

2007 - 15 €
ISSN : 1267-4397
ISBN : 978-2-85816-887-3
code sodis : F278870



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

FRANÇAIS
ESPAÑOL
PORTUGUES

cinémas d'amérique latine



Raúl Ruiz
Cristián Sánchez
Noir Brésil

n°15

Argentine, Amérique Centrale, Antilles Françaises



VALENTIN OPTICIEN

9
rue des Tourneurs
31000

TOULOUSE

TEL.: 05 61 25 15 83

SOMMAIRE / CONTENIDO / SUMÁRIO

Éditorial	2
------------------	---

Noir Brésil

> JOÃO CARLOS RODRIGUES	4
Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasílico	
Archétypes et caricatures du noir dans le cinéma brésilien	
> JOEL ZITO ARAÚJO	17
O negro na telenovela	
Le Noir dans les feuilletons télévisés	
> NOEL DOS SANTOS CARVALHO	28
A consciência da diáspora no cinema brasileiro: o cinema negro de Zózimo Bulbul	
La conscience de la diaspora dans le cinéma brésilien : le cinéma noir de Zózimo Bulbul	
> MARCOS UZEL	45
Perfil: Lázaro Ramos	
Profil : Lázaro Ramos	
> SYLVIE DEBS	54
Noir Brésil	

> GUY GABRIEL, AVEC LA COLLABORATION DE ROLAND SUVÉLOR	71
Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique	
Historia de la difusión del cine en Martinica	
> GUY GABRIEL	80
Cine-club	

> JOEL DEL RÍO	84
EICTV: 20 años de la utopía puesta en práctica	
EICTV : Les 20 ans d'une utopie mise en pratique	
> FERNANDO BIRRI	91
Hoy y siempre	
> AMANDA RUEDA	93
1967-2007: 40 años de los Encuentros de Viña del Mar	
1967-2007 : 40 ans des Rencontres de Viña del Mar	

Chili

> CRISTIÁN SÁNCHEZ	102
Cine de Raúl Ruiz: el progreso del tiempo	
Cinéma de Raúl Ruiz : l'avance dans le temps	
> JORGE RUFFINELLI	115
Cristián Sánchez, retrato del nómada que nunca se fue	
Cristián Sánchez, portrait d'un nomade qui n'est jamais parti	

> MARCELO GÁLVEZ	124
Kalay'i (amigo) Un acercamiento a la cultura Wichi	
Une approche de la culture Wichi	

> CHRISTIAN LEÓN	136
Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina	
Transculturation et réalisme sale dans le cinéma latino-américain contemporain	

> MARÍA LOURDES CORTÉS	145
La luz en la pantalla, cine centroamericano reciente	
La lumière sur l'écran, cinéma centre-américain récent	

> OLIVIA CASARES	161
Acostumbrados a batallar	
Habitués à se battre	

> JORGE COSCIA	174
Cine argentino y la infertilidad de una nota	
Cinéma argentin et article stérile	



CINÉMAS
D'AMÉRIQUE
LATINE

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

numéro 15

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

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Francis Saint-Dizier

COMITÉ DE RÉDACTION
Odile Bouchet, Jean-Jacques Camelin,
Sylvie Debs, Erick Gonzalez, Amanda Rueda,
Esther Saint-Dizier, Francis Saint-Dizier.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION
Eva Morsch Kihn

TRADUCTEURS
Julie Amiot, Elodie Barbosa Boene, Odile
Bouchet, Sylvie Debs, Julie Delabarre,
Michelle Duffau, Mathilde Gassin, Magali
Kabous, Annick Mangin, Odile Rigoni,
Amanda Rueda, Ana Saint-Dizier, Valéria
Sobel.

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

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

IMPRESSION
Group Antoli

AUTEURS
Fernando Birri, Noel de Carvalho, Olivia
Casares, María Lourdes Cortés, Jorge
Coscia, Sylvie Debs, Christian León, Guy
Gabriel, Marcelo Galvez, João Carlos
Rodrigues, Joel del Río, Amanda Rueda,
Cristián Sánchez, Marco Uzel, Joel Zito
Araújo.

CRÉDITS PHOTOS
Joel Zito Araújo, ARCALT, Zozimo Bulbul,
Noel de Carvalho, La Cinémathèque de
Toulouse, María Lourdes Cortés, Sylvie
Debs, Marcelo Galvez, Eva Morsch Kihn,
Lora Morsch, Jean-Philippe Polo, Amanda
Rueda, Angela Paez Ruiz, Cristián
Sánchez, Olivier Ton-That.
Et les auteurs des articles, les réalisateurs
des films, les producteurs, les dis-
tributeurs des films cités.

VISUEL AFFICHE
Moises Finalé

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

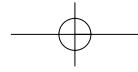
ÉDITION
Presses Universitaires du Mirail (PUM)
5, allées Antonio Machado
31058 Toulouse cedex 9 - France
tél : 00 33 (0)5 61 50 38 10
fax : 00 33 (0)5 61 50 38 00
pum@univ-tlse2.fr

Abonnement et vente : page 140
ISSN : 1267-4397
ISBN : 978-2-85816-887-3
Code sodis : F278870

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

PRIX : 15€

PHOTO DE COUVERTURE
Lázaro Ramos dans Madame Satã
(2002) de Karim Ainouz



ÉDITORIAL

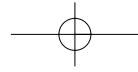
Las cinematografías de América Latina son tan diversas como las poblaciones del continente, que viven una historia cada vez más singular. Son multiétnicas, construidas sobre culturas diferentes, marcadas por el mestizaje.

El presente número de la revista vuelve sobre dos cineastas chilenos cuyo trabajo artístico lleva la huella, en forma diferente, de la ruptura en la cultura que fue la larga dictadura de Pinochet: Raúl Ruiz y Cristián Sánchez. El primero, ya famoso en tiempos de la Unidad Popular de Allende, se exilió en Europa, el segundo permaneció en Chile pese a las dificultades para seguir adelante con su trabajo. La obra de Cristián Sánchez es poco conocida incluso en su país. A pesar de la censura logró hacer películas, inventando un lenguaje que le evitara las prohibiciones fascistas, pero sus películas no fueron difundidas. Su trabajo merece encontrarse el público, y corresponde a los festivales de cine reparar, en la medida de lo posible, esa injusticia artística y política. Raúl Ruiz, el chileno y el europeo, es un inmenso cineasta cuya filmografía, casi encyclopédica, traduce una invención narrativa, formal y filosófica que ya reconocen todos los críticos, cinéfilos y teóricos del cine mundial. Cristián fue alumno de Raúl, y reunirlos, más allá de su vida tan distinta, nos pareció útil.

Apenas un siglo después de la Conquista, los colonizadores franceses, portugueses y españoles ya habían agotado, a causa de la esclavitud, las infecciones y las masacres, la mano de obra amerindia. Comenzó entonces la mayor deportación de la historia humana, hoy calificada de crimen contra la humanidad. Durante casi tres siglos, hombres, mujeres y niños negros procedentes de África fueron importados en América, en Estados Unidos, el Caribe, Perú, Venezuela, Colombia, Uruguay, y los más numerosos en Brasil. Aquellos afro-americanos se han arraigado y han inventado una cultura rica, original y universal en las artes plásticas y sobre todo en música. En el cine y en las producciones audiovisuales, los negros tan sólo sirvieron para construir arquetipos marginales: el buen esclavo, el sirviente, y más escasamente el rebelde. El dossier **Negro Brasil** que presentamos en este número vuelve sobre esta historia, con un homenaje especial a Lázaro Ramos, uno de los grandes actores negros de su país. Esto pone de manifiesto que esas caricaturas de la representación del negro están cambiando, como si el séptimo arte quisiera contribuir a los combates antirracistas, y más ampliamente al reconocimiento de la alteridad.

Francis Saint-Dizier

TRADUCCIÓN ODILE BOUCHET

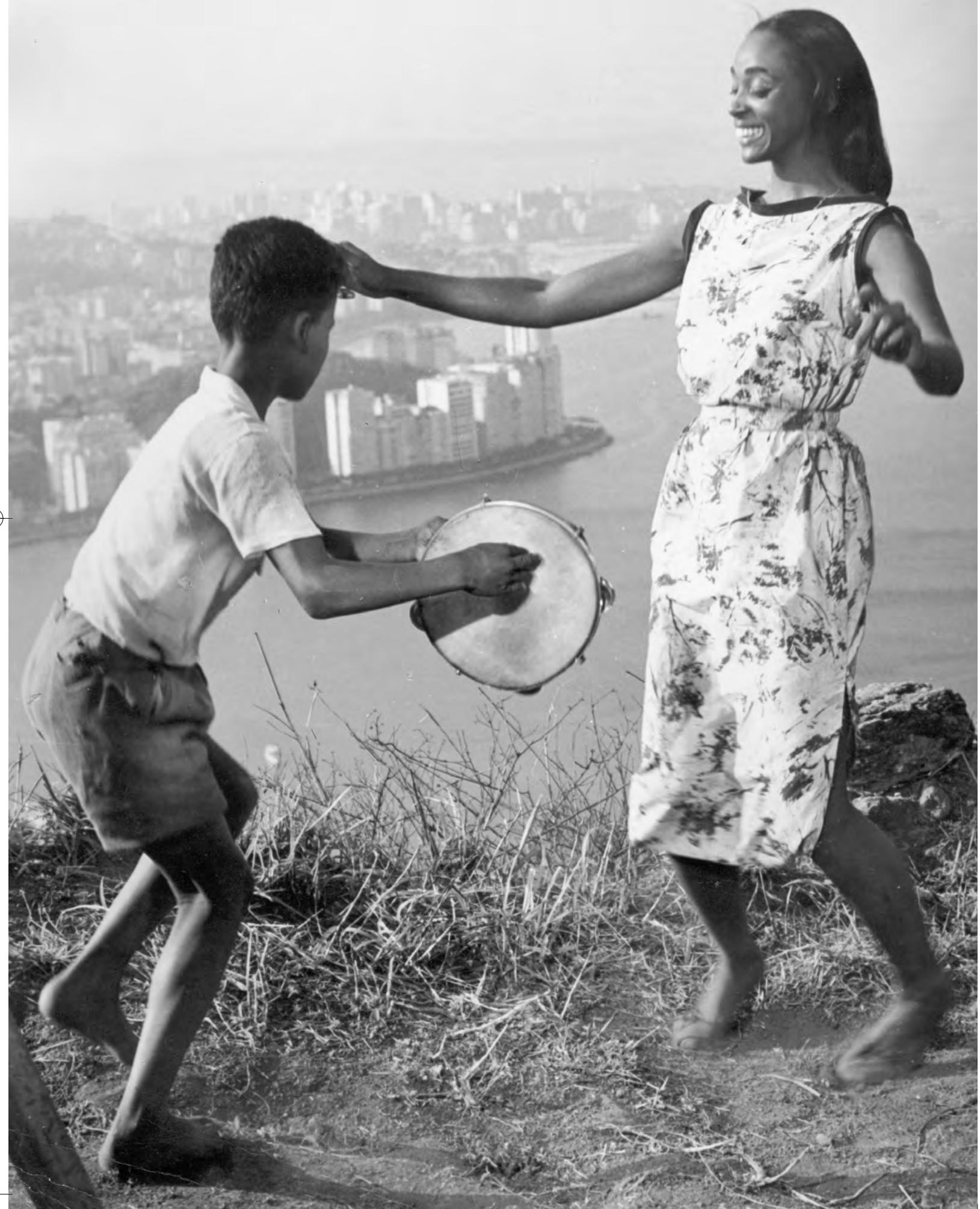


Les cinématographies d'Amérique Latine sont aussi diverses que les populations du continent, qui vivent une histoire chaque fois singulière. Elles sont multiethniques, construites sur des cultures différentes, marquées par le métissage.

Ce numéro de la revue fait un retour sur deux cinéastes chiliens dont le travail artistique a été marqué, de manière différente, par la rupture dans la culture que fut la longue dictature de Pinochet : Raúl Ruiz et Cristián Sánchez. Le premier, déjà connu à l'époque de l'Unité Populaire d'Allende, s'est exilé en Europe essentiellement en France, le second est resté au Chili malgré les difficultés à y poursuivre son travail de cinéaste. L'œuvre de Cristián Sánchez est peu connue même dans son pays, car s'il a réussi à faire des films malgré la censure en inventant une écriture lui évitant les interdits fascistes, ses films ne furent pas diffusés. Son travail mérite de rencontrer les publics et c'est le rôle des festivals de cinéma de réparer, autant que faire se peut, cette injustice artistique et politique. Raúl Ruiz, le Chilien et l'Européen est un immense cinéaste dont la filmographie, quasiment encyclopédique, traduit une invention narrative, formelle et philosophique qui est déjà reconnue par tous les critiques, cinéphiles et théoriciens du cinéma mondial. Cristián fut l'élève de Raúl, et les réunir, par-delà leur vie si différente, nous a semblé utile.

À peine un siècle après la Conquête, les colonisateurs français, portugais et espagnols avaient déjà épuisé la main d'œuvre amérindienne, par l'asservissement, la contagion infectieuse et les massacres. Commença alors la plus grande déportation de l'histoire humaine qui est aujourd'hui qualifiée de crime contre l'humanité. Pendant presque trois siècles, des hommes, des femmes et des enfants noirs venus d'Afrique furent importés aux Amériques, aux États-Unis, aux Caraïbes, au Pérou, au Venezuela, en Colombie, en Uruguay et les plus nombreux au Brésil. Ces afro-américains ont fait souche et ont inventé une culture très riche, originale et universelle en art plastique et surtout en musique. Dans le cinéma et plus largement dans les productions audiovisuelles ils n'ont servi le plus souvent qu'à la construction d'archétypes marginaux : le bon esclave, le domestique et plus rarement le révolté. Le dossier **Noir Brésil** que nous présentons dans ce numéro retrace cette histoire, en particulier en rendant hommage à un acteur brésilien noir **Lázaro Ramos** qui est devenu l'un des grands acteurs de son pays. Ceci souligne que ces caricatures de la représentation du Noir sont en train de changer, comme si le septième art voulait aussi apporter sa pierre aux combats de l'anti-racisme et plus largement à la reconnaissance de l'altérité

Francis Saint-Dizier



Arquetípos e caricaturas do negro no cinema brasílico

João Carlos Rodrigues

*Archétypes et caricatures
du noir
dans le cinéma brésilien*

O antropólogo Artur Ramos observou, em *O folclore negro no Brasil* (1935), que alguns orixás (deuses do panteão afro-brasileiro) "passaram ao folclore e mantêm estreito contato com a imaginação popular, contato mágico e algo familiar, pois sobrevivem como símbolos de complexos individuais". Esses arquétipos são muito bem detalhados por Pierre Fatumbi Verger no livro *Orixás* (1981), cuja classificação das qualidades e defeitos dessas divindades revela mais de uma dezena de personalidades. Surgem tanto no candomblé (a religião africana transplantada dos reinos iorubá para o Novo Mundo) quanto na umbanda (sincretismo desta com o catolicismo, o kardecismo e os cultos indígenas e bantus).

Uma outra família de tipos provém da imaginação do branco e pertence a um extrato mais recente. São oriundos do tempo da escravidão, ou ainda em formação no inconsciente coletivo do brasileiro.

Inspirado na peça *Os negros* de Jean Genet, e na obra de Verger, estabeleci em 1988 uma classificação de arquétipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro. O livro e o filme de Joel Zito Araújo *A negação do Brasil* (1999), que tratam do mesmo tema na televisão, confirmaram que eu estava no caminho certo. Na ficção brasileira, no cinema ou fora dela, todos os personagens negros pertencem a uma dessas classificações, ou são uma mistura de mais de uma delas.

PRETOS VELHOS

Descendem dos *griots* da África Ocidental, que mantêm a tradição oral através de contos, lendas e genealogias. O escritor Gilberto Freyre conheceu nos engenhos de Pernambuco negras velhas contadoras de

Dans *Le folklore noir au Brésil* (1935), l'anthropologue Artur Ramos a noté que certains orixás (dieux du panthéon afro-brésilien) "sont entrés dans le folklore et maintiennent un contact étroit avec l'imagination populaire, contact magique et familier, car ils survivent comme symboles de complexes individuels". Ces archétypes sont bien détaillés par Pierre Fatumbi Verger dans le livre *Orixás* (1981), dont la classification des qualités et défauts de ces divinités révèle plus d'une dizaine de personnalités. Elles surgissent tant dans le *candomblé* (la religion africaine transplantée des royaumes Yoruba pour le Nouveau Monde) que dans l'*umbanda* (syncrétisme de *candomblé*, catholicisme, kardécisme, cultes indigènes et bantous).

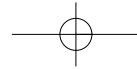
Une autre famille de types provient de l'imagination du blanc et est d'une extraction plus récente. Ils viennent de l'époque de l'esclavage, ou sont encore en formation dans l'inconscient collectif brésilien.

En 1988, j'ai établi une classification des archétypes et caricatures du noir dans le cinéma brésilien, inspirée par la pièce *Les nègres* de Jean Genet, et par l'œuvre de Verger. Le livre et le film de Joel Zito Araújo, *La négation du Brésil* (1999), qui traite de la même thématique à la télévision, ont confirmé que j'étais sur la bonne voie. Dans la fiction brésilienne, au cinéma ou en dehors, tous les personnages noirs appartiennent à une de ces classifications, ou sont un mélange de plusieurs d'entre elles.

LES VIEUX NOIRS

Ils descendent des griots de l'Afrique Occidentale, qui maintiennent la tradition orale à travers des contes, des légendes et des généalogies. L'écrivain Gilberto Freyre a connu dans les plantations de Pernambouco de

< *Orfeu negro* (1959) de Marcel Camus.



Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro



Chico rei (1985) de Walter Lima Junior.

histórias, que se locomoviam de fazenda a fazenda, deliciando a garotada. O folclore também assinala as *Histórias de Pai João e Mãe Maria*, do tempo da escravidão. Algo parecido existe nos Estados Unidos com as *Histórias do Tio Remus*, transformadas por Walt Disney em 1946 no filme *Song of the south*. Os pretos velhos de ambos os sexos são freqüentes no culto da umbanda, e também o candomblé assinala muitas das suas características (sabedoria, indulgência, dignidade) na velha deusa marinha Nanã, e no Oxalá velho (Oxalufá).

Outra contribuição vem dos personagens da literatura. O principal é a Tia Nastácia da coleção infantil de Monteiro Lobato iniciada em 1921, e adaptada mais de uma vez para TV e cinema. Uma minissérie televisiva baseada nela chegou a ser proibida em Angola e Moçambique, onde foi considerada uma caricatura pejorativa da negra submissa. Os pretos velhos surgem na ficção brasileira como essencialmente conformistas, em contraponto ao negro militante.

MÃE PRETA

Arquétipo oriundo da sociedade escravocrata, onde era comum o filho do patrão branco ser amamentado por uma escrava negra. Muito celebrada em poemas sentimentais, e apresentada como sofredora e conformada, o que a aproximaria dos pretos velhos. Já em 1860, a peça teatral *Mãe de José de Alencar*, aborda um desses seres abnegados, que prefere o suicídio a atrapalhar o bom matrimônio de seu filho de criação. São do mesmo tipo os sofrimentos da Mamãe Dolores de *O direito de nascer*, radionovela cubana de Félix Caignet dos anos 40, sucesso estrondoso no Brasil, onde foi adaptada duas vezes no rádio, três para televisão e uma para o cinema.

