leur chaîne personnelle quand ils allaient à l'école, et ils veulent faire un cinéma qui sera capable de se réinventer sans cesse. C'est pourquoi ils ont mélangé toutes les techniques, tous les arts, toutes les superstitions, tous les métiers, toutes les méchancetés et tous les mythes pour faire leurs films.

Le cinéma chilien devrait être capable de nous connecter avec l'insondable contrariété imprévue de nos mondes. De nous conduire sur des chemins plus improbables. De nous mettre face à l'abîme. De nous aider à découvrir comment parvenir à être modernes sans cesser d'être nous-mêmes. Il ne le fait pas encore. Cette nouvelle génération le fera. C'est l'autre face du cinéma chilien. Ce sont des auteurs formalistes qui savent que le fond est à la surface, c'est pourquoi ils font des films à partir de textures et de contiguïtés. Des films à parcourir, construits sur l'opération matérielle. Sur l'étrange surface du cinéma.



Nicolás López réalisateur de
Promedio rojo (2004)

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) PAR ODILE BOUCHET

CARLOS FLORES DELPINO Etudes vétérinaires, mais aussi de Théâtre et Cinéma et de Littérature (Université du Chili). Titulaire d'un Diplôme de Critique Culturelle et d'une Licence de Théorie et Histoire de l'Art. Auteur entre autres de *Descomedidos y Chacones*, *Pepe Donoso* (Prix National de la Critique), et *El Charles Bronson chileno*. Fondateur et actuel Directeur académique de l'École de Cinéma du Chili, et professeur titulaire de l'Atelier de Réalisation Cinématographique.

RÉSUMÉ la nouvelle génération de cinéastes du Chili, issue des écoles de cinéma et bénéficiant des créations des gouvernements démocratiques, a su trouver, avec les nouvelles technologies et des procédés hybrides entre les classiques et une conception nouvelle et particulière du spectacle cinématographique, un langage quotidien reconnu par le public national et apprécié à l'étranger. Elle rénove complètement le cinéma du pays, jusqu'à présent de structure classique.

MOTS CLÉS nouvelle génération - hybridation - technologie numérique - faibles coûts - expérimentation - opérations matérielles - sensation individuelle

NOTE INFORMATIVE

RESEÑA INFORMATIVA

Una muestra de la producción de las películas de esta generación en los últimos dos años es la siguiente: **Sábado** (2004) de Matías Bize, película grabada en miniDV, en una sola toma del largo de la cinta (60 min.), en un día de grabación. Obtuvo el premio Fassbinder en Manheim y después en Toulouse, además de obtener otra serie de premios europeos. En Chile obtuvo una crítica muy buena y categórica.

Y las vacas vuelan (2004) de Fernando Lavandero es una película grabada en minidv y terminada en DVD premiada en Valdivia y también muy bien criticada. Su estructura es una mezcla de documental y ficción.

Paréntesis (2005) de Francisca Schweitzer y Pablo Solís.

En la cama (2005) de Matías Bize, primer premio en 50^a Semana Internacional de Cine de Valladolid, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, y selección oficial en el Festival Internacional de Cine de Locarno.

Sagrada familia (2005) de Sebastián Campos, filmada en miniDV, en tres días de Semana Santa en los que ocurre, casi en tiempo real, la historia. Diálogos improvisados por los actores y dos camarógrafos que siguen la acción semidiseñada previamente. Diez meses de montaje. El director diseñó el guión, hizo cámara y montaje. Ampliada a 35 mm con métodos artesanales, se presentó este año en la muestra oficial del Festival de San Sebastián en España.

Promedio rojo (2004) de Nicolás López, película realizada en formato HD y post-producida en España, bajo la mirada de Santiago Segura.

Mi mejor enemigo (2005)

Alex Bowen, película filmada en la Patagonia Chilena.

Exhibida con gran éxito de público. Elegida para representar a Chile en los premios Goya en España.

El huésped (2005) Coke Hidalgo. Película realizada en formato MiniDV y ampliada en Buenos Aires, Argentina. Es el primer largometraje de ciencia ficción en Chile.

Un exemple de la production des films de cette génération des deux dernières années est le suivant:

Sábado (2004) de Matías Bize, film enregistré en miniDV, en une seule prise de vue de la longueur de la pellicule (60 min.), en un jour de tournage. Il a eu le prix Fassbinder à Manheim et ensuite à Toulouse, en plus d'une série de prix européens. Au Chili, il a obtenu une très bonne critique.

Y las vacas vuelan (2004) de Fernando Lavandero a été filmé en miniDV, et terminée en DVD, primé à Valdivia, avec une bonne critique aussi. Sa structure est un mélange de documentaire et de fiction.

Paréntesis (2005) de Francisca Schweitzer et Pablo Solís.

En la cama (2005) de Matías Bize, premier prix à la 50^e semaine Internationale du Cinéma de Valladolid, au Festival International de Cinéma de Viña del Mar et dans la sélection officielle du Festival International de Cinéma de Locarno.

Sagrada familia (2005) de Sebastián Campos, filmée en miniDV, en trois jours de Semaine Sainte où se passe, presque en temps réel, toute l'histoire. Dialogues improvisés par les acteurs et deux caméraman qui suivent l'action ébauchée préalablement. Dix mois de montage. Le réalisateur a fait le scénario, a tenu la caméra et a monté le film. Gonflé à 35 mm par des méthodes artisanales, il a été présenté cette année dans la sélection officielle du Festival de San Sebastián en Espagne.

Promedio rojo (2004) de Nicolás López, film réalisé en format HD post-produit en Espagne sous l'œil de Santiago Segura.

Mi mejor enemigo (2005) d'Alex Bowen, filmé en

Patagonie chilienne. Montré avec grand succès public. Choisie pour représenter le Chili aux prix Goya en Espagne.

El huésped (2005) de Coke Hidalgo, réalisé en miniDV et gonflé à Buenos Aires, Argentine. C'est le premier long métrage de science fiction au Chili.



aspectos del documental chileno reciente

Aspects du documentaire chilien récent

> Jacqueline Mouesca

(Extractos del libro *El documental chileno*, editorial Lom, Santiago, 2005) / (Extraits du livre *El documental chileno*, éditions Lom, Santiago, 2005)

Desde sus comienzos, la televisión chilena, una vez que se desprendió de su carácter experimental, privilegió todo lo que fuera entretenimiento y, en menor medida, la información. Durante sus primeros años, en la década del 60, no mostró interés por el documental chileno, que a tono con el clima de intenso debate político que se vivía en el país, aparecía muy ligado a ese tipo de preocupaciones. La TV no los acogió, “posiblemente porque daban cuenta de una realidad que no todos querían ver y asumir”.

Durante los años de la dictadura, la implantación de una fuerte censura al conjunto de la producción cinematográfica, coartó por supuesto cualquier posibilidad de que el documental como género pudiera prosperar, a menos que sirviera sus propósitos propagandísticos, o que estuviera despojado de cualquier connotación ideológica contraria a sus posiciones. La televisión privilegió, por eso, el material de importación, en su mayoría series norteamericanas, y en el caso de los documentales, predominaban los que abordaban temas relacionadas con “flora y fauna”, “avances científicos” o relatos bélicos, por lo general sobre la Segunda Guerra Mundial.

Con la llegada de la democracia, el grado de liberalización de las limitaciones de nuestra televisión, cuando se trata sobre todo de la exhibición de documentales, no es todavía del todo satisfactorio. Mucho de esto tiene que ver con el carácter de la transición política, que impuso un grado considerable de compromiso con el régimen militar. Algunas barreras se derribaron el año 2003, cuando se conmemoraron los treinta años del golpe militar, y por una conjunción de factores políticos y culturales, se produjo una verdadera avalancha de apetencias públicas por recordar, conocer, abrir las páginas de una historia, mantenida hasta entonces con las distorsiones y silencios propios de la “historia oficial”. Cesó en una buena medida la demonización de la Unidad Popular, la figura de Salvador Allende surgió por primera vez con toda su dignidad histórica, los detenidos desaparecidos dejaron de ser entes “supuestos”, y los crímenes de la dictadura pasaron a ser admitidos hasta por quienes habían sido sus encubridores o cómplices. En

Depuis ses débuts, la télévision chilienne, une fois sortie de sa phase expérimentale, a privilégié tout ce qui est distraction et, dans une moindre mesure, information. Pendant les années 1960, les premières pour elle, elle n'a montré aucun intérêt pour le documentaire chilien qui, en phase avec le climat de débat politique intense régnant dans le pays, semblait trop lié à ce genre de préoccupation. La TV n'en a pas accueilli, “peut-être parce qu'ils rendaient compte d'une réalité que tous ne voulaient pas voir ni assumer”.

Pendant les années de la dictature, l'implantation d'une forte censure à l'ensemble de la production cinématographique a bien sûr limité toute possibilité d'épanouissement au genre du documentaire, à moins de servir des fins de propagande, ou d'être dépourvu de toute connotation idéologique contraire à ses positions. La télévision a privilégié pour cette raison les films d'importation, pour la plupart des séries nord-américaines, et dans le cas des documentaires, ceux qui abordaient “la flore et la faune”, “les avancées scientifiques” ou les récits guerriers, généralement sur la seconde guerre mondiale, étaient majoritaires.

Avec l'avènement de la démocratie, le degré de libéralisation des limitations de notre télévision, surtout en ce qui concerne les documentaires, n'est pas encore tout à fait satisfaisant. Ceci a beaucoup à voir avec le caractère de la transition politique, qui a imposé un compromis politique d'une intensité considérable avec le régime militaire. Certaines barrières se sont effondrées en 2003, lors de la commémoration des 30 ans du putsch, et à cause d'un ensemble de facteurs politiques et culturels, il y a eu une véritable avalanche de désirs collectifs de se souvenir, de connaître, d'ouvrir les pages de l'histoire muselée jusqu'alors par les distorsions et les silences propres à l’“histoire officielle”. La diabolisation de l'Unité Populaire a cessé dans une large mesure, la figure de Salvador Allende s'est élevée pour la première fois dans toute sa dignité, les détenus disparus ont cessé d'être des entités “supposées”, et les crimes de la dictature ont été admis, même par ceux qui avaient été leurs collaborateurs ou leurs complices. On

?????????????
??
?????????
?????



la televisión se vieron por fin imágenes que nunca antes habían sido proyectadas, y aunque hay todavía, hoy, decenas y decenas de documentales que esperan ser sacados del Index, los avances han sido muy considerables.

En el período más reciente, la televisión chilena ha ido ampliando su apertura hacia el documental como género, aunque se trate de “documentales de encargo, realizados y producidos casi exclusivamente para la TV, donde muchas veces se desarrollan puntos de vista periodísticos y no cinematográficos”, según declara Patricio Guzmán en su Carta Abierta a los Jurados del Fidocs 2004..

Con todo, hay quienes sostienen que la televisión ha hecho ya bastante. Se cita, por ejemplo, el caso de la productora Nueva Imagen, que se formó con los tercios periodísticos de lo que fue Teleanálisis durante los años de la dictadura. Su idea era “cambiar los cánones de la televisión chilena, ya no como una revolución política sino más audiovisual y cultural”. TVN les abrió las puertas, lo que hace decir a uno de los dueños de la productora que “tener una ventana abierta en la televisión fue sorprendente”. Se produjo, según opiniones, “un salto en lo cualitativo y en la apertura”, y al lado de los aportes de las productoras independientes, surgieron iniciativas de los propios canales, dando origen a espacios como *El Mirador* o *Informe Especial*, programas de reportajes de corte documental.

En el contexto de estas nuevas condiciones, nace en 1997, la serie documental *Los patiperros*, realizada por Cristián Leighton con el apoyo de una productora independiente. Se transmiten 36 capítulos (de 50 minutos de duración cada uno) y obtiene un gran éxito de público y de crítica. Termina en el año 2000, y dos años después TVN reanuda la serie con otro título, *Inmigrantes* y matizadas diferentes en su contenido y enfoques, de la que se transmiten doce capítulos. Una trilogía, *El cuerpo de Chile*

a enfin vu à la télévision des images jamais projetées auparavant, et quoi qu'il existe encore aujourd'hui des dizaines et des dizaines de documentaires en attente de sortir de l'Index, les avancées ont été considérables.

Ces derniers temps, la télévision chilienne a élargi son ouverture vers le documentaire en tant que genre, même s'il s'agit de “documentaires de commande, réalisés et produits presque exclusivement pour la TV, où sont souvent développés des points de vue journalistiques et non cinématographiques”, selon les déclarations de Patricio Guzmán dans sa Lettre Ouverte au Juré du Fidocs 2004.

Malgré tout, d'aucuns soutiennent que la télévision en a fait bien assez. On cite par exemple le cas de la maison de production Nueva Imagen, issue des troupes de journalistes de ce qui fut Teleanálisis, durant les années de la dictature. Son idée était de “changer les canons de la télévision chilienne, non plus pour une révolution politique, mais sur le plan audiovisuel et culturel”. TVN leur a ouvert ses portes, ce qui fait dire à l'un des patrons de la maison de production qu'"avoir une fenêtre ouverte à la télévision a été surprenant". Selon son opinion, il s'est produit "un bond qualitatif et d'ouverture", et à côté des apports des maisons de production indépendantes, il y a eu des initiatives propres à chaque chaîne, donnant naissance à des espaces tels que *El Mirador* ou *Informe Especial*, émissions de reportages de type documentaire.

Dans ce nouveau contexte, en 1997, sort la série documentaire *Los patiperros*, réalisée par Cristián Leighton avec le soutien d'une maison de production indépendante. Elle comporte 36 chapitres (de 50 minutes chacun) et obtient un grand succès du public et de la critique. Elle finit en 2000, et deux ans après TVN reprend douze chapitres de la série, sous le titre *Inmigrantes*, en nuancant différemment ses contenus et points de vue. Une trilogie, *El cuerpo de Chile* (2000), qui s'appuie sur les textes du psychiatre, dramaturge et écrivain Marco

(2000), que tiene como apoyo textos del médico psiquiatra, dramaturgo y escritor Marco Antonio de la Parra, no es aceptada por la Televisión Nacional, probablemente por sus contenidos, en que no se escatiman las visiones críticas de la realidad chilena actual. La acoge, en cambio, el canal Sky-Chile.

Leighton es probablemente el documentalista chileno que ha tenido mayor presencia con su trabajo en la pantalla chica, y sin embargo es, a su vez, el que más dardos críticos le dirige.

La televisión, dice Leighton, "no tiene paciencia con el documental", extrema con él sus exigencias, tiene miedo hasta de la propia palabra documental. "Lo iguala con lo educativo", negándole sin mayor examen toda capacidad de seducción; lo somete a una competencia imposible con la música, el video clip y, en general, "con los tortazos", "con la tontera". Declara que si él se lo propusiera, estaría en condiciones de hacer un documental con un *rating* asegurado de 30 puntos: le bastaría emplear a fondo el "morbo", mostrando, por ejemplo, niños llorando, una persona pateando en el suelo a otra, escenas de sexo y mucha violencia, etcétera; pero eso sería inmoral.

Las vicisitudes vividas por Leighton con la televisión son una buena muestra de lo positivo y lo negativo de esta relación. Lo ha acogido, pero también le ha aplicado formas solapadas de censura, como cuando relegó a una función de trasnoche, reduciendo así drásticamente sus posibilidades de audiencia, la exhibición de su documental *Apgar 11* sobre los treinta años del golpe de Estado. Otro caso es el de su notable film *El corredor*, reducido en su proyección en más de un tercio de su metraje, lo que unido a las odiosas interrupciones que imponen los cortes comerciales, dañó sin remedio la profundidad poética y de reflexión que sugieren sus imágenes, rebajando su condición de documental a la de un simple reportaje.

Es evidente que no todos comparten una misma visión crítica de la relación que se ha establecido entre la televisión y los documentalistas. Entre otras razones, porque el trabajo en televisión ha incentivado a muchos profesionales jóvenes, periodistas y/o egresados de las diversas carreras de cine abiertas en la década del 90, a incursionar en el documental. Es un hecho que algunos de los principales programas periodísticos, especializados en el reportaje –*El Mirador, Informe Especial, Contacto*, etcétera– y otros que se inscriben en esa línea tan poco atractiva para la mayoría de los altos mandos de la TV, los "programas culturales", como *Cine-Video* y *El Show de los libros*, han representado buenos trampolines para estimular la necesidad de estos profesionales de dar un salto mayor, y aun completar una formación en la mirada como realizadores de documentales.

Singular es en este terreno una suerte de arremetida

Antonio de la Parra, est refusée par la Télévision Nationale, probablement à cause de ses contenus qui ne lésinent pas sur les visions critiques de la réalité chilienne actuelle. En revanche, elle est adoptée par la chaîne Sky-Chile.

Leighton est probablement le documentariste chilien qui a obtenu le plus de présence de son travail au petit écran, et néanmoins il en est le critique le plus acerbe.

La télévision, dit Leighton, "n'a pas de patience pour le documentaire", elle est d'une extrême exigence avec lui, elle a même peur du mot documentaire. "Elle en fait un synonyme d'éducatif", lui refusant ainsi sans autre forme de procès toute capacité de séduction, elle le soumet à une concurrence impossible avec la musique, le vidéo-clip et, en général, "avec les navets", "avec les bêtises". Il déclare que s'il voulait, il serait en mesure de faire un documentaire avec un audimat garanti de 30 points : il lui suffirait d'employer à fond la "morbidity", en montrant par exemple des enfants qui pleurent, quelqu'un bourrant de coups de pied une personne au sol, des scènes de sexe et beaucoup de violence, etc. mais ce serait immoral.

Les vicissitudes traversées par Leighton à la télévision démontrent bien ce qui est positif et négatif dans cette relation. Elle l'a accueilli, mais elle lui a aussi imposé des formes sournoises de censure, comme quand on a relégué à une séance de fin de nuit, afin de réduire drastiquement ses possibilités d'audimat, l'émission de son documentaire *Apgar 11* sur les trente ans du putsch. Un autre exemple est celui de son film remarquable *El Corredor*, réduit de plus d'un tiers de son métrage lors de son émission, ce qui, ajouté aux odieuses interruptions commerciales, a détruit sans remède la profondeur poétique et réflexive suggérée par les images, abaissant sa condition de documentaire à celle de simple reportage.

Il est évident que tous ne partagent pas une même vision critique de la relation qui s'est établie entre la télévision et les documentalistes. En autres raisons, parce que le travail de la télévision a encouragé bien des jeunes professionnels, journalistes et/ou lauréats des diverses spécialités de cinéma ouvertes dans les années quatre-vingt-dix, à tenter le documentaire. C'est un fait que certaines des principales émissions journalistiques spécialisées dans le reportage –*El Mirador, Informe Especial, Contacto*, etc.– et d'autres qui s'inscrivent dans cette ligne si peu attrayante pour la majorité des hauts dirigeants de la TV, les "émissions culturelles", comme *Cine-Video* et *El Show de los libros*, ont été de bons tremplins pour stimuler le besoin de ces professionnels de viser plus haut, et de compléter la formation de leur regard en tant que réalisateurs de documentaires.

Sur ce terrain il faut remarquer une sorte de poussée

que se produce con la presencia de mujeres documentalistas. No es ajeno, sin duda, este fenómeno, a la insurgencia femenina que se da en la sociedad chilena de hoy en los más diversos campos de la vida nacional, y que aparece con notoria fuerza a partir de la década de los 80. No es casual, en estas circunstancias, que en el ámbito del documental la mujer aparezca con una presencia cada vez más notoria. La tuvo, como hemos visto en los años de la dictadura, cuando la introducción del video facilitó notablemente el auge del audiovisual, y la tiene hoy de manera creciente.

Uno de los tópicos recurrentes entre quienes analizan los problemas del cine chileno y, entre ellos, el de los documentales, es que los temas políticos, en particular los que abordan historias asociadas a la dictadura y a las violaciones de los derechos humanos, han caducado definitivamente, ya no interesan al público y, por lo tanto, tampoco a los realizadores. Ya no deben tocarse. "Ahora los temas centrales no están relacionados directamente con la política, lo cual responde a un cambio radical en los intereses de la sociedad durante estos últimos quince años". "Después de la transición, la sociedad chilena ingresa a un campo de incertidumbre que el mundo político pasado no permitía. Anteriormente, el documental fue la representación de posturas políticas que buscaban comunicar certezas que la vía oficial impedía. Ahora estas verdades no son absolutas y el documental se siente más atraído por la reflexión, la observación y la fantasía". Esto es y no es así. La mirada del cineasta, en efecto, ya no es la misma, pero los temas inspirados en lo que fue la dictadura y las secuelas que todavía subsisten no están proscritos. Lo prueban films como el largometraje de ficción *Machuca* y su sorprendente eco en público y crítica, y lo avalan también la decena de notables documentales, la mayoría de los cuales, por otra parte, han sido realizados por mujeres. Por mujeres jóvenes, por añadidura, es decir, personas que ni siquiera habían nacido cuando en Chile gobernaba la Unidad Popular, y que apenas conocieron los años del gobierno militar. Sus vivencias, por lo tanto, a la hora de afrontar un período de nuestra historia que quieren conocer, que necesitan conocer, no pueden ser las mismas de quienes las precedieron. Es inimaginable que estas nuevas documentalistas puedan hacer un cine de barricada, de puños y banderas en alto; su mirada es necesariamente distinta (Pamela Pequeño, Paola Castillo y Tiziana Panizza, Carmen Luz Parot, Carmen Gloria Camiroaga, Paula Rodríguez, Alejandra Carmona, Pachi Bustos).