O subtexto é evidente: para serem bem aceitos pela sociedade dominante, os filhos brancos devem renun-

vieilles femmes noires conteuses d'histoires, qui se déplaçaient de fazenda en fazenda, pour le plus grand plaisir des enfants. Le folklore signale les *Histoires de Père Jean et Mère Maria* du temps de l'esclavage. On trouve un équivalent aux États-Unis avec les *Histoires de l'oncle Remus*, transformées par Walt Disney en 1946 dans le film *Chant du Sud*. Les vieux noirs, des deux sexes, sont courants dans le culte de l'*umbanda*; dans le *candomblé*, la vieille déesse Nanã et le vieil Oxalá (Oxalufá) présentent bon nombre de leurs caractéristiques (sagesse, indulgence, dignité).

Une autre source vient des personnages de la littérature, dont la principale est la Tante Nastácia de la collection

infantine de Monteiro Lobato commencée en 1921, et adaptée plus d'une fois à la télévision et au cinéma. Une mini série télévisée consacrée au sujet a été interdite en Angola et au Mozambique où elle a été considérée comme une caricature péjorative de la négresse soumise. Les vieux noirs apparaissent dans la fiction brésilienne comme essentiellement conformistes, en opposition au militant noir.

LA MÈRE NOIRE

C'est un archétype issu de la société esclavagiste, où il était commun que le fils du patron blanc soit allaité par une esclave noire. Très célébrée dans les poèmes sentimentaux, et présentée comme une femme résignée et soumise, ce qui la rapprocherait des vieux noirs. En 1860 déjà, la pièce de théâtre *Mère* de José de Alencar présente un de ces êtres d'abnégation, qui préfère se suicider plutôt que de nuire au bon mariage de son fils de lait. Les souffrances de Maman Dolores sont du même type dans *Le droit de naître*, feuilleton radiophonique cubain de Félix Caignet des années 40, succès farameux au Brésil, où il a été adapté deux fois à la radio, trois fois à la télévision et une fois au cinéma.

Le sous-texte est évident : pour être bien acceptés par la société dominante, les fils blancs doivent renoncer à leurs mères noires, qui les maintiennent prisonniers d'un passé qui doit être oublié. Personnage à très forte tonalité mélodramatique, la Mère Noire, n'est pas très commune dans le cinéma brésilien moderne. Elle est bien plus présente dans les feuilletons télévisés.

LE MARTYR

Le martyr apparaît toujours dans la fiction brésilienne qui traite de l'époque esclavagiste, et certaines victimes ont été mythifiées par la population, comme le petit berger nègre ou l'esclave Anastásia. Tous deux ont été

ciar a suas mães-pretas, que os prendem a um passado que deve ser esquecido. Personagem com altíssima dose de melodramaticidade, a Mãe-Preta não é muito comum no cinema brasileiro moderno. É bem mais frequente nas novelas de TV.

MÁRTIR

O mártir sempre surge na ficção brasileira que trata do período da escravidão, e algumas das suas vítimas foram mitificadas pela população, como o negrinho do pastoreio ou a escrava Anastácia. Ambos foram temas de filmes e programas de TV.

O negrinho surgiu no Rio Grande do Sul, província da fronteira com a Argentina: por perder o gado do patrão, o menino é amarrado num formigueiro e devorado vivo, até a presença da própria Virgem Maria revelar que era inocente.

A escrava Anastácia é mais recente. Por motivos que nem a sociologia pode explicar, uma gravura do holandês Rugendas, datada do século XVIII, sofreu uma surpreendente metamorfose no inconsciente coletivo do Rio de Janeiro. A fé popular a transformou na representação de uma fictícia escrava milagreira, princesa africana (de olhos azuis), castigada até a morte por insubmissão. Apesar da oposição da Igreja Católica, o culto cresceu sem controle e hoje Anastácia é cultuada em todo país.

NEGRO DE ALMA BRANCA

Representa o negro que recebeu uma boa educação e através dela foi (ou quer ser) integrado na sociedade dominante. Um personagem histórico que pode ser enquadrado nesta categoria é Francisca da Silva, ex-escrava, amante de alto funcionário da coroa portuguesa na região de Minas Gerais, no século 18, que lutou

sujetos de films et de programmes pour la télévision.

Le petit berger nègre est apparu dans le Rio Grande do Sul, province qui a une frontière commune avec l'Argentine : pour avoir perdu le troupeau du maître, l'enfant a été attaché à une fourmilière et dévoré vif, jusqu'à ce que la présence de la Vierge Marie révèle son innocence.

L'esclave Anastácia est plus récente. Pour des raisons que même la sociologie ne peut expliquer, une gravure du Hollandais Rugendas, datée du XVIII^e siècle, a subi une métamorphose surprenante dans l'inconscient collectif de Rio de Janeiro. La foi populaire l'a transformée en une représentation d'une esclave thau-maturge fictive, princesse africaine (aux yeux bleus), punie jusqu'à ce que mort s'ensuive en raison de son insoumission. En dépit de l'opposition de l'Eglise Catholique, le culte a grandi sans qu'on ait pu le contrôler et aujourd'hui Anastácia est célébrée dans le pays entier.

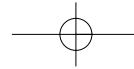
LE NOIR À L'ÂME BLANCHE

Il s'agit du nègre qui a reçu une bonne éducation et qui, à travers celle-ci a été (ou souhaite être) intégré dans la société dominante. Francisca da Silva est un personnage historique qui pourrait représenter cette catégorie : ex esclave, amante d'un haut fonctionnaire de la couronne portugaise dans la région de Minas Gerais au XVIII^e siècle, elle s'est battue pour intégrer la haute société. Elle a été immortalisée dans l'imaginaire populaire par le long métrage *Xica da Silva* (1976) de Carlos Diegues, grand succès de cinéma.

Le noir à l'âme blanche apparaît aussi comme un intellectuel déraciné, éloigné de son origine humble, et rejeté (ou tourné en dérision) par les blancs. En dehors

Também somos irmãos (1947) de José Carlos Burle.





Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro

por integrar-se na sociedade. Foi imortalizada no imaginário popular pelo longametragem *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, um grande sucesso de público.

O negro de alma branca também surge como um intelectual desenraizado, distante da sua origem humilde, e repelido (ou ironizado) pelos brancos. Fora da ficção, dois poetas do século XIX comprovam essa terrível possibilidade: Tobias Barreto e Cruz e Souza (A vida infeliz desse último é tema de *O poeta do deserto*, 1999, filme de Silvio Back). Num filme importante e pouco conhecido, *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, o advogado protagonista resume exemplarmente todas essas características, e também o jornalista do filme *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, que não pertencem a nenhum dos dois mundos, vivendo no limbo da incerteza. Os filmes protagonizados por Pelé, o rei do futebol, possuem traços semelhantes. Seus personagens didáticamente “positivos” estão sempre muito distantes da realidade cotidiana da maioria dos negros brasileiros.

Essa ambiguidade faz com que o negro de alma branca seja visto pelos militantes como um “traidor” que escolheu o caminho da libertação individual. Tem um grande potencial dramático, ainda pouco aproveitado na ficção brasileira.

NOBRE SELVAGEM

O nobre selvagem possui muitas das qualidades atribuídas por Pierre Verger ao Oxalá jovem (Oxaguiã): dignidade, respeitabilidade, força de vontade. Não é con-

As filhas do vento (2004) de Joel Zito Araújo.



de la fiction, deux poètes du XIX^e siècle ont expérimenté cette terrible réalité : Tobias Barreto et Cruz e Souza. La vie de ce dernier a été mise en scène par Silvio Back en 1999 dans le film *Le poète banni*. Dans un film important, mais peu connu de José Carlos Burle, *Nous sommes aussi frères* (1949), l'avocat et protagoniste résume de façon exemplaire toutes ces caractéristiques, ainsi que le journaliste du film d'Antunes Filho, *Mesure de l'attente* (1973) : ni l'avocat, ni le journaliste n'appartiennent à ces deux mondes, vivant dans les limbes de l'incertitude. Les films dont Pelé, le roi du football, est le héros principal, présentent des traits identiques. Leurs personnages didactiquement “positifs” sont toujours très éloignés de la réalité quotidienne de la majorité des noirs brésiliens.

Cette ambiguïté fait que le noir à l'âme blanche est perçu par les militants comme un “traître” qui a choisi le chemin de la libération individuelle. Il possède un grand potentiel dramatique, encore peu exploité dans la fiction brésilienne.

LE NOBLE SAUVAGE

Le noble sauvage possède beaucoup de qualités attribuées par Pierre Verger au jeune Oxalá (Oxaguiã) : dignité, respectabilité, force de volonté. Il n'est pas conformiste comme le vieux noir, ni ambigu comme le noir à l'âme blanche. Le cinéma brésilien est riche de nombreux personnages présentant ces caractéristiques.

Prenons, par exemple, le film de Carlos Diegues, *Quilombo* (1985), où nous voyons des personnages presque surhumains, chargés de conduire leur peuple au combat pour la libération. À l'opposé, nous avons

l'attitude du protagoniste de *Chico rei* (1985) de Walter Lima Junior, inspiré d'une légende du XVIII^e siècle. Dans ce film, le souverain, prisonnier avec sa tribu, achète sa liberté avec son travail dans les mines d'or, puis celle de ses sujets, un à un, donnant une leçon de solidarité.

LE NOIR RÉVOLTÉ

Le noir révolté est une variante belliqueuse du noble sauvage. Au Brésil, le meilleur exemple en est Zumbi, dernier gouverneur du Quilombo de Palmares, qui au XVII^e siècle, a résisté pendant de nombreuses décennies aux Portugais. Sa saga semi-légendaire est enseignée dans les écoles ; on la retrouve dans des chansons, des pièces de théâtre, des mini séries pour la télévision et au cinéma.

Il y a de nombreux exemples de cet archétype dans les films historiques traditionnels. La majorité traite des fuites des

formista como o Preto Velho, nem ambíguo como o negro de alma branca. O cinema brasileiro possui muitos personagens com essas características.

Tomemos, por exemplo, o filme de Carlos Diegues *Quilombo* (1985), onde encontramos personagens quase sobrehumanos, destinados a liderar seu povo na luta para a liberação. Totalmente inversa é a atitude do protagonista de *Chico rei* (1985), de Walter Lima Junior, inspirado numa lenda do século XVIII. Aqui, o soberano, aprisionado com sua tribo, compra a própria liberdade com seu trabalho nas minas de ouro, e depois a de seus súditos, um a um, numa lição de solidariedade.

NEGRO REVOLTADO

O negro revoltado é a variante belicosa do Nobre Selvagem. No Brasil, o melhor exemplo é Zumbi, último governante do Quilombo dos Palmares, cujos domínios, no século XVII, resistiram muitas décadas aos portugueses. Sua saga semi-lendária é ensinada nas escolas, e tema de canções, peças de teatro, seriados de TV e filmes.

Temos muitos exemplos desse arquétipo nos tradicionais filmes de época. A maioria diz respeito à fuga de plantações, geralmente após o assassinato do capataz malvado que martirizava um inocente. É o que acontece em *Sinhá moça* (1953) e *A marcha* (1972), sem falar no já citado *Quilombo*. A liberdade, em todos esses filmes, é uma utopia política, e o negro revoltado, por conseguinte, um utópico destinado ao fracasso.

O equivalente contemporâneo do quilombola é o militante politizado. O exemplo mais antigo surge na peça teatral *Sortilégio* (1957), de Abdiás Nascimento. No cinema brasileiro não existe nada tão direto e contundente. Não há filme importante sobre a campanha da Abolição, que durou 60 anos, onde destacaram-se grandes oradores negros, como Luiz Gama e José do Patrocínio. Tudo surge num diapasão bem mais modesto. A grande figura é o Firmino de *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, que volta da cidade grande, e deliberadamente entra em choque com os outros negros, pescadores subdesenvolvidos. No final, ele é pessoalmente derrotado, mas políticamente vitorioso, pois quebra as superstições que auxiliavam a exploração econômica. Em *Compasso de espera* encontramos, entre os coadjuvantes, um militante mais cosmopolita, influenciado por Marcus Garvey, e Kwame Nkrumah.



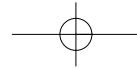
A rainha diaba (1975) de Antonio Carlos Fontoura.

plantations, généralement après l'assassinat d'un chef aux mauvaises intentions qui martyrise un innocent. C'est ce qui arrive dans *Mademoiselle* (1953) et *La marche* (1972) sans parler du déjà cité *Quilombo*. La liberté, dans tous ces films, est une utopie politique, et le noir révolté, par conséquent, un personnage utopique condamné à l'échec.

L'équivalent contemporain du noir réfugié dans un *quilombo* est le militant politisé. L'exemple le plus ancien se trouve dans la pièce *Sortilège* (1953) d'Abdias Nascimento. Il n'y a aucun équivalent aussi direct et incisif dans le cinéma brésilien. Il n'y a aucun film important sur la campagne de l'abolition qui a duré 60 ans, et où se sont fait remarquer de grands orateurs noirs, comme Luiz Gama et José do Patrocínio. Tout reste à une échelle plus modeste. Le personnage important est Firmino dans *Barravento* (1961) de Glauber Rocha qui, de retour d'une grande ville, s'oppose délibérément aux autres noirs, des pêcheurs sous développés. À la fin, il est personnellement perdant, mais politiquement victorieux, car il brise les superstitions qui favorisaient l'exploitation économique. Dans *Mesure de l'attente*, nous trouvons, entre autres coadjuvants, un militant plus cosmopolite, influencé par Marcus Garvey, et Kwame Nkrumah. Il y a une évolution très nette de la représentation du noir révolté depuis les origines du *cinema novo* à nos jours.

LE NOIR SENSUEL ET VIOLENT

Très tôt, on a attribué au noir des appétits sexuels pervers ou insatiables. Cet archétype, qui possède les caractéristiques attribuées dans le *candomblé* à Exú (sensualité et violence), pour sa part syncrétisé en diable par les



Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro



O poeta do desterro (1999)
de Silvio Back..

Dos primórdios do Cinema Novo até hoje, há uma evolução muito nítida do arquétipo negro revoltado.

NEGÃO

Desde cedo têm sido atribuídos aos negros apetites sexuais pervertidos ou insaciáveis. A esse arquétipo denominamos Negão, que possui as características outorgadas no candomblé a Exú (sensualidade e violência), por sua vez sincretizado ao Diabo pelos padres católicos. É o estrupador sanguinário, terror dos pais de família, o vingador social. É um símbolo sexual ao inverso, e pode adquirir características bissexuais, ou mesmo homossexuais –como o orixá Logun– Edé, que é seis meses homem, e seis meses mulher.

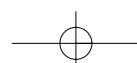
O protagonista de *A rainha diaba* (1975), filme de Antonio Carlos Fontoura, concentra em si todas as maldições burguesas: traficante de drogas, assassino, homossexual, e negro. Abandonado por todos, morre sufocado no próprio sangue. Já o de *Madame Satã* (2003), é também tudo isso, mas luta para ser aceito pela sociedade, e passa metade de sua vida na prisão. A filmografia pornô apresenta exemplos típicos do negão enquanto símbolo homossexual, com pênis de dimensões enormes e apetites equivalentes.

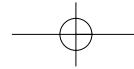
O negão pode ainda ser objeto do desejo das adolescentes depravadas da classe alta. Em *Bonitinha, mas ordinária*, peça de Nelson Rodrigues adaptada duas vezes para as telas (1963 e 1980), a protagonista quer ser (e é) violada por um bando deles. No romance *Terror e êxtase* (1978), de José Carlos de Oliveira (filmado em 1980), a bela sequestrada cai de amores pelo seqüestrador, um negro pobre e desdentado.

Pères catholiques, nous l'appelons, le noir sensuel et violent. C'est un violeur sanguinaire, terreur des pères de familles, le vengeur social. C'est un symbole sexuel inversé, et il peut acquérir des caractéristiques bissexuelles, voire même homosexuelles, comme l'*orixá Logun-Edé*, qui est alternativement homme puis femme six mois durant.

Le protagoniste de *La reine diablesse* (1975) d'Antonio Carlos Fontoura, réunit en lui toutes les malédictions bourgeoises : trafiquant de drogue, assassin, homosexuel, et noir. Abandonné par tous, il meurt étouffé dans son propre sang. Il en va de même pour le protagoniste de *Madame Satã* (2003) qui présente toutes ces caractéristiques, mais qui se bat pour être accepté pour la société et passe la moitié de sa vie en prison. La filmographie pornographique propose des exemples typiques de noir sensuel et violent en tant que symbole homosexuel, avec des pénis de dimensions énormes et des appétits en proportion.

Le noir sensuel et violent peut ainsi être l'objet de désir des adolescents dépravés de la haute société. Dans la pièce de Nelson Rodrigues, *Jolie, mais ordinaire* qui a été adaptée deux fois au cinéma (1963 et 1980), la protagoniste veut être (et est) violée par une bande de Noirs sensuels et violents. Dans le roman *Terreur et extase* (1978) de José Carlos de Oliveira (tourné en 1980), la belle séquestrée s'amourache du kidnappeur, un noir pauvre et édenté.





JOÃO CARLOS RODRIGUES

MALANDRO

O malandro é um dos tipos melhor documentados desta lista. Codificado na umbanda como o endiabrado Zé Pelintra, usa a típica indumentária do gigolô tropical (terno branco, chapéu de palhinha), e reúne características de quatro orixás do candomblé: a ambivalência e o abuso de confiança de Exú; a instabilidade e o erotismo de Xangô; a violência e a sinceridade de Ogum; a mutabilidade e a esperteza de Oxossi. Essa simbiose entre o malandro e Zé Pelintra (Seu Zé) é mostrada com clareza pela cineasta Rose La Cretta no documentário *Mestre Leopoldina/A fina flor da malandragem* (2004).

O malandro desde cedo virou perso-nagem do teatro de revista (*Forrobodó*, 1912, de Luiz Peixoto e Chiquinha Gonzaga). Na música popular, é um tipo imortalizado desde os anos 30 nos sambas de Moreira da Silva, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Zé Kéti, Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, e outros.

No final dos anos 50, três importantes peças dramáticas foram escritas sobre ele: *Pedro Mico* de Antonio Callado, *Gimba* de Gian-francesco Guarnieri e *O Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues. Todas foram adaptadas para o cinema (a última duas vezes), guardando as qualidades e defeitos dos originais. Nas duas primeiras, o personagem é muito artificial, pois os autores estão mais preocupados em provar uma tese sócio-política. A terceira é muito superior quanto dramaturgia, e o filme de 1962, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, está entre os melhores da década. Quando encenadas no teatro, os personagens foram interpretados por atores brancos, escurecidos pela maquiagem. Nas adaptações cinematográficas, apenas em *Pedro Mico* foi usado um ator negro (Pelé).

O malandro clássico com o passar dos anos foi

LE MALANDRIN

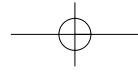
Le malandrin est un des types les mieux représentés de cette liste. Codifié dans l'*umbanda* comme Zé Pelintra, le possédé, il porte l'accoutrement typique du gigolo tropical (complet blanc, chapeau de paille) et rassemble les caractéristiques de quatre *orixás* du *candomblé*: l'ambivalence et la duplicité d'Exú ; l'instabilité et l'érotisme de Xangô ; la violence et la sincérité d'Ogum ; la versatilité et la vivacité d'Oxossi. Cette symbiose entre le malandrin et Zé Pelintra (Seu Zé) est clairement montrée par la cinéaste Rose La Creta dans le documentaire *Maître Leopoldina, la fine fleur du banditisme* (2004).