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el año 2003, cuando se conmemoran los treinta años del golpe de Estado, emergió violentamente a la conciencia pública –no de un pequeño segmento de la población sino de la inmensa mayoría–, una realidad hasta entonces ignorada o al menos conocida sólo en forma asordinada. El

de présence des femmes documentaristes. La révolte féminine qui a lieu dans la société chilienne d'aujourd'hui, dans les domaines les plus divers de la vie nationale, et qui a démarré avec une force remarquable dès les années quatre-vingt, n'est sûrement pas étrangère à ce phénomène. Ce n'est donc pas un hasard si dans le milieu du documentaire la présence de la femme se fait de plus en plus visible. Elle a existé, comme nous l'avons vu pendant les années de la dictature, au moment où l'introduction de la vidéo a bien facilité l'essor de l'audiovisuel, et elle est aujourd'hui en pleine croissance.

Un des clichés récurrents chez ceux qui analysent les problèmes du cinéma chilien, et, parmi eux, celui du documentaire, c'est que les thèmes politiques, en particulier ceux qui abordent des histoires associées à la dictature et aux violations des droits humains, sont définitivement caducs, n'intéressent plus le public et, par conséquent, les cinéastes non plus. Il ne faut plus y toucher. "Maintenant, les thèmes centraux ne sont plus liés directement à la politique, ce qui répond à un changement radical des intérêts de la société dans les quinze dernières années". "Après la transition, la société chilienne entre dans un terrain d'incertitude que le monde politique passé ne permettait pas. Auparavant, le documentaire a été la représentation des positions politiques qui cherchaient à communiquer des certitudes que la vie officielle interdisait. Maintenant, ces vérités ne sont pas absolues et le documentaire se sent plus attiré par la réflexion, l'observation et la fantaisie". C'est vrai et faux. Le regard du cinéaste, en effet, n'est plus le même, mais les thèmes inspirés par ce que fut la dictature et les séquelles qui en restent, ne sont pas proscrits. Des films comme le long métrage de fiction *Machuca*, avec l'écho étonnant qu'il a eu dans le public et la critique, le prouvent, ainsi qu'une dizaine de documentaires remarquables, dont la majorité, d'ailleurs, ont été réalisés par des femmes. Par des femmes jeunes, qui plus est, c'est à dire des personnes qui n'étaient même pas nées quand l'Unité Populaire gouvernait le Chili, et qui ont à peine connu les années de gouvernement militaire. Leur vécu ne peut donc, au moment d'affronter une période de l'histoire qu'elles veulent, qu'elles ont besoin de connaître, être le même que celui de leurs aînés. Il est inimaginable que ces nouvelles documentaristes puissent faire un cinéma de barricade, brandissant poings et drapeaux ; leur regard est nécessairement différent (Pamela Pequeño, Paola Castillo et Tiziana Panizza, Carmen Luz Parot, Carmen Gloria Camiroaga, Paula Rodríguez, Alejandra Carmona, Pachi Bustos).

Il faut prendre en compte, d'autre part, qu'en 2003, lors de la commémoration des trente ans du putsch, une réalité jusque là ignorée ou au moins mise en sourdine a violemment sauté à la conscience publique – pas d'un petit secteur de la population, mais de son immense majorité. Le thème, en somme, est là, il n'est pas exclusif, puisqu'en définitive tous les thèmes sont

tema, en suma, está allí, no es excluyente, porque en definitiva todos los temas son válidos, con cualquiera de ellos puede hacerse una película., ya que, en último término, como sostiene Pedro Chaskel, más allá de todas las disquisiciones teóricas, lo que hace la diferencia es bastante simple: "hay buenos y malos documentales".

Es difícil todavía descubrir características que permitan clasificar el gran número de documentales que se han producido en los años recientes. Un cierto orden puede intentarse siguiendo algunas direcciones temáticas, cuando las hay, tal como hemos visto en los casos ya mencionados. Pero, en general, pareciera ser que los documentalistas prefieren más bien sustraerse a tendencias o corrientes, eligiendo una línea individual, de afirmación de opciones de carácter más personal.

Una línea que aparece atractiva para varios realizadores es la del tema mapuche, lo que no puede extrañar si nos atenemos al constante primer plano que los conflictos y la realidad indígenas han tenido en los medios en toda la última década. No son pocos los títulos que pueden citarse; tienen en común la complicidad que establecen con el mundo de los pueblos originarios, algunos desde un ángulo cercano a lo folklórico, otros relevando y aun exaltando ciertas esencias ancestrales, y finalmente los que apuntan directamente a lo social, a la explotación y persecuciones de que son objeto los mapuches. (Claudio Mercado y Pablo Rosenblatt; Juan Carlos Gedda; Roberto Concha; Manuel Gedda y Gilberto Ortiz; Sebastián Moreno; Jeannette Paillan; Cristián Aylwin; Dauno Tótoro).

Son recurrentes también los documentales dedicados a la recreación de la vida y obras de nuestros artistas. Siempre ha sido así. Escritores, músicos, pintores. (Ana María Egaña, Luis R. Vera, Ximena Arrieta, Hermann Mondaca, Magaly Meneses, Patricio Muñoz, Cecilia Vicuña; Pablo Basulto, Loti Rosenfeld, Lily Gálvez).

Las mujeres no cesan de producir. Patricia Mora, Joanna Reposi, Adriana Zuanic, entre otras.

El tema de los derechos humanos parece hallar una síntesis maestra, en un documental que hace un cineasta que no había cultivado el género, porque ha hallado su camino –en términos por lo demás consagratorios– en el cine de

valables, avec n'importe lequel d'entre eux on peut faire un film, puisqu'en fin de compte, comme le soutient Pedro Chaskel, par delà les discours théoriques, ce qui fait la différence est assez simple : "il y a des bons et des mauvais documentaires".

Il est encore difficile de découvrir des caractéristiques qui permettent de classer le grand nombre de documentaires produits ces dernières années. On peut essayer un certain ordre, selon des axes thématiques, quand il y en a, comme on l'a vu dans les cas cités plus haut. Mais en général, il semblerait que les documentaristes préfèrent se soustraire aux tendances ou courants, choisissant la ligne individuelle, affirmant des choix à caractère plus personnel.

Une ligne qui semble attirer plusieurs réalisateurs est le thème des Mapuches, ce qui n'a rien d'étrange si l'on considère que les conflits et la réalité indigènes ont tenu

le premier plan dans les médias durant toute la décennie passée. Les titres que l'on peut citer sont nombreux ; ils ont en commun la complicité qu'ils établissent avec les peuples originaires, pour certains sous un angle proche du folklore, d'autres relevant et même exaltant certaines essences ancestrales, et enfin certains visent directement

les questions sociales, l'exploitation et les persécutions dont les Mapuches font l'objet. (Claudio Mercado et Pablo Rosenblatt, Juan Carlos Gedda, Roberto Concha, Manuel Gedda et Gilberto Ortiz, Sebastián Moreno, Jeannette Paillan, Cristián Aylwin, Dauno Tótoro).

Les documentaires consacrés à la re-création de la vie de nos artistes sont également récurrents. Il en a toujours été ainsi. Écrivains, musiciens, peintres. (Ana María Egaña, Luis R. Vera, Ximena Arrieta, Hermann Mondaca, Patricio Muñoz, Cecilia Vicuña, Pablo Basulto, Loti Rosenfeld, Lily Gálvez).

Les femmes ne cessent de produire : Patricia Mora, Joanna Reposi, Adriana Zuanic entre autres.

Le thème des droits de l'homme semble trouver une œuvre maîtresse de synthèse dans un documentaire d'un cinéaste qui n'avait pas cultivé ce genre, car il a trouvé sa voie – en termes tout à fait glorieux – dans le cinéma de fiction. Silvio Caiozzi a filmé *Fernando ha vuelto* avec



ficción. Silvio Caiozzi filmó *Fernando ha vuelto* con meticulosidad casi quirúrgica: el reconocimiento de los restos de Fernando Olivares Mori, funcionario de CELADE, organismo de Naciones Unidas, 27 años, detenido el 5 de octubre de 1973 y desaparecido desde entonces. En el Instituto Médico Legal reúnen los huesos encontrados en el Patio 29 del Cementerio General y recomponen poco a poco lo que fuera su esqueleto. La cámara registra la operación paso a paso y muestra las reacciones crecientes de angustia contenida de los deudos, y un clima de dolor insopor-table, de congoja sin palabras rodea las escenas culminantes, que literalmente se apoderan del espectador llevándolo al borde mismo del horror. Que se sepa, no hay otro documental que haya logrado entre nosotros, con tan pocos elementos narrativos, una intensidad dramática semejante, entregando un testimonio lapidario de lo que fueron aquellos crímenes atroces.

Los cineastas nacionales que cultivan la ficción no se han interesado a menudo por incursionar en el documental. Hay, sin embargo, algunos casos. Ricardo Larraín, por ejemplo, que había filmado en 1996 *Raúl Silva Henríquez, cardenal*, estrena en 1998 *Pasos de baile*, una curiosa obra documental, con algunos elementos de ficción, producto del seguimiento de Larraín durante más de una década, a los protagonistas ocasionales de un programa de televisión de los años 1980.

El caso más recientes es el de Raúl Ruiz y su ambiciosa tetralogía *Cofralandes*, vocablo tomado de una canción de Violeta Parra y que remite a "la tierra donde todo pasa", se presenta como el viaje de un chileno que "redescubre este extraño país que es el suyo". En verdad, más que redescubrirlo, trata de entenderlo, para constatar al final que no ha entendido nada. Ahora bien, Ruiz es un artista sensible, perceptivo y agudo, capaz de constatar algunas verdades importantes a partir de hechos nimios; dramatiza con gracia situaciones puntuales de la vida cotidiana del Chile de hoy: y logra momentos brillantes, como cuando un profesor explica en discurso monocorde y hierático, pero regocijante y plenamente válido, las características del español que hablamos los chilenos, o cuando satiriza sin piedad, aunque con mucha gracia, el culto por las animitas. Es atinado, también, el recurso a los cortes con fondo de música de guitarrones y cantos del folklore profundo, combinados con saltos abruptos a música de autores doctos o de algunos de sus propios films anteriores; y convuelve, a pesar de que por momentos se torna reiterativa, la evocación de las rondas infantiles y los versos que todo chileno se aprendió en los textos escolares de la enseñanza primaria. Como en toda la producción de Ruiz, en el momento en que la emoción parece que está a punto de aflorar, el autor da una vuelta de tuerca y reaparece el humor agridulce, el toque irónico. El cineasta hace con todo su material una suerte de *pot pourri*, un documen-

une méticulosité presque chirurgicale : la reconnaissance des restes de Fernando Olivares Mori, fonctionnaire de CELADE, organisme des Nations Unies, 27 ans, arrêté le 5 octobre 1973 et disparu depuis. A l'institut médico-légal sont réunis les os retrouvés dans la cour 29 du Cimetière Général et on recompose peu à peu ce qui fut son squelette. La caméra enregistre l'opération pas à pas et montre les réactions croissantes d'angoisse contenue des membres de la famille, et un climat de douleur insupportable, de chagrin indicible entoure les scènes les plus fortes, qui prennent littéralement le pouvoir sur le spectateur, le menant au seuil même de l'horreur. Autant qu'on sache, il n'y a pas d'autre documentaire chez nous qui, avec si peu de moyens narratifs, ait réussi une telle intensité dramatique, livrant un témoignage lapidaire sur ce que furent ces crimes atroces.

Les cinéastes nationaux qui cultivent la fiction ne se sont pas souvent intéressés au documentaire. Il y a cependant quelques cas. Ricardo Larraín, par exemple, qui avait filmé en 1996 *Raúl Silva Henríquez, cardenal*, sort en 1998 *Pasos de baile*, curieuse œuvre documentaire comportant des éléments de fiction, produit du suivi opéré par Larraín pendant plus de dix ans des protagonistes occasionnels d'une émission de télévision des années 1980.

Le cas le plus récent est celui de Raúl Ruiz et son ambitieuse tétralogie *Cofralandes*, vocable emprunté à une chanson de Violeta Parra, qui renvoie à "la terre où tout arrive", elle se présente comme le voyage d'un Chilien qui redécouvre "cet étrange pays qui est le sien". En vérité, plus que de le redécouvrir, il tente de le comprendre, pour constater en fin de compte qu'il n'a rien compris du tout. Or, Ruiz est un artiste sensible, réceptif et fin, capable de constater certaines vérités importantes à partir de faits minimes, il dramatise avec élégance des situations ponctuelles de la vie quotidienne du Chili d'aujourd'hui, et il réussit des moments brillants, comme quand un professeur explique en un discours monocorde et hiératique, mais réjouissant et tout à fait valable, les caractéristiques de l'espagnol que nous parlons, nous autres Chiliens, ou quand il satirise sans pitié, mais fort drôlement le culte des âmes des morts. Il réussit aussi le recours aux passages avec en musique de fond les grandes guitares et les chants du folklore profond, combinés avec des sauts abrupts à des musiques d'auteurs doctes ou de certaines musiques de ses films antérieurs, et on est ému, même si, parfois, c'est un peu répétitif, par l'évocation des rondes enfantines et des vers que tout Chilien a appris dans les textes scolaires de l'école primaire. Comme dans toute la production de Ruiz, au moment où l'émotion semble être sur le point d'affleurer, l'auteur vire de bord et retourne à son humour aigre-doux, à la touche ironique. Le cinéaste fait avec tout son matériel une sorte de pot pourri, un documentaire avec bien des éléments de fiction – chose typique de tous ses

tal con múltiples elementos de ficción –algo que es típico de todos sus documentales–, aparentemente caótico, aunque rara vez se le escapa de las manos, porque en el momento final, las cuentas de colores se reúnen, recuperan un eje coherente y dan lugar al caleidoscopio que el cineasta tuvo, al parecer desde el principio, consciente o inconscientemente, en su cabeza.

Es evidente que, hoy por hoy, el documental es un género del que podría decirse que en Chile “está de moda”, si no fuera porque hablar así podría sonar peyorativo, lo que no es de ninguna manera justo. Investigaciones recientes establecen que entre el año 2000 y el 2004 se han realizado 97 documentales. Una cifra sin duda enorme y que seguramente debe ser en la realidad aún mayor, ya que no es fácil seguirle la pista a todo lo que se produce en el género. La cifra es indicativa de la magnitud del fenómeno, y si se examina la nómina de títulos se comprueba un hecho decidor: la gran mayoría de los realizadores es gente joven, lo que no es difícil de discernir, porque los nombres de los que ya no lo son, o no lo son al menos tanto, figuran en las listas de las décadas anteriores.

La pregunta que surge es: ¿a qué se debe esta indudable popularidad del género? Las razones son a nuestro juicio varias. En primer lugar, los progresos acelerados de la tecnología hacen infinitamente más fácil la tarea de filmar una película, porque el proceso se ha simplificado y además se ha abaratado. Paralelamente, han proliferado los centros donde se enseña cine, llámense éstos escuelas, institutos o simplemente núcleos educacionales. Los jóvenes egresan y cámara en mano se lanzan con un cierto frenesí a “hacer películas”, dominados muchos de ellos por un simple afán de jugar con la novedad o asumir un desafío, como cuando se tiene por primera vez un automóvil y hay que probarlo. No entienden que el cine comprende muy variadas opciones técnicas, y no únicamente la de “realizador”. Está también el imán poderoso de la televisión, y estudiar cine, para quienes sueñan con ese destino, es sólo el trampolín para llegar en algún momento a ocupar un lugar en las bambalinas de la tan codiciada pantalla chica.

Pero en otros hay una vocación verdadera y algunos de ellos tienen un verdadero talento creador. Y se deciden a hacer documentales, como un modo de prepararse para destinos más ambiciosos como los del largometraje de ficción, o simplemente porque los seducen las posibilidades mismas del género, su potencial expresivo. En estos últimos hay una doble determinación, propia del auténtico creador: la necesidad, por una parte, de entender las múltiples facetas, los problemas de todo tipo del mundo que lo rodea, y en segundo término, de transmitir al espectador las imágenes que muestran de qué manera esa experiencia marca su sensibilidad, poniendo en evidencia sus inti-

documentaires– apparemment chaotique, bien qu'il lui échappe rarement des mains, car à la fin, les billes de couleur se rejoignent, retrouvent un axe cohérent et donnent lieu au caléidoscope que le cinéaste avait en tête depuis le début, semble-t-il, consciemment ou non.

Il est évident qu'au jour d'aujourd'hui le documentaire est un genre dont on pourrait dire qu'au Chili il est “à la mode”, si parler ainsi n'avait pas une résonance péjorative qui serait fort injuste. Des recherches récentes établissent qu'entre 2000 et 2004, 97 documentaires ont été réalisés. Chiffre évidemment énorme et qui doit être en réalité plus grand encore, car il n'est guère facile de suivre la piste de tout ce qui se produit dans ce genre. Le chiffre est indicatif de la taille du phénomène, et si l'on examine la liste de titres on vérifie un fait qui en dit long : la majorité des cinéastes est jeune, ce qui n'est pas difficile à voir car les noms de ceux qui ne le sont pas, ou qui le sont moins, figurent sur les listes des décennies antérieures.

Une question se pose : à quoi est due cette indubitable popularité du genre ? À notre avis il y a plusieurs raisons. En premier lieu, les progrès accélérés de la technologie rendent infinitement plus facile la tâche de faire un film, parce que le processus s'est simplifié et revient meilleur marché. En parallèle, les centres d'enseignement du cinéma se sont multipliés, qu'on les nomme écoles, instituts ou simplement unités d'enseignement. Les jeunes passent un diplôme et caméra en main, se lancent avec enthousiasme dans l'acte de “faire des films”. Une grande partie d'entre eux est dominée par la simple envie de jouer avec la nouveauté ou de relever un défi, comme quand on a une voiture pour la première fois et qu'il faut bien l'essayer. Ils ne comprennent pas que le cinéma comprend des options techniques très variées, et pas seulement celle d'être “réalisateur”. L'aimant puissant de la télévision est là aussi, et étudier le cinéma, pour ceux qui rêvent de s'y destiner, n'est qu'un tremplin pour parvenir à un moment quelconque à occuper un poste dans les coulisses du petit écran si convoité.

Mais chez d'autres il y a une vraie vocation et certains d'entre eux ont un vrai talent créateur ; Et ils se décident à faire des documentaires comme façon de se préparer à des destins plus ambitieux comme le long métrage de fiction, ou simplement parce qu'ils sont séduits par les possibilités mêmes du genre et son potentiel expressif. Chez ces derniers il y a une double détermination, propre au créateur authentique : le besoin, d'un côté, de comprendre les multiples facettes, les problèmes en tous genres du monde qui l'entoure, et en second lieu, de transmettre au spectateur les images qui montrent de quelle façon cette expérience marque sa sensibilité, mettant en évidence ses intimités intellectuelles ou affectives, ses affinités ou son rejet,

midades intelectuales o afectivas, sus afinidades o su rechazo, sus convicciones o su desconcierto. El documentalista se mueve principalmente entre dos polos: la afirmación y la pregunta, y necesita, como todos los artistas, hacer cómplice al receptor de su arte, de sus creencias y sus dudas. Y en el caso concreto del cine chileno de hoy, el documental parece mejor preparado para cumplir este cometido que el cine de ficción, porque en éste, en una etapa que pareciera ser de auge, al lado de las buenas películas que el público premia con su asistencia a las salas donde se proyectan, porque de verdad “les dicen algo” sobre la realidad que nos concierne, están las otras, las prescindibles, las que no suman sino restan al patrimonio filmico.

En la relación cine documental/cine de ficción ocurre algo similar –tomando ciertamente todas las precauciones del caso– al fenómeno que se ha dado en los años recientes en las letras chilenas, entre el ensayo y la narrativa. Cuando llegó la democracia se produjo una suerte de “boom” en la novela y el cuento, lo que dio lugar a que se hablara de una “nueva narrativa chilena”. Se publicaron, en efecto, algunas buenas novelas y libros de cuentos, pero en conjunto, el género no satisfizo al cabo la necesidad pública de gozar con la lectura de un buen texto y de hallar simultáneamente respuestas a las muchas interrogantes que el chileno de estos tiempos se plantea para entender en qué país vive. Ese vacío lo llenó el ensayo; fue el momento en que varios autores revitalizaron un género que aunque existente y con nobles antecedentes, estaba sin embargo en un notorio segundo plano. El impacto que sus libros produjeron, sacudiendo las conciencias y la imaginación, es seguro que va a servir para que en una etapa cercana surjan las grandes novelas que los lectores están esperando y necesitando.

Los documentales juegan, al parecer, un papel parecido. Ya lo hicieron, a mediados del siglo pasado, cuando los documentalistas que animaron los Centros e Institutos de formación cinematográfica apadrinados por las universidades, cumplieron en relación con el cine de ficción que vino después de ellos, un papel en cierta medida fundacional.

JACQUELINE MOUESCA ??? ???? ????? ??????? ?????? ???
?????? ?????? ????

RESUMEN El documental en Chile está en auge, y el género tiene éxito. Está muy dependiente de la televisión. Tras los años de censura en que el documental era de propaganda, sigue habiendo limitaciones, pero los documentalistas son jóvenes, hay muchas mujeres, sus preocupaciones son variadas, individuales, y los que más se interesan en la dictadura son gente que apenas la vivió.

PALABRAS CLAVES documental, ficción, audiencia, televisión, temas, dictadura, historia, producción independiente, Mapuche, tecnologías nuevas, cineastas jóvenes, mujeres.

ses convictions ou son désarroi. Le documentariste se meut essentiellement entre deux pôles : l'affirmation et la question, et il a besoin, comme tous les artistes, d'être complice du récepteur de son art, de ses croyances et de ses doutes. Et dans le cas concret du cinéma chilien d'aujourd'hui, le documentaire semble mieux préparé pour accomplir cette fonction que le cinéma de fiction, parce que dans celui-ci, au cours d'une étape qui semble être un essor, à côté de bons films que le public récompense en fréquentant les salles de projection parce que vraiment, “ils lui disent quelque chose” de la réalité qui nous concerne, il y a les autres, dont on se passerait bien, celles qui ne s'ajoutent pas mais qui se retranchent du patrimoine de films.

Dans la relation cinéma documentaire/cinéma de fiction il arrive une chose semblable –dans la mesure où l'on peut comparer – au phénomène qui a eu lieu ces dernières années dans les lettres chiliennes, entre l'essai et la narration. A l'avènement de la démocratie il s'est produit une sorte de “boom” dans le roman et la nouvelle, ce qui a fait qu'on a parlé de “nouvelle narration chilienne”. Quelques bons romans et recueils de nouvelles ont été publiés, en effet, mais dans l'ensemble, le genre n'a en fin de compte pas satisfait le besoin public de jouir de la lecture d'un bon texte, qui en même temps donne des réponses aux questions multiples que se pose le Chilien des temps qui courent pour comprendre dans quel pays il vit. Ce vide a été comblé par l'essai ; ce fut le moment où plusieurs auteurs ont revitalisé un genre qui, bien qu'existant et comportant de nobles antécédents, était cependant nettement au second plan. L'impact produit par leurs livres, secouant les consciences et l'imagination, servira sûrement à faire naître, dans une étape prochaine, les grands romans que les lecteurs attendent et dont ils ont besoin.

Les documentaires jouent apparemment un rôle semblable. Ils l'ont déjà fait, à la moitié du siècle dernier, quand les documentaristes qui animaient les Centres et Instituts de formation cinématographique sous la houlette des universités, ont rempli vis à vis du cinéma de fiction qui leur a succédé, un rôle dans une certaine mesure fondateur.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) PAR ODILE BOUCHET

JACQUELINE MOUESCA ??? ???? ????? ??????? ?????? ???
?????? ?????? ????

RÉSUMÉ le documentaire au Chili est en plein essor, et le genre plaît. Il est très lié à la télévision. Après les années de censure où le documentaire était de propagande, il reste des limitations, mais les documentaristes sont jeunes, il y a beaucoup de femmes, leurs préoccupations sont variées, individuelles, et ceux qui s'intéressent le plus à la dictature sont des gens qui l'ont à peine vécue.

MOTS CLÉS documentaire, fiction, audimat, télévision, thèmes, dictature, histoire, production indépendante, Mapuche, nouvelles technologies, jeunes cinéastes, femmes.

sumas Y restas

additions ET soustractions

William Ospina

Artículo publicado el 22 de octubre de 2005 en la revista *Cromos* / Article publié le 22 octobre 2005 dans la revue *Cronos*

Al comienzo del Ricardo II de Shakespeare, Juan de Gante trata de convencer a su hijo, quien ha sido desterrado de Inglaterra, de que no tome demasiado a pecho esa expulsión, que piense que va de vacaciones, que no se sienta perdiendo un país sino ganando un mundo. Pero el muchacho le responde que uno no puede impedir que el fuego le quemé la mano mediante el recurso de pensar en los hielos del Cáucaso, que uno no puede calmar el filo del apetito con la mera imaginación de un banquete, y que no sirve de nada pensar en el calor del verano cuando uno va rodando desnudo por la nieve de diciembre.

Pensar sólo en las cosas buenas, dice, sólo hace sentir más lo peor. Y añade que "el feroz diente de la tristeza nunca hace tanto daño como cuando muerde sin abrir la herida".

Varias veces he oído decir que *Sumas y restas* es una película que vuelve a mostrar el costado negativo de la

Au début du Richard II de Shakespeare, Jean de Gante essaye de convaincre son fils, qui a été exilé en Angleterre, de ne pas trop prendre cette expulsion à cœur, de se dire qu'il part en vacances, de ne pas avoir le sentiment de perdre un pays, mais de gagner un monde. Le jeune homme lui répond qu'on ne peut empêcher le feu de vous brûler la main en pensant aux glaces du Caucase, qu'on ne peut calmer l'aiguillon de son appétit simplement en imaginant un banquet, et qu'il ne sert à rien d'imaginer la chaleur de l'été quand on traîne, nu, dans la neige de décembre.

Ne penser qu'aux bonnes choses, dit-il, ne fait qu'accentuer la sensation du pire. Et il ajoute que "la dent féroce de la tristesse ne fait jamais aussi mal que lorsqu'elle mord sans ouvrir la blessure".

J'ai souvent entendu dire que *Sumas y restas* est un film qui montre, une nouvelle fois, le côté négatif de la société colombienne. Qu'alors qu'il y a en Colombie

Sumas y restas (2004)
de Víctor Gaviria



sociedad colombiana. Que teniendo Colombia tantas cosas hermosas y admirables qué mostrar, Víctor Gaviria ha vuelto a detenerse en esas sordidas historias de mafia y de violencia que han sido nuestra vergüenza en las últimas décadas. Esos comentarios insisten en una confusión entre la realidad y el arte que es frecuente en las sociedades mágicas. La nuestra es una sociedad donde no es imposible que las personas por la calle insulten al actor que representa al villano de la telenovela. Una sociedad donde no se les censura a los carníceros de la guerra que cometan sus crímenes sino que lo cuenten. Una sociedad donde se confunde una película sobre la violencia de la mafia con la violencia de la mafia.

Es como si creyéramos que Leonardo di Caprio es Romeo Montesco, que Greta Garbo es la reina Cristina de Suecia, que Christopher Reeve era Supermán. Por eso, cuando nos presentan una reflexión intensa y verdadera sobre la realidad colombiana de los últimos tiempos, como *Sumas y restas* –que no es el problema sino un valeroso esfuerzo por enfrentar el problema, que no es un acto de violencia sino un refinado y pacífico ejercicio de comprensión, de reflexión y de superación de los dramas que nos han llevado a la violencia- creemos estar frente a los hechos mismos y no nos damos cuenta de que estamos ante su desciframiento; que estamos pasando del horror a la conciencia del horror, de la ceguera a la clarividencia, de ser víctimas inermes de una red de causas ingobernables a ser testigos lúcidos de la destreza con que el diablo teje sus tapices.

Sumas y restas, como antes *La vendedora de rosas*, como antes *Rodrigo D. No futuro*, son pasos sucesivos, cada vez más elaborados y valiosos, del compromiso de Víctor Gaviria en el examen de nuestra realidad y en

tant de choses belles et admirables, Víctor Gaviria s'est de nouveau arrêté à ces sordides histoires de mafia et de violence qui ont été notre honte durant ces dernières décennies. Ces commentaires insistent sur une confusion entre la réalité et l'art qui est fréquente dans les sociétés magiques. Nous vivons dans une société où il n'est pas impossible que les gens insultent dans la rue l'acteur qui joue le méchant dans un feuilleton télévisé. Une société où on ne critique pas les bouchers de la guerre de commettre leurs crimes mais de les raconter. Une société où on confond un film sur la violence de la mafia avec la violence de la mafia.

C'est comme si nous croyions que Leonardo di Caprio est Roméo Montagu, que Greta Garbo est la reine Christine de Suède, que Christopher Reeve était Superman. C'est pourquoi, lorsqu'on nous présente une réflexion intense et vraie sur la réalité colombienne de ces derniers temps, comme *Sumas y restas*, – qui n'est pas le problème mais un courageux effort pour affronter le problème, qui n'est pas un acte de violence mais un exercice, raffiné et pacifique, de compréhension, de réflexion et de dépassement des drames qui nous ont conduits à la violence – nous croyons nous trouver face aux faits eux-mêmes et nous ne nous rendons pas compte que c'est face à leur déchiffrement que nous sommes ; que nous passons de l'horreur à la conscience de l'horreur, de l'aveuglement à la clairvoyance, de l'état de victimes sans défense d'un réseau de causes ingouvernables à celui de témoins lucides de l'habileté avec lequel le diable tisse ses tapisseries.

Sumas y restas, comme auparavant *La vendedora de rosas*, comme auparavant encore *Rodrigo D. No futuro*, sont des étapes successives, de plus en plus élaborées et précieuses, de l'engagement de Víctor Gaviria dans l'examen de notre réalité et la création de moyens puis-

Sumas y restas
(2004)
de Victor Gaviria



la creación de poderosos recursos para comprenderla. Recuerdo aquí una frase de Sigmund Freud que Estanislao Zuleta solía repetir: "Porque lo que así permanece sin explicar retorna siempre, una y otra vez, como un alma en pena, hasta encontrar explicación y redención". Si la solución a los problemas de los individuos y de las sociedades fuera alzarnos de hombros frente a ellos, hacer el esfuerzo por olvidarlos, tratar de pensar en otra cosa, Colombia, hábil en la estrategia del aveSTRUZ, ya habría superado todos sus males.



Las soluciones a nuestros problemas deben ser verdaderas, y no ilusiones. Frente a una tubería rota que nos inunda la casa no sirve de nada pensar en la sequedad del Sahara; frente a las seducciones y los crímenes de la codicia, que se aprovecha de nuestra pobreza, de nuestra necesidad o de nuestra debilidad para enredarnos en su tentación de opulencia hacemos mal en soñarnos inmunes en lugar de encarar nuestros defectos.

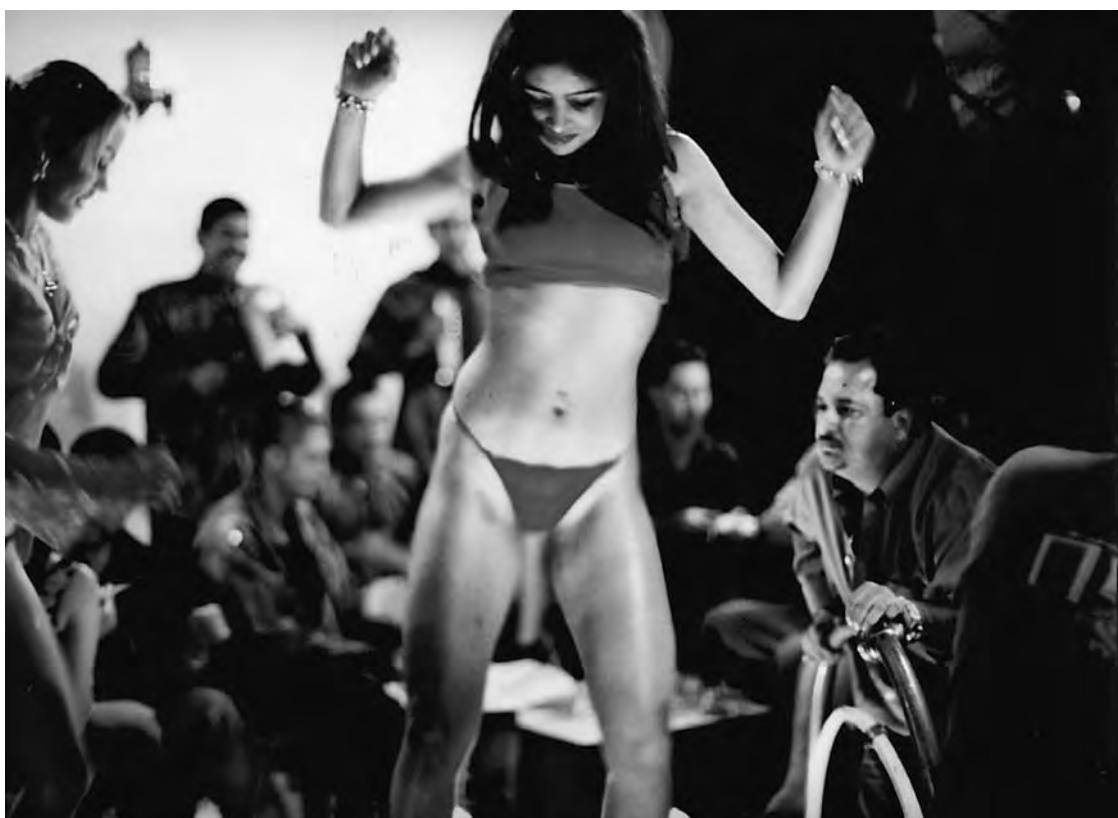
Por eso, cuando alguien dice que los creadores del cine colombiano deberían dedicarse a mostrar las cosas buenas y las cosas bellas que pasan en Colombia, en vez de mirar las desgracias y las tragedias, hay que recordarles sin cesar que lo mejor que tiene Colombia, mejor aún que sus paisajes, día a día arrasados por la codicia, es su inteligencia, su voluntad de entender la complejidad del drama, su capacidad de ver la trama minuciosa de las guerras, las razones del resentimiento, los mecanismos de la violencia, las causas de esta mala fiebre que se adueñó del país sin que lo advirtiéramos. A diferencia de *La Sierra*, un documental estremecedor por la verdad que muestra, y desesperanzador por la verdad que no interroga (qué poderes patrocinan la violencia, de dónde salen esas armas que esgrimen los cercos de niños sin futuro en la noche de las barriadas, qué dirigencia arrojó estas multitudes al desamparo, qué responsabilidad tienen los dueños del país en este espectáculo monstruoso de niños que sólo pueden contar con la vida mientras les dure la munición en sus pistolas), *Sumas y restas* se sumerge hondamente en los hechos que narra, interroga la red de las relaciones, no presenta sólo la superficie sino la profundidad de un drama que estuvo y está por todas partes, en una sociedad que deja a cada quien sólo con sus necesidades y con sus soluciones, sin el cobijo de una memoria compartida, sin el tejido de una comunidad solida-

sants pour la comprendre. Je rappelle ici une phrase de Sigmund Freud qu'Estanislao Zuleta répétait souvent : "Car ce qui demeure ainsi inexplicable revient toujours, encore et encore, comme une âme en peine, jusqu'à ce qu'il ait trouvé son explication et sa rédemption". Si la solution aux problèmes des individus et des sociétés consistait à hausser les épaules devant eux, à s'efforcer de les oublier, à essayer de penser à autre chose, la Colombie, habile dans la stratégie de l'autruche, aurait aujourd'hui surmonté tous ses maux.

Les solutions à nos problèmes doivent être vraies, et non illusoires. Face à une tuyauterie cassée qui inonde notre maison il ne sert à rien de penser à la sécheresse du Sahara ; face aux séductions et aux crimes de la cupidité, qui profite de notre pauvreté, de notre nécessité ou de notre faiblesse pour nous prendre dans les filets de sa tentation d'opulence, nous avons tort de nous rêver immunisés au lieu d'affronter nos défauts.

C'est pourquoi, lorsque quelqu'un dit que les créateurs du cinéma colombien devraient se consacrer à montrer les choses bonnes et les choses belles qui se passent en Colombie, au lieu de regarder les malheurs et les tragédies, il faut lui rappeler sans cesse que ce que la Colombie a de meilleur, de mieux encore que ses paysages, jour après jour dévastés par la cupidité, c'est son intelligence, sa volonté de comprendre la complexité du drame, sa capacité à voir la trame minutieuse des guerres, les raisons du ressentiment, les mécanismes de la violence, les causes de cette mauvaise fièvre qui s'est emparée du pays sans que nous nous en apercevions.

À la différence de *La sierra*, documentaire impressionnant par la vérité qu'il montre, et désespérant par la vérité qu'il n'interroge pas (quels pouvoirs patronnent la violence, d'où sortent les armes que brandissent les groupes d'enfants sans avenir dans la nuit des bidonvilles, quelle autorité a jeté ces foules dans la détresse, quelle responsabilité ont les maîtres du pays dans ce spectacle monstrueux d'enfants qui ne peuvent compter vivre que le temps que durent les munitions de leurs pistolets), *Sumas y restas* plonge au plus profond des faits qu'il raconte, interroge le réseau des relations, ne présente pas seulement la surface mais la profondeur d'un drame qui a été et qui est encore omniprésent, dans une société qui laisse chacun seul avec ses besoins et avec ses solutions, sans la protection d'une



Sumas y restas
(2004)
de Victor Gaviria

ria, sin un diálogo generoso que alerte frente al peligro, sin una justicia que ponga freno a la codicia de algunos, sin unos valores humanos que se prediquen con el ejemplo.

Como todas las grandes miradas sobre el destino humano en medio de los infiernos de la historia, *Sumas y restas* es un monumento a la generosidad. Allá dentro hay un infierno, pero quien nos lo narra nos está mostrando otra cosa, nos está mostrando lo que tenemos de admirable, nuestra capacidad de reflexionar y de interrogar la condición humana. No mira al mundo como lo miran los jueces y los verdugos, los bandidos y los traficantes, sino como lo mira un espíritu que ama y se commueve y que necesita comprender: por eso tenemos sentimientos encontrados frente a los personajes, podemos admirar su destreza y deplorar su infamia, censurar sus debilidades y reprochar sus torpezas, entender sus extravíos y sentir el horror de sus brutalidades. Nadie es en ella sólo una suma de defectos o de virtudes, todos son lo que la vida ha hecho de ellos, todos pagan por su negligencia o por su ambición.

Nadie debe dejar de recibir la lección de humanidad y la explicación de los males de nuestro país y de nuestra época que trae esta película. No se propone ser la obra más bella de nuestra cinematografía, pero a mi juicio ha logrado ser la más verdadera. Y, como bien lo intuyó Keats, toda verdad profunda se resuelve en belleza.

mémoire partagée, sans le tissu d'une communauté solidaire, sans un dialogue généreux qui sonne l'alarme face au danger, sans une justice qui mette un frein à la cupidité de quelques-uns, sans valeurs humaines prêchées par l'exemple.

Comme tous les grands regards sur le destin de l'homme au milieu de l'enfer de la société, *Sumas y restas* est un monument de générosité. Il y a là un enfer, mais celui qui nous le narre nous montre autre chose, il nous montre ce que nous avons d'admirable, notre capacité de réfléchir et d'interroger la condition humaine. Il ne regarde pas le monde comme le regardent les juges et les bourreaux, les bandits et les trafiquants, mais comme le regarde un esprit qui aime et qui s'émeut et qui a besoin de comprendre : c'est pour cette raison que nous éprouvons des sentiments opposés face aux personnages, nous pouvons admirer leur habileté et déplorer leur infamie, critiquer leurs faiblesses et leur reprocher leurs maladresses, comprendre leurs errements et ressentir l'horreur de leur brutalité. Dans ce film, personne n'est simplement une somme de défauts ou de vertus, tous les personnages sont ce que la vie a fait d'eux, tous payent pour leur négligence ou leur ambition.

Personne ne doit manquer de recevoir la leçon d'humanité et l'explication des maux de notre pays et de notre époque apportées par ce film. Il ne se propose pas d'être la plus belle œuvre de notre cinéma, mais selon moi il a réussi à être la plus vraie. Et, comme Keats en a eu l'intuition, toute vérité profonde se résout en

NO SE PROPONE SER LA OBRA MÁS BELLA DE NUESTRA CINEMATOGRAFÍA, PERO A MI JUICIO HA LOGRADO SER LA MÁS VERDADERA.

WILLIAM OSPINA ??????????????

RESUMEN ????????????????