Très tôt, le Malandrin est devenu personnage de théâtre de boulevard (*Bal populaire*, 1912) de Luiz Peixoto et Chiquinha Gonzaga. Dans la musique populaire, c'est un type immortalisé depuis les années 30 dans les sambas de Moreira da Silva, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Zé Keti, Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, et d'autres.

À la fin des années 50, trois pièces dramatiques importantes furent écrites sur lui : *Pedro Mico* d'Antonio Callado, *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri et *Bouche d'Or* de Nelson Rodrigues. Toutes ont été adaptées au cinéma, la dernière deux fois, en conservant les qualités et les défauts des originaux. Dans les deux premières pièces, le personnage est très artificiel, car les auteurs sont plus préoccupés à prouver une thèse socio-politique. La troisième est bien supérieure du point de vue de la dramaturgie, et le film de 1962, tourné par Nelson Pereira dos Santos, compte parmi les meilleurs de la décennie. Quand elles ont été mises en scène au théâtre, les rôles ont été tenus par des acteurs blancs, noircis par le maquillage. Dans les adaptations cinématographiques, seul Pedro Mico a été interprété par acteur un noir, Pelé.

Rio Zona Norte (1957)
de Nelson Pereira dos Santos.





Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasílico



Bahia de todos os santos (1960) de Trigueirinho Neto.

sendo substituído por outros mais próximos da marginalidade. De *Bahia de todos os santos* (1960) de Trigueirinho Neto a *Pixote* (1980), passando por *A grande feira* (1961), *Vida nova por acaso* (episódio de *Um é pouco, dois é bom*, 1970 de Odilon Lopez), e *Parceiros da aventura* (1980) de José Medeiros, todos contribuíram para o amplo painel social de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, onde, armados até os dentes, os malandros (agora bandidos) lutam entre si, e não mais com a polícia.

FAVELADO

A mais antiga descrição dos habitantes de uma favela é uma crônica de João do Rio publicada em 1908 no jornal *Gazeta de Notícias*. Ali vemos as principais qualidades e defeitos do tipo: honesto e trabalhador, sambista nas horas vagas, humilde e amedrontado frente à vio-

Assalto ao trem pagador (1962) de Roberto Farias.



Le malandrin classique a été remplacé avec le temps par d'autres types plus proches de la marginalité. De *Bahia de tous les Saints* (1960) de Trigueirinho Neto à *Pixote* (1980) en passant par *La grande foire* (1961), *Vie nouvelle par hasard* (épisode de *Un, ça va, deux, c'est trop* (1970) d'Odilon Lopez, et *Partenaires d'aventure* (1980) de José Medeiros, tous ont contribué à la création de l'éventail social ample de *Cité de Dieu* (2002) de Fernando Meirelles, où, armés jusqu'aux dents, les Malandros (maintenant bandits) se battent entre eux, et non plus contre la police.

L'HABITANT DE LA FAPELA

La description la plus ancienne d'une favela remonte à la chronique de João de Rio, publiée en 1908 dans le journal *Gazeta de Notícias*. Là, nous voyons les principales qualités et défauts du type : honnête et travailleur, sambiste à ses heures perdues, humble et craignant les violences et les autorités. Presque un siècle plus tard, "l'habitant des favelas" garde encore les mêmes caractéristiques.

Favela de mes amours (1935) d'Humberto Mauro a été un film important. Le personnage principal est un compositeur blanc qui meurt de tuberculose la veille du carnaval. Une chanson affirme que la "favela est un rêve interrompu/où habite le bonheur". Le film a été considéré par la critique comme une référence importante pour l'aspect pionnier, à savoir filmer dans des lieux réels, loin des studios. La séquence de l'enterrement du sambiste a presque été coupée par la censure, parce qu'elle montrait "beaucoup de pauvres et beaucoup de noirs", mais a fini par être autorisée. Mélange de néoréalisme précoce et d'ingénuité sociale, *Favela de mes amours* réunit deux tendances esthétiques et politiques antagonistes. Malheureusement le film a disparu.

La vision paternaliste et ingénue a connu son apogée avec *Orfeu negro* (1959) de Marcel Camus, Oscar du meilleur film étranger et Palme d'Or à Cannes, grand succès international. Inspiré de la pièce de Vinicius de Moraes et Antonio Carlos Jobim, *Orfeu da Conceição* (1956), ses personnages habitent la favela de Mangueira, dans un monde irréel d'allégresse, loin des problèmes sociaux, sublimé par le bonheur le plus absolu.

Dans la ligne réaliste, nous avons d'excellents exemples de vie dans la favela dans les deux premiers films de Nelson



lências e autoridades. Quase um século depois, o Favelado ainda conserva essas características.

Favela dos meus amores (1935) de Humberto Mauro, foi um filme importante. O personagem principal é um compositor (branco) que morre tuberculoso nas vésperas do carnaval. Uma canção afirma que a “*favela é um sonho suspenso onde a felicidade mora*”. O filme foi considerado pela crítica um marco importantíssimo pelo pioneirismo de filmar em locações reais, longe dos estúdios. A seqüência do enterro do sambista quase foi cortada pela censura, por mostrar “muito pobre e muito preto”, mas terminou liberada. Misto de neorealismo precoce e ingenuidade social, *Favela dos meus amores* reune duas tendências estética e políticamente antagônicas. Infelizmente é um filme desaparecido.

A visão paternalista e ingênuas teve seu apogeu com *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, Oscar de melhor filme estrangeiro e Palma de Ouro de Cannes, grande sucesso em todo mundo. Inspirado na peça teatral *Orfeu da Conceição* (1956) de Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, seus personagens vivem na favela da Mangueira, num mundo irreal de alegria, longe do problema social, sublimado pela mais absoluta felicidade.

Seguindo a linha realista, temos ótimos exemplos da vida numa favela nos dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40°* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957). O primeiro mostra o cotidiano de um grupo de crianças pobres que ganham a vida vendendo amendoim, e seus dramas particulares. Chegou a ser proibido, mas acabou liberado depois de intensa campanha da imprensa. O segundo aborda um compositor popular (negro) que morre ao cair de um trem, ao mesmo tempo em que uma composição sua vira sucesso num programa de rádio. *Assalto ao trem pagador* (1962) de Roberto Farias, outro excelente filme, já nos mostra Favelados na mais completa marginalidade e revolta –assaltantes, assassinos, alcoolatas e delatores.

A partir dos anos 90, surge uma favela bem mais complexa. Superpopulada, seus becos estreitos lembram os guetos de ciganos e judeus da Europa Oriental antes da Segunda Guerra. Neles se desenrola uma terrível luta pelo poder entre o tráfico de drogas e o estado organizado, entre as igrejas pentecostais e os cultos afro-brasileiros, entre a cultura tradicional (samba) e a cultura proletária globalizada (hip-hop). É um explo-

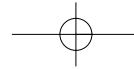


Rio 40° (1954) de Nelson Pereira dos Santos.

Pereira dos Santos, *Rio 40°* (1954) et *Rio, Zone Nord* (1957). Le premier film montre le quotidien d'un groupe d'enfants pauvres qui gagnent leur vie en vendant des cacahuètes, et ses drames particuliers. Il a été interdit, mais a fini par être libéré après une intense campagne de presse. Le second aborde la vie d'un compositeur populaire noir qui meurt en tombant d'un train, en même temps qu'une de ses compositions devient un grand succès dans un programme de radio. *L'attaque du fourgon postal* (1962) de Roberto Farias, autre film excellent, nous montre “les habitants des favelas” dans la plus complète marginalité et révolte – casseurs, assassins, alcooliques et délateurs.

À partir des années 90 apparaît une favela bien plus complexe. Surpeuplée, ses ruelles étroites rappellent les ghettos des tsiganes et des juifs de l'Europe de l'Est avant la seconde guerre mondiale. Il s'y déroule une terrible lutte pour le pouvoir entre le trafic de drogue et l'organisation de la ville, entre les églises pentecôtistes et les cultes afro-brésiliens, entre la culture traditionnelle (samba) et la culture prolétaire mondialisée (hip-hop). C'est un *melting pot* culturel explosif, dont le résultat consiste à rendre la justice de ses propres mains et par d'autres méthodes anti démocratiques. Il y a peu d'alternatives dans ce chaos. Et la réalité est encore pire que la fiction, comme le montrent les vidéos documentaires *Nouvelles d'une guerre particulière* (1999) de João Moreira Salles et Katia Lund, ou *Falcão, enfants du trafic* (2006) de MV Bill et Celso Athayde.

Une variante moins innocente de l'habitant de la favela est le mineur abandonné, le gamin des rues, le futur marginal. Il existait déjà au cinéma depuis *Gamin Tião* (1943) ; il se décline de façon dramatique, avec le



Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro

sivo caldeirão cultural, cujo resultado é a justiça pelas próprias mãos e outros métodos anti-democráticos. Nesse caos, restam poucas alternativas. E a realidade é ainda muito pior que a ficção, como mostram os videodocumentários *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, ou *Falcão – Meninos do tráfico* (2006) de MV Bill e Celso Athayde.

Uma variante menos inocente do favelado é o menor abandonado, o pivete de rua, o futuro marginal. Já existia no cinema desde *Moleque Tião* (1943); delineia-se dramaticamente, com o infeliz Norival de *Rio Zona Norte*, assassinado por seus companheiros de assalto; cristaliza-se no pungente trio protagonista de *Pixote*; e culmina nas crianças assassinas de *Cidade de Deus*.

CRIOULO DOIDO

Na *commedia dell'arte*, o Arlequim é o personagem que faz trapalhadas. No picadeiro dos circos, transformou-se no palhaço colorido, de nariz vermelho e sapatos descomunais, em oposição ao palhaço branco, aristocrático e de chapéu de cone, originário do Pierrot. Nos *vaudevilles*, essas funções histrionicas foram transferidas para os criados. Para que no Brasil esse arquétipo fosse desempenhado por negros, foi um pulo.

No candomblé e na umbanda já existia a tradição dos Erês, espíritos infantis e brincalhões festejados no dia de São Cosme e Damião. O folclore brasileiro registra ainda o Saci Pererê, negrinho de uma perna só, que fuma cachimbo e gosta de esconder objetos. Foi tema de um filme de 1953, adaptado recentemente para TV.

Nas artes brasileiras, os arquétipos aglutinadores dessas influências européias e africanas convergem no Crioulo Doido. Essa expressão data de 1966, quando o humorista Sérgio Porto compôs um samba-paródia sobre o regulamento do concurso das Escolas de Samba (que então exigia temas “patrióticos”) onde um negro compositor embaralha toda a história do Brasil, na tentativa de enquadrar-se nessa exigência. A canção (*Samba do crioulo doido*) foi um grande sucesso, mas o arquétipo já existia antes, como comprovam o romance *A moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo e a peça teatral *O demônio familiar* (1857) de José de Alencar.

O cinema brasileiro é pródigo nesse tipo, que reúne comicidade, simpatia, ingenuidade e infantilidade. Raramente, no entanto, é o personagem central. Em geral acompanha um branco, como uma espécie de contraponto, tradicional entre palhaços. Daí as duplas do comediante Grande Otelo (negro) com Oscarito e depois Ankito (brancos); e a presença de Mussum (negro) no quarteto Os Trapalhões, ídolos da criançada. O Crioulo Doido, mesmo quando adulto, tem características infantilizadas, sendo portanto inofensivo, o antípoda do perigoso Negão.

malheureux Norival dans *Rio zone nord*, assassiné par ses compagnons d'assaut ; il se cristallise dans le trio de protagonistes poignants de *Pixote* et culmine avec les enfants assassins de *Cité de Dieu*.

LE NOIR DOUX DINGUE

Dans la *commedia dell'arte*, Arlequin est le personnage qui crée des embrouilles. Dans l'arène des cirques, il s'est transformé en un clown coloré, au nez rouge et aux chaussures démesurées, en opposition au clown blanc, aristocrate et au chapeau pointu, inspiré du Pierrot. Dans les vaudevilles, ces fonctions histrioniques ont été transposées aux serviteurs. Pour que cet archétype soit représenté par des Noirs au Brésil, il n'y a eu qu'un saut.

Dans le *candomblé* et l'*umbanda* existait déjà la tradition des Erês, esprits enfantins et facétieux célèbres le jour de Saint Côme et Damien. Le folklore brésilien compte aussi le personnage du Saci Pererê, négrillon unijambiste, qui fume la pipe et aime cacher des objets. Ce fut le thème d'un film en 1953, récemment adapté pour la télévision.

Dans les arts brésiliens, les archétypes qui recueillent ces influences européennes et africaines donnent lieu au noir doux dingue. Cette expression date de 1966, quand l'humoriste Sérgio Porto a composé une samba parodique sur le règlement du concours des Ecoles de Samba (qui exigeait alors des thèmes “patriotiques”) où un compositeur noir mélange toute l'histoire du Brésil, dans l'intention de respecter cette exigence. La chanson, *Samba du Noir doux dingue*, a été un grand succès, mais l'archétype existait déjà auparavant, comme le prouvent les romans *La jeune fille brune* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo et la pièce de théâtre *Le démon familier* (1857) de José de Alencar.

Le cinéma brésilien est prodigue de ce type, qui réunit comique, sympathie et ingénuité enfantine. Rarement, cependant, le personnage est central. En général, il accompagne un blanc, comme une espèce de contre-point, traditionnel entre clowns. D'où le duo de comédiens Grande Otelo (noir) et Oscarito, puis Ankito (blancs), ainsi que la présence de Mussum (noir) dans le quartet des “Embrouillés”, idoles des enfants. Le noir doux dingue, même adulte, a des caractéristiques infantines, étant inoffensif, aux antipodes du dangereux Noir sensuel et violent.

LA MULÂTRESSE APPÉTISSANTE

Compagne du malandro, la mulâtre appétissante, rassemble en même temps les caractéristiques des orixás Oxum (beauté, vanité, sensualité), Yemanja (noblesse, impétuosité) et Yansã (jalouse, promiscuité, irritabilité).

Déjà au XVIII^e siècle, le poète Gregório de Matos



Barravento (1961) de Glauber Rocha.

MULATA BOAZUDA

Companheira do malandro, a mulata boazuda reúne ao mesmo tempo características dos orixás Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), Yemanjá (altivez, impetuosidade) e Yansã (ciúmes, promiscuidade, irritabilidade).

Já no século XVIII o poeta Gregório de Matos saudava as proezas eróticas da mulata, e nos referimos anteriormente à Xica da Silva, que conquistou um alto dignatário da coroa portuguesa em Vila Rica. Mas foi no teatro musicado que o arquétipo da Mulata cristalizou-se por completo, quando, em 1922, estreou nos palcos cariocas a cantora Araci Cortes, símbolo sexual das classes populares, denominada “a mulata”.

Araci era claríssima, quase branca. Os padrões raciais eram então bem mais rigorosos. O romance *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, trata de uma dessas cativas “que passam por brancas”. A carga melodramática é muito forte, e o livro foi adaptado duas vezes para o cinema (1929 e 1949) e duas para televisão (1976 e 2005), essas com grande sucesso, inclusive internacional.

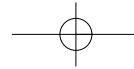
O personagem, por exigência do enredo, sempre foi interpretado por mulheres brancas. Mas atrizes do tipo brunette interpretando personagens mulatos (Sonia Braga como a *Gabriela* de Jorge Amado, na TV e no cinema), ou mestiças de traços europeus (Lurdes de Oliveira em *Orfeu negro*), predominaram até recente-

saluait les prouesses érotiques de la mulâtre, et nous avons fait référence plus haut à Xica da Silva, qui a séduit un haut dignitaire de la couronne portugaise à Vila Rica. Mais ce fut dans les comédies musicales que l'archétype de la mulâtre s'est complètement cristallisé quand, en 1922, a débuté sur les planches de Rio de Janeiro, la chanteuse Araci Cortes, symbole sexuel des classes populaires, appelée la Mulâtre.

Aracy était très claire de peau, presque blanche. Les modèles raciaux étaient alors bien plus rigoureux. Le roman, *L'esclave Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães, traite d'une de ces captives "qui passent pour blanches". La charge mélodramatique est très forte, et le livre a été adapté deux fois au cinéma (1929 et 1949) et deux fois à la télévision (1976 et 2005), avec grand succès, y compris international.

Le personnage, pour des exigences de scénario, a toujours été interprété par des femmes blanches. Mais des actrices de type blonde interprétant des personnages métis (Sonia Braga comme *Gabriela* de Jorge Amado à la télévision et au cinéma), ou des métisses aux traits européens (Lurdes de Oliveira dans *Orfeu negro*), ont prédominé jusque très récemment. C'est seulement en 1976, quand Zézé Motta a interprété Xica da Silva, une femme noire avec un visage de noir dans un rôle sensuel, que le tabou a été cassé à jamais.

Le succès sexuel de la mulâtre appétissante



Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro

mente. Apenas em 1976, quando Zezé Motta interpretou Xica da Silva, uma negra com cara de negra surgiu num papel sensual, quebrando para sempre esse tabú.

O sucesso sexual da mulata boazuda não é pequeno, basta analisarmos o cancioneiro popular, os romances de Jorge Amado, ou as comédias picarescas dos anos 70. Examinemos alguns dos títulos e argumentos desses filmes: *Uma mulata para todos*, *A mulata que queria pecar* (frase da propaganda: "Ela sabia que com aquele corpo podia conquistar todos os homens do mundo"), *Histórias que nossas babás não contavam* (Branca de Neve mulata em versão cômico-erótica).

MUSA

Os esboços da codificação desse personagem surgem no século XIX, na obra de escritores ou poetas afro-brasileiros, como o romance *Clara dos Anjos* (1921), de Lima Barreto, onde aparece uma família negra, praticamente ausente da ficção cinematográfica. Entre as poucas exceções estão a tímida Eurídice do *Orfeu negro* e as matriarcas de *As filhas do vento* (2004) de Joel Zito Araujo. O surgimento de cineastas e roteiristas negros, como esse último, tende a favorecer esse personagem frente aos tipos mais pejorativos.

JOÃO CARLOS RODRIGUES

Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil, em 1949. É jornalista de formação, crítico de cinema, e exerceu também as funções de roteirista de tv, diretor de documentários, produtor de discos e pesquisador literário. Entre suas obras mais importantes destacam-se o levantamento bibliográfico e a biografia do escritor belle-époque João do Rio (1881-1921), dois cds do compositor e cantor pioneiro da bossa-nova Johnny Alf e o livro *O negro brasileiro e o cinema* (edições em 1988 e 2000).

RESUMO

Que arquetipos do negro brasileiro vêm difundindo o cinema brasileiro e o imaginário coletivo? Como nasceram? Explorando a história do cinema brasileira, destaca-se duas visões. A visão do negro influenciado pelas diversas personalidades dos orixás, deuses do panteão afro-brasileiro, projetadas na esfera social. A segunda é a do imaginário branco, da época da escravidão, cujos clichês permanecem intocáveis hoje. Personagens que evoluem no quadro da complexidade atual brasileira...

PALAVRAS CHAVES

Protótipo - Cliché - Preto - Cinema - Brasil - Afrobrasileiro - Orixás - Escravidão - Imaginário coletivo - Situações sociais.



Orfeu negro (1999) de Carlos Diegues.

n'est pas négligeable, il suffit d'analyser la chanson populaire, les romans de Jorge Amado, ou les comédies picaresques des années 70. Examinons quelques titres et arguments de ces films : *Une mulâtresse pour tous*, *La mulâtresse qui voulait pécher* (phrase de publicité : "Elle savait qu'avec ce corps elle pouvait séduire tous les hommes du monde"), *Histoires que nous racontaient nos nourrices* (Blanche Neige mulâtre en version comico-érotique)

LA MUSE

Les ébauches de la codification de ce personnage surgissent au XIX^e siècle, dans l'œuvre d'écrivains ou de poètes afro-brésiliens, comme le roman *Claire des Anges* (1921) de Lima Barreto, où apparaît une famille noire, pratiquement absente de la fiction cinématographique. Parmi les rares exceptions, on trouve la timide Eurídice dans *Orfeu negro* et les femmes matriarcales des *Filles du vent* (2004) de Joel Zito Araujo. L'arrivée de cinéastes et de scénaristes noirs, comme ce dernier, tend à favoriser ce personnage plutôt que les types plus péjoratifs.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR SYLVIE DEBS

JOÃO CARLOS RODRIGUES

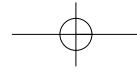
Né à Rio de Janeiro en 1949. Il est journaliste de formation, spécialisé dans la critique de cinéma. Il a également exercé les fonctions de scénariste pour la télévision, réalisateur de documentaire, producteur de disque et de chercheur en littérature. Parmi ses œuvres les plus importantes, on citera la recherche bibliographique et biographique de l'écrivain "belle-époque" João do Rio (1881-1921), deux cds du chanteur et compositeur pionnier de la bossa nova Johnny Alf et le livre *O Negro Brasileiro e o cinema* (Le Noir Brésilien et le cinéma (édité en 1988 et 2000).

RÉSUMÉ

Quels sont les archétypes du noir dans le cinéma brésilien et dans l'imaginaire collectif ? Comment ont-ils été créés, à partir de quoi ? À examiner l'histoire du cinéma brésilien, on distingue des visions bien différentes : d'une part, celle du noir influencé par les différentes personnalités des orixás, dieux du panthéon afro-brésilien, transposées au sein du champ social. D'autre part, celle de l'imaginaire blanc, de l'époque de l'esclavage et dont certains clichés perdurent. Personnages dont les traits ne cessent d'évoluer, jusqu'à épouser la situation complexe du Brésil d'aujourd'hui.

MOTS CLEFS

Archétype - Cliché - Noir - Cinéma - Brésil - Afro-brésilien - Orixás - Esclavage - Imaginaire collectif - Situations sociales.



Cristián Sánchez

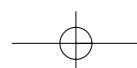
Cinéma de Raúl Ruiz

Le progrés du temps



Cine de Raúl Ruiz

El progreso del tiempo



Conocí a Raúl Ruiz a principios de los setenta, en la Escuela de Artes de la Comunicación, donde yo estudiaba cine. "El maestro Ruiz", como le decían sus más cercanos amigos que lo celebraban por su humor o lo desafiaban en enciclopédicos duelos intelectuales que podían incluir la recitación de un inencontrable poema de John Donne, la explicación sumaria de las verdades contingentes de Leibniz, la letra de un bolero inventado sobre la marcha o la receta exacta del hoy ya célebre *Piurema a la maturana*, Raúl, digo, vivía en el chisporroteo intelectual de los bares, tomando del ingenio agudo del chileno la materia prima de sus películas. Así nacieron: *Tres tristes tigres*, *Nadie dijo nada* y *Colonia penal*. Por su parte, la intensa vida política nacional de esos años le permitió ejercer la crítica y la autocritica lúcida de un socialista que asumía hasta las últimas consecuencias un pensamiento "diagonal" que dejaba perplejos a moros y cristianos. En ese tiempo de extremo compromiso político, donde nadie se sacaba las trincheras de la cabeza, Ruiz se las ingenia para mantenerse razonablemente escéptico. De esta postura nacieron: *La expropiación*, *Del realismo socialista considerado como una de las Bellas Artes*, *Palomita Blanca* y cortometrajes como *Ahora te vamos a llamar hermano*.

Su cine era considerado difícil, no sólo porque era difícil verlo, sino por su heterodoxia programática, por su capacidad de penetración de los verdaderos conflictos de la sociedad chilena y, sobre todo, por la agudeza humorística de su especulación metafísica. Por esto, fuera de sus mejores amigos que se encargaban de difundir la palabra del "Maestro" casi nadie estaba con él. No estaba el horno para bollos. De ahí su frase: "Hay que hacer cine contra Chile". Y sus detractores murmuraban a sus espaldas: "Una poética personal no tiene sentido". La particularidad me parece hoy más que nunca la condición de una experiencia artística auténtica y no hay que temer, como dice Goethe, "que lo particular no encuentre eco en los demás", porque... " todo lo que se exponga desde la piedra del hombre implica un elemento general, ya que todo se repite y no existe ninguna cosa en el mundo que sólo haya sido una vez".

No está de más decirlo, en ese tiempo yo era furiosamente ruiziano.

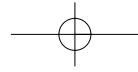
Diez años después, por un viaje inesperado, me tocó verlo en París. Ruiz se había convertido en uno de los más prolíficos y talentosos cineastas del mundo. Su reconocido amor por los records lo llevó a filmar tres a cinco películas por año (superando incluso a Fassbinder). Utilizando los más variados modos de producción, metrajes y abordando todos los géneros, llevó hasta el final una postura estilística, una escritura. De ahí a la leyenda, sólo un paso. *Cahiers du Cinéma* le dedicó un número especial. En adelante, sus regresos

J'ai connu Raúl Ruiz au début des années soixante-dix, à l'école des Arts de la Communication, où j'étudiais le cinéma. "Le maître Ruiz", comme l'appelaient ses plus proches amis qui louaient son humour ou le déflaient dans des duels intellectuels encyclopédiques qui pouvaient inclure la récitation d'un poème introuvable de John Donne, l'explication sommaire des vérités contingentes de Leibniz, les paroles d'un boléro inventé tout de go ou la recette exacte du *Piurema a la maturana* ô combien célèbre ; Raúl, donc, vivait dans le crépitement intellectuel des bars, puissant dans l'esprit acéré du chilien la matière première de ses films. C'est ainsi que sont nés *Tres tristes tigres*, *Nadie dijo nada* et *Colonia penal*. Par ailleurs, l'intense vie politique nationale de ces années-là lui permit d'exercer la critique et l'autocritique lucide d'un socialiste assumant jusqu'au bout une pensée "diagonale" capable de rendre perplexes Pierre et Paul. En ces temps d'engagement politique extrême, où on ne pensait qu'aux tranchées, Ruiz s'évertuait à rester raisonnablement sceptique. C'est de cette posture que sont nés *La expropiación*, *Del realismo socialista considerado como una de las Bellas Artes*, *Palomita Blanca* et des courts-métrages comme *Ahora te vamos a llamar hermano*.

Son cinéma était considéré comme difficile, non seulement parce qu'il était difficile à voir, mais aussi pour son hétérodoxie programmatique, pour sa capacité à pénétrer les véritables conflits de la société chilienne et surtout, pour l'acuité humoristique de sa spéculuation métaphysique. C'est pour cela que, en dehors de ses meilleurs amis qui se chargeaient de répandre la parole du "Maître", personne n'était de son côté. Le moment n'était pas venu. D'où sa phrase : "Il faut faire du cinéma contre le Chili". Ses détracteurs murmuraient dans son dos : "Une poétique personnelle n'a pas de sens". La particularité me semble être aujourd'hui plus que jamais la condition d'une expérience artistique authentique et il ne faut pas craindre, comme le dit Goethe, "que le particulier ne trouve pas écho chez autrui", car... "tout ce qui est exposé depuis la pierre de l'homme implique un élément général, car tout se répète et il n'est rien au monde qui n'ait existé qu'une fois".

Il n'est pas inutile de le dire, à cette époque j'étais furieusement ruizien.

Dix ans plus tard, grâce à un voyage inespéré, j'eus l'occasion de le voir à Paris. Ruiz était devenu l'un des cinéastes les plus prolifiques et talentueux du monde. Son amour bien connu pour les records l'avait conduit à réaliser trois à cinq films par an (encore mieux que Fassbinder). Grâce aux supports et aux modes de production les plus variés et en abordant tous les genres, il a mené jusqu'à son terme une posture stylistique, une



Cine de Raúl Ruiz



Le toit de la baleine (Het Dak Van de Walvis), 1981.

a Chile fueron en gloria y majestad. Asediado por cinéfilos, periodistas especializados y antiguos detractores, Ruiz se defendía: "Me quieren nerudizar".

Leídas sus entrevistas y declaraciones y vista buena parte de su obra más reciente, puedo sostener que en lo fundamental Ruiz no ha cambiado. No porque mantenga una identidad cerrada, sino porque ha seguido una evolución que no se debe tanto a los golpes de timón de una cultura, que, como la francesa, asimila cuanto toca, sino en tanto Ruiz absorbe sin complejos aquello que se prefiguraba como parte de su propia extensión. Hablo de un desarrollo inmanente regulado por una insólita logitud.

Para orientarse en la escritura de Ruiz hay tres cosas que resultan decisivas. La primera se refiere a la naturaleza de la imagen. La segunda a la forma y la intención de su narrativa, y la tercera a los dispositivos y finalidad de su maquinaria cinematográfica.

DE LA HUELLA AL SIMULACRO

Con respecto a lo primero, es necesario comprender la imagen no como una mera constatación o designación de lo real, sino como un simulacro. En efecto no se trata en Ruiz del concepto platónico de Copia, sino de aquello que siendo copia de la copia, funciona por su cuenta.

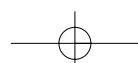
écriture. De là à la légende, il n'y a qu'un pas. Les *Cahiers du cinéma* lui ont consacré un numéro spécial. Plus tard, ses retours au Chili furent couronnés de gloire et d'honneur. Assailli par les cinéphiles, les journalistes spécialisés et les anciens détracteurs, il se défendait en disant : "Ils veulent me nérudiser".

À la lumière de ses interviews, de ses déclarations et d'une bonne partie de son œuvre la plus récente, je peux affirmer que Ruiz n'a pas fondamentalement changé. Non qu'il entretienne une identité fermée, mais parce son évolution était moins guidée par le timon d'une culture qui, comme la culture française, assimile tout ce qu'elle l'approche, et que, Ruiz, par cette abso-
tion sans complexes se préfigure comme une partie de sa propre extension. Je veux parler d'un développement immanent régulé par une logique insolite.

Pour s'orienter dans l'écriture de Ruiz, il y a trois choses décisives. La première concerne la nature de l'image ; la seconde, la forme et l'intention de sa narration et la troisième, les dispositifs et la finalité de sa machinerie cinématographique.

DE L'EMPREINTE AU SIMULACRE

En premier lieu, il faut comprendre l'image non comme une simple constatation ou désignation du





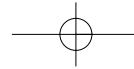
Le toit de la baleine (Het Dak Van de Walvis), 1981.

No se trata de representar lo que existe, sino de expresar las relaciones de lo existente no sólo en sus modos actuales sino también virtuales y posibles. Esto significa que la imagen no es una simple huella del real, sino una constitución del real por su cuenta. Desmontar sus propiedades materiales es el primer paso analítico: las aficiones, pulsiones, percepciones, acciones, se reordenan separadas de sus soportes y actantes; en un segundo paso, sintético: de ello resultan relaciones, pensamientos y leyes de relación. Una representación de tercer grado que tiene por objeto englobar los niveles anteriores. Pero también es imagen puramente mental que ha roto las conexiones senso-motrices entre una acción y una situación, entre un efecto y una causa. Anulación del movimiento en pro de una brecha o intervalo donde el tiempo se inscribe.

Spinoza, el gran pensador holandés, dice que la imagen “es la huella”, “la impresión física, la afección del cuerpo mismo” sobre otro. Y en sentido figurado, “la imagen es la idea de la afección, que solamente nos hace conocer el objeto por su efecto”. Pero agrega: “un conocimiento así no es tal, a lo más es un reconocimiento”. Por lo tanto, si la imagen es un modo imperfecto de conocimiento debe renunciar a esa pretensión. Desligada así de toda responsabilidad, la imagen es

réel, mais comme un simulacre. En effet il ne s'agit pas chez Ruiz du concept platonicien de copia, mais de ce qui, en tant que copie de la copie, fonctionne de lui-même. Il ne s'agit pas de représenter ce qui existe, mais d'exprimer les relations de l'existant dans ses modes actuels, ainsi que virtuels et possibles. Ceci signifie que l'image n'est pas une simple empreinte du réel, mais une constitution du réel lui même. Démontrer ses propriétés matérielles constitue le premier pas analytique : les affections, les pulsions, les perceptions, les actions, se réordonnent indépendamment de leurs supports et acteurs. Le deuxième pas est synthétique : il en résulte des relations, des pensées et des lois relationnelles ; une représentation du troisième degré qui a pour objet d'englober les niveaux antérieurs. Mais c'est aussi une image purement mentale qui a rompu les connections sensori-motrices entre une action et une situation, entre un effet et une cause. Annulation du mouvement à la recherche d'une brèche ou d'un intervalle où le temps s'inscrit.

Spinoza, le grand penseur hollandais, dit que l'image “est l'empreinte”, “l'impression physique, l'affection du corps lui-même” sur un autre. Et au sens figuré, “l'image est l'idée de l'affection qui nous fait seulement connaître l'objet par son effet”. Mais il



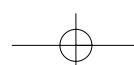
Cine de Raúl Ruiz

arrojada al territorio baldío de la ficción. Para Spinoza, la imagen es un error. Y en tanto error, yerra. Equivocándose, prolifera por su cuenta, se transforma en parias. Llegado a este punto se abre una disyuntiva: o bien se aferra a la función designativa, la función psicológica de reconocimiento, como la llama Bazin, la imagen como huella, como afección o como idea de la afección, o bien en una actitud analítica, desmonta las propiedades materiales del objeto, rehaciéndolo de tal modo que le permita englobar, no ya objetos y acciones, sino relaciones y pensamientos, en una especie de representación de la representación. Se trata de la imagen-mental que Deleuze asigna a Hitchcock como clausura del cine de acción. Ruiz retoma la cuestión donde Hitchcock la deja. Si en este último hay siempre un fondo amenazante a la manera del "Unheimliche" (pulsiones violentas no simbolizadas por la ley del Edipo), de Freud (*La inquietante extrañeza*), nunca este fondo amenaza el orden como totalidad, sino a través de infracciones, excesos, puntos de intensidad, singularidades que sintomatizan una enfermedad.

En Ruiz, por el contrario, la amenaza está cumplida. La singularidad se apodera del discurso, haciendo que el fondo brille en la superficie. Las pulsiones volcadas hacia la superficie extienden la imagen en una exuberancia que destituye todo límite y arrastran en un flujo fascinante el orden del sentido. Esta irrupción de

ajoute : "une telle connaissance n'en est pas une, c'est tout au plus une reconnaissance". Par conséquent, si l'image est un mode imparfait de connaissance, elle doit renoncer à cette prétention. Ainsi libérée de toute responsabilité, l'image est jetée sur le terrain vague de la fiction. Pour Spinoza, l'image est une erreur. Et en tant que telle, elle fait erreur. En se trompant, elle prolifère de son côté, se transforme en parias. Une alternative se présente alors : ou bien elle s'accroche à la fonction de désignation, la fonction psychologique de reconnaissance, comme la nomme Bazin, l'image comme empreinte, comme affection ou comme idée de l'affection ou bien, dans une attitude analytique, elle démonte les propriétés matérielles de l'objet, le reconstituant de façon à englober, non plus des objets et des actions, mais des relations et des pensées, dans une sorte de représentation de la représentation. Il s'agit de l'image mentale que Deleuze attribue à Hitchcock en clôture du cinéma d'action. Ruiz reprend la question là où l'a laissée Hitchcock. Si chez ce dernier il y a toujours un fond menaçant à la manière du "Unheimliche" (pulsions violentes non symbolisées par la loi de l'Edipe) de Freud (*L'inquiétante étrangeté*), ce fond ne menace jamais l'ordre en tant que totalité ; il le fait à travers des infractions, des excès, des points d'intensité, des singularités symptômes d'une maladie.

Le toit de la baleine (Het Dak Van de Walvis), 1981.



la superficie rompe la vieja noción de profundidad, con su topografía vertical del abismo. El modelo cosmológico es reemplazado por un modelo terrestre inventado por los Estoicos y llevado hasta sus últimas consecuencias lógicas y humorísticas por Lewis Carroll. En Ruiz, el cambio de modelo es fruto de un proceso que va desde *Los tres tristes tigres* a *Los destinos de Manoel*, pasando por *Las tres coronas del marinero* y *El territorio*. El resultado de esta evolución no es mero formalismo, sino la asimilación de la

filosofía analítica de Russell, Whitehead, Wittgenstein y los grandes lógicos. Sin embargo, a pesar de todo, Ruiz sigue apostando en sus modos de rodaje a "la estética del milagro", "lo que ocurre una vez"; supuesto teórico de André Bazin y todas las corrientes neorrealistas, que alcanza incluso a Godard, a Rohmer y, sin lugar a dudas, a Jean Renoir.

Es en este punto en que Ruiz se aparta de todas las investigaciones radicales de la vanguardia, de todas las tendencias antifigurativas. La novedad de Ruiz, consiste en recuperar la imagen como afección o como idea de la afección, sin que ello le signifique aceptar ingenuamente la teoría de las mediaciones. Escapa a la disyunción, aceptando ambos términos. Desarrollando dos investigaciones paralelas que se sintetizan en sus filmes. Por ejemplo, haciendo de la huella un punto de irradiación tan intenso que termina por desdibujar el referente hasta convertirlo en apariencia, puro simulacro.

LA IMAGEN BARROCA

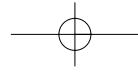
Ahora bien, desde sus primeros filmes Ruiz ha cultivado de modo creciente una imagen tiempo barroca, constituida por pliegues, repliegues y despliegues, con un exterior o fachada que no conduce al interior, siempre cerrado sobre sí mismo. Así Leibniz y lo barroco son en Ruiz más que tópicos, verdaderos leit-motifs inherentes a la elaboración de una imagen. Por ello nos equivocaríamos si no viéramos en su arquitectura una construcción en dos pisos. Un primer piso conectado con la fachada a través de puertas y ventanas y dominado por la materia, y un segundo piso, como una cámara, inac-



Les trois couronnes du matelot (Las tres coronas del marinero), 1982.

Chez Ruiz, au contraire, la menace est aboutie. La singularité s'empare du discours et rend le fond brillant en surface. Les pulsions propulsées à la surface étaient l'image dans une exubérance qui annule toute limite et entraînent dans un flux fascinant l'ordre du sens. Cette irruption de la surface casse la vieille notion de profondeur, avec sa topographie verticale de l'abîme. Le modèle cosmologique est remplacé par un modèle terrestre inventé par les Stoïciens et poussé jusqu'à des limites extrêmes de logique et d'humour par Lewis Carroll. Chez Ruiz, le changement de modèle est le fruit d'un processus qui va de *Tres tristes tigres* à *Les destins de Manoel*, en passant par *Les trois couronnes du matelot* et *Le territoire*. Le résultat de cette évolution n'est pas pur formalisme mais assimilation de la philosophie analytique de Russel, Whitehead, Wittgenstein et des grands penseurs de la logique. Pourtant, Ruiz continue malgré tout de parler dans ses modes de tournage sur "l'esthétique du miracle", "ce qui se produit une fois" ; supposé théorique de Bazin et de tous les courants néoréalistes, qui a même atteint Godard, Rohmer et, sans aucun doute, Jean Renoir.