PALABRAS CLAVES ????????????????

beauté.

IL NE SE PROPOSE PAS D'ETRE LA PLUS BELLE ŒUVRE DE NOTRE CINEMA, MAIS SELON MOI IL A REUSSI A ETRE LA PLUS VRAIE.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE)
PAR JEAN-MARIE SAINT-LU

WILLIAM OSPINA ????????????????

RESUME ????????????????

MOTS CLEFS ????????????????



William Ospina, Toulouse 20???

Sumas y restas (2004) de Victor Gaviria





Lúdica macábrica (2003)
de Carlos Mogollón

Un largo camino hecho de cortos pasos: el cortometraje en Colombia

Un long chemin fait de petits pas : le court-métrage en Colombie

> Julián David Correa

1. LOS PIONEROS

CUANDO EL MUNDO ERA UN CORTO ANCHO Y AJENO
(A PARTIR DE 1897)

En abril 13 de 1897, cuando el cine llega a Colombia, lo hace a través del puerto de Colón, en el Caribe, un puerto que pertenecía entonces al departamento de Panamá, Colombia, y que ahora pertenece a la República de Panamá. Cuando el cine llegó a Colombia, lo hizo bajo la luz del Vitascopio, como parte de la Compañía Universal de Variedades del señor Balabrega. En ese entonces todo el cine del mundo era cortometraje, y a la vez documental, y noticiero, y también puesta en escena. En ese entonces sólo empezaba a ser clara una diferencia: la existencia de la comedia. Lo demás era todo el embrión de todos los cines. Esta primera experiencia del cine en Colombia fue únicamente la de la importación y no dejó registro del país que ingresaba en el mercado mundial de las imágenes animadas y los sentimientos congelados. Las primeras imágenes de Colombia probablemente se registraron con el cinematógrafo

1. LES PIONNIERS

A PARTIR DE 1897, LORSQUE “LE MONDE ÉTAIT UN
VASTE COURT-MÉTRAGE”*

Le 13 avril 1897, lorsque le cinéma arrive en Colombie, c'est par le port de Colón, sur la côte Caraïbe, un port qui appartenait alors au département de Panama, Colombie, et qui appartient à présent à la République de Panama. Lorsque le cinéma est arrivé en Colombie, c'est sous la lumière du Vitascopio, en tant que partie intégrante de la Compagnie Universelle de Variétés du señor Balabrega. A cette époque-là, le cinéma du monde entier n'était que court-métrage, à la fois documentaire et d'actualités, et aussi mise en scène. A cette époque-là, la seule différence clairement visible était l'existence de la comédie. Le reste était l'embryon de tous les cinémas. Cette première expérience du cinéma en Colombie fut due uniquement à l'importation et elle ne laissa pas de trace enregistrée de ce pays qui entrait dans le marché mondial des images animées et des sentiments congelés. Les premières images de Colombie ont probablement été enregistrées avec le cinémat-

* [NdT] Allusion au titre du roman “indigéniste” péruvien de Ciro Alegria, paru en 1941, *El mundo es ancho y ajeno* (Titre de la traduction française, qui fut effectuée à partir d'une traduction anglaise ! : *Vaste est le monde*).

Lumière que explotaba uno de sus operadores: Gabriel Veyre, quien fue enviado a México y el Caribe y desde agosto de 1896 realizó exhibiciones y filmaciones tanto en México como en Cuba. El 13 de junio de 1897 llegó al puerto de Colón y pocos días después se instaló en la ciudad de Panamá, con programas que ya al final del mismo mes ofrecía "nuevas vistas de movimiento". A este pequeño grupo de pioneros se sumará en septiembre de 1897 el barranquillero Ernesto Vieco, quien presentó el cine por primera vez en Bogotá, también con los recursos de los hermanos Lumière. De estos comienzos y de nuestra hipótesis de las primeras filmaciones en Colombia, los primeros "cortos", no queda ni un solo plano.

2. LAS MIRADAS AL ESPEJO Y A LAS FOTOGRAFÍAS RETOCADAS

Las intervenciones del estado colombiano en el cine de este país han sido tan definitivas que con frecuencia sirven como una forma de marcar su historia. Sólo con fines expositivos será ese el criterio que se usará con mayor frecuencia en este texto. En 1942 se promulgan las primeras normas de impulso al cine nacional¹, que obviamente no mencionan el tema del cortometraje y que en la práctica permanecen inútiles por varios años.

Los verdaderos inicios de un cine hecho en Colombia y que buscaba una identidad colombiana se dan en década de los veintes y con base en el capital privado. Se trata de largometrajes argumentales basados en la literatura nacional (por ejemplo *Maria*, 1922) y en las costumbres e imaginarios de algunas regiones (como *Bajo el cielo antioqueño*, 1924-25). De manera paralela, en esta época empiezan a hacerse cortos publicitarios y noticiosos, que acompañan las proyecciones regulares de un cine que procedía de Francia, Italia y, cada vez en mayor medida, de los Estados Unidos. Junto con los Di Domenico y su *SICLA-Journal*, (también llamado *Diario colombiano*), los más importantes protagonistas de este tipo de cortos fueron hasta los años cincuentas la familia Acevedo y su *Noticiero nacional* (producción desarrollada de 1924 a 1955). Además de su participación en largometrajes, el trabajo de la familia Acevedo se ocupó fundamentalmente cortos noticiosos que en ocasiones ilustraron con modestas y a veces no confesadas puestas en escena (en un caso incluso utilizaron animaciones: *Guerra contra el Perú, Colombia victoriosa*, 1932). La producción de cortos de los Acevedo es un hito en la historia filmica del país. Su cine muestra las transformaciones de una nación que ingresaba tardíamente en la modernidad y en la revolución industrial: registro de grandes obras de infraestructura urbana, imágenes de empresas boyantes, de corridas y carreras, de reinados de belleza, del hambre y de los indígenas acorralados, de

graphe Lumière qu'exploitait un de ses opérateurs : Gabriel Veyre, qui fut envoyé au Mexique et dans la zone caraïbe et qui, à partir du mois d'août 1896, réalisa des projections et des tournages aussi bien au Mexique qu'à Cuba. Le 13 juin 1897, il arriva au port de Colón et s'installe quelques jours plus tard dans la ville de Panama, avec un programme qui, dès la fin du mois, offrait "des images en mouvement nouvelles". En septembre 1897, dans ce petit groupe de pionniers, on comptera aussi Ernesto Vieco, de Barranquilla, qui présente pour la première fois le cinéma à Bogota, également grâce aux moyens des frères Lumière. De ces débuts, et de notre hypothèse des premiers tournages en Colombie, ces premiers "courts-métrages", il ne reste pas un seul plan.

2. LES REGARDS VERS LE MIROIR ET LES PHOTOGRAPHIES RETOUCHÉES

Les interventions de l'État colombien dans le cinéma du pays ont été si marquées qu'elles sont souvent une façon de ponctuer son histoire. Nous aurons recours principalement à cette idée pour exposer et développer notre article. En 1942 sont promulguées les premières règles pour favoriser le cinéma national¹ : on n'y fait aucune mention du court-métrage, et elles ne connaissent aucune application pendant plusieurs années.

Un cinéma fait en Colombie, et qui soit à la recherche d'un identité colombienne, commence vraiment dans les années vingt, soutenu par le capital privé. Il s'agit de longs métrages dont l'argument se fonde sur la littérature nationale (par exemple *Maria*, 1922) et sur les coutumes et l'imaginaire de certaines régions (*Bajo el cielo antioqueño*, 1924-1925). Parallèlement, on commence à cette époque à faire des courts de publicité et d'actualités, qui accompagnent les projections régulières d'un cinéma venu de France, d'Italie et, de plus en plus, des États-Unis. Avec les Di Domenico et leur *SICLA-Journal* (appelé aussi *Diario colombiano*), les principaux acteurs de ce genre de courts ont été, jusque dans les années cinquante, la famille Acevedo et son *Noticiero nacional* (production qui se développa de 1924 à 1955). Outre sa participation à de longs métrages, le travail de la famille Acevedo consista essentiellement en courts d'actualités, qui furent parfois illustrés de mises en scène modestes et inavouées (elle fit même une fois usage d'animations : *Guerra contra el Perú, Colombia victoriosa*, 1932). La production de courts par la famille Acevedo représente une étape dans l'histoire cinématographique du pays. Son cinéma montre les transformations d'une nation qui entrait tardivement dans la modernité et dans la révolution industrielle : répertoire des grands travaux d'infrastructure urbaine, images d'entreprises florissantes, de corridas, de courses et d'élections de "Miss", d'indigènes dépossédés et de famine, de passations de pouvoir et d'enterrements pré-

*La vuelta de hoja* (2002) de Carlos Hernández*Proyecto del diablo* (1999) de Oscar Campo

posesiones y entierros presidenciales, de la corta última despedida de Gardel y los desfiles militares, los discursos de Gaitán y las consecuencias del Bogotazo². Los Acevedo, como pocos, se empeñaron en la existencia de un cine colombiano: muchos de sus trabajos se realizaron con equipos que la familia hacía fabricar en Colombia, y su participación en el cine nacional abarca tanto largos como cortos. En este período, el trabajo de los Acevedo, y en general los filmes de noticias que usualmente servían para la promoción estatal o privada, continuaron siendo los únicos cortometrajes colombianos hasta el borde de los años sesentas.

3. EL SOBREPRECIO Y ANTECEDENTES:

EL ESTADO COJE A PERO TAMBIÉN SOBREPRECIA

Como han señalado varios investigadores, entre los que se cuenta Carlos Álvarez, el proceso de reconstruir la historia del corto en Colombia se dificulta por la ausencia de estadísticas al respecto, en una producción que ha terminado por ser la más abundante de la cinematografía colombiana. Los motivos de este olvido tienen que ver con la larga ausencia de acciones de preservación e historiografía, la condición de ejercicio que tenían muchos trabajos y el desinterés a veces vergonzante de sus realizadores. Prácticamente ninguno de los cortos realizados hasta comienzos de los setentas son argumentales. Los más destacados directores de ese período son Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Alvaro González Moreno, Alberto Mejía y la pareja de Ray Witlin y Gabriela Samper. El más prolífico creador de esta época es José María Arzuaga (director español que llegó a Colombia en 1960), quien además del muy conocido largometraje

sidentiels, des brefs et derniers adieux de Gardel et de défilés militaires, des discours de Gaitán et des conséquences du Bogotazo². Rares sont ceux qui, comme les Acevedo, se sont efforcés de faire exister un cinéma colombien : un grand nombre de leurs œuvres a été réalisé avec des équipements que cette famille faisait fabriquer en Colombie, et leur participation au cinéma national comprend aussi bien des longs que des courts métrages. Pendant cette période, le travail des Acevedo, et en général les films d'actualités qui servaient à la promotion publique ou privée, ont été les seuls courts-métrages colombiens, et ceci jusqu'aux années soixante.

3. LA SURTAXE ET SES ANTÉCÉDENTS :

L'ÉTAT SE DÉROBE MAIS SURTAXE AUSSI

Comme l'ont fait remarquer différents chercheurs, parmi lesquels Carlos Alvarez, reconstituer l'histoire du court en Colombie est rendu difficile par l'absence de statistiques pour une production qui est finalement la plus importante de la cinématographie colombienne. Les raisons de cet oubli sont en rapport avec la longue absence d'actions de conservation et d'historiographie, les conditions dans lesquelles on utilisait beaucoup de ces travaux et l'indifférence parfois honteuse de leurs réalisateurs. Presque aucun des courts réalisés jusqu'au début des années soixante n'a d'argument. Les réalisateurs les plus marquants de cette période sont Julio Luzardo, Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto, Alvaro González Moreno, Alberto Mejía et le couple Ray Witlin-Gabriela Samper. Le créateur le plus prolifique de cette époque est José María Arzuaga (réalisateur espagnol arrivé en Colombie en 1960), qui, outre le long métrage très connu *Pasado el Meridiano* (1965-

Pasado el Meridiano (1965-1967) fue director de 30 cortos filmados en la década del sesenta³.

Cortometrajes importantes de la época son *Esta fue mi vereda* (1959), *Chichigua* (1963), los cortos que integran los *Tres cuentos colombianos* (1963) y *La langosta azul* (creado con la participación de artistas como Gabriel García Márquez y la dirección de Álvaro Cepeda Samudio, 1954).

Un momento de ruptura para la historia del cortometraje colombiano llega en 1971, cuando se promulga el Decreto 879 que por primera vez habla de una cuota de pantalla y regula exenciones tributarias a importadores de insumos para la producción cinematográfica y para exhibidores de filmes colombianos. Es al amparo de este decreto que se inicia la etapa del sobreprecio.

La etapa del sobreprecio es una de las más controvertidas de la historia del cine colombiano. Las evidencias muestran que fue el período en donde más cortometrajes se realizaron (alrededor de 600 en cine), pero la calidad de los mismos fue entonces y es hoy muy discutible. Adicionalmente, la mayor parte de los realizadores de esta época no lo fueron sino en ese momento: gente que ni antes ni después participó del desarrollo cinematográfico del país.

La estructura de funcionamiento del sobreprecio implicaba varias condiciones: los recursos para la producción de los cortos, y los que beneficiaban al exhibidor que proyectaba estos trabajos provenían de unos puntos adicionales que el espectador pagaba por la boleta de cine (un “sobreprecio”, de ahí el nombre), boleta que en los años setenta era la más barata del continente americano. Una segunda condición era que los productores podían beneficiarse hasta por siete cortos, después de los cuales estaban obligados a realizar un largometraje. Para disfrutar de la norma, los cortos debían tener al menos siete minutos.

A pesar de sus intenciones, esta estrategia de fomento contó con varios problemas, como la ausencia de una junta de calidad que desde el comienzo seleccionara los cortos en función del talento artístico expresado en las obras. La junta finalmente se creó, pero entre sus criterios no sólo estaban los estéticos, sino, como señala Carlos Álvarez, otras razones que incluían criterios morales, religiosos, políticos e, incluso, vínculos personales con los productores. Así las cosas, muy pronto los realizadores y sus obras dejaron de ser el centro del desarrollo de la norma, y los exhibidores optaron por comprar directamente los cortos (en lugar de liquidar el porcentaje acordado). La compra permitía reducir los costos e incrementar las posibilidades de obtener mayores ganancias). En poco tiempo, los exhibidores pasaron a producir los cortos a través de pequeñas empresas que contaban con una razón social diferente a la propia, empresas que nunca hacían más de siete cortos, y jamás



El último golpe del caballero (2004) de Juan Manuel Acuña

1967), a réalisé trente courts durant les années soixante³.

Autres courts métrages importants de cette époque : *Esta fue mi vereda* (1959), *Chichigua* (1963), les courts qui composent les *Tres cuentos colombianos* (1963) et *La langosta azul* (créé avec la participation d’artistes comme Gabriel Garcia Marquez, et réalisé par Alvaro Cepeda Samudio, 1954).

1971 marque une rupture pour l’histoire du court-métrage colombien, quand on promulgue le Décret 879 qui parle, pour la première fois, d’un tant pour cent par écran et réglemente les exonérations fiscales pour les importateurs d’intrants destinés à la production cinématographique et pour les salles projetant des films colombiens. C’est sous le couvert de ce décret que commence l’étape de la surtaxe.

Cette étape de la surtaxe est l’une des plus controversées de l’histoire du cinéma colombien. Il est évident que c’est la période où l’on a réalisé le plus de courts métrages (plus de 600 à l’écran), mais leur qualité était alors et est encore très discutable. De plus, la majeure partie des réalisateurs de l’époque ne s’est manifestée qu’à ce moment-là : des individus qui n’ont participé ni avant ni par la suite au développement cinématographique du pays.

La structure du fonctionnement de la surtaxe impliquait différentes conditions : les ressources destinées à la production de courts, et celles qui avaient les exploitants des salles qui projetaient ces œuvres provenaient d’une valeur ajoutée que le spectateur payait sur le ticket de cinéma (une “surtaxe”, d’où le nom), billet qui était dans les années soixante-dix le moins cher du continent américain. Une deuxième condition était que les producteurs pouvaient en bénéficier pour sept courts, mais au-delà ils étaient obligés de réaliser un long métrage. Afin d’en bénéficier de la règle établie, les courts devaient durer au moins sept minutes.

Malgré ses bonnes intentions, cette stratégie de développement connut différents problèmes, par exemple l’absence d’un jury de qualité qui sélectionne dès le départ les courts en fonction du talent artistique qui s’exprimait dans les œuvres. Le jury fut finalement créé,

un largometraje, pero que además obligaban al espectador a enfrentarse con un cine de calidad muy discutible.

Los temas abordados por los cortometrajes de esta etapa son muy diversos, pero se destacan las postales sobre sitios turísticos, las adaptaciones de pequeños cuentos, los temas asociados con la violencia colombiana y las comedias urbanas. Técnicamente y salvando unas pocas excepciones se trataba de obras imperfectas, donde tanto el registro sonoro como su mezcla eran deficientes. La fotografía era del todo ilustrativa, sin un carácter, como tampoco lo fueron los guiones ni las puestas en escena.

Junto a los cortos motivados por el sobreprecio, se dieron muchas otras obras, algunas con importantes búsquedas estéticas y políticas, como el memorable documental, *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1965-1972), trabajo que obtuvo, entre muchos otros premios, el del festival de cortometrajes de Oberhausen, filme que es un clásico, una de las películas más importantes de la historia del cine en Colombia. En esta época se dieron trabajos sobresalientes. Entre las obras más relevantes se destacan: *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978), *Asunción* (Ospina y Mayolo, 1975) y *Cuartito azul* (Luis Crump y Sebastián Ospina, 1978). Entre estas, *Agarrando pueblo*, continúa siendo una referencia: documental y argumental a la vez, es un corto que con ironía señala el cine de la pornomiseria, esa creación basada en la explotación del dolor y el conflicto social, que aparece como respuesta a la imagen que en otros continentes se tiene de un país como Colombia, un tipo de audiovisual que existe en todo cine periférico.



mais ses critères n'étaient pas seulement esthétiques, comme l'indique Carlos Álvarez, mais aussi des raisons morales, religieuses, politiques et même les liens familiaux avec les producteurs. Dans ces conditions, les réalisateurs et leurs œuvres cessèrent bientôt d'être au cœur du développement de la règle et les exploitants préférèrent acheter directement les courts (au lieu de s'acquitter du pourcentage déterminé. L'achat permettait de réduire les coûts et d'augmenter les gains). En peu de temps, les exploitants en vinrent à produire les courts en passant par de petites sociétés dont la raison sociale était différente de la leur, sociétés qui ne faisaient jamais plus de sept courts, et jamais de long métrage, et qui de plus amenaient le spectateur à s'exposer à un cinéma d'une qualité plus que discutable.

Les thèmes abordés par les courts pendant cette période sont très variés ; les plus marquants sont des cartes postales sur des lieux touristiques, des adaptations de petits contes, des thèmes associés à la violence colombienne et des comédies urbaines. Techniquement, à de rares exceptions près, il s'agissait d'œuvres imparfaites, où l'enregistrement sonore ainsi que le mixage étaient déficients. La photographie servait à illustrer, sans aucun recherche, tout comme les scénarios et les mises en scène.

À côté des courts produits grâce à la surtaxe, beaucoup d'autres œuvres, certaines étant le résultat d'importantes recherches esthétiques et politiques : ainsi le mémorable documentaire *Chircales* (Marta Rodríguez et Jorge Silva, 1965-1972) ; ce travail obtint, entre d'autres nombreux prix, celui du festival de courts métrages d'Oberhausen. Devenu un classique, ce film est un des plus importants de l'histoire du cinéma en Colombie. A la même époque on remarque d'autres œuvres excellentes comme *Agarrando pueblo* (Luis Ospina et Carlos Mayolo, 1978), *Asunción* (Ospina et Mayolo, 1975) et *Cuartito azul* (Luis Crump et Sebastian Ospina, 1978). Parmi ces dernières, *Agarrando pueblo* continue d'être une référence : documentaire et fiction à la fois, c'est un court qui signale avec ironie le cinéma de la pornomiserie, cette création fondée sur l'exploitation de la douleur et du conflit social et qui apparaît comme réponse à l'image que l'on se fait dans d'autres continents d'un pays comme la Colombie, ce genre de production audio-visuelle qui existe dans tout cinéma périphérique.