Sur ce point, Ruiz s'écarte de toutes les investigations radicales de l'avant-garde, de toutes les tendances antifiguratives. La nouveauté de Ruiz consiste à récupérer l'image comme affection ou comme idée de l'affection, sans que cela signifie accepter ingénument la théorie des médiations. Il échappe à l'alternative, en acceptant les deux options ; en développant deux investigations parallèles synthétisées dans ses films. En faisant par exemple de l'empreinte un point d'irradiation si intense qu'il finit par effacer le référent et le transformer en apparence, pur simulacre.



Cine de Raúl Ruiz

cesible desde el exterior, que es propiamente la mónada, expresión del alma. Exterior de Trompe-L'oeil y de trampas fascinantes, envolturas materiales donde algo está plegado, muñecas rusas, cajas chinas que esconden lo que es de otra naturaleza, como la veta en el mármol. La narrativa de Ruiz no es más que la continuación por otros medios de esta formulación primera. Es la modulación informal sobre una historia proliferante, enmarañada en las dimensiones de lo virtual, lo actual y lo posible para expresar la naturaleza del extra ser, incorporal, o acontecimiento.

Hay en Ruiz una afirmación de la línea barroca, como invocación de una curva infinita, que es un descubrirse, un desplegarse desde sus primeros filmes chilenos: *Nadie dijo nada*, a la *Lechuza ciega*, pasando por *La hipótesis del cuadro robado*, *El territorio*, *El techo de la ballena*, *La ciudad de los piratas* y *Las tres coronas del marinero*. Experimentación de esta línea informal y caprichosa que cita, distorsiona, parafrasea, parodia, simula y se fuga en una aspiración de elevación, de renuncia a las masas pesadas, a los cuerpos que lastran e impiden el ascenso celeste. De ahí la insistente temática de los muertos-vivientes en su doble pertenencia a la materia más pesada y a las almas más aéreas. Tensión máxima de este universo curvo que describe los objetos y cuerpos sin una forma fija y definitiva sino como las fases de un cambio permanente. Objetil dirá Deleuze para caracterizar esta forma transitoria que no se completa y se abisma en su incompletud, en su constante variabilidad sobre un mismo continuo.

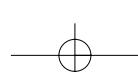
L'IMAGE BAROQUE

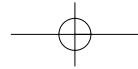
Ceci étant, depuis ses premiers films, Ruiz n'a cessé de cultiver une image temps baroque plié, repliée et dépliée, avec une façade extérieure qui ne communique pas avec l'intérieur, toujours fermé sur elle-même. Leibniz et le baroque sont donc chez Ruiz plus que des lieux communs, de véritables leitmotsivs inhérents à l'élaboration d'une image. Ce serait par conséquent une erreur de ne pas voir dans son architecture une construction à deux étages. Le premier, relié à la façade par des portes et des fenêtres et dominé par la matière, et le second, comme une chambre noire, inaccessible depuis l'extérieur, véritable monade, expression de l'âme. Extérieur en trompe-l'œil et illusions fascinantes, enveloppes matérielles où quelque chose est plié, poupées russes, boîtes gigognes qui cachent ce qui est d'une autre nature, comme la veine dans le marbre. La narration de Ruiz n'est que la continuation par d'autres moyens de cette formulation première. C'est la modulation informelle d'une histoire prolifique, emmêlée dans les dimensions du virtuel, de l'actuel et du possible pour exprimer la nature de l'extra être incorporel ou événement.

Il y a chez Ruiz une affirmation de la ligne baroque, comme invocation de la courbe infinie, une façon de se découvrir, de se déployer depuis ses premiers films chiliens : de *Nadie dijo nada*, à la *La chouette aveugle*, en passant par *La hypothèses du tableau volé*, *Le territoire*, *Le toit de la baleine*, *La ville des pirates* et *Les trois couronnes du matelot*.

Expérimentation de cette ligne informelle et capricieuse qui cite, distord, paraphrase, parodie, simule et fuit dans une aspiration à l'élévation, un renoncement aux masses lourdes, aux poids morts qui empêchent l'ascension céleste. D'où la thématique insistante des morts vivants dans leurs double appartenance à la matière la plus lourde et aux âmes les plus aériennes. Tension maximale de cet univers courbe qui décrit les objets et les corps sans forme fixe et définitive mais comme phases d'un changement permanent. L'objectil dont parlera Deleuze pour

La vocación suspendida (La vocation suspendue) 1977.





EL PROGRESO DEL CUERPO

La forma narrativa puede ser explicada de la siguiente manera: Ruiz, continuando a Carroll y los Estoicos, se preocupa en su cine menos de los cuerpos y sus causas que de las relaciones de efecto a efecto. Es decir, piensa más en todo lo que participa del extraser, del fantasma, del incorporeal, de sus relaciones con el muerto viviente, porque descubre que es esto lo que expresa la naturaleza misma del acontecimiento.

Si hay un orden del ser como identidad y de la realidad como un permanecer cuya expresión es el tiempo presente, existe otro de identidades mutables, de realidades que no pueden ser captadas sino en el movimiento y en el devenir expresado en una afirmación simultánea del pasado y del futuro. Es este modo el que Ruiz adopta de manera radical en sus filmes (*Las tres coronas del marinero*, *La ciudad de los piratas* y *Los destinos de Manoel*). La compatibilidad del orden del acontecimiento con la idea de la superación de la huella por el simulacro es lo que permite desencadenar torbellinos, historias embrolladas, situaciones paradójicas, desviaciones, chistes, singularidades libres. Madrigueras rizomáticas de múltiples salidas que plantean más que el juego de lo improbable, lo imposible.

Mirado de este modo, lo real pasa a ser un caso particular del todo abierto que es lo posible. Y explorado y agotado en toda su necesidad, lo posible desemboca naturalmente en lo imposible; en el muerto-viviente, en el fantasma, en el incorporeal, en la carne celeste y, finalmente, en la idea del cuerpo en tanto esencia eterna incorruptible, dejando el modo finito, el de los cuerpos vivientes, como un caso particular limitado de la sustancia absoluta que es Dios. Bajo este aspecto, la evolución de Ruiz desde una corriente neorrealista dependiente de la huella como afección, a una concepción neobarroca, no se presenta como un salto, sino como la consecuencia lógica de un proceso inmanente, como el desarrollo necesario al despliegue de su propia esencia o potencia de ser.

Si, como habíamos visto, lo que se narra en Ruiz es la aventura del muerto-viviente, del fantasma, del incor-



L'éveillé du Pont d'Alma (El despertar del Puente de Alma) 1984

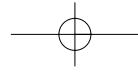
caractériser cette forme transitoire incomplète abîmée dans son incomplétude, dans sa constante variabilité autour d'un même continu.

LE PROGRÈS DU CORPS

La forme narrative peut s'expliquer de la façon suivante : Ruiz, à la suite de Carroll et des Stoïciens, se préoccupe moins, dans son cinéma, des corps et de leurs causes que des relations de cause à effet. C'est-à-dire qu'il pense davantage à tout ce qui participe de l'extra être, du fantôme, de l'incorporel, de ses relations avec le mort-vivant, parce qu'il découvre que c'est ce qui exprime la nature même de l'événement.

S'il y a un ordre de l'être comme identité et de la réalité comme permanence dont l'expression est le temps présent, il y a aussi celui des identités mutables, des réalités qui ne peuvent être captées que dans le mouvement et l'évolution exprimé dans une affirmation simultanée du passé et du futur. C'est ce mode qu'adopte radicalement Ruiz dans ses films (*Les trois couronnes du matelot*, *La ville des pirates* et *Les destins de Manoel*). La compatibilité de l'ordre de l'événement avec l'idée du dépassement de l'empreinte par le simulacre est ce qui permet de déclencher tourbillons, histoires embrouillées, situations paradoxales, déviations, drôleries, libres singularités. Cavernes rhizomateuses aux multiples issues qui proposent, au-delà du jeu de l'improbable, l'impossible.

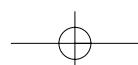
Envisagé ainsi, le réel devient un cas particulier grand ouvert qui est le possible. Exploré et épousé dans toute sa nécessité, le possible débouche naturellement sur l'impossible ; sur le mort-vivant, le fantôme, l'in-



Cine de Raúl Ruiz



La chouette aveugle (La lechuza ciega) 1987.



poral, no alcanza aún la noción de carne celeste, que es el objeto de mancillación por excelencia en Bataille. Para Bataille se trata de reintegrar a la carne celeste su parte excremental excluida. En *Las tres coronas del marinero*, sin embargo, hay una referencia. Los muertos-vivientes comen, pero no necesitan excretar. Como contrapartida, los gusanos que salen de los cuerpos se convierten en mariposas. La anomalía y el efecto de sublimación tienen un objeto: inducir a un tránsito. Permitir el paso del cadáver viviente que existe, en parte, bajo el modo finito, al fantasma que es objeto de enunciación / invocación y que representa la superación de todo modo finito de existencia.

En la misma serie, el fantasma, sujeto a determinaciones causales, es superado por el doble, y éste, a su vez, por el cuerpo celeste que es en Ruiz una aspiración y no un punto de partida. Sin embargo, este devenir de los cuerpos tiene su paralelo en el devenir del hombre al niño pasando por la mujer. El niño representa la mayor liviandad y la mayor capacidad de transformación, aunque la serie en Ruiz no está clausurada.

En el plano significante, el cadáver-viviente del marinero de *Las tres coronas del marinero* es superado por el fantasma del niño asesino de *La ciudad de los piratas* que, a su vez, es superado por el doble incorporal de Manoel en *Los destinos de Manoel* donde, el marinero, seducido por las apariencias, termina siendo víctima, el niño asesino es la apariencia misma que seduce y victima. Pero Manoel es una apariencia que no necesita ser invocada, es el dominio de la apariencia por sí misma. Afirma el pasado y el futuro en el mismo instante, rompiendo toda causalidad corporal. En la serie significada, el hombre es superado por el niño, que, a su vez, es superado por la mujer, Isidore, que es capaz de engendrar algo que no necesita ser invocado, y ella es superada, a su vez, por la capacidad de devenir de Manoel, en *Los destinos de Manoel*.

Se advierte aquí un problema crucial, el de la velocidad de transformación. Velocidad de transformación del marinero en muerto-viviente, de éste en fantasma como salida alucinatoria del deseo. Y aún más rápida transformación del fantasma en doble incorporal y de éste en carne celeste para desembocar en la idea del cuerpo como esencia eterna objetiva.

A la menor velocidad de devenir de los muertos-vivientes de *Las tres coronas del marinero* se opone la un poco mayor del fantasma asesino de *La ciudad de los piratas* y a la aún mayor de Manoel en *Los destinos de Manoel*. Así podemos ver que la velocidad de fuga de la serie es creciente. Por ello en las dos historias donde el sustrato mítico pesa más, la leyenda del Caleuche en *Las tres coronas del marinero* y la del Trauco en *La ciudad de los piratas* el devenir se hace más lento y termina por detenerse.

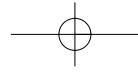
corporel, la chair céleste et, finalement, sur l'idée du corps en tant qu'essence éternelle imputrescible, reléguant le mode fini, celui des corps vivants, à un cas particulier limité à la substance absolue qu'est Dieu. Sous cet angle, l'évolution de Ruiz depuis un courant néoréaliste où l'empreinte est affection, jusqu'à une conception néobaroque, n'apparaît pas comme un saut mais comme la conséquence logique d'un processus immanent, un développement nécessaire au déploiement de sa propre essence ou puissance d'être.

Si, comme nous l'avons vu, ce qui est raconté chez Ruiz est l'aventure du mort-vivant, du fantôme, de l'incorporel, cela n'atteint pas encore la notion de chair céleste, objet de souillure par excellence chez Bataille. Pour ce dernier, il s'agit de redonner à la chair céleste sa part excrémentielle exclue. Dans *Les trois couronnes du matelot*, cependant, il y a une référence. Les morts-vivants mangent, mais n'ont pas besoin d'excréter. En contrepartie, les vers qui sortent des corps se transforment en papillons. L'anomalie et l'effet de sublimation ont un objet : induire un transit ; permettre le passage du cadavre vivant qui existe, en partie, dans le mode fini, vers le fantôme qui est objet d'énonciation/invocation et qui représente le dépassement de tout mode fini de l'existence.

Dans la même série, le fantôme, sujet à des déterminations causales, est dépassé par un double et celui-ci, à son tour, par le corps céleste qui est chez Ruiz une aspiration et non un point de départ. Cependant, cette évolution des corps a un parallèle dans l'évolution de l'homme vers l'enfant, en passant par la femme. L'enfant représente la plus grande légèreté et la plus grande aptitude à la transformation, bien que la série, chez Ruiz, ne soit pas close.

Sur le plan signifiant, le cadavre vivant du marin de *Les trois couronnes du matelot* est dépassé par le fantôme de l'enfant assassin de *La ville des pirates* qui, à son tour, est dépassé par le double incorporel de Manoel dans *Les destins de Manoel* où le marin, séduit par les apparences, finit par être victime ; l'enfant assassin est l'apparence même qui séduit et sacrifie. Mais Manuel est une apparence qu'il n'est pas nécessaire d'invoquer, il est domination de l'apparence par elle-même. Passé et futur affirmés simultanément, toute causalité corporelle est rompue. Dans la série évoquée, l'homme est dépassé par l'enfant qui, à son tour, est dépassé par la femme, Isidore, qui est capable d'engendrer quelque chose qu'il n'est pas nécessaire d'invoquer, elle-même dépassée, à son tour, par la capacité d'évolution de Manoel dans *Les destins de Manoel*.

On touche ici un problème crucial, celui de la rapidité de transformation. Rapidité de transformation du marin en mort-vivant, de celui-ci en fantôme comme issue hallucinatoire du désir. Et celle encore plus rapide



Cine de Raúl Ruiz



La ville des pirates (La ciudad de los piratas) 1983.

El marinero queda atrapado en el barco fantasma y el niño asesino regresa al mar (magma original). En las dos películas los puntos de fuga no alcanzan el campo de inmanencia. La transformación se detiene. Pareciera que la detención indica un deseo de vuelta a lo indiferenciado, un retorno al origen. Si las dos historias escapan, a través de la “finta barroca”, al Edipo como ley trascendental paranoíaca, no encuentran, sin embargo, una salida al “flujo esquizo” que contienen. Se reterritorializan en una monada que no se supera a sí misma.

FINALIDAD LIBERADORA

Win Wenders se quejaba, según cuenta Ruiz, que hoy era “imposible contar una historia”, a lo que él le replicaba: “Una tal vez no, pero dos sí. Y a partir de dos se pueden contar muchas”. Precisamente *Los destinos de Manoel*, narra tres historias intercaladas. A través de este dispositivo de cruce que promete, además, desvíos, ramificaciones ilimitadas, Ruiz llega a un método de proliferación narrativa que ya había ensayado en otros filmes. En este sentido *El tuerto* tiene una posi-

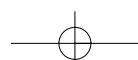
du fantôme en double incorporel et de celui-ci en chair céleste pour déboucher sur l’idée du corps comme essence éternelle objective.

À la rapidité d’évolution moindre des morts vivants de *Les trois couronnes du matelot* s’oppose celle un peu supérieure du fantôme assassin de *La ville des pirates* et celle encore supérieure de Manoel dans *Les destins de Manoel*. Nous voyons par conséquent que la rapidité de fuite dans la série va croissant. C’est pourquoi dans les deux histoires où le substrat mythique pèse le plus, la légende de Caleuche dans *Les trois couronnes du matelot* et celle du Trauco dans *La ville des pirates* l’évolution se ralentit et finit par s’arrêter.

Le marin est enfermé dans le bateau fantôme et l’enfant assassin retourne à la mer (magma originel). Dans les deux films, les points de fuite n’atteignent pas le champ de l’immanence. La transformation s’arrête. On pourrait croire que l’arrêt indique un désir de retour à l’indifférencié, à l’origine. Si les deux histoires échappent, à travers la “feinte baroque”, à l’Œdipe en tant que loi transcendante paranoïaque, elles ne trouvent pas pour autant une issue au “flux schizo” qu’elles contiennent. Elle se reterritorialisent dans une monade qui ne va pas au-delà d’elle-même.

FINALITÉ LIBÉRATRICE

Wim Wenders se plaignait, comme le dit Ruiz, de ce qu’aujourd’hui il était “impossible de raconter une histoire”, ce à quoi il lui répondait : “Une peut-être, mais deux, oui. Et à partir de deux, on peut en raconter beaucoup”. Précisément, *Les destins de Manoel* raconte trois histoires imbriquées. Par ce dispositif de croisement qui promet, en outre, déviations, ramifications illimitées, Ruiz parvient à une méthode de prolifération narrative qu’il avait déjà inaugurée dans d’autres films. En ce sens, *Le borgne* occupe une position privilégiée dans son œuvre. Filmé les week-ends et en toute liberté, c’est un projet ouvert qui parle d’un homme qui, après la mort, vit des aventures insolites à travers son double incorporel capable de voyager dans l’espace et le temps. L’acteur qui l’incarne n’est pas toujours le même, “les acteurs changent de visage tout le temps, même quand ils parlent” (Ruiz). Même la lumière change au milieu d’un plan dans *Le toit de la baleine*, ou encore le décor dans *La vocation suspendue*, ou le monochromatisme vert de *Le territoire* qui produit un effet d’étrangeté, le fond étant vert et le premier plan normal. C’est ainsi



ción privilegiada dentro de su obra. Rodado los fines de semana y con absoluta libertad, es un proyecto abierto que trata de un hombre que, una vez muerto, vive aventuras insólitas a través de su doble incorporal que viaja atravesando el espacio y el tiempo. Incluso el actor que lo representa no es siempre el mismo, "los actores cambian de cara todo el tiempo, incluso mientras están hablando" (Ruiz). Así también cambia la luz en medio de un plano en *El techo de la ballena*, o el decorado en *La vocación suspendida*, o el monocromático verde de *El territorio* que produce un efecto de extrañeza porque el fondo es verde y el primer plano normal. En ese sentido funcionan las sombras cambiantes, los espejos, los paisajes pintados delante del objetivo de la cámara. Se trata de dispositivos técnicos que tienen una doble finalidad. En primer lugar excluyen de la narración el sentido como ley despótica y en segundo lugar aseguran una creciente velocidad de proliferación de objetos, luz, decorados, personas, para descubrir tras ellos la singularidad, la diferencia que los atraviesa en su movimiento, en su continuo e ilimitado descentramiento. A un permanente ser otro sin retorno, en la serie progresiva, se revierte, en el eterno retorno del otro hacia el sí mismo en la serie regresiva.

Los dispositivos de la maquinaria cinematográfica ruiciana tienen por objeto no contar una historia sino un racimo de historias. Se siente aquí el eco de la propuesta más radical de la literatura moderna el *Finnegan's Wake* de James Joyce. No sólo que una historia esconde otra historia virtualmente ad infinitum sino que además se narran varias historias intercaladas como en *Los destinos de Manoel*.

Se agregan además: desvíos, caminos sin salida, ilimitadas ramificaciones de este método rizomático, que es una madriguera de múltiples entradas y salidas que permite circular libremente el flujo esquizo sin conexiones fijas.

Tanto la naturaleza de la imagen, la forma y la intención de la narrativa, como los dispositivos de la maquinaria apuntan en Ruiz a la constitución de un plan neobarroco de existencia. Un universo dominado por la ley de curvatura, por pliegues que parten del exterior al interior, de lo bajo a lo alto. Por misteriosos pliegues que son en última instancia los del alma. Una cámara secreta, cerrada al exterior, con su propia luz, la monada de Leibniz, capaz en sí misma de contener el universo.

LA OTRA CARA DEL ESPEJO

El arte de la fuga en Ruiz tiene una finalidad liberadora. Liberación del movimiento en la gracia, liberación de la gravedad del adulto en la ingratidez femenina y en la pura viviandad del niño. Liberación de la realidad por la potencia de sueño que esconde. Liberación del sujeto

que funcionnent les ombres changeantes, les miroirs, les paysages peints devant l'objectif de la caméra. Ce sont des dispositifs techniques à double finalité. D'abord ils excluent de la narration le sens comme loi despótique, et ensuite ils confèrent une rapidité de prolifération croissante des objets, de la lumière, des décors, des personnes, pour découvrir derrière eux la singularité, la différence qui les traverse dans leur mouvement, dans leur décentrage continu et illimité. D'un être autre et permanent dans la série progressive, on revient à l'éternel retour de l'autre vers lui-même dans la série régressive.

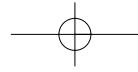
Les dispositifs de la machinerie cinématographique ruizienne n'ont pas pour objet de raconter une histoire mais un bouquet d'histoires. On trouve ici l'écho de la proposition la plus radicale de la littérature moderne, le *Finnegan's Wake* de James Joyce. Non seulement une histoire en cache virtuellement une autre à l'infini, mais plusieurs histoires imbriquées sont racontées comme dans *Les destins de Manoel*.

À tout ceci s'ajoutent déviations, chemins sans issue, ramifications illimitées de cet ensemble rhizomeux, grotte aux multiples entrées et sorties qui permet la libre circulation du flux schizo sans connections fixes.

La nature de l'image, la forme et l'intention de la narration, aussi bien que les dispositifs de la machinerie, visent chez Ruiz à construire un plan néobaroque d'existence ; un univers dominé par la loi de la courbe, les plis qui vont de dehors en dedans, le bas et le haut. Plis mystérieux qui sont en dernière instance ceux de l'âme. Chambre secrète, fermée sur l'extérieur, avec sa propre lumière, la monade de Leibniz, capable en elle-même de contenir l'univers.

L'AUTRE FACETTE DU MIROIR

L'art de la fuite chez Ruiz a une finalité libératrice. Libération du mouvement dans la grâce, libération de la pesanteur chez l'adulte dans l'apesanteur féminine et dans la pure légèreté de l'enfant. Libération de la réalité par la puissance de rêve qu'elle renferme. Libération du sujet par son inconscient. De l'Œdipe par le flux "schizo". Libération du savoir par le non-sens, du paradoxe par la drôlerie ; de la profondeur par la surface, du territoire social par la déterritorialisation ; des pulsions sadiques par la force, du cannibalisme par l'oralité comme jouissance. Libération de la vie par la mort. Du mort-vivant par le fantôme, de celui-ci par son double incorporel et de lui-même par la chair céleste du ressuscité et ce celle-ci par l'idée du corps en tant qu'essence éternelle imputres-



Cine de Raúl Ruiz

por su inconsciente. Del Edipo por el flujo "esquizo". Liberación del saber por el sinsentido, de la paradoja por el chiste; de la profundidad por la extensión superficial, del territorio social por la desterritorialización; de las pulsiones sádicas por la fuerza, del canibalismo por la oralidad como goce. Liberación de la vida por la muerte. Del muerto-viviente por el fantasma, de éste por el doble o incorporeal y de éste por la carne celeste del resurrección y de ella por la idea del cuerpo en tanto esencia eterna incorruptible que afirma todas las potencias del ser en tanto participa de la sustancia absoluta que es Dios. Liberación de Dios en tanto participa de todos los modos y modalidades de lo existente y Liberación de Raúl Ruiz en tanto identidad fija por los múltiples espejos que le devuelven siempre un rostro distinto. Liberación del que aquí escribe en tanto su escritura no lo refleja.

Este artículo fue escrito por Christián Sánchez en 1987 y 1990, y rehecho en 2002.

CRISTIÁN SÁNCHEZ

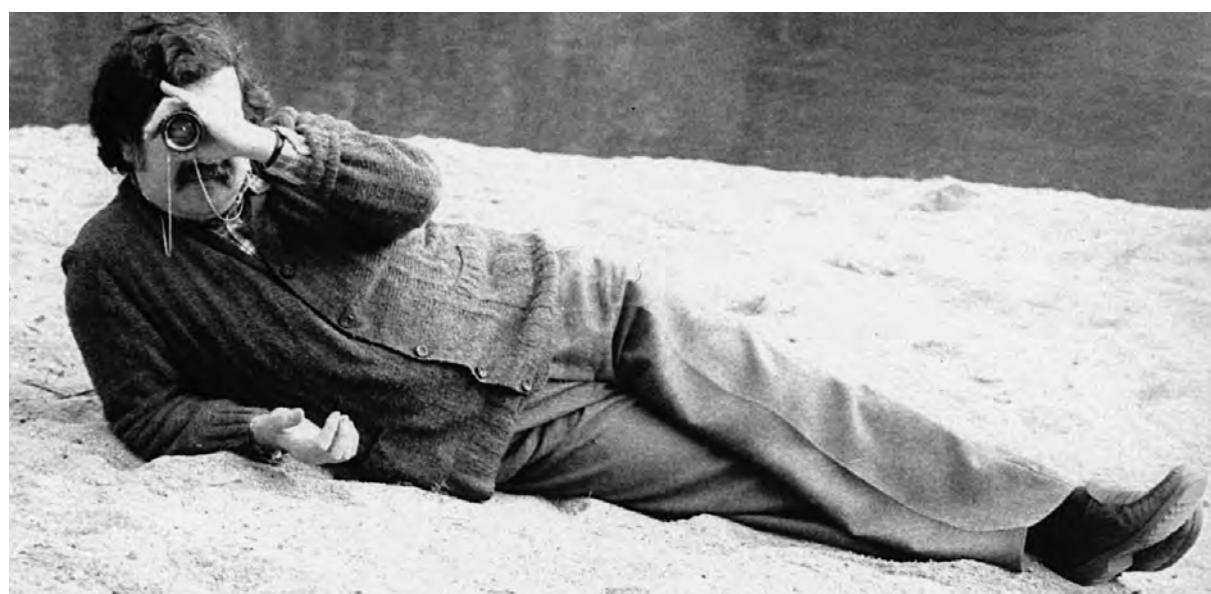
Nacido en Chile en 1951, estudió cine en la Escuela de Artes de la Comunicación donde realizó su primer corto, *El que se ríe se va al cuartel* (1972). En 1973 no pudo terminar, *Esperando a Godoy*. Su primer largometraje, *Vías paralelas* (1974, codirigido con Sergio Navarro). Tras rodar *El zapato chino* dirigió *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983) y *El cumplimiento del deseo* (1985), ninguno de los cuales tuvo lanzamiento comercial. Su trabajo más reciente es *Cautiverio feliz* (1998). Acaba de obtener la beca Tinker para dictar clases de teoría del cine en la Universidad de Stanford, California.

RESUMEN

Escrito por uno de sus ex alumnos que se quedó en Chile, a pesar de la dictadura, este artículo recorre la continuidad de la creación cinematográfica de Raúl Ruiz, desde los años de la Unidad Popular hasta la década de los noventa, durante la cual el cineasta siguió trabajando en Francia. El análisis de la escritura creativa de Ruiz considera la naturaleza de la imagen y del cuadro, la forma y el invento narrativo y los dispositivos y finalidades de la maquinaria cinematográfica.

PALABRAS CLAVE

Raúl Ruiz - escritura cinematográfica - invento narrativo - finalidad de la maquinaria filmica - teoría constructiva.



cible qui affirme toutes les puissances de l'être en tant qu'il participe de la substance absolue qu'est Dieu. Libération de Dieu en tant qu'il participe de tous les modes et principes de l'existant et libération de Raúl Ruiz comme identité fixe par les multiples miroirs qui lui renvoient un visage toujours différent. Libération de celui qui écrit ici en tant que son écriture n'en est pas le reflet.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILIEN) PAR ODILE RIGONI

Cet article a été écrit par Cristián Sánchez en 1987 et 1990, et repris en 2002.

CRISTIÁN SÁNCHEZ

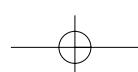
Né au Chili en 1951, il a étudié le cinéma à l'Ecole des Arts de la Communication où il réalise son premier court métrage *El que se rie se va al cuartel* (1972). En 1973 il ne termine pas *Esperando a Godoy*. Son premier long métrage, *Vías paralelas* (1974) fut coréalisé avec Sergio Navarro. Après avoir tourné *El zapato chino*, il réalise *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983) y *El cumplimiento del deseo* (1985), aucun ne fut exploité commercialement. Son dernier opus est *Cautiverio feliz* (1998). Il vient de recevoir la bourse Tinker pour donner des cours de théorie cinématographique à l'Université de Standford, Californie.

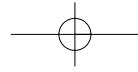
RÉSUMÉ

Écrit par l'un de ses anciens élèves resté au Chili malgré la dictature cet article retrace la continuité de la création cinématographique de Raúl Ruiz, depuis les années de l'Unité Populaire jusqu'aux années quatre-vingt-dix pendant lesquelles le cinéaste poursuit son travail en France. L'analyse de l'écriture créative de Ruiz aborde la nature de l'image et du cadre, la forme et l'invention narrative et les dispositifs et finalités de la machinerie cinématographique.

MOTS CLÉS

Raúl Ruiz - écriture cinématographique - image - invention narrative - finalité de la machinerie filmique - théorie constructive.





Cristián Sánchez retrato del nómada que nunca se fue



Cautiverio feliz, 1998.

Jorge Ruffinelli

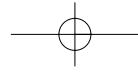
**Cristián Sánchez,
portrait d'un nomade
qui n'est jamais parti**

Uno de los más originales directores de cine chilenos, Cristián Sánchez (Santiago, 1951) es, a la misma vez, uno de los menos conocidos. Sus películas están dotadas de una fuerza singular –por su rareza, la fidelidad a un mundo propio, la mirada aguda, inquisitiva y diferente–, pero nunca tuvieron la suerte de otras películas chilenas respecto a sus exhibiciones en cines y a una oportuna recepción crítica. Tampoco contó con los apoyos financieros que hicieran relativamente cómodas las filmaciones. Al contrario, con bajos presupuestos y medios técnicos circunstanciales, varias de esas películas que podríamos llamar con facilidad obras maestras, para su realización se basaron en la tenacidad de un equipo técnico y artístico pequeño y fiel, y, en gran medida, en la visión, la sagacidad y el inusual talento narrativo y estético de su director.

Aunque la inquietud cinematográfica de Sánchez fuera anterior el golpe de estado y la dictadura de

Un des cinéastes chiliens les plus originaux, Cristián Sánchez (Santiago, 1951), est en même temps un des moins connus. Ses films ont une force singulière – par leur étrangeté, la fidélité à un monde personnel, le regard aigu, inquisiteur et différent – mais n'ont jamais eu la chance qu'ont eue d'autres films chiliens, d'être montrés au public et reçus convenablement par la critique. Il n'a pas non plus reçu les aides financières qui auraient rendu plus aisés les tournages. Au contraire, avec des budgets faibles et des moyens techniques de fortune, plusieurs de ces films, que nous pourrions bien qualifier de chefs d'œuvre, n'ont dû leur réalisation qu'à la ténacité d'une équipe technique et artistique réduite et fidèle, et dans une large mesure, à la vision, la sagacité et le rare talent narratif et esthétique de leur réalisateur.

Même si l'intérêt pour le cinéma de Sánchez est antérieur au coup d'État et à la dictature de Pinochet (1973-1989), la réalisation de son cinéma s'est faite à



Cristián Sánchez retrato del nómada que nunca se fue

Augusto Pinochet (1973-1989), la realización de su cine se dio en el interior de ese oscuro período y como una parte inescapable de él. Acaso ahí está la clave de la creación de un “lenguaje” cinematográfico diferente que evitó el riesgo de la censura. Con ese lenguaje creó atmósferas oscuras y retorcidas, y esas atmósferas fueron un expresivo retrato de su época y al mismo tiempo expresión de una mirada social desencantada. En este sentido, Sánchez (quien también ha escrito los guiones de todas sus películas) consiguió exhibir con eficacia cruce sociales entre sectores marginales inmersos en la violencia y el delito, clases medias intelectualmente anémicas y, de vez en cuando, sectores altos de la burguesía faltos de vida y decadentes.

Desde sus orígenes el cine de Sánchez se aproximó –buscando inspiración–, a directores de un cine narrativamente diferente e innovador al nivel mundial –Robert Bresson, Luis Buñuel, Eric Rohmer, John Cassavetes–, o al nivel nacional –las primeras películas del “enfant terrible” del cine chileno: Raúl Ruiz. Las referencias a la obra de estos cineastas abundan en las películas mismas de Sánchez, integrándolas ya sea en la forma de carteles sobre la pared junto a personajes que dialogan, o de escenas que aluden a la obra de estos directores, como cuando en *Vías paralelas* (1975) una joven dice que le gustaría adaptar al cine la popular novela *Palomita blanca* cuando en realidad ella es la actriz de esa película que Raúl Ruiz ya había filmado dos años antes.

Sánchez no convirtió lo político en mensaje ni en

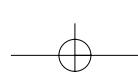
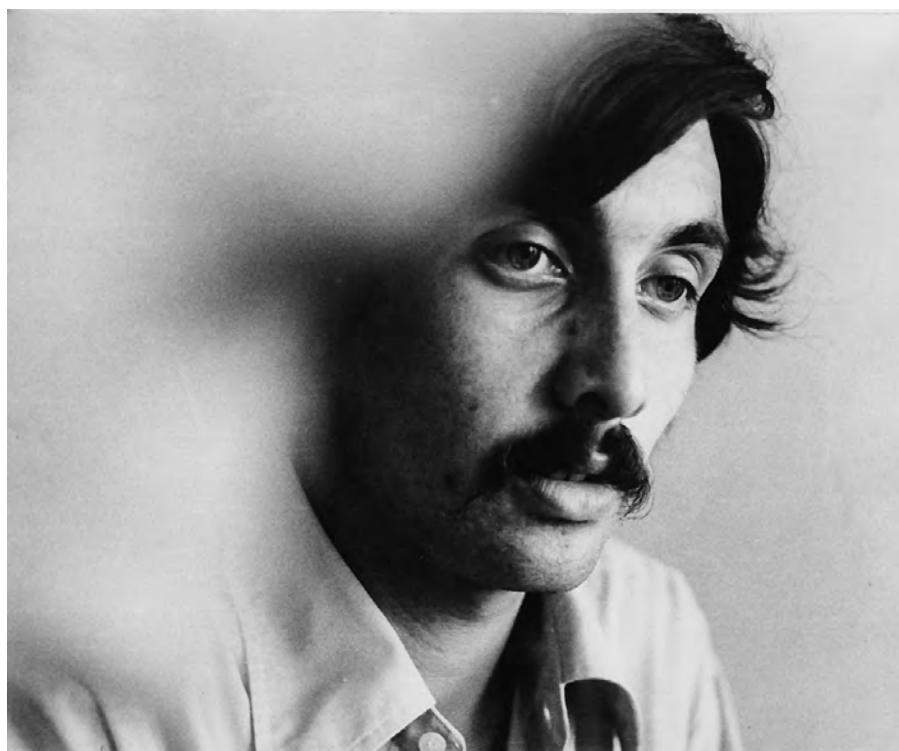
l’intérieur de cette obscure période et en fait partie qu’on le veuille ou non. C’est peut-être là que gît la clé de la création d’un “langage” cinématographique différent qui a échappé à la censure. Avec ce langage il a créé des ambiances obscures et tortueuses qui dressent un portrait éloquent de leur époque, et sont à la fois l’expression d’un regard social désenchanté. Sánchez (qui a aussi écrit tous les scénarios de ses films) est parvenu grâce à elles à montrer efficacement les croisements sociaux entre les secteurs marginaux plongés dans la violence et le délit, des classes moyennes anémiées intellectuellement et, de temps à autre, les milieux de haute bourgeoisie mornes et décadents.

Dès l’origine, le cinéma de Sánchez, à la recherche d’inspiration, a frayé avec des cinéastes à la narrative originale et novatrice reconnus mondialement – Robert Bresson, Luis Buñuel, Éric Rohmer, John Cassavetes – ou au niveau national – les premiers films de l’enfant terrible du cinéma chilien, Raúl Ruiz. Les références directes à l’œuvre de ces cinéastes abondent dans les films de Sánchez, soit sous forme d’affiches au mur là où les personnages parlent, soit par des scènes qui font allusion à leur œuvre, comme dans *Vías Paralelas* (1975) quand une jeune femme dit qu’elle aimerait adapter au cinéma le roman populaire *Palomita Blanca*, alors qu’en réalité elle est l’actrice de ce film que Raúl Ruiz avait réalisé deux ans plus tôt.

Sánchez n’a pas fait de la vie politique un message ou un thème direct de son cinéma. Il n’était pas possible de le faire, mais ça ne l’intéressait pas non plus. A ce

point de vue-là, son œuvre diffère de ce qui s'est appelé "le nouveau cinéma latino-américain". Ce cinéma politisé a réussi à construire son hédonie à partir des festivals de cinéma de Viña del Mar en 1967 et 1969, à cause de l'influence idéologique de la révolution cubaine et des luttes anti-impérialistes dans toute l'Amérique Latine. Pendant le Festival de Viña (1969) Raúl Ruiz lui-même a mis en question la volonté d'hédonie de ce cinéma, et ses films – qu'il a ensuite réalisés en Europe – ont montré la possibilité de mener parallèlement une autre esthétique, une autre thématique, d'autres styles.

Cristián Sánchez en 1975.



tema directo de su cine. No era posible hacerlo, pero tampoco le interesaba. En ese sentido, su obra difiere de lo que se llamó "Nuevo cine latinoamericano". Aquel cine politizado consiguió construir su hegemonía a partir de los festivales de cine de Viña del Mar en 1967 y 1969, debido a la influencia ideológica de la Revolución cubana y de las luchas antiimperialistas en toda América Latina. Durante el festival de Viña (1969) el propio Raúl Ruiz cuestionó la voluntad de hegemonía de ese cine, y sus películas –que él luego realizó en Europa– mostraron la posibilidad de manejar paralelamente otra estética, otra temática, otros estilos. A esta otra línea pertenece Cristián Sánchez, aunque la alusión ominosa a la dictadura se pueda encontrar en sus películas, a través de crímenes misteriosos, personajes siniestros y actos autoritarios mostrados en su cotidianidad.