La cerca (2004) de Rubén Mendoza

4. LOS COMIENZOS DE FOCINE:

EL ESTADO FOMENTA, A LA LARGA (1978-1986)

En 1978 se crea la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Varios motivos llevan a la creación de FOCINE, uno de ellos relacionado con los cortos: se consideró que las medidas contempladas en relación con el sobreprecio no habían sido útiles a la realización de una abundante producción de largometrajes. FOCINE era una institución de carácter financiero, que resumía la concepción del fomento al audiovisual de aquellos años. De una manera un poco simplista pero cierta podría resumirse esa concepción en la siguiente frase: el estado debe ofrecer financiación para que el cine colombiano exista y sus creadores y técnicos cuenten con empleo. La realidad pronto obligó a la transformación de FOCINE: una parte del presupuesto se tuvo que empezar a invertir en becas. Ante la mora en el pago que los creadores pronto tuvieron, se dio un cambio fundamental que implicó el que la compañía se hiciera propietaria de las primeras películas (como pago de parte de la deuda), y que terminara por convertirse en la productora y única propietaria de las demás. Este esquema de un estado productor de cine permanecería durante todo el período de existencia de FOCINE. Como productor de cine, FOCINE tuvo la debilidad de ser un productor que desconocía la importancia de invertir en promoción y exhibición, y que en general carecía de la lógica y especificidades propias del arte y del negocio cinematográfico.

A pesar de estas deficiencias estructurales, que significaron pérdida de negativos, fracasos de taquilla y obras mediocres y costosas, se dieron también importantes películas y el fortalecimiento de realizadores que se sumaban a los protagonistas de épocas anteriores: Lisandro Díaz, Camila Loboguerrero, Jaime Osorio, Víctor Gaviria y Francisco Norden, entre otros.

5. FOCINE Y LOS MEDIOMETRAJES PARA TELEVISIÓN:

21 A 25 (1986-1993)

Las debilidades de concepción y ejecución de FOCINE, llevaron pronto a varias crisis. Como una alternativa, en 1986 surge al interior de esta institución el proyecto *Mediometrajes para televisión*, una interesante iniciativa que aprovechaba las posibilidades de la televisión como ventana de exhibición, que contaba con un sistema de convocatorias públicas, que buscaba ofrecer espacios de producción diversos a los realizadores y que estaba centrada en el cortometraje. Entre las críticas que se hacen a esta opción está lo escaso de los recursos económicos puestos a disposición de los realizadores (siempre la misma cantidad sin importar el proyecto) y

4. LES DÉBUTS DE FOCINE :

L'ÉTAT PROMEUT, PETIT À PETIT (1978-1986)

En 1978 est créée la Compagnie de Développement du Cinéma (FOCINE). Plusieurs raisons expliquent la création de FOCINE, l'une d'entre elles en rapport avec les courts : on considéra que les mesures envisagées en relation avec la surtaxe n'avaient pas favorisé la réalisation d'une abondante production de longs métrages. FOCINE était une institution à caractère financier, qui résumait la conception que l'on se faisait à l'époque de l'aide à l'audio-visuel. On pourrait résumer cette conception, de façon un peu simpliste mais néanmoins exacte, ainsi : l'État doit offrir le financement nécessaire pour que le cinéma colombien puisse exister et que les créateurs et les techniciens aient un emploi. La réalité ne tarda pas à transformer FOCINE : une partie du budget dut être employé à créer des bourses. Avec les retards de paiement que durent bientôt affronter les créateurs, intervint un changement radical : désormais la Compagnie devint propriétaire des premiers films (pour se rembourser d'une partie de la dette), et finalement devint productrice et l'unique propriétaire des autres films. Ce schéma d'un État producteur de cinéma devait durer aussi longtemps qu'exista FOCINE. Comme producteur de cinéma, FOCINE eut la faiblesse d'être un producteur qui ignorait l'importance des investissements en matière de promotion et de d'exploitation, et manquait, de façon générale, de la logique et des spécificités propres à l'art et au commerce cinématographiques.

Malgré ces déficiences structurelles qui eurent comme résultat la perte de négatifs, des œuvres coûteuses et médiocres et des déficits d'entrées, il y eut aussi la production de films importants et certains réalisateurs s'affirmèrent et vinrent s'ajouter aux acteurs des époques antérieures : Lizandro Díaz, Camila Loboguerrero, Jaime Osorio, Victor Gaviria et Francisco Norden, entre autres.

5. FOCINE ET LES MOYENS MÉTRAGES POUR TÉLÉVISION :

21 À 25 minutes (1986-1993)

La faiblesse dans la conception et l'exécution de FOCINE provoquèrent bientôt différentes crises. Comme alternative, en 1986 apparaît, au sein même de cette institution, le projet *Mediometrajes para televisión*, initiative intéressante qui utilisait les possibilités de la télévision comme fenêtre de diffusion, qui possédait un système d'appels publics, qui tentait d'offrir différents espaces de production aux réalisateurs et qui était centrée sur le court métrage. Parmi les critiques adressées à cette solution figure le manque de moyens économiques mis à la disposition des réalisateurs (toujours la même somme, quel que soit le projet) et l'absence de questions et de solutions devant la contradic-

La cerca (2004)
de Rubén Mendoza



la ausencia de preguntas y alternativas a la contradicción que en ese momento se planteaba por las diferencias entre el cine y la televisión⁴, a estas críticas podría sumarse que estos cortos eran en general pequeños largometrajes, y siendo la mayoría correctos, con calidad técnica y narrativa, carecían de una exploración del corto como género con propias posibilidades. Entre el cine y la televisión, entre el cortometraje y el largometraje, estos cortos se llamaron *mediometrajes*.

Se realizaron 21 cortometrajes, todos de 25 minutos. Los mediometrajes fueron un espacio de formación y surgimiento para técnicos y creadores y, como anota Patricia Restrepo, imágenes de la diversidad cultural de Colombia. Entre los mejores trabajos de este período se cuentan *Los habitantes de la noche* y *Los músicos* (Víctor Gaviria, 1983 y 1986), *Reputado* (Sylvia Amaya, 1986), *Semana de pasión* (Julio Luzardo, 1985), *Después de la lluvia* (Hernán Bravo, 1987), *Bochinche en el barrio arriba* (Luis González, 1987), *El día que terminó el verano* (Mario Mitriotti, 1987), *De vida o muerte* (Jaime Osorio, 1987), *La baja* (Gonzalo Mejía, 1987), *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986), *Camiones de polvo* (Fernando Reyes), *Aroma de muerte* (Heriberto Fiorillo, 1985), *Aquel 19* (Carlos Mayolo, 1985), *Canto a la victoria* (Magdalena Massonant, 1987), *Lugares comunes* (Andrés Upegui, 1987), *Nunca olvides decir adiós* (Mauricio Cataño, 1988), *La balada del mar no visto* (Diego García-Moreno, 1988), *Para subir al cielo* (Andrés Marroquín, 1990), *Soñé con madera* (Mónica Cifuentes, 1991), *Hilos internos* (Bella Ventura, 1993) y *La pequeña maldición de tener este cuerpo* (Juan Fernando Devís, 1993). De los mejores cortos de este período puede

tion qu'impliquaient alors les différences entre le cinéma et la télévision⁴. On pourrait ajouter à ces critiques que ces courts étaient en général de petits longs métrages et que, tout en étant corrects pour la plupart en ce qui concerne la qualité technique et narrative, ils manquaient d'une recherche des possibilités propres au court comme genre cinématographique. Entre le cinéma et la télévision, entre le court et le long métrage, ces courts furent appelés *moyens métrages*.

On réalisa 21 courts métrages, tous de 25 minutes. Les moyens métrages furent un espace de formation et de révélation de techniciens et de créateurs et, comme le remarque Patricia Restrepo, ils furent l'image de la diversité culturelle de la Colombie. Parmi les meilleures œuvres de cette période figurent *Los habitantes de la noche* et *Los músicos* (Víctor Gaviria, 1983 et 1986), *Reputado* (Silvia Amaya, 1986), *Semana de pasión* (Julio Luzardo, 1985), *Después de la lluvia* (Hernan Bravo, 1987), *Bochinche en el barrio arriba* (Luis González, 1987), *El día que terminó el verano* (Mario Mitriotti, 1987), *De vida o muerte* (Jaime Osorio, 1987), *La baja* (Gonzalo Mejia, 1987), *La mejor de mis navajas* (Carl West, 1986), *Camiones de polvo* (Fernando Reyes), *Aroma de muerte* (Heriberto Fiorillo, 1985), *Aquel 19* (Carlos Mayolo, 1985), *Canto a la victoria* (Magdalena Massonant, 1987), *Lugares comunes* (Andrés Upegui, 1987), *Nunca olvides decir adiós* (Mauricio Cataño, 1988), *La balada del mar no visto* (Diego García-Moreno, 1988), *Para subir al cielo* (Andrés Marroquin, 1990), *Soñé con madera* (Monica Cifuentes, 1991), *Hilos internos* (Bella Ventura, 1993) et *La pequeña maldición de tener este cuerpo* (Juan Fernando Devis, 1993). Pour les

decirse que una transformación se había logrado, tanto en la calidad de la obra, como en la aproximación a las historias: una preocupación por la historia colombiana se manifestaba de manera definitiva dando contexto a los argumentos, a la vez que se recogía la tradición literaria con una verdadera apropiación de los autores.

Con o sin apoyo estatal son muchos los cortometrajistas que se revelan en esos años. Uno de ellos, en conflicto con FOCINE, y con una valiosa obra, es el animador Carlos Santa (*Isaac Ink, el pasajero de la noche*, 1990. *La selva oscura*, 1994. *Fragmentos*, con Herib Campos, 1999). Otros trabajos que vale la pena mencionar: Patricia Restrepo (*Momentos de un domingo*, 1985), Fernando Laverde (*El amor de Milena*, 1985. Realizador que se consolidará como pionero de la animación en Colombia), Luis Alfredo Sánchez (*El domador de la llanura*, 1985, *El potro chusmero*, 1985), Lisandro Duque (*Un ascensor de película*, 1985), José María Arzuaga (*El doble*, 1985), Pepe Sánchez (*San Antoñito*, 1986), Julio Luzardo (*El gallo cantó tres veces*, 1987), Jaime Osorio (*De vida o muerte*, 1987), Edwin Goggel y Jorge Aldana (*A trescientos metros el retén*, 1988), Ricardo Restrepo (*María toma dos*, 1991) y Jorge Echeverry (*El ascensorista*, 1994). Junto con los que realizadores que caminan a solas, también se da el caso de los que marchan en grupo, como es el caso de Cine Mujer, colectivo con una clara opción política: Clara Riascos, Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobon y Dora Cecilia Ramírez. Cine Mujer realiza filmes como *¿Y su mamá qué hace?* (1981), *Carmen Carrascal* (1982) y *La mirada de Myriam* (1985).

6. EL FIN DE FOCINE TAMBÍEN FOMENTA

En 1993 se decreta la liquidación de FOCINE, con lo cual el estado momentáneamente retira su apoyo al cine nacional. El cine colombiano continúa, por supuesto, y se presenta una reformulación que se inicia a finales de los ochentas y que conducirá a la incorporación del cine a un concepto más amplio, el de audiovisual, con creadores de cine que se vuelcan al trabajo en video y nuevos realizadores que dan sus primeros pasos en otros formatos. Los cortometrajistas de esta época serán los mismos del período Mediometrajes de FOCINE, junto con creadores que estaban o se consideraban por fuera de este sistema. Se cuentan, entre otros: Carlos Bernal (autor, entre otros documentales, de: *Son del barro*, 1986), Víctor Gaviria y Luis Ospina (ambos realizadores se han movido entre el cine y el video), Óscar Campo y María Paulina Ponce (animadora: *El susto*, 1987. Ponce seguirá trabajando en esa línea con nuevas animaciones: *Llegó la hora*, 1995, *Remedios*, 2004, y con puestas en escena que caricaturizan su entorno: *¿Y su perro que tiene?*, 2004). Durante este pequeño limbo de

meilleurs courts de cette période, on peut dire qu'on était parvenu à transformer tant la qualité des œuvres que le traitement des sujets : une préoccupation pour l'histoire colombienne apparaissait, de façon définitive, fournissant un contexte aux sujets, en même temps que l'on reprenait la tradition littéraire par une véritable adaptation des auteurs.

Avec ou sans appui de l'État, de nombreux réalisateurs de courts métrages se sont révélés au cours de ces années. Citons parmi eux l'animateur Carlos Santa, en conflit avec FOCINE, et auteur d'une œuvre estimable (*Isaac Ink, el pasajero de la noche*, 1990 ; *La selva oscura*, 1994 ; *Fragmentos*, en collaboration avec Herib Campos, 1999). Il faut aussi mentionner Patricia Restrepo (*Momentos de un domingo*, 1985), Fernando Laverne (*El amor de Milena*, 1985 ; il sera considéré comme le pionnier de l'animation en Colombie), Luis Alfredo Sánchez (*El domador de la llanura*, 1985 ; *El potro chusmero*, 1985), Lisandro Duque (*Un ascensor de película*, 1985), José María Arzuaga (*El doble*, 1985), Pepe Sanchez (*San Antoñito*, 1986), Julio Luzardo (*El gallo cantó tres veces*, 1987), Jaime Osorio (*De vida o muerte*, 1987), Edwin Goggel et Jorge Aldana (*María toma dos*, 1991) et Jorge Echeverry (*El ascensorista*, 1994). À côté des réalisateurs qui font leur chemin tout seuls. Il y a aussi ceux qui travaillent en groupe, comme *Cine Mujer*, collectif aux options clairement politiques : Clara Riascos, Sara Bright, Eulalia Carrizosa, Patricia Restrepo, Luz Fanny Tobon et Dora Cecilia Ramírez. *Cine Mujer* réalise des films comme *¿Y su mamá qué hace?* (1981), *Carmen Carrascal* (1982) et *La mirada de Myriam* (1985).

6. LA FIN DE FOCINE SERT AUSSI LE DÉVELOPPEMENT

En 1993, la liquidation de FOCINE fut décrétée, et de ce fait, l'État retire momentanément son appui au cinéma national. Le cinéma colombien continue à produire, bien entendu, et une nouvelle formulation apparaît, qui commence vers la fin des années quatre-vingt et va conduire à l'incorporation du cinéma dans une conception plus vaste de l'audiovisuel, avec des créateurs de cinéma qui se tournent vers la vidéo et de nouveaux réalisateurs qui font leurs premiers pas dans d'autres formats. Les auteurs de courts métrages seront les mêmes qui faisaient des moyens métrages à l'époque de FOCINE, à côté de créateurs qui étaient ou se considéraient en-dehors de ce système. On trouve, parmi eux, Carlos Bernal (auteur entre autres documentaires, de *Son del barro*, 1986), Victor Gaviria et Luis Ospina (ces deux réalisateurs sont allés du cinéma à la vidéo), Óscar Campo et María Paulina Ponce (animatrice de *El susto*, 1987 ; Ponce continuera à travailler dans cette direction avec d'autres animations : *Llegó la hora*, 1995, *Remedios*, 2004, et des mises en scène qui caricaturent son milieu : *¿Y su perro, qué tiene?* 2004). Pendant cette

apoyo estatal se dan muchos hechos relevantes, como el primer y único premio Oscar del cine colombiano, gracias al corto universitario, *El reino de los cielos* (Patricia Cardozo, 1995) obra de una sensible colombiana que estudió cine en Los Ángeles.

7. LA DIRECCIÓN DE CINE DEL MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA: CHIQUITOS PERO PICOSOS DESDE 1998

En 1997 se crea el Ministerio de Cultura y a su interior la Dirección de Cinematografía, como una respuesta integral a la necesidad de fomentar el cine colombiano. Por primera vez en la historia, se prevé atender al mismo tiempo los frentes de formación, infraestructura técnica, producción, distribución, exhibición y preservación, a la vez que se crea un espacio para la concertación de todos los actores del sector audiovisual a través de un organismo de financiación y composición mixta (privada y pública, el Fondo mixto para el fomento cinematográfico, Proimágenes en Movimiento), que tuvo en 2003 su mayor y esperado logro con la aprobación de la ley 814⁵.

De varias maneras, el desarrollo del corto colombiano ingresa en una nueva etapa en el año de fundación de la Dirección de cinematografía. La evolución tecnológica y la realidad de los productores colombianos, llevó tanto a la Dirección como a muchos realizadores a la apropiación del concepto de lenguaje audiovisual, que supera las diferencias entre el video y el cine, centrándose en el problema del lenguaje. De manera coherente, la Dirección promovió (sin límite de formato) el fomento a la producción y la formación con los programas *Imaginando nuestra imagen* (INI), y con la convocatoria de estímulos para la producción de cortos, que en su primera versión (febrero de 1998) se llamó *Chiquitos pero picosos* (la con-

courte éclipse de l'appui officiel ont lieu bien des événements marquants, comme le premier et unique Oscar obtenu par le cinéma colombien, grâce au court métrage universitaire *El reino de los cielos* (Patricia Cardozo, 1995), oeuvre d'une Colombienne très douée qui a étudié le cinéma à Los Angeles.

7. LA DIRECTION DU CINÉMA DU MINISTÈRE DE LA CULTURE DE COLOMBIE : PETITS MAIS GOÛTEUX DEPUIS 1998

En 1997 est créé le Ministère de la Culture et, en son sein, la Direction de la Cinématographie, comme réponse intégrale à la nécessité de développer le cinéma colombien. Pour la première fois dans l'histoire, il est prévu de s'occuper en même temps des fronts de la formation, de l'infrastructure technique, de la production, de la distribution, de l'exploitation et de la préservation ; on crée également un espace destiné à la concertation de tous les acteurs du secteur audio-visuel par le biais d'un organisme de financement à la composition mixte (privée et publique : le Fonds mixte pour le développement cinématographique, "Proimágenes en Movimiento"), qui connaît en 2003 sa réussite la plus grande et la plus attendue avec l'approbation de la loi 814⁵.

De différentes façons, le développement du court colombien s'inscrit dans une nouvelle étape l'année de la fondation de la Direction de la Cinématographie. L'évolution technologique et la réalité des producteurs colombiens amène la Direction, aussi bien que de nombreux réalisateurs, à s'approprier la conception de langage audio-visuel, qui dépasse les différences existant entre la vidéo et le cinéma pour se concentrer sur le problème du langage. De façon cohérente, la Direction favorise (sans condition de format) le développement de la production et de la formation avec les programmes *Imaginando nuestra imagen* (INI), et l'annonce de

mesures pour encourager la production de courts ; celle-ci, dans une première version (février 1998), s'appelle *Chiquitos pero picosos / Petits mais goûteux* (cette annonce comprenait aussi d'autres dispositions et l'ensemble prit le nom de *Buscamos creadores con más talento que plata / Nous cherchons des créateurs ayant plus de talent que d'argent*). Cette année-là, on attribua un prix à 86 projets, aussi bien de longs métrages que de documentaires et de courts, la plupart présentés par une nou-

Lúdica macábrica, 2003, Carlos Mogollón



vocatoria incluyó otras modalidades y en su conjunto se llamó *Buscamos creadores con más talento que plata*). En aquel año se premiaron 86 proyectos entre largos, documentales y cortos, la mayoría de una nueva generación. Entre los ganadores y entre los que no hicieron parte de aquellos 86, pero que también llaman la atención están: Andrés Burgos y Camilo Uribe (*Gajes del oficio*, 1999), Jessica Grossman (*Rita va al supermercado*, 2000), Jörg Hiller (*La taza de té de papá*, 1999 ; *La puerta falsa*, 2002 ; 39, 2005), Gloria Monsalve (*Alexandra Pomaluna*, 2000), Nelson Restrepo (*Cara y crisis*, 1998), Santiago Trujillo (*Noche de Concierto*, 2003), Andrés Buitrago (*Paraíso Extraviado*, 2004), Germán Marín (*Bocas de Ceniza*, 2002), José Orbegozo (*Maryann*, 2003), Klych López (*Colombian Cofy*, 2003) Miguel Salazar (*Martillo*, 2004), David Aristizábal (*1000 pesos colombianos*, 2004), Federico Durán (quien se ha posicionado como productor, pero que como realizador es autor de la animación *Okupa*, 1998), Mauricio Pardo (*Moñona*, 2002), Sara Harb (*Ensaimo*, 2004), Andrés Pineda (*Elixir*, 2004). Y con ellos, Felipe Solarte (*Instrucciones para robar una motocicleta*, 1997. *Kreuzgang / Berlín bajo el cielo*, documental, 2004), un realizador de El Barco Producciones, grupo que integraban Diana Camargo (productora de *Instrucciones*, *La vuelta de hoja* y una decena de trabajos que incluyen cortos, largos y documentales) y el realizador Juan Pablo Félix (*Instrucciones para matar la luna*, 1997. El documental, *Der Perfekte Traum / El sueño perfecto*, 2004 y el argumental *¿De qué barrio llama?*, 2005), entre otros.

De entre las obras mencionadas, *Gajes del oficio* ironiza con acierto alrededor de varios temas sensibles: el sicariato, la televisión y la obsesión por el trabajo. Burgos, uno de sus realizadores, ahora escribe narrativa (dos novelas y un libro de cuentos publicados hasta la fecha). *Rita va al supermercado*, realizado por una artista plástica barranquillera, es también una excelente obra dotada de humor negro, que se sirve de lo pop y lo kitsch para señalar la posición de las mujeres sometidas a los estereotipos de lo femenino.