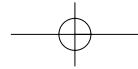
Mientras estudiaba cine en la Universidad Católica de Santiago, Sánchez filmó, junto con Sergio Navarro y Rodrigo González, *Esperando a Godoy* (1973), que nunca se exhibió, y con Navarro, *Vías paralelas* (1975). Después se largó solo a escribir y dirigir otras películas: *El zapato chino* (1976), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983), *El cumplimiento del deseo* (1985-1993), *Cuídate del agua mansa* (1995), *Cautiverio feliz* (1998), *Rastro de sangre* (2003, que aún no se estrena). Aunque todas sus películas, salvo la más reciente, se mostraron en centros culturales o en cine-clubes –al estar filmadas en 16 milímetros era imposible su exhibición en salas comerciales–, en algunas oportunidades fueron mostradas en festivales internacionales, despertando un interés sorprendente. Un ejemplo es la participación de *Los deseos concebidos* en el Foro de Berlín en 1983, que motivó un elogio extremo de parte de un crítico alemán, a quien Antonio Skármata citó en uno de sus artículos: "En las piezas traseras de la realidad chilena actual, [Los deseos concebidos] es quizás el mejor film del foro". Y más adelante: "En *Los deseos concebidos*, de Cristián Sánchez, la verdad llega a nuestros ojos como un rayo de luz por el resquicio de una puerta entreabierta. Una obra del rango de *El ángel exterminador* o *Los olvidados*, de Buñuel" (Wolfram Schütte, Die Frankfurter Rundschau). Esta comparación con obras máximas del cine mundial debió sorprender y alentar al joven y solitario cineasta chileno. El extraordinario poeta Enrique Lihn, "fan" de Sánchez, alguna vez expresó esta brillante y acertada metáfora: "La libre andadura de *El zapato chino* sigue el rastro ortopédico de lo real".

En 2006 se realizaron dos retrospectivas, una en Buenos Aires (BAFICI) y otra en el Festival de Valparaíso. Cuando vio *El zapato chino* en BAFICI, un joven crítico chileno describió su propia sorpresa: "En algún lugar tenía que encontrarme con esta película. Y fue aquí, en Buenos Aires, lejos de casa, entre medio de gente que

C'est à cette autre ligne qu'appartient Cristián Sánchez, quoique l'allusion à l'odieuse dictature se trouve dans ses films, à travers des crimes mystérieux, des personnages sinistres et des actes autoritaires montrés dans leur quotidien.

Alors qu'il étudiait le cinéma à l'Université Catholique de Santiago, Sánchez a filmé, avec Sergio Navarro et Rodrigo González, *Esperando a Godoy* (1973), qui n'est jamais sorti, et avec Navarro *Vías paralelas* (1975). Ensuite il se lance seul dans l'écriture et la réalisation d'autres films : *El zapato chino* (1976), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro Round* (1983), *El cumplimiento del deseo* (1985-1993), *Cuídate del agua mansa* (1995), *Cautiverio feliz* (1998), *Rastro de sangre* (2003, pas encore montré). Bien que tous ses films, sauf le plus récent, aient été projetés dans des centres culturels et des ciné-clubs – filmés en 16 mm, ils ne sont pas montrables en salle commerciale – ils ont parfois été montrés dans des festivals internationaux où ils ont éveillé un intérêt surprenant. Un exemple : la participation de *Los deseos concebidos* au Forum de Berlin en 1983 a donné lieu à un grand éloge d'un critique allemand qu'Antonio Skármata a cité dans un de ses articles : "À l'arrière-plan de la réalité chilienne actuelle, [*Los deseos concebidos*] est sans doute le meilleur film du Forum". Et plus avant : "Dans *Los deseos concebidos* de Cristián Sánchez, la vérité arrive à nos yeux comme un rayon de lumière par la fente d'une porte entr'ouverte. Une œuvre du niveau de *L'ange exterminateur* ou *Los olvidados* de Buñuel" (Wolfram Schütte, Die Frankfurter Rundschau). Cette comparaison avec des œuvres maîtresses du cinéma mondial a dû surprendre et encourager le jeune cinéaste chilien solitaire. L'extraordinaire poète Enrique Lihn, "fan" de Sánchez, a un jour eu cette brillante et juste métaphore : "la démarche libre de *El zapato chino* suit la trace orthopédique du réel".

En 2006 deux rétrospectives ont eu lieu, une à Buenos Aires (BAFICI) et l'autre au Festival de Valparaíso. En voyant *El zapato chino* au BAFICI, un jeune critique chilien a décrit sa propre surprise : "Je devais tôt ou tard tomber sur ce film. Et c'est ici, à Buenos Aires, loin de chez moi, parmi des gens qui ne savaient guère que faire de cette œuvre (en rire nerveusement ?) où j'imaginais que certains Chiliens auraient ri d'une autre façon (avec complicité et angoisse). Chose curieuse : salle pleine à la seconde séance. *El zapato chino* est dans la lignée des débuts de Ruiz avec des accents plus ou moins sociologiques. Mais bon, comme le dit Sánchez lui-même, il s'agit d'un réalisme "défoncé" qui ne me semble pas si éloigné du "réalisme pudique" proposé par Ruiz. Mais les comparaisons s'arrêtent là. Il s'agit d'une vraie anthropologie de la marge, mais jamais dans l'optique d'en faire une victime politique, et bien au contraire, pleine d'acuité dans ses ob-



Cristián Sánchez retrato del nómada que nunca se fue

no sabía mucho qué hacer con la película (¿reírse nerviosamente?) y donde, imaginaba, algunos chilenos iban a reírse de otra forma (con complicidad y angustia). Lo curioso: sala llena en su segunda función. *El zapato chino* sigue la línea del primer Ruiz con acentuaciones más o menos sociológicas. Pero bien; como dice el propio Sánchez, se trata de un realismo 'desfondado' que no me suena tan lejano a ese 'realismo púdico' que proponía Ruiz. Pero hasta acá las comparaciones. Se trata de una verdadera antropología del margen, con completa ausencia de victimismo político y muy por el contrario, cargando agudeza en sus observaciones sociales." (Iván Pinto).

La sorpresa, el elogio y las valoraciones sobre el cine de Cristián Sánchez continuarán produciéndose en tiempos venideros, con el próximo traslado de su obra a DVD y la difusión que merecen tanto los films como los espectadores.

Su obra es la de un solitario, alguien que dejará como escuela un ejemplo de rigor y de riesgo, no una estética específica, no un estilo mimetizable. Sería difícil –si no imposible– hacer hoy una película como *El zapato chino* con la frescura y los hallazgos expresivos que tal vez sus propias limitaciones técnicas le ayudaron alcanzar. Películas como *Los deseos concebidos* (1980-1982) y *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) fueron demasiado personales –sin ser autobiográficas– y correspondieron a una época particular de la vida emocional e intelectual del autor. En la actualidad serían irrepetibles. Y es probable que ni siquiera el mismo Sánchez fuera hoy capaz de realizar un film tan hermoso como absurdo (dadas las dificultades de su empresa), como *Cautiverio feliz* (1998), hablado en la lengua Mapudungún de los mapuches por sus descendientes indígenas que hasta debieron aprender y practicar cadencias y pronunciaciones del siglo XVIII, para actuar en el papel de sus antepasados. Las películas de Cristián Sánchez no parecen haber sido simples filmaciones, sino eventos, hechos que trascendían su proyecto inicial con el riesgo de convertirse en fracasos aunque terminaran siendo silenciosas victorias.

EL NÓMADA BUSCA INÚTILMENTE SU LUGAR

¿Cuáles son los rasgos caracterizadores del cine de Sánchez? El crítico Ascanio Cavallo encontró una clave en el concepto de "secuestro" y "autosecuestro", cuando revisó en 1999 sus películas. Después de detectar varias situaciones de ese tipo, reiteradas con variantes en *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*, *El cumplimiento del deseo* y *Cautiverio feliz*, Cavallo concluyó: "El cine de Sánchez sugiere que el autosecuestro forma parte esencial de la identidad chilena, desde sus orígenes como comunidad mestiza hasta su desarrollo actual, infectado de frustraciones y soledad, y pasando desde luego

ervations sociales" (Iván Pinto).

La surprise, les éloges et appréciations du cinéma de Cristián Sánchez ont un bel avenir devant eux, puisque son œuvre sera bientôt sur DVD et que les films autant que les spectateurs méritent qu'elle soit diffusée.

Son œuvre est celle d'un solitaire qui laissera comme enseignement un exemple de rigueur et de risque, sans esthétique spécifique, ni style imitable. Il serait difficile, sinon impossible, de faire aujourd'hui un film comme *El zapato chino*, avec la même fraîcheur et les trouvailles expressives que ses limitations techniques l'ont peut-être aidé à faire. Des films comme *Los deseos concebidos* (1980-1982) et *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) étaient trop personnels – sans être autobiographiques – et correspondaient à une époque particulière de la vie émotionnelle et intellectuelle de l'auteur. Actuellement ils n'auraient plus leur place. Et il est probable que Sánchez lui-même ne serait plus capable de réaliser aujourd'hui un film aussi beau qu'absurde (vu les difficultés de l'entreprise) tel que *Cautiverio feliz* (1998), où les descendants Mapuches qui parlent en langue Mapudungún ont dû apprendre et pratiquer les cadences et prononciations du XVIII^e siècle pour jouer le rôle de leurs ancêtres. Les films de Cristián Sánchez ne semblent pas avoir été de simples tournages, mais des évènements, des faits qui dépassaient son projet initial au point de friser l'échec, mais qui ont abouti à des victoires silencieuses.

LE NÓMADA CHERCHE INUTILEMENT SON ANCORAGE

Quels sont les risques qui caractérisent le cinéma de Sánchez ? Le critique Ascanio Cavallo a trouvé une clé dans le concept de "séquestration" et d'"auto-séquestration", quand il a revu ses films en 1999. Après avoir détecté plusieurs situations de ce genre, réitérées avec des variantes dans *El zapato chino*, *Los deseos concebidos*, *El cumplimiento del deseo* et *Cautiverio feliz*, Cavallo conclut : "le cinéma de Sánchez suggère que l'"auto-séquestration" est une part essentielle de l'identité chilienne, depuis ses origines en tant que société métisse, jusqu'à son développement actuel, infecté de frustrations et de solitude, et qui passe ensuite par ces périodes de violence qui ont fait émerger, du fond de son isolement et de ses apparences, toute la démence camouflée en routine. Si les implications sociales de cette vision sont inquiétantes, sa portée politique pourrait être dévastatrice".

Je crois qu'il y a une autre possibilité de lecture, complémentaire et peut-être plus convaincante, qui est développée dans tous ses films, comme un fil conducteur, le motif d'être "décalé", qui peut aussi être lu comme un "nomadisme moderne" – être décalé en tant que principe du mal – être général de notre culture –, qui est venu déplacer la distinction habituelle et com-

por esos períodos de violencia que han hecho emerger, desde el fondo de su aislamiento y de sus apariencias, toda la demencia disimulada de rutina. Si las implicancias sociales de esta visión son inquietantes, sus alcances políticos podrían ser devastadores".

Creo que hay otra posibilidad de lectura, complementaria y acaso más persuasiva, y es la que desenvuelve en todas las películas, como un hilo conductor, el motivo de estar "fuera de lugar", que puede leerse también como un "nomadismo" moderno –un estar fuera de lugar como principio

del malestar general de nuestra cultura–, y que ha venido a desplazar la usual y cómoda distinción entre lo nómada y lo sedentario.

Ante todo, en 1973, el país fue desencajado de su eje democrático y de su identidad, y nada quedó en su lugar salvo una dictadura de ocupación. Desde el inicial y desproporcionado bombardeo a La Moneda, hasta las campañas de exterminio –el "tren de la muerte", el estadio nacional convertido en campo de concentración, y los secuestros y asesinatos de miles de personas durante más de una década y media– Chile fue un país lacerado que debió sobrevivir, resistir y reinventarse en la marcha. Durante el resto de los setenta –el período de mayor represión–, fueron pocos los cineastas capaces de seguir adelante: Sánchez con sus películas, Silvio Caiozzi solo (*Julio comienza en Julio*, 1974) o con Pablo Perelman (*A la sombra del sol*, 1974), y obviamente en todos los casos el "tema" político estaba descartado, aunque no así las connotaciones a la vida cotidiana producto del régimen. En el ejemplo de Sánchez, el más prolífico entonces, el hecho de que lo político como tema estuviera "fuera de lugar", lo impulsó a buscar un lenguaje cinematográfico propio.

En sus películas los personajes están siempre desplazándose desde su lugar de origen hacia sitios inciertos e indeterminados. Este nomadismo es literal tanto como metafórico.

En *Vías paralelas* (1975) Kaska (alusión a Franz Kafka) ha perdido su trabajo y transita espacios buscando inútilmente recuperarlos.

En *El zapato chino*, Gallardo rescata de un



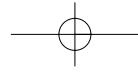
Cautiverio feliz, 1998.

mode entre le nomade et le sédentaire. Avant tout, en 1973, le pays a déjanté de son axe démocratique et de son identité, et rien n'y est resté à sa place, qu'une dictature d'occupation. Du bombardement initial et disproportionné sur La Moneda jusqu'aux campagnes d'extermination – le "train de la mort", le stade national devenu camp de concentration, et les enlèvements et assassinats de milliers de personnes pendant plus d'une décennie et demie – le Chili a été un pays lacéré qui a dû survivre, résister et se réinventer sur le tas. Durant le reste des années 1970 – l'époque de la plus grande répression – les cinéastes capables de continuer ont été peu nombreux : Sánchez avec ses films, Silvio Caiozzi seul (*Julio comienza en Julio*, 1974) ou avec Pablo Perelman (*A la sombra del sol*, 1974), et bien sûr, le "sujet" politique restait dans tous les cas à l'écart, mais pas les connotations de la vie quotidienne produite par le régime. Pour Sánchez, le plus prolifique alors, le fait que le sujet politique soit "décalé" l'a poussé à chercher un langage cinématographique propre.

Dans ses films les personnages se déplacent toujours de leur lieu d'origine vers des lieux incertains et indéterminés. Ce nomadisme est littéral autant que métaphorique.

Dans *Vías paralelas* (1975) Kaska (allusion à Franz Kafka) a perdu son travail et traverse des endroits dans l'espoir inutile de les récupérer.

Dans *El zapato chino*, Gallardo sauve Marlène (qui s'était auparavant déplacée de la province à la capitale) d'un supposé bordel, et de là il entreprend son voyage à travers la ville en tentant de trouver où la loger – sans



Cristián Sánchez retrato del nómada que nunca se fue

supuesto burdel a Marlene (quien ya se había desplazado de la provincia a la capital), y desde allí comienza su viaje por la ciudad tratando de encontrar un lugar donde alojarla –sin perderla de vista– mientras desarrolla una pasión insana por ella. Los “lugares” transitarios de esta pareja incluirán absurdamente la cajuela de un taxi.

Los deseos concebidos comienza cuando la hermana de “R” abandona la casa de su tía, y poco después se marcha el mismo “R”, iniciándose a su vez su búsqueda del “lugar” en diversas casas ajenas. “R” es el epítome del adolescente inquieto y atribulado, del exiliado de sí mismo, del nómada.

Singularmente, *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) invierte los papeles de hermano-hermana y le da a ésta (quien desapareció de pantalla al marcharse en *Los deseos concebidos*) el rol principal. En *El cumplimiento del deseo* Manuela abandona su profesión de psicóloga, así como el hogar conyugal y a su marido, y llega a una casa compartida con otros jóvenes, casa que tiene –como círculos dantescos–, un espacio subterráneo (sótano) y un arriba (altillo). Estos lugares pondrán a Manuela alternativamente al borde de la salvación o de la muerte. Además de que ella también transita del sonambulismo a la vigilia, y viceversa. Desde el punto de vista social, Manuela abandona el sitio que la sociedad chilena destina a las mujeres (hogar y marido) para convertirse en nómada.

El otro round (1983) narra el tránsito de Dinamita Kid desde el ring a la calle, desde el sueño del triunfo (convertido en derrota) a nuevas vidas y nuevos negocios que fracasan. La película sigue a su personaje a partir del momento en que ha sido expulsado del paraíso boxístico, su lugar original o de definición, hacia lo impredecible.

Y *Cuídate del agua mansa* (1995) es, a su modo, un relato de abandono y búsqueda, esta vez sin el fondo oscuro y angustiante de las películas anteriores –era otra la época social, sin duda también en la vida del autor–, más cercano a la comedia sentimental como la exploró Eric Rohmer en el cine francés. Aún así, el personaje central, Ignacio, sale de su sitio (abandona la geología y se separa de su mujer) y encuentra en la casa prestada de un amigo ausente, un universo diferente en el que las piedras del desierto y los habituales bares de putas en pueblos del camino –su pasado– dejan sitio a la seducción galante, a la búsqueda del placer en la compañía femenina joven, bella e intelectual de otra huésped. En este caso, un nomadismo se cambia por otro, y por vez primera personajes e historia se acercan al final feliz.

El ejemplo más rotundo del exilio-nomadismo sería el de Álvaro Núñez de Pineda en *Cautiverio feliz*. Allí Sánchez expresó con belleza la condición nómada

la perdre de vue – tout en développant une passion malsaine pour elle. Parmi les “lieux” transitoires de ce couple se trouve même un absurde coffre de taxi.

Los deseos concebidos commence lorsque la sœur de “R” quitte la maison de sa tante, peu après, lui-même s’en va, et démarre sa quête de “lieu” dans diverses maisons étrangères. “R” est un concentré de l’adolescent angoissé et infortuné, de l’exilé de soi-même, du nomade.

Remarquons que *El cumplimiento del deseo* (1985-1993) inverse les rôles de frère et sœur et donne à celle-ci (qui quitte l’écran dès son départ dans *Los deseos concebidos*) le rôle principal. Manuela y abandonne son métier de psychologue, ainsi que le foyer conjugal et son mari, pour habiter une co-location avec d’autres jeunes, dans une maison qui a – comme les cercles de Dante – un espace souterrain (la cave) et un haut (le grenier). Ces lieux mettront Manuela alternativement au bord du salut ou de la mort. De plus elle passe du somnambulisme à la veille, et vice-versa. Du point de vue social, Manuela abandonne le lieu que la société chilienne destine aux femmes (foyer et mari) pour devenir nomade.

El otro round (1983) raconte le passage de Dinamita Kid du ring à la rue, du rêve de triomphe (devenu déroute) à de nouvelles vies et de nouvelles affaires qui s’effondrent. Le film suit son personnage à partir du moment où il a été expulsé du paradis de la boxe, son lieu original ou de définition, vers l’imprévisible.

Et *Cuídate del agua mansa* (1995) est, à sa façon, un récit d’abandon et de quête, cette fois sans le fond obscur et angoissant des films antérieurs – c’était une autre époque sociale, et sans doute aussi dans la vie de l’auteur – plus proche de la comédie sentimentale telle que l’a explorée Éric Rohmer dans le cinéma français. Même ainsi, le personnage central, Ignacio, quitte sa place (il laisse tomber la géologie et se sépare de sa femme) et trouve dans la maison prêtée par un ami absent un univers différent, où pierres du désert et bars à putes dans les villages sur le chemin – son passé – cèdent la place à la séduction galante, à la quête du plaisir dans la compagnie d’une femme jeune, belle et intellectuelle logée avec lui. Dans ce cas, un nomadisme en chasse un autre, et pour la première fois, personnages et histoire s’approchent du *happy end*.