Nelson Restrepo (quien realizó un prometedor corto en el contexto del programa INI), ha abordado la realidad colombiana desde la ficción y el documental, y trabaja con otro talentoso realizador, Hemel Atehortua (*Katy*, 1997. *No hay cama pa'tanta gente*, 2000) quien también surgió gracias a talleres de corta duración (Varan). Ambos han realizado, entre otros, el documental *Bajo todos los fuegos* (2005).

Hay muchos excelentes cortos documentales, muchos que abandonan el rodaje en cine y muchos más que establecen alianzas con las televisiones. Este fenómeno del trabajo en video y del uso de la ventana televisiva permite que nuevos talentos y temas se revelen. Series de televisión fueron *Yuruparí* (Gloria Triana,

velle génération de réalisateurs. Parmi les gagnants et parmi ceux qui ne firent pas partie de ces 86, mais qui se distinguent également, se trouvent : Andrés Burgos et Camilo Uribe (*Gages del oficio*, 1999), Jessica Grossman (*Rita va al supermercado*, 2000), Jörg Hiller (*La taza de té de papá*, 1999 ; *La puerta falsa*, 2002 ; 39, 2005), Gloria Monsalve (*Alexandra Pomaluna*, 2000), Nelson Restrepo (*Cara y crisis*, 1998), Santiago Trujillo (*Noche de concierto*, 2003), Andrés Buitrago (*Paraíso extraviado*, 2004), German Marin (*Bocas de ceniza*, 2002), José Orbegozo (*Maryann*, 2003), Klych Lopez (*Colombian Cofy*, 2003), Miguel Salazar (*Martillo*, 2004), David Aristizábal (*1000 pesos colombianos*, 2004), Federico Durán (qui s'est fait connaître comme producteur, mais qui est aussi réalisateur, auteur de l'animation *Okupa*, 1998), Mauricio Pardo (*Moñona*, 2002), Sara Harb (*Ensaimo*, 2004), Andrés Pineda (*Elixir*, 2004). Egalement, Felipe Solarte (*Instrucciones para robar una motocicleta*, 1997 ; *Kreuzgang / Berlín bajo el cielo*, documentaire, 2004), réalisateur de El Barco Producciones, groupe auquel appartenaient Diana Camargo (productrice de *Instrucciones*, *La vuelta de hoja* et une dizaine d'œuvres comprenant des courts et longs métrages et des documentaires) et le réalisateur Juan Pablo Félix (*Instrucciones para matar la luna*, 1997 ; le documentaire *Der Perfekte Traum / El sueño perfecto*, 2004 et la fiction *¿De qué barrio llama?* 2005), entre autres.

Parmi les œuvres mentionnées, *Gages del oficio* ironise avec bonheur sur différents thèmes sensibles : les tueurs à gages, la télévision et l'obsession du travail. Burgos, l'un de ses réalisateurs, écrit désormais des livres (deux romans et un recueil de nouvelles édités jusqu'à présent). *Rita va al supermercado*, réalisé par une artiste plasticienne de Barranquilla, est également une œuvre excellente, pleine d'humour noir, qui utilise le pop art et le kitsch pour montrer la situation des femmes soumises aux stéréotypes féminins.

Nelson Restrepo (qui réalisa un court-métrage prometteur dans le contexte du programme INI), a abordé la réalité colombienne dans la fiction et dans le documentaire, et travaille avec un autre réalisateur très doué, Hemel Atehortua (*Katy*, 1997 ; *No hay cama pa'tanta gente*, 2000), qui lui aussi se révéla grâce à des ateliers de courte durée (Varan). A eux deux ils ont réalisé, entre autres, le documentaire *Bajo todos los fuegos* (2005).

Alors qu'il y a beaucoup d'excellents courts métrages documentaires, beaucoup de réalisateurs cessent de tourner pour le cinéma, et beaucoup plus nombreux sont ceux qui finissent par travailler pour la télévision. Ce phénomène du travail en vidéo et le recours à la fenêtre de la télévision permet l'apparition de nouveaux talents et de nouveaux sujets. On a vu des séries télévisées comme *Yuruparí* (Gloria Triana, Jorge Ruiz et Fernando Riaño, entre autres, 1982-1987), *Aluna* (1989-

*Pequeñas voces* (2003), de Eduardo Carrillo

Jorge Ruiz y Fernando Riaño, entre otros. 1982-1987), *Aluna* (1989-1993), *Señales de vida* (1991), *Expediciones submarinas* (Fernando Raño, 1991-1994), *Travesías del Orinoco a la Amazonía* (Alfredo Molano, 1992), *Imaginario* (1992-1996), *Muchachos a lo bien* (1994-1997), *Talentos* (Heriberto Fiorillo, 1995-1996), *Maestros* (Consuelo Cepeda, 1995-1997), *Historias de la historia* (Fernando Molina, Astrid Muñoz et Ana Isabel Guerrero, 1996), *Los hombres del Maguaré* (Freddy Gutiérrez, 1998), *Herencias* (Marino Camacho, 1998-1999), *La tierra sin ellos* (Alfredo Molano, 2000) y *Diálogos de Nación* (2000).

No todas las series de cortos documentales hechos en el marco de convenios con las televisiones de Colombia tienen el mismo valor, sin embargo, mucho de *Yuruparí* y *Aluna*, y buena parte de *Muchachos a lo bien*, por mencionar sólo tres series, merece verse con frecuencia y despierta la certeza de revelaciones sobre el país y sobre el talento narrativo. Uno de los fenómenos más importantes de esta época, se da con la serie caleña *Rostros y Rastros* (1988 a 2001). Esta serie fue el resultado de una asociación entre el canal regional Telepacífico y la Universidad del Valle. Esta serie estaba formada por documentales de media hora que se convirtieron en espacio para la creación de profesores y estudiantes, espacio de investigación y experimentación. La serie arroja una larga lista de excelentes resultados. Entre tantos buenos cortos de esta experiencia están: *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (Luis Ospina, 1988. Seguimiento al protagonista del emblemático corto *Agarrando pueblo*, que Ospina y Carlos Mayolo realizaron en 1978), *Recuerdos de Sangre* (Astrid Muñoz y Óscar Campo, 1990), *Un ángel subterráneo* (Óscar Campo, 1992), *Piel de gallina* (Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, 1998), *C27H460* (Vivian Unas y Oscar Arango, 1998), *Proyecto del diablo* (Óscar Campo, 1999), *Manual inconcluso para el silencio* (María Fernanda Luna y Andrés Santacruz, 2001).

1993), *Señales de vida* (1991), *Expediciones submarinas* (Fernando Riaño, 1991-1994), *Travesías del Orinoco a la Amazonía* (Alfredo Molano, 1992), *Imaginario* (1992-1996), *Muchachos a lo bien* (1994-1997), *Talentos* (Heriberto Fiorillo, 1995-1996), *Maestros* (Consuelo Cepeda, 1995-1997), *Historias de la historia* (Fernando Molina, Astrid Muñoz et Ana Isabel Guerrero, 1996), *Los hombres del Maguaré* (Freddy Gutiérrez, 1998), *Herencias* (Marino Camacho, 1998-1999), *La tierra sin ellos* (Alfredo Molano, 2000) et *Diálogos de Nación* (2000).

Toutes les séries de courts documentaires réalisés dans le cadre d'accords avec les télévisions de Colombie n'ont pas la même valeur, mais une grande partie de *Yuruparí* et d'*Aluna*, et un bon peu de *Muchachos a lo bien*, pour ne citer que trois séries, méritent le détour et apportent des révélations sur le pays et sur le talent des réalisateurs. Un des phénomènes les plus importants de cette époque apparaît avec la série faite à Cali *Rostros y Rastros* (1988 à 2001). Cette série est le fruit d'une association entre la chaîne régionale Telepacífico et l'Université del Valle, elle était constituée de documentaires d'une demi-heure qui se transformèrent en un espace de création pour professeurs et étudiants, espace de recherches et d'expérimentation. Cette série constitue une longue liste d'excellents résultats. Parmi les nombreux courts issus de cette expérience, on trouve *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (Luis Ospina, 1988 : on retrouve le protagoniste du court emblématique *Agarrando pueblo* que Ospina et Mayolo avaient réalisé en 1978), *Recuerdos de sangre* (Astrid Muñoz et Óscar Campo, 1990), *Un ángel subterráneo* (Óscar Campo, 1992), *Piel de gallina* (Mónica Arroyave et Carlos Espinosa, 1998), *C27 heures 460* (Vivian Unas et Oscar Arango, 1998), *Proyecto del diablo* (Ó. Campo, 1999), *Manual inconcluso para el silencio* (María Fernanda Muna et Andrés Santacruz, 2001).

Grâce à la vidéo et aux nouvelles technologies, on réalise un grand nombre de courts documentaires (et

Gracias al video y las nuevas tecnologías, los cortos documentales se realizan en abundancia (y con desiguales resultados, por supuesto). Estos trabajos surgen en toda Colombia y también en otros países, gracias a colombianos que viven en el exterior. Dos ejemplos afortunados de este último grupo son Mónica Rubio (*Chance*, 2001, Premio de la Ciudad de Oberhausen) y Eduardo Carrillo (*Pequeñas voces*, 2003), ambos residentes en Inglaterra. El laureado corto de Rubio aborda de manera experimental un fenómeno de cultura popular en el Caribe colombiano, y Carrillo presenta las memorias (voces y dibujos que luego el realizador anima por computador) de niños desplazados por La Violencia⁶. Dos notables trabajos.

Entre las instituciones estatales que han dejado huella en el corto colombiano está la Cinemateca Distrital (fundada en 1971, inició sus estímulos a la producción en 1994). Algunos de los trabajos mencionados se realizaron con recursos de la Cinemateca, otros que pueden anotarse son obras de: Óscar Campo y María Borrero (*Fernell Franco, escritura de luces y sombras*, 1995), Jorge Navas (*Alguien mató algo*, 1998), Carlos Mario Urrea (*Cuando vuelvas de tus muertes*, 2000), Carlos Hernández (*La vuelta de hoja*, 2002. Realizador también de: *Mundo aparte*, 1992 y *Tres hombres, tres mujeres*, 1998), Carlos Mogollón (*Lúdica Macábrica*, 2003.) y Rubén Mendoza (*La cerca*, 2004). *La cerca* es un trabajo sobresaliente, de impecable producción, con un sorprendente y universal abordaje de La Violencia. *Alguien mató algo* también es un corto único, que recoge la estética del expresionismo alemán para narrar una historia crítica, colombiana y herética. De este grupo hacen parte también los cortos de ciencia ficción realizados por Pablo Mora (*¿Quién paga el pato?*, 2000), Ricardo Guerra y Jaime Sánchez (*La Venus virtual*, 2000) y Alessandro Basile (*Zapping*, 2000), que se exhibieron comercialmente como tres historias unidas bajo el título, *Bogotá 2016*.

Esta generación que coincide con la primera convocatoria del Ministerio de Cultura, la generación de los *Chiquitos pero picosos*, involucra a realizadores tanto de cortos argumentales como documentales, y a realizadores de largometrajes. Esta generación tiene varias características: la mayoría nació durante los setentas, creció con la televisión, se inició narrativamente en el video, tiene formación universitaria, trabaja en publicidad, la academia o en medios masivos, es la primera generación de realizadores audiovisuales colombianos que tiene clara la importancia y la separación entre los oficios cinematográficos y es una generación que representa mucho mejor la diversidad de Colombia.

avec des résultats inégaux, bien évidemment). Ces œuvres apparaissent dans toute la Colombie, ainsi que dans d'autres pays, grâce aux Colombiens qui vivent à l'étranger. Dans ce dernier groupe, on trouve Mónica Rubio (*Chance*, 2001, Prix de la Ville d'Oberhausen) et Eduardo Carrillo (*Pequeñas voces*, 2003), tous deux résident en Angleterre. Le court récompensé de M. Rubio aborde de façon expérimentale un phénomène de la culture populaire dans la Caraïbe colombienne, et Carrillo présente les souvenirs (mots, et dessins que le réalisateur anime par la suite au moyen de l'ordinateur) d'enfants déplacés à cause de La Violence⁶. Deux œuvres remarquables.

Parmi les institutions d'État qui ont laissé leur marque dans le court colombien, se trouve la Cinemateca Distrital (fondée en 1971, elle lance ses aides à la production en 1994). Quelques-unes des œuvres déjà citées ont été réalisées grâce à des fonds de la Cinémathèque ; on peut citer également les œuvres de : Ó. Campo et María Borrero (*Fernell Franco, escritura de luces y sombras*, 1995), Jorge Navas (*Alguien mató algo*, 1998), Carlos Mario Urrea (*Cuando vuelvas de tus muertes*, 2000), Carlos Hernandez (*La vuelta de hoja*, 2002 ; il a réalisé également *Mundo aparte*, 1992 et *Tres hombres, tres mujeres*, 1998), Carlos Mogollón (*Lúdica Macábrica*, 2003) et Rubén Mendoza (*La cerca*, 2004). *La cerca* est une œuvre remarquable, à la production impeccable, qui aborde le thème de La Violence de façon surprenante, universelle. *Alguien mató algo* est aussi un court exceptionnel, qui reprend l'esthétique de l'expressionnisme allemand pour raconter une histoire critique, colombienne, hérétique. Dans ce groupe, on inclut également les courts de science-fiction réalisés par Pablo Mora (*¿Quién paga el pato?* 2000), Ricardo Guerra et Jaime Sánchez (*La Venus virtual*, 2000) et Alessandro Basile (*Zapping*, 2000), qui rejoint le circuit commercial ainsi que trois histoires réunies sous le titre *Bogota 2016*.

Cette génération qui coïncide avec la première annonce du Ministère de la Culture, la génération des *Chiquitos pero picosos*, comprend des réalisateurs de courts documentaires et de fiction et des réalisateurs de longs métrages. Cette génération présente différentes caractéristiques : la plupart d'entre eux est née pendant les années soixante-dix, a grandi avec la télévision, a fait ses débuts, pour la narration, en vidéo, a une formation universitaire, travaille dans la publicité, l'université ou les media, elle est la première génération de réalisateurs audio-visuels colombiens qui voit clairement l'importance et la distinction entre les métiers du cinéma, c'est une génération qui représente beaucoup mieux la diversité de la Colombie.

8. CON ESTADO O SIN ÉL, CON CINE O CON VIDEO

En la transición entre el siglo XX y el XXI, el escenario audiovisual colombiano ha cambiado radicalmente, y de ello dan cuenta sus cortos: existe un conjunto de normas que favorecen la financiación y buscan la exhibición de los cortometrajes, existen medios de registro y postproducción que permiten a los realiza-

8. AVEC L'ÉTAT OU SANS LUI, AVEC CINÉMA OU AVEC VIDÉO

Au cours de la transition entre le XX^e et le XXI^e siècles, la scène audio-visuelle colombienne a radicalement changé, et ses courts en rendent compte : il existe un ensemble de normes qui favorisent le financement et s'intéressent à la présentation des courts métrages, il existe des moyens de tournage et de post-production



Rita va al supermercado
(2000) de Jessica Grossman

dores crear todos los días y moverse con libertad entre los géneros y las ventanas de exhibición (del video musical al corto documental, del Internet al cine).

Las nuevas tecnologías han facilitado una nueva animación, en ocasiones juguetona, como reminiscencia de la infancia, a veces ocupada del amor, pero con mayor frecuencia crítica y reflexiva, con preguntas sobre la violencia colombiana, las ciudades y la libertad: Juan Manuel Acuña (*El último golpe del caballero*, 2004. *Ciclos*, 2005), Cecilia Traslaviña (*Enriqueta Hyde*, 2004), Diego Álvarez (*Cabeza de mono*, 2001), Alex Díaz y Paul Donneys (*Ciudad del miedo*, 2004), Yudi Mafla (*Tita*, 2002), Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez (*¿A qué juega Barby?*, 2003).

Clara muestra de una expresión diversa y mucho más arriesgada en lo estético es un trabajo como *Od el camino* (Martín Mejía, 2003), ganador de el 49^a. Kurzfilmtage Oberhausen. Como *La Cerca*, esta obra recoge imágenes de la tradición del cine rural en Colombia, pero en este caso sin argumento, con una cámara de video y un montaje íntimamente ligado a la música y a la lavada textura de sus imágenes.

Que el uso de las que llamadas nuevas tecnologías cobra importancia en el cambio de siglo es evidente, pero hay que decir que esta explosión fue precedida en

qui permettent aux réalisateurs de créer tous les jours et d'aller librement d'un genre et d'une fenêtre de présentation à l'autre, de la vidéo musicale au court documentaire, d'Internet au cinéma.

Les nouvelles technologies ont rendu possible une nouvelle animation, parfois espiègle, comme une réminiscence de l'enfance, parlant parfois d'amour, mais le plus souvent critique et réfléchie, s'interrogeant sur la violence colombienne, les villes et la liberté : Juan Manuel Acuña (*El último golpe del caballero*, 2004 ; *Ciclos*, 2005), Cecilia Traslaviña (*Enriqueta Hyde*, 2004), Diego Álvarez (*Cabeza de mono*, 2001), Alex Díaz et Paul Donneys (*Ciudad del miedo*, 2004), Claudia Corredor et Ana Lucía Ramírez (*¿A qué juega Barby?* 2003).

Une œuvre comme *Od el camino* (Martín Mejía, 2003, prix du 49^e Kurzfilmtage d'Oberhausen), est un exemple évident d'une autre expression, dont les risques esthétiques sont beaucoup plus grands. Comme *La cerca*, cette œuvre reprend des images de la tradition du cinéma rural en Colombie, mais ici sans argument, avec une caméra vidéo et un montage intimement lié à la musique et à la texture lavée de ses images.

Il est évident que l'utilisation de ce que l'on appelle les nouvelles technologies prend de l'importance avec le changement de siècle, mais il faut bien dire que cette

Colombia por antecedentes que se iniciaron desde los sesentas (con trabajos en video de Sandra Millano y Rodrigo Castaño), incursiones que se continuaron en los ochentas (Omaira Abadía y José Alejandro, además del caso de Giles Charalambos y Edgar Acevedo quienes trabajaron en 1983 con video e imágenes generadas en un computador Sinclair). En la transición de los siglos, en donde con frecuencia se disuelven las barreras entre lo documental, lo argumental y el ejercicio plástico que se sirve del video, se menciona a Tania Ruiz, Andrés Burbano y Héctor Mora.

Tania Ruiz inició su obra en 1998, y ahora hace cortos con QuikTime de 2.000 x 3.000 píxeles. Sus preocupaciones se dirigen a la relación entre imagen y tiempo, y en el encontrar la forma adecuada, que revela dispositivos tecnológicos pero que a la vez se acerca al sujeto, en trabajos que con frecuencia parten de ideas documentales. Andrés Burbano, académico, también ha trabajado construyendo páginas web con videos desde 1997, y ha participado de obras que combinan tecnologías y métodos diversos, como un trabajo de 2005 que realiza con el artista plástico Eduardo Pradilla, partiendo de un principio de escritura a través de máquinas narrativas. Héctor Mora, realizó en 2001 un argumental interactivo montado en la web (*Fruck Zhitén*, www.fruck.org), obra con una estructura rodeada de opciones que el espectador, activo, puede activar. Como en la génesis del cine, a comienzos del siglo XXI el corto pierde las fronteras entre la ficción, lo documental, el espectáculo, el trabajo del artista y el simple objeto de consumo. En medio de la abundante oferta de espacios de formación y de tecnologías útiles al audiovisual, con la presencia de leyes e instituciones que apoyan el cine y un número cada vez mayor de ventanas entre las que se cuentan no sólo los teatros o la Internet, sino los canales comunitarios de televisión, en medio de estas favorables condiciones se desarrolla el comienzo del siglo para el corto en Colombia. Es de esperar y las evidencias lo presentan posible, que además de los cortos que se hacen como un camino al largometraje o los que existen para que los exhibidores obtengan estímulos fiscales, se den también trabajos que reflejen la diversidad de las culturas colombianas, trabajos que a la vez sean personales y creativos, obras capaces de utilizar nuevas tecnologías, al tiempo que exploran las posibilidades estéticas que el cortometraje ofrece.

explosion a été annoncée en Colombie par des précédents déjà apparus dans les années 1960 (avec les œuvres vidéo de Sandra Millano et Rodrigo Castaño), et dont on voit les prolongements dans les années 1980 (Omaira Abadía et José Alejandro, outre le cas de Giles Charalambos et Edgar Acevedo, qui ont travaillé en 1983 avec vidéo et images créées par un ordinateur Sinclair). Pour la période de transition entre les deux siècles, alors que la frontière entre le documentaire, la fiction et l'exercice plastique qui utilise la vidéo disparaît fréquemment, on citera Tania Ruiz, Andrés Burbano et Hector Mora.

Tania Ruiz a commencé à travailler en 1998, elle fait à présent avec QuikTime des courts de 2 000 x 3 000 pixels. Dans des œuvres qui partent souvent d'idées de documentaires, elle s'intéresse à la relation entre l'image et le temps, afin de trouver la forme appropriée pouvant révéler les dispositifs technologiques et en même temps s'approcher du sujet. Andrés Burbano, universitaire, a également travaillé, depuis 1997, à élaborer des pages web avec des vidéos, et il a participé à des œuvres qui combinent des technologies et des méthodes différentes, comme cette œuvre de 1995 qu'il réalise avec l'artiste plasticien Eduardo Pradilla, en partant d'un principe d'écriture au moyen de machines à faire du texte. Héctor Mora a réalisé en 2001 un argumentaire interactif monté sur site web (*Fruck Zhitén*, www.fruck.org), œuvre dont la structure est entourée d'options que le spectateur, actif, peut activer.

Comme au temps de la genèse du cinéma, au début du XXI^e siècle le court ne perçoit plus les frontières entre la fiction, le documentaire, le spectacle, le travail d'artiste et le simple objet de consommation. Une offre abondante d'espaces de formation et de technologies utiles à l'audio-visuel, la présence de lois et d'institutions qui aident le cinéma et un nombre toujours croissant de fenêtres parmi lesquelles on trouve non seulement les théâtres ou Internet, mais les chaînes communautaires de télévision, telles sont les conditions favorables dans lesquelles se présente le début du siècle pour le court en Colombie. Il faut espérer que – et les faits montrent que cela est possible – en plus des courts qui sont réalisés comme un chemin vers le long métrage, ou de ceux qui existent afin que les exploitants obtiennent des aides fiscales, apparaissent aussi des œuvres qui reflètent la diversité des cultures colombiennes, des œuvres qui soient à la fois personnelles et créatives, capables d'utiliser les nouvelles technologies, en même temps qu'elles explorent les possibilités esthétiques offertes par le court métrage.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE) PAR CLAIRE PAILLER

NOTAS

1. Bajo el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo se expidió la Ley 9a. de 1942: "Por la cual se fomenta la Industria Cinematográfica"
2. Asonada desatada a consecuencia del homicidio del líder político Jorge Eliécer Gaitán.
3. Anota Carlos Álvarez: "En el período que media entre 1962 y 1969, trabajando para la productora Cinesistema, hizo documentales industriales y comerciales entre los que se pueden reseñar Ha nacido algo nuevo (1963) para la Chrysler-Colmotores; Los bachilleres (1965) para Coltejer; *El Dorado, tesoro de Colombia* (1966) para Colcafé; *Un arte del siglo XX* (1967) para Cine Colombia, en su organización antigua, antes de ser comprada por el Grupo Grancolombiano; *La ruta del buen sabor* (1968) para la Empresa de Licores de Antioquia, además de un experimento fuera de estas limitantes y extraño como intento, *Rapsodia en Bogotá* (1963) con la música de George Gershwin como guía para mostrar en forma pretendidamente lírica una ciudad que comenzaba a crecer desmesuradamente". En el prólogo de: Una década de cortometraje colombiano 1970-1980.
4. Ver el texto de Patricia Restrepo. *Kinetoscopio* 35.
5. La Ley 814 de 2003: "...Procura afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia. Para la concreción de esta finalidad se adoptan medidas de fomento tendientes a posibilitar escenarios de retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad, a estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural, a facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y a convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional."
6. La Violencia: Período de la historia colombiana que se inicia en 1949 y se caracteriza por la barbarie de los homicidios y masacres en el campo, siempre bajo motivaciones políticas. Frecuente tema del cine colombiano y de sus cortos, especialmente en las épocas *Sobreprecio* y *FOCINE*.

JULIÁN DAVID CORREA Psicólogo (USB) y escritor. Hizo parte del equipo que diseñó los programas de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia (www.mincultura.gov.co) y coordinó el Grupo de Formación e Infraestructura desde la creación de esta institución hasta 2001. Desde ese año hasta 2004 fue Director de la Cinemateca Distrital (www.cinematecadistrital.gov.co). Actualmente es subdirector de Libro y Desarrollo en el CERLALC-UNESCO (www.cerlalc.org) y miembro del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica (CNACC).

RESUMEN ????? ???? ??? ?????????????? ???????
 ????? ???? ??? ?????????????? ??????? ????? ????
 ?????????????? ??????? ??? ?? ??????????????
 ?????????????? ??????? ??? ?? ??????????????
 ?????? ??? ?? ??? ?????????????? ??????? ???
 ?????? ??? ??????? ??? ?????????????? ???????
 ?????? ??? ?????????????? ???????

PALABRAS CLAVES????? ?????? ??? ?????
 ??? ?????????????? ?????? ??? ?????
 ?????????????? ??????
 ??? ?????? ??? ?????????????? ??????



Pequeñas voces (2003), de Eduardo Carrillo

NOTES

1. C'est au cours du second gouvernement de Alfonso Lopez Pumarejo que fut rédigée la loi 9a. de 1942, "Par laquelle on développe l'Industrie Cinématographique".
2. Emeute provoquée par l'assassinat du leader politique Jorge Eliécer Gaitan.
3. Carlos Alvarez remarque : "C'est dans la période qui va de 1962 à 1969, alors qu'il travaille pour la maison de production Cinesistema, qu'il réalise des documentaires industriels et commerciaux parmi lesquels on peut citer *Ha nacido algo nuevo* (1963) pour Chrysler-Colmotores, *Los Bachilleres* (1965) pour Coltejer, *El Dorado, tesoro de Colombia* (1966) pour Colcafé, *Un arte del siglo XX* (1967) pour Cine Colombia, dans son ancienne organisation, avant son rachat par le Groupe Grancolombiano, *La ruta del buen sabor* (1968) pour l'Entreprise de Liqueurs d'Antioquia, indépendamment d'un essai en dehors de ces limitations, étrange comme expérimentation, *Rapsodia en Bogotá* (1963), où la musique de George Gershwin apparaît comme guide pour montrer de façon prétendument lyrique une ville qui commençait à grandir démesurément" (*Una década de cortometraje colombiano, 1970-1980*, "Prólogo").
4. Voir le texte de Patricia Restrepo, *Kinetoscopio* 35.
5. La loi 814 de 2003 "... Soutient l'objectif de favoriser un développement progressif, harmonieux et juste de la cinématographie nationale et, de façon générale, de promouvoir l'activité cinématographique en Colombie. Dans ce but, on adoptera les mesures de développement tendant à faciliter le retour productif parmi les secteurs composant l'industrie des images en mouvement vers leur activité commune, à stimuler l'investissement dans la sphère productive des biens et des services compris dans cette industrie culturelle, à faciliter la gestion cinématographique dans son ensemble et à annoncer les conditions de participation, de compétitivité et de protection pour la cinématographie nationale".
6. La Violence : Période de l'histoire de la Colombie qui débute en 1949 et qui est caractérisée par la barbarie des assassinats et des massacres dans les campagnes, toujours pour des raisons politiques. Thème fréquent dans le cinéma colombien et ses courts, en particulier pendant les périodes de la *Surtaxe* et de *FOCINE*.

JULIÁN DAVID CORREA Psychologue (USB) et écrivain. Membre de l'équipe qui conçoit les programmes de la Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture de Colombie (www.mincultura.gov.co) et coordinateur du Groupe de Formation et Infrastructure depuis la création de cette institution jusqu'en 2001. Directeur de la Cinémathèque de District (www.cinematecadistrital.gov.co) de 2001 à 2004. Actuellement sous-directeur de Livre et Développement au CERLALC-UNESCO (www.cerlalc.org) et membre du Conseil National des Arts et de la Culture Cinématographique (CNACC).

RESUMEN ????? ???? ??? ?????????????? ???????
 ?????? ??? ?????????????? ??????? ??? ?????? ???
 ?????????????? ??????? ??? ?????? ??? ??????????????
 ?????? ??? ??????? ??? ?????????????? ??????? ???
 ?????? ??? ?????????????? ??????? ??? ?????? ??? ??????????????
 ?????? ??? ?????????????? ??????? ??? ?????? ??? ??????????????
 ?????? ??? ?????? ??? ?????????????? ???????

PALABRAS CLAVES????? ?????? ??? ?????? ???
 ?????????????? ?????? ??? ?????? ??? ??????????????
 ??????
 ??? ?????? ??? ?????????????? ???????

La nueva historia del cine mexicano

Dos visiones



Sangre (2005)

> Miranda Romero

La nouvelle histoire du cinéma mexicain

Deux visions

Carlos Reygadas es hiperactivo, imponente y arrogante. Amat Escalante es de pocas palabras, purista e introvertido. Ambos son los directores de dos piezas clave de la cinematografía mexicana actual: *Batalla en el Cielo* y *Sangre*. Los dos filmes han recorrido múltiples festivales alrededor del mundo y han suscitado una amplia polémica que abarca, por su temática, contenido y manejo del lenguaje, al circuito de la crítica especializada y al público en general. Detrás de estos proyectos se encuentra Mantarraya Producciones, una compañía que en últimos años se ha constituido en el motor de un cine que apuesta más por la expresión artística del director que por complacencias hacia el gusto popular.

Batalla en el Cielo narra la extraña relación surgida entre el chofer de una familia de clase alta y la perversa hija echada a perder de su patron, tras la muerte accidental de un bebé secuestrado. En ella Reygadas continua con la pauta que marcó en *Japón*, su anterior filme: no actores, una propuesta naturalista. *Batalla en el Cielo* ha sido recibida por la crítica internacional con sentimientos mixtos, argumentando que la fórmula ya

Carlos Reygadas est hyperactif, imposant et arrogant. Amat Escalante est peu bavard, puriste, introverti. Tous deux sont les réalisateurs de deux films-clé de la cinématographie mexicaine actuelle : *Bataille dans le ciel* et *Sangre*. Les deux films ont été sélectionnés dans de nombreux festivals de part le monde, faisant naître une vive polémique dans le cercle des critiques et au sein du public autour de leur thématique, de leur contenu et de leur langage filmique. Derrière ces deux projets on retrouve les Productions Manterraya, une société qui s'est imposée comme le promoteur d'un cinéma qui mise davantage sur l'expression artistique du cinéaste plutôt que sur la volonté de complaire à un public.

Bataille dans le ciel raconte la relation étrange qui se noue entre le chauffeur d'une famille de la haute bourgeoisie et la fille décadente et perverse du patron, après la mort accidentelle d'un bébé séquestré. Dans ce film, Reygadas continue sur le même registre que dans *Japón*, son film précédent : pas d'acteurs, un propos naturaliste. La critique internationale a émis des avis mitigés sur *Bataille dans le ciel*, soulignant que l'intention déjà présente dans *Japón* se trouve ici essoufflée en quelque sorte,

propuesta en *Japón*, es aquí agotada y llevada a un extremo exhibicionista y manipulador, aunque sin poner en duda la capacidad del director por mostrar de manera cruenta y acertada el universo caótico en cuyo centro se encuentra un hombre agobiado por la culpa. Esta obra se ha presentado en múltiples festivales y ha sido estrenada en Europa en distintos países, con los mismos resultados mixtos. El filme se estrenó en México en Octubre, con las escenas de sexo explícito censuradas, al igual que el póster publicitario.

¿Cine mexicano para extranjeros? Ese ha sido uno de los puntos más discutidos por la prensa nacional, al haber creado Reygadas un cine que refleja un México extremadamente sórdido y que en el parecer de muchos no es el reflejo de una actualidad real. A esto se podría argumentar el derecho del creador a manifestar tiempos y espacios desde su propia y personal perspectiva.

Carlos Reygadas explica lo que es para él el panorama de la creación cinematográfica:

"Hay una persona que va al festival de Rotterdam que es probablemente el mejor festival del mundo, se mete a la videoteca y agarra una lista de la "a" a la "z" y empieza a ver todas las películas, le importa un bledo quien en fulano o mengano que hayan dicho de ella, los chismes, y ve los primeros minutos y si le gusta con-

poussée jusqu'à un extrême exhibitionniste et manipulateur, tout en ne remettant pas en doute cependant la capacité du cinéaste à montrer de façon cruelle et juste l'univers chaotique au centre duquel se trouve un homme accablé par la culpabilité. Présenté dans de nombreux festivals, ce film est sorti dans différents pays européens, avec les mêmes résultats mitigés. Il sort en octobre au Mexique, sans les scènes de sexe cru, qui ont été censurées, au même titre que l'affiche publicitaire du film.

Un cinéma mexicain pour étrangers ? C'est un des aspects les plus discutés par la presse nationale, le cinéma de Reygadas donnant à voir un Mexique extrêmement sordide, et nombreux sont ceux qui considèrent que ce n'est pas le reflet d'une réalité actuelle. On pourrait argumenter en faveur du droit de l'artiste à créer son espace et son temps propres à partir d'un point de vue personnel.

Carlos Reygadas expose sa vision du panorama de la création cinématographique :

"Au festival de Rotterdam – certainement le meilleur festival du monde – une personne s'installe dans la vidéothèque et commence à visionner tous les films par ordre alphabétique, sans se soucier de ce que Untel a pu dire sur tel ou tel film, sans tenir compte des ragots ; elle regarde les premières minutes et si ça lui plaît, elle continue ; ça s'est passé comme ça pour moi. Cette personne a aimé ce

Batalla en el cielo (2004 ????)





Cirilo Recio (Diego) et
Laura Saldaña (Blanca)
dans *Sangre* (2005)



tinua y ese fue mi caso, le gustó lo que hice, no me conocía, y eso es escaso en el mundo pero especialmente en México, yo no he tenido la suerte de conocer a alguien así y pues ni modo, así es la vida, somos un país que fomenta más la cultura reactiva que la cultura activa en cuestión del gusto personal.”

“Lamentablemente pensamos, lo que es una pena grande, que el cine tiene que ser sólo un tipo de producto, es decir un producto que le guste a una masa enorme de gente, una película que no venda medio millón de entradas no tiene interés para la gente que hace cine en México, no se entiende que para que exista una verdadera industria cinematográfica y el país se convierta en una potencia artística se requiere que haya los dos tipos de producto, o los tres y que haya películas para cien mil o ciento cincuenta mil personas y que haya para dos millones de personas y lo interesante es que todo el mundo quiere hacer las de dos millones de personas, hacerse rico una vez y ya y lo curioso es que esas películas tampoco están funcionando, las grandes

que j'ai fait, sans me connaître et c'est rare, encore plus rare au Mexique où je n'ai jamais eu la chance de connaître quelqu'un comme ça. Tant pis, c'est la vie, nous sommes un pays qui favorise une culture de la réaction qu'une culture de la création pour les goûts personnels.”

“On pense malheureusement, et c'est vraiment dommage, qu'il ne doit y avoir qu'un seul type de production au cinéma, c'est-à-dire qui plaise à la masse. Un film qui ne fait pas un demi-million d'entrées n'a aucun intérêt pour les personnes qui font du cinéma au Mexique. On ne comprend pas que pour qu'une véritable industrie cinématographique puisse exister et que notre pays devienne une puissance artistique il faut que les deux, voire les trois types de production voient le jour : qu'il y ait des films pour cent ou cent cinquante mille spectateurs et d'autres qui fassent deux millions d'entrées. C'est intéressant de voir que tout le monde veut faire fortune en produisant des films qui feront deux millions d'entrées mais curieusement ces films ne marchent pas non plus. Les grandes sociétés font des films extrêmement

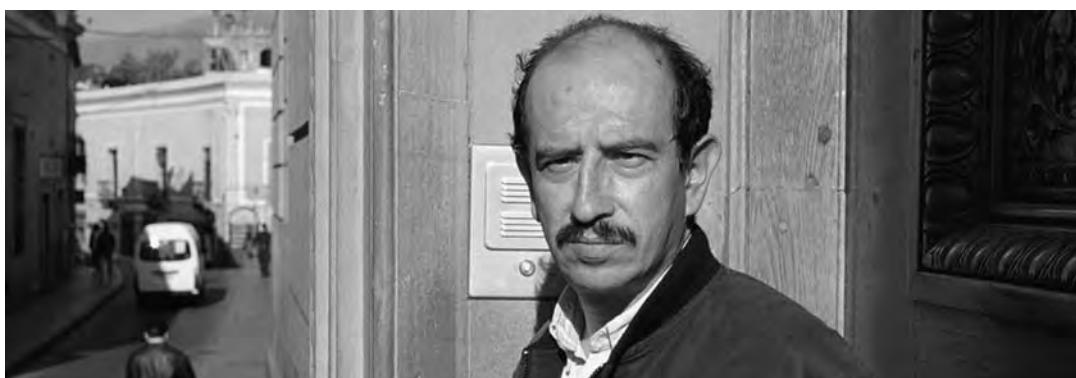
compañías hacen películas carísimas, que salen con cien copias y les ha ido mal y eso es triste porque si tu haces como un común denominador a la alta y todas tiene que ser para más de un millón de espectadores vas a tener que hacer un producto muy uniformizado, entonces yo creo que es fundamental que tanto el cine de espectáculo como el cine personal existan, pero esas películas de cien mil personas en México a casi nadie le interesan, lo que si hay son películas que tienen esa vocación. A mí me encantaría que millones vieran mis películas, pero yo voy a hacer mi trabajo y si le gusta a todos que bien, y si no lo gusta a nadie pues lástima pero no voy a dejar de hacer mis cosas, lo de hacerte rico para nada, hay miles de negocios para eso, no es mi campo, no soy bueno para vender. Yo estoy convencido de que el público ha sido subestimado, que el público finalmente querrá cosas diferentes, querrá asistir a los distintos tipos de espectáculos y que muchas veces puede tener vocación de algo mucho mayor, hay manera de que si el público ve más películas de expresión personal le puedan ir gustando si sin buenas, el problema viene cuando son malas y te decepcionas duro pero recuerdo que Azcárraga 1 decía que el hacía películas o telenovelas jodidas para un pueblo jodido porque eso es lo que querían ver, en cierto modo tiene razón si sólo ves una de las caras de la moneda, yo estoy convencido de que por ejemplo en Francia existe el canal arte y con bastante buen rating porque precisamente ha existido y la gente desde niños tienen la oportunidad de ver otras cosas y así se genera el gusto. No es una cuestión de educación, la televisión no tiene el deber de educar pero si tiene la obligación de ofrecer variedad y ofrecer productos de todos los niveles y eso va generando que el público pida mejores cosas, yo soy alguien que siempre ha tenido mucha confianza en el público y piensa que este ha sido subestimado y que ya es hora de la rebelión del público, que se va a manifestar en los números de las películas que se supone que son difíciles pero están bien hechas y cuando

chers, qu'ils tirent à cent copies et qui ne marchent pas toujours ; c'est triste parce que si on met la barre haute en produisant des films qui sont censés s'adresser à plus d'un million de spectateurs, on finit par faire des produits très uniformisés. Je pense qu'il est essentiel de pouvoir créer des films grand public et des films d'auteur. Les films qui ne font que cent mille entrées n'intéressent pas grand monde, mais on en produit tout de même. J'aimerais vraiment que des millions de personnes voient mes films mais moi, je vais continuer à faire mon travail et tant mieux si ce que je fais plaît aux gens. Si ça ne plaît à personne, tant pis, je ne renoncerai pas pour autant. On peut faire fortune de mille façons mais c'est pas mon truc, je ne suis pas un bon vendeur. Je suis convaincu qu'on a sous-estimé le public, que le public finira par voir des choses différentes, par assister à différents types de spectacles et que bien des fois, il peut prétendre à quelque chose de mieux. S'ils voient davantage de films d'auteur, ils finiront par les apprécier, si ce sont de bons films bien sûr, le problème c'est quand ces films sont mauvais et qu'on est vraiment très déçu. Je me souviens que Azcarraga 1 disait qu'il faisait des films ou des feuilletons de merde pour un public de merde parce que c'était ce qu'il demandait. Je suis convaincu que – prenons le cas de la France où il existe la chaîne Arte avec un taux d'audience respectable parce que les gens, même les enfants, ont la possibilité de voir d'autres choses et c'est comme ça que l'on crée des préférences. Il ne s'agit pas d'éducation, car éduquer ce n'est pas le rôle de la télévision mais

elle se doit d'offrir de la variété, des productions de tous niveaux qui vont entraîner le public à exiger de meilleures choses. J'ai toujours eu une grande confiance dans les goûts du public et je pense qu'on l'a sous-estimé et l'heure est à la rébellion du public ce qui aura des effets sur nombre de films que l'on considère difficiles et qui sont bien faits. Le public finira par demander à voir ce genre de films."

"À l'heure actuelle, certains films ont eu un succès international, ont fait grand bruit,





Cirilo Recio (Diego) dans Sangre (2005)

sean productos que los puedan hacer sentir, la gente los va a pedir."

"Actualmente ha habido algunas películas que han tenido éxito internacional y han hecho ruido y este negocio funciona a base de ruido, es decir la gente que invierte es lo que anda cazando y afortunadamente estos cineastas que han hecho ruido nos van abriendo las fronteras."

"A mí me gusta el cine de expresión personal, el que tu lo ves y te encuentras con la personalidad y concepción del mundo de un tipo, desde películas como *Bad Lieutenant* de Abel Ferrara hasta el cine de Dreyer, el cine iraní, finalmente los aspectos técnicos y otras cosas que yo siento que no tienen nada que ver conmigo, no me importan mientras yo pueda ver la personalidad de un tipo bien clara, mi segundo criterio es que me gusta el cine sensorial el cine en el que lo predominante es la emoción de se desprende de la imagen y el sonido, no la que se despende de la narración dramática. Hay que ser muy delicados a la hora de decir si un cine es bueno o malo, es una percepción personal, como lo aprecias tú, según tu propia sensibilidad."

El cine mexicano ha vivido en los últimos años un renacimiento que ya ha sido comentado exhaustivamente, a partir del éxito internacional de filmes como *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu y de *Y tú mamá también* de Alfonso Cuarón, pero también vive un momento crítico que ha exigido nuevas propuestas en la forma de hacer cine, al probarse insuficientes las viejas fórmulas del estado. Con los golpes presupuestales que sufre la cultura en general por parte del gobierno del país, no es de extrañar que el cine, el arte más caro de todos, sea el primero en verse afectado. Así es como no sólo el IMCINE, (Instituto Mexicano de la Cinematografía) ve sus fondos reducidos año con año, también escuelas de cine, proyectos culturales y los Estudios Churubusco ven diezmadas sus oportunidades. Así han surgido compañías productoras independientes que se esfuerzan por continuar el ejercicio del séptimo arte. Pero no todas tienen éxito y el cine que buscan representar no sigue una misma tendencia, afor-

et ce milieu ne fonctionne que comme ça, c'est-à-dire que les gens qui investissent cherchent précisément cela. Heureusement, ces cinéastes qui ont fait grand bruit nous ont permis de franchir de nouvelles frontières."

"J'aime le cinéma d'expression personnelle, un cinéma qui te permet de voir et de rencontrer la personnalité et la vision du monde d'un auteur. Des films comme *Bad Lieutenant* d'Abel Ferrara, le cinéma de Dryer, le cinéma iranien, où finalement les aspects techniques et d'autres réalités qui n'ont rien à voir avec mon travail m'importent peu dans la mesure où je peux voir clairement la personnalité d'un auteur. Mon deuxième critère, c'est que j'aime le cinéma qui fait appel aux sens, un cinéma où l'émotion qui se dégage de l'image et du son est prédominante et non pas celle qui dépend du récit. Il faut beaucoup de délicatesse pour juger si un cinéma est bon ou mauvais, c'est une perception très personnelle selon ce que l'on apprécie, selon la sensibilité de chacun."

Ces dernières années, le cinéma mexicain a vu se profiler un renouveau que la critique a abondamment commenté depuis le succès international de films comme *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu et de *Y tú mamá también* de Alfonso Cuarón. Mais il vit également un moment critique qui l'a obligé à penser de nouvelles façons de faire du cinéma après avoir constaté que les vieilles formules étaient devenues obsolètes. Les coupes effectuées par l'Etat dans les budgets de la Culture se répercutent logiquement et en premier lieu sur le cinéma, dans la mesure où c'est la production artistique la plus chère de toutes. Ainsi, le budget de l'IMCINE (Institut Mexicain de la Cinématographie) diminue d'année en année tout comme celui des écoles de cinéma ; les projets culturels et les Studios Churubusco se voient paralysés. Des sociétés de production indépendantes se sont constituées afin d'assurer la continuité dans l'exercice du septième art. Mais tous les films ne rencontrent pas le succès et le cinéma qu'ils représentent ne suit pas une seule et même voie, heureusement.

Dans ce désert de la création que représente l'année 1998 est née la société de production Mantarraya, fon-



Batalla en el cielo (2004)

tunadamente. En este desierto creativo es que en el año de 1998 surge Mantarraya Producciones, fundada por Jaime Romandía y Pablo Aldrete, a la que se han sumado otros socios que comparten esta visión de hacer cine. La compañía es responsable no únicamente de los largometrajes de Reygadas y Escalante, sino también de una variedad de cortometrajes y documentales, junto con una extensa producción en el ámbito de la publicidad.

Amat Escalante realizó esta entrevista un par de días después de llegar del Festival de Tesalónica y un día antes de partir a Francia para continuar con sus proyectos:

“En Mantarraya les gustó lo que yo estaba haciendo, hemos tenido mucha suerte, después de trabajar en Batalla les gustó mi guión y me apoyaron con él. Son películas baratas, sencillas, sin rollos, sin ambiciones de mega producciones. La experiencia era tratar de filmar con menos dinero de lo que te cuesta un coche de lujo, uno de los mayores apoyos lo obtuve de un fondo europeo del festival de cine de Rotterdam. Me ayudaron para la post, (producción) la pre y la distribución y es sorprendente cuán sencillo es el proceso para obtener este apoyo, en México no hay nada parecido. Mi

dée par Jaime Romandía et Pablo Aldrete et d'autres associés qui partagent tous la même vision du cinéma. Cette société a produit non seulement les longs métrages de Reygadas et Escalante mais aussi un bon nombre de courts métrages et de documentaires, ainsi qu'une large production dans le domaine publicitaire.

Amat Escalante nous a accordé cet entretien deux jours après son retour du festival de Thessalonique et un jour avant son départ pour la France afin d'y suivre des projets :

“Chez Mantarraya ils ont aimé ce je faisais, j'ai eu de la chance ; après ma participation à Batalla ils ont aimé mon scénario et ils m'ont soutenu pour ce projet. Ce sont des films peu chers, simples, pas prises de tête, ce ne sont pas des superproductions. Le défi était de faire un film avec moins d'argent que le coût d'une voiture de luxe ; la part du budget la plus significative est venue du fond européen du festival de Rotterdam. Ils m'ont aidé pour la pré et la post-production, pour la distribution aussi ; c'est très surprenant de voir la facilité avec laquelle on peut obtenir cette aide, il n'existe rien d'équivalent au Mexique. Mon film ne rentrait pas dans les critères pour prétendre à des subventions de FOPROCINE ou FIDECINE et par ailleurs, les autres moyens pour obtenir des fonds sont

Cirilo Recio (Diego) et Laura Saldaña (Blanca) dans *Sangre* (2005)

película no reunía los requisitos para aplicar para los fondos de apoyo del Estado como FOPROCINE y FIDE-CINE y son escasos e insuficientes otro tipo de apoyos, lo cual resulta muy decepcionante. El fondo del Festival de Rotterdam recibe proyectos de todo el mundo y tras aplicar para él esperas dos meses y te dan la respuesta, no hay ningún tipo de amiguismos ni trampas, uno pensaría que deberían ser extranjeros los que hagan la selección acá en México.

Un ejemplo de esto es el caso de *Batalla en el cielo*, inicialmente no lo apoyaron y más tarde IMCINE ayudó para verse bien internacionalmente.

Definitivamente no hemos seguido el mismo camino que los demás. Yo no conocía a Carlos, (Reygadas) al ver *Japón* me impresionó muchísimo, me pareció una película mexicana que la hicieron accesible para la producción, así que le escribí un correo que yo sentía muy necesario, explicarle cuánto me había impactado su filme. Teníamos amigos en común y cuando nos presentaron le enseñé mi anterior cortometraje y me contrató para trabajar en *Batalla*, que fue un proceso muy difícil y estresante, pero en el camino nos hicimos amigos y al terminar le enseñé mi guión para largometraje, *Sangre*, para conocer su opinión y le gustó y me sugirió hacer la solicitud para Rotterdam, y así fue como todo inició, no porque me conocieran ni nada, eso es lo interesante, es porque creímos en el proyecto.

El título de *Sangre* no viene de lo obvio, no hay sangre como tal en la película. Es más bien para dar la sensación de que la hay, los lazos de familia, la sangre de la familia.

Quería hacer una película y empecé a imaginarme historias, más allá de experiencias personales, pero no quería hablar de cosas que no conociera, quería hacerla en mi ciudad, sin actores, veía en mi vecino al personaje idóneo. El elemento dramático no me interesa, podría

insuffisants, ce qui est très décevant. Le fond du festival de Rotterdam reçoit des demandes pour des projets du monde entier. Après avoir fait ta demande, tu attends deux mois et ils te donnent la réponse. Il n'y a pas de triche ni de piston. On en arrive à penser qu'au Mexique, des étrangers devraient sélectionner les films.

Le cas de Batalla illustre bien cet état de fait : le IMCINE n'a d'abord pas voulu le soutenir mais a fini par le faire afin de préserver son image au niveau international.

Nous n'avons certainement pas suivi le même chemin que les autres. Je ne connaissais pas Carlos (Reygadas), et j'ai été très impressionné lorsque j'ai vu Japón, un film mexicain qui avait réussi à trouver un producteur ; je lui ai donc écrit pour lui expliquer l'impact que son film avait eu sur moi, je trouvais ça nécessaire. Nous avions des amis communs et quand on nous a présentés, je lui ai montré mon court-métrage et il m'a retenu pour travailler sur le tournage de Batalla, une entreprise stressante et très difficile mais qui nous a permis de devenir amis. Je lui ai ensuite donné à lire le scénario de *Sangre* pour connaître son avis, il lui a plu et il m'a poussé à faire une demande de subvention à Rotterdam. C'est comme ça que tout a commencé, non pas parce qu'on me connaît, c'est ce qui est intéressant, mais parce qu'on croyait à ce projet.

Le titre *Sangre* ne tient pas de l'évidence, il n'y a pas de sang au sens propre dans le film. C'est plutôt pour donner la sensation qu'il y en a, dans les liens de sang, le sang de la famille.

Je voulais faire un film et j'ai commencé par imaginer des histoires, au-delà de ma propre expérience mais je ne voulais pas non plus parler de ce que je ne connaissais pas, je voulais le faire dans ma ville, sans acteurs, mon voisin étant le personnage idéal. L'élément dramatique ne m'intéresse pas, ça tient du roman, moi je voulais montrer ce que je ressens au Mexique, dans ma vie, ce que je vois à la télé, la nourriture. C'est un film qui permet l'identifi-

Cirilo Recio (Diego) dans *Sangre* (2005)

ser una novela, quería mostrar lo que yo siento en México, por mi vida, lo que veo en la tele, la comida. Es una película con la que te puedes identificar con ella en muchas partes a nivel universal, pero es un cine netamente mexicano.

Creo que se pueden hacer películas en México, no nos están censurando, por ese lado está muy bien, pero hay otros problemas que afectan, como la distribución, la diferencia del trato entre películas americanas y mexicanas, diferencias de quien se lleva el dinero, los fondos estatales no están muy bien y las ganancias no están bien repartidas. El peso en taquilla hubiera ayudado mucho².

Yo estoy emocionado de seguir haciendo películas en México sobre México, ojalá que cuando cambie de manos el dinero este regrese o algo así. Esta manera de distribuir la hacen porque no les interesa que la gente pueda vivir cosas, no les interesa que piensen, esa es su forma de censura.

Cirilo Recio (Diego) dans *Sangre* (2005)

cation, un film universel mais à la fois vraiment mexicain.

Je crois qu'on peut faire des films au Mexique, il n'y a pas de censure et c'est très bien, mais il y a d'autres problèmes : la distribution par exemple ou le traitement différent réservé aux films américains et aux mexicains, les différences dans les financements, les fonds publics qui ne se portent pas très bien et les recettes qui sont mal redistribuées. Le "peso en taquilla" aurait supposé une aide considérable².

Je suis enthousiaste à l'idée de faire des films au Mexique et sur le Mexique. J'espère que lorsque que l'argent changera de mains, on en verra la couleur. Ce système de distribution est fait parce qu'on ne veut pas que les gens vivent des expériences, on ne veut pas qu'ils pensent, et ça c'est une forme de censure.

Mon film est anti-intellectuel, il est sans prétention alors qu'on pourrait croire le contraire. Je cherche une forme de pureté qui ne signifie rien en soi, à ce que chaque scène prise séparément n'ait pas de signification mais





Battalla en el cielo (2004)

Mi película es anti-intelectual, parece que pretendo mucho, pero no pretendo nada, busco algo muy puro que no diga nada en sí, que cada escena por separado no signifique algo, que más bien por una especie de magia algo suceda al ver la película. Existen películas con temas muy obvios como la corrupción, etcétera, pero yo no busco eso, yo espero que me pueda comunicar a través del cine. Mis influencias son directores como Herzog, Bresson, Fassbinder, Haneke, Noé. Yo no fui a escuelas de cine, para mí los festivales han sido muy importantes, ahí ha sido un poco mi formación. Ahí no hay estrellas y nadie me conoce, necesitas tener algo, que tu proyecto tenga algo, para estar ahí, así que son realmente importantes, ayudan, ahí es donde van a ver mi película, que a lo mejor primero les duele pero es un riesgo que hay que correr.

En este momento estoy en el proceso de creación de mi nuevo filme, que es sobre dos migrantes en Los Ángeles, quiero seguir haciendo algo mexicano, un día en la vida de estos personajes.

Para mí es muy difícil imaginar la idea de que alguien pague para ir a ver mi película, es algo muy abstracto, no lo entiendo, no deja de sorprenderme. En marzo se estrenará en México y creo que hay algo en ella que

que par une sorte de magie le spectateur ressent quelque chose en voyant le film. Certains films ont des thématiques très évidentes comme la corruption, et caetera. Moi je ne cherche pas ça, j'espère pouvoir communiquer grâce au cinéma. Mes influences, ce sont des cinéastes comme Herzog, Bresson, Fassbinder, Haneke, Noé. Je n'ai pas fait une école de cinéma, les festivals ont été importants pour moi, c'est là que j'ai suivi en quelque sorte ma formation. Je n'y suis pas une star, personne ne me connaît et c'est là que mon film a besoin de dire quelque chose pour pouvoir être là. C'est pourquoi les festivals sont importants, qu'ils peuvent faire avancer, c'est là que ton film est montré et que dans un premier temps il ne sera peut-être pas compris mais c'est un risque qu'il faut prendre.

En ce moment, je travaille sur mon nouveau film qui parle de deux immigrés à Los Angeles ; je veux que ce soit un film mexicain, une journée dans la vie de ces personnages.

J'ai du mal à imaginer que l'on puisse payer pour aller voir mon film, c'est quelque chose d'abstrait, que je n'arrive pas à comprendre et qui me surprend encore. Mon film sort en mars au Mexique et je pense qu'il a quelque chose qui intéressera le public."

Sangre a récemment gagné un prix important au

le interesará a la gente."

Sangre ganó recientemente un importante premio en el Festival de Cine de Tesalónica y ha seguido cosechando éxitos, sólo queda por ver si el pronóstico de su director es acertado y cómo reaccionará el público mexicano ante este nuevo esfuerzo por parte de un joven cineasta.

Al final las dos películas son un claro ejemplo de un cine mexicano que está creciendo, buscando su propio lenguaje y sus propias formas de expresión. Los resultados pueden ser mixtos, cierto, pero es indudable el espíritu creador que yace detrás de estos filmes, la visión y la fortaleza que se necesitan para llevar a cabo proyectos un tanto arriesgados en un campo que ha estado desierto por muchos años. Con el éxito internacional que han logrado en festivales han conquistado un terreno que pocos han conseguido. Ambos son jóvenes y todavía tienen mucho camino antes de colocarse al lado de los grandes directores, mexicanos e internacionales. Pero sus primeros pasos han logrado que tímidamente otros los sigan, mientras los demás nos reclinamos en las butacas y esperamos ver sus siguientes películas.

NOTAS

- Emilio El Tigre Azcárraga, magnate de los medios en México, dueño de Televisa, principal cadena de entretenimiento mexicano.
- El peso en taquilla era una propuesta en la que por cada entrada de cine vendida un peso se destinaría a un fondo de ayuda a la producción cinematográfica. Las empresas exhibidoras subieron sus precios argumentando no poder mantener los costos y luego establecieron un proceso legal para hacer nulo el acuerdo. En la actualidad ni un solo peso ha sido destinado a la creación de proyectos.

MIRANDA ROMERO Nació en México, 1978. Estudió Letras Inglesas en la UNAM y Cine en el CCC. Desde hace siete años se dedica a la producción en publicidad y cine además de trabajar como colaboradora y traductora para el periódico La Jornada. En la actualidad se dedica a la promoción de su primer largometraje como productora y a la escritura de una tesis comparando pintura y literatura.

palabras claves ????????????



Festival de Thessalonique et le succès a suivi ; il ne reste plus qu'à vérifier le pronostic de son réalisateur et voir comment va réagir le public mexicain devant cet effort nouveau d'un jeune cinéaste.

En définitive, les deux films sont un exemple clair d'un cinéma mexicain qui se développe et qui cherche son langage et ses formes d'expression propres. Les résultats peuvent être variables mais il ne fait aucun doute qu'il existe derrière ces films un esprit créatif ainsi que la vision et la force nécessaires pour mener à bien des projets quelque peu risqués, et ce dans un domaine déserté pendant de longues années. Le succès international qu'ils ont obtenu dans les festivals leur a permis de prendre une place que peu d'autres ont réussi à occuper. Tous deux sont jeunes et un long chemin leur reste à faire avant de se placer aux côtés des grands réalisateurs mexicains et internationaux. Mais leurs premiers pas ont ouvert une voie suivie timidement par certains tandis que d'autres s'installent dans leurs fauteuils et attendent de voir leurs prochains films.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE)
PAR MICHELLE ORTUNO

NOTES

- Emilio "Le Tigre" Azcárraga, magnat des médias au Mexique, Pdg de Televisa, principale chaîne mexicaine de divertissement.
- Le "peso en taquilla" était une proposition qui consistait à reverser un peso par billet vendu pour créer un fond d'aide à la production cinématographique. Mais les exploitants ont augmenté leurs prix en prétextant qu'ils n'étaient pas en mesure de supporter ce coût. Ils ont ensuite saisi la justice pour annuler l'accord qui avait été conclu. Actuellement, pas un seul peso n'a été reversé pour le financement de projets.

MIRANDA ROMERO Née à Mexico en 1978. Etudes de Lettres (Anglais) à l'Université de Mexico et de Cinéma au CCC. Depuis sept ans, se consacre à la production tant pour la publicité que pour le cinéma ; est également collaboratrice et traductrice au journal La Jornada. Se consacre actuellement à la promotion de son premier long métrage comme productrice et à la rédaction d'une thèse comparée sur peinture et littérature.

resumen ????????????

palabras claves ????????????

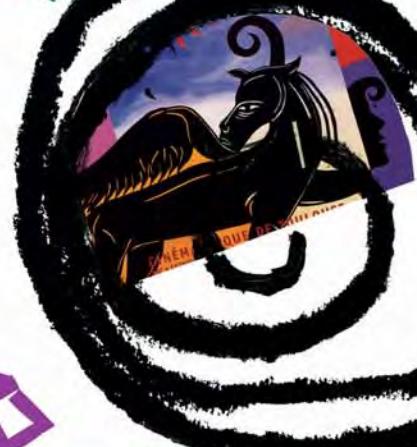
2006

LES SALLES DE AUZIELLE.
BLAGNAC, CASTANET,
COLONIERS,
MONTAUBAN,
MURET,
RAMONVILLE,
PLAISANCE
DU
TOUCH

TOULOUSE



18^{ÈMES} RENCONTRES



14-26 MARS

MOISES FINALE

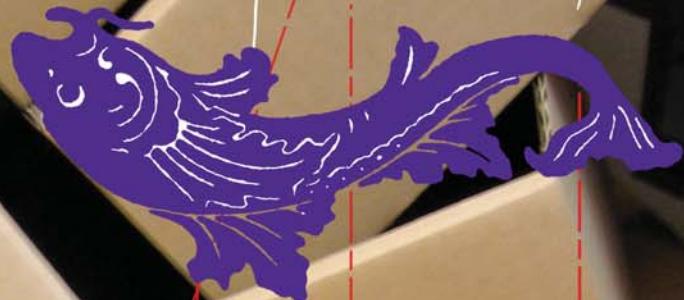
WWW.CINELATINO.COM.FR

CINE

LA
CINÉMATHÈQUE
DE TOULOUSE.
CINÉMAS ABC,
CRATÈRE,
UTOPIA, ESAV
ET INSTITUTO
CERVANTES

CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE

VALENTIN
OPTICIEN



9,

RUE DES TOURNEURS

T O U L O U S E