L’exemple le plus total d’exil-nomadisme est celui d’Álvaro Núñez de Pineda dans *Cautiverio feliz*. Là, Sánchez a exprimé avec beauté la condition nomade de son personnage central, en adaptant au cinéma des mémoires du XVIII^e siècle, bien connues des historiens et littérateurs. Núñez de Pineda, enlevé par les indigènes Mapuches et déplacé de sa condition créole, aurait non seulement vécu une “heureuse captivité” dans ce milieu qui ne lui était pas destiné par ses origines, mais de plus, il a dû passer son temps de prisonnier à des

de su personaje central, adaptando al cine unas memorias del siglo XVIII ya famosas en el plano de la historia y la literatura. Núñez de Pineda, secuestrado por indígenas mapuches, y desplazado de su condición criolla, no sólo habría pasado su "feliz cautiverio" en un medio al que no le estaba destinado por origen, sino que su historia de prisionero también había implicado continuos desplazamientos para evitar ser asesinado por tribus mapuches opuestas a aquella que lo protegía. Cuando al fin lo dejaron irse y volvió con "los suyos",

déplacements continus pour éviter d'être assassiné par des tribus Mapuches opposées à celle qui le protégeait. Quand enfin on l'a laissé partir et qu'il a rejoint "les siens", Álvaro Núñez ne s'est plus adapté. Des années plus tard, en écrivant ses mémoires, il a réalisé un retour symbolique, plein de mélancolie, vers ce moment de bonheur. Il avait subi une "conversion inverse" de créole à indigène.

Dès les premiers films, ce déplacement nomade que j'évoque – personnages et circonstances décentrés

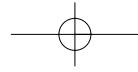


Vías paralelas, 1975.

tampoco Álvaro Núñez de Pineda se adaptó. Años más tarde, al escribir sus memorias, realizó un regreso simbólico, lleno de melancolía, a aquel corto período de felicidad. Había sufrido la "conversión inversa" de lo criollo a lo indígena.

Desde las primeras películas, ese desplazamiento nómada al que me refiero –descentralización, desterritorialización de personajes y circunstancias– jugó audaz y riesgosamente en los límites del realismo y el absurdo, sustituyendo la lógica cartesiana por una lógica del caos y lo imprevisible. Más que el orden habitual, la disipación inesperada. Fuera de su eje y territorio, los personajes no funcionan como uno lo espera, de tal manera que nos enfrentamos, como espectadores, a un mundo cuyo orden es a menudo insólito, sin códigos familiares salvo los de un Kafka o un Buñuel. En *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* y *El cumplimiento del deseo* Sánchez dejó entrar al Inconsciente, abriendo el "realismo" de las circunstancias cotidianas a secuencias enigmáticas (por ejemplo, Mansilla sostiene dos pie-

et sortis de leur territoire – a joué avec audace et en prenant des risques sur les limites du réalisme et de l'absurde, substituant à la logique cartésienne une logique du chaos et de l'imprévisible. Mieux que l'ordre habituel, la dissipation inattendue. Hors de leur axe et de leur territoire, les personnages ne fonctionnent pas comme on s'y attend, de sorte que nous affrontons, en tant que spectateurs, un monde dont l'ordre est souvent insolite, sans codes familiers hormis ceux d'un Kafka ou d'un Buñuel. Dans *El zapato chino*, *Los deseos concebidos* et *El cumplimiento del deseo*, Sánchez a laissé entrer l'Inconscient, ouvrant ainsi le "réalisme" des circonstances quotidiennes sur des séquences énigmatiques (par exemple, Mansilla soutient deux pierres dans ses mains, endormi, dans *Los deseos concebidos*, et Manuela somnambule pèle des pommes de terre dans *El cumplimiento del deseo*), et les images visuelles sont soutenues par la bande son avec des bruits et sons étranges, sans corrélation avec les images simultanées (par exemple des hennissements de chevaux ou des



Cristián Sánchez retrato del nómada que nunca se fue

dras en las manos, dormido, en *Los deseos concebidos*; y Manuela pela papas sonambúlicamente, en *El cumplimiento del deseo*), y las imágenes visuales son apuntaladas desde la banda sonora con ruidos y sonidos extraños que no tienen correlato en las imágenes simultáneas, (por ejemplo relinchos de caballos y aullidos de monos), con los cuales enrarece aún más las atmósferas.

No se trataba de imitar la aventura surrealista de un Buñuel o de un Ruiz, estéticas y visiones de lo real que también tienen sus códigos y su lógica. En Sánchez sucede que la lógica racional y causal de las acciones es sustituida por una lógica disipativa, que cuestiona –por su mera existencia–, nuestras nociones comunes de realidad.

Gilles Deleuze (a quien Sánchez ha leído con pasión durante mucho tiempo) nos recuerda, tomando pie en el Timeo de Platón, la existencia de dos modelos científicos –que dan origen a dos visiones del mundo– denominados compars y dispars. Mientras el compars “es el modelo legal o legalista adoptado por la ciencia real [...] el dispars como elemento de la ciencia nómada remite a materia-fuerzas más bien que a materia-forma”.

Por un instante podemos concebir la posibilidad de aplicar este discurso de modo absoluto y literal al cine de Sánchez. Sigue Deleuze: “Ya no se trata de extraer constantes a partir de variables, sino de poner las variables en estado de variación continua. Si todavía hay ecuaciones, son adecuaciones, inecuaciones, ecuaciones diferenciales irreductibles a la forma algebraica, e inseparables de por sí de una intuición sensible de la variación” (*Mille Plateaux, Traité de Nomadologie*).

Esta lógica disipativa, esta sustitución de la causa-efecto por la variación permanente, nos sustrae de la necesidad de explicar “lógicamente” las acciones de los personajes. Tómese por ejemplo los amagues y fintas permanentes de los personajes en casi todas las películas. No se trata sólo de la energía sin objeto de los jóvenes liceales en *Los deseos concebidos*, que se trenzan en

hurlementos de singes) avec lesquels il rend les atmosphères encore plus angoissantes.

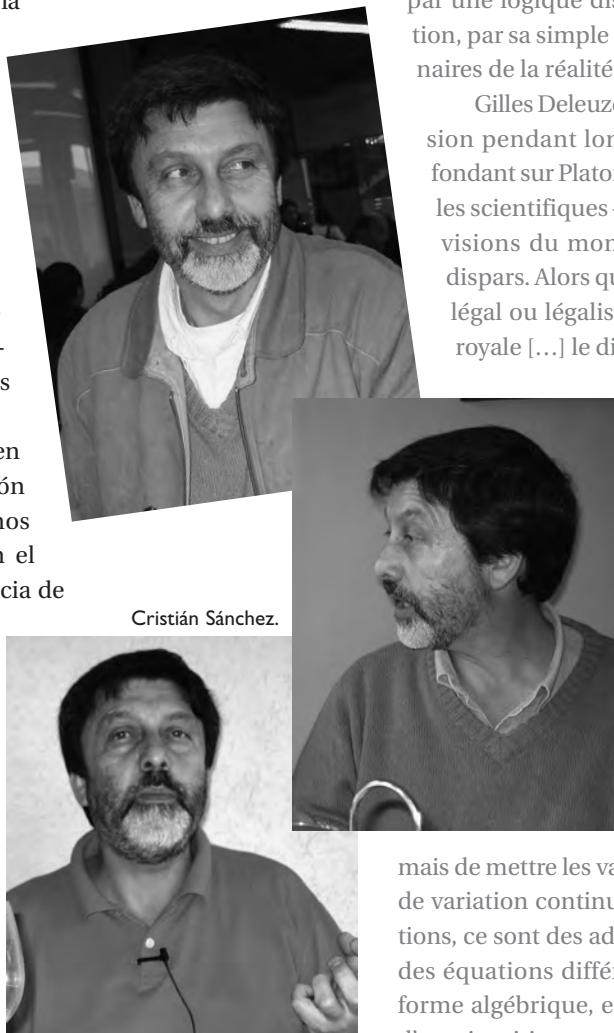
Il ne s’agissait pas de renouveler l’aventure surréaliste d’un Buñuel ou d’un Ruiz, avec leurs esthétiques et leurs visions du réel qui ont leurs codes et leur logique. Chez Sánchez ce qui arrive c’est que la logique rationnelle et causale des actions est remplacée par une logique dissipative, qui met en question, par sa simple existence, nos notions ordinaires de la réalité.

Gilles Deleuze, que Sánchez a lu avec passion pendant longtemps, nous rappelle, se fondant sur Platon, l’existence de deux modèles scientifiques – donnant naissance à deux visions du monde – nommés compars et dispars. Alors que le compars “est le modèle légal ou légaliste emprunté par la science royale [...] le dispars comme élément de la science nomade renvoie à matière-forces plutôt qu’à matière-forme”.

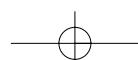
Nous pouvons concevoir un instant la possibilité d’appliquer ce discours de façon absolue et littérale au cinéma de Sánchez. Deleuze poursuit : “Il ne s’agit plus exactement d’extraire des constantes à partir de variables,

mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue. S’il y a encore des équations, ce sont des adéquations, des inéquations, des équations différentielles irréductibles à la forme algébrique, et inséparables elles mêmes d’une intuition sensible de la variation”. (*Mille Plateaux, Traité de Nomadologie*).

Cette logique dissipative, cette substitution de la variation permanente à la cause-effet, nous ôte le besoin d’expliquer “logiquement” les actes des personnages. Qu’on prenne en exemple les menaces et les feintes permanentes des personnages dans presque tous les films. Il ne s’agit pas seulement de l’énergie sans objet des jeunes lycéens de *Los deseos concebidos*, qui se battent chaque fois qu’ils se rencontrent, les adultes aussi se lancent les claques, des coups et des menaces, comme dans *Vías paralelas*, ou dans cette mémorable séquence où les personnages interprétés par Luis Alarcón et Jaime Vadell se battent sans se toucher physiquement – rien que des menaces – dans *El zapato chino*. En aucun de ces cas l’absurdité des actes “sans cause” ni conséquences ne tourne dans le vide. Un critique a reconnu dans



Cristián Sánchez.



peleas cada vez que se ven, también los adultos se lanzan manotazos, golpes o amenazas, como en *Vías paralelas*, o en esa secuencia memorable en que los personajes que interpretan Luis Alarcón y Jaime Vadell pelean sin tocarse físicamente –puro amague– en *El zapato chino*. En ninguno de estos casos el absurdo de las acciones “sin causa” ni consecuencias, giran en el vacío. Un crítico reconoció en esos gestos un rasgo de la idiosincrasia chilena.

Otras secuencias de sus películas son igualmente memorables, así como significativas, por su supuesta cualidad de absurdo, como las visitas a los hoteles de paso, la conducta de las dueñas de pensión, o de las señoras burguesas, los diálogos entre amigos en el bar *Los doce apóstoles*, y tantas otras donde en el relato aparentemente realista de Sánchez irrumpen de improviso lo extraño, lo absurdo, lo grotesco. La existencia de una lógica “ilógica” surge repentinamente del interior de sus películas.

El rasgo nómada del cine de Sánchez no está definido sólo en la forma literal de los tránsitos físicos de sus personajes, ni de los desplazamientos simbólicos que denotan un orden social y político. Como Vilém Flusser ha reflexionado con perspicacia, todos acabamos siendo nómadas en la cultura moderna desde la singular “catástrofe” padecida por la humanidad después del Neolítico y que se llama “creación de la civilización”, catástrofe que ha hecho del nuestro, un mundo cada vez más “inhabitável” (*The Freedom of the Migrant*). De manera que no es ni necesario ni correcto identificar al nómada sólo con el migrante. Otra vez es Deleuze quien sale al paso, iluminándonos: “Definir al nómada por el movimiento es igualmente falso. Toynbee tiene toda la razón cuando sugiere que el nómada es más bien aquél que no se mueve. Mientras que el migrante abandona un medio que ha devenido amorfo e ingrato, el nómada es aquél que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en el que el bosque recula, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa un nomadismo como respuesta a ese desafío”.

JORGE RUFINELLI

Crítico e investigador de cine y de literatura, escritor, dirige la revista *Nuevo Texto Crítico* de la Universidad de Stanford donde enseña desde 1986. Ha sido también profesor en Argentina y en México, ha realizado un documental sobre Monterroso en 1993.

RESUMEN

Cristián Sánchez es un cineasta singular y desconocido, que ha filmado siempre con pocos medios. Comenzó bajo la dictadura, lo que le llevó a inventar su propio lenguaje. Su cine se parece al de Ruiz, Buñuel... Todos sus películas giran en torno a un ser que busca su sitio en el mundo y que no consigue encontrarlo, de ahí la idea de nomadismo, idea constante en su filmografía.

PALABRAS CLAVES

Presupuestos bajos - fidelidad de un equipo - talento narrativo - mirada social - desencanto - ambiente oscuro - realismo desfasado - nómada - exilio.

ces expressions un trait de l’idiosyncrasie chilienne.

D’autres séquences de ses films sont également mémorables autant que significatives, par leur caractère supposé absurde, comme les visites dans des hôtels de passe, la conduite des patronnes de pensions, ou des dames bourgeoises, les dialogues entre amis au bar *Les douze apôtres*, et tant d’autres, où dans le récit apparemment réaliste de Sánchez, surgit brusquement l’absurde, le grotesque. L’existence d’une logique “illogique” naît soudain de l’intérieur de ses films.

Le caractère “nomade” du cinéma de Sánchez n’est pas défini que par la forme littérale des transits physiques de ses personnages, ni des déplacements symboliques qui dénotent un ordre social et politique. Comme Vilém Flusser l’a pensé avec perspicacité, nous finissons tous par être nomades dans la culture moderne depuis la singulière “catastrophe” subie par l’humanité après le néolithique, qui se nomme la “création de la civilisation”, catastrophe qui a rendu notre monde de plus en plus “inhabitável” (*The Freedom of the Migrant*). De sorte qu’il n’est ni nécessaire ni correct de n’identifier le nomade qu’avec le migrant. C’est de nouveau Deleuze qui surgit pour nous éclairer : “Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. Toynbee a profondément raison de suggérer que le nomade est plutôt celui qui ne bouge pas. Alors que le migrant quitte un milieu devenu amorph ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s’accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi”.

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (CHILI) PAR
ODILE BOUCHET

JORGE RUFINELLI

Critique et chercheur du cinéma et de la littérature, écrivain, il dirige la revue *Nuevo Texto Crítico* de la Stanford University où il enseigne depuis 1986. Il a été aussi professeur en Argentine et au Mexique, et a réalisé un documentaire sur Monterroso en 1993.

RÉSUMÉ

Cristián Sánchez est un cinéaste singulier et méconnu, qui a toujours filmé avec peu de moyens. Il a commencé sous la dictature ce qui l'a amené à inventer un langage. Son cinéma est apparenté avec Ruiz, Buñuel... et tous ses films tournent autour d'un être qui cherche sa place dans le monde et qui a du mal à la trouver. D'où l'idée de nomadisme, constante de son cinéma.

MOTS CLÉS

Faibles budgets - fidélité d'une équipe - talent narratif - regard social - désenchanté - atmosphère obscure - réalisme défoncé - décalé - nomade - exil.





Maestros de dos mundos. Tadeo, maestro wichi.



Kalay'i (amiga)

Un acercamiento a la cultura Wichi

Marcelo Gálvez

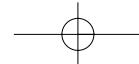
> PHOTOS DE MYRIAM ANGUEIRA

Regresé a este lugar para reencontrarme con los maestros y los alumnos wichís. Quiero mostrarles la película que grabé hace dos años, en la escuela del pueblo. En el pasillo armamos un improvisado cine con bancos de aulas, un TV de 20 pulgadas y una videocassetera. Decenas de niños esperan sentados, inmóviles, expectantes, para ver la película. Pulso *play*, y me vienen a la memoria las vivencias imborrables que tuve en este pueblo bello, mágico e indescifrable. Vivencias que me parecieron dignas de compartir, a través de este artículo y de la película que le dio origen: maestros de dos mundos

Une approche de la culture Wichi

J e suis retourné à cet endroit pour retrouver les instituteurs et élèves wichís. Je veux leur montrer le film que j'ai enregistré il y a deux ans, dans l'école du village. Nous avons improvisé un cinéma dans le couloir avec les bancs d'école, un téléviseur de 20 pouces et un magnétoscope. Des dizaines d'enfants assis, immobiles, dans l'expectative attendent de voir le film. J'appuie sur le bouton, et me reviennent en mémoire les moments ineffaçables vécus dans ce village magnifique, magique et indéchiffrable. Moments qui me semblent dignes d'être partagés, par cet article et le film qui est à l'origine : *Maestros de dos mundos*.





MARCELO GÁLVEZ

> UNO

*¿Qué hay antes de la película?
No necesariamente un guión,
tan sólo la indicación de una dirección,
un horizonte, una inclinación.
O más simplemente aún, un encuentro.
De este acontecimiento nace una película,
la aventura del encuentro se convierte
en el guión que se va rodando día tras día.*

Jean Breschand
“Le documentaire. L'autre face du cinéma”
París, *Cahiers du cinéma*, 2002

El tránsito es lento y el calor supera los 45 grados. Debemos recorrer 300 km desde el aeropuerto de Salta, al norte de Argentina hasta Misión Carboncito, un pueblo wichí perdido en el mapa. Los indígenas de la zona cortan la ruta con ramas de árboles. Reclaman cuestiones esenciales e impostergables.

La extensión descontrolada de la actividad agrícola ha cambiado completamente el paisaje y las relaciones sociales en toda esa región. Un exótico mar verde domina la escena. Han eliminado el monte para plantar soja transgénica y mucha gente indígena ha perdido sus tierras y su medio de subsistencia.

Paramos a almorzar en Embarcación, el pueblo criollo que marca el límite entre las sierras húmedas y el monte chaqueño. Llueve mucho, y la temperatura descende un poco, pero las paredes del bar todavía están calientes.

De Embarcación a Carboncito hay 45 km por un camino muy deteriorado. A medida que nos acercamos va cambiando la geografía. El monte se hace mas espeso, todo se vuelve más agreste, hay más pájaros y animales y el horizonte comienza a perderse entre la vegetación.

Llegamos. Desde el paisaje hasta la gente todo resulta extraño. El suelo arcilloso, las casas, las mujeres, los niños y, sobre todo, los rostros. Las casas son chozas bajas de madera y nylon negro. Cerca de ellas humean los restos de madera usada para hacer carbón. Cuesta ligar la imagen de este caserío con cualquier ciudad poblada por blancos. Parece que en este lugar olvidado de nuestro país, la Argentina profunda se hace mucho más profunda.

En Misión Carboncito no hay servicios esenciales, ni asistencia médica, ni red de agua corriente, ni gas natural. Tampoco comercios. La ausencia del Estado se nota, porque pese a algunas influencias políticas, es una comisión de diez representantes familiares la que gobierna el pueblo. “A Misión Carboncito la fundaron los misioneros anglicanos en 1978, para desarrollar un proyecto agrícola. Pero en

> UN

*Qu'est-ce qu'il y a avant le film ?
Pas nécessairement un scénario,
uniquement l'indication d'une direction,
d'un horizon, d'une pente.
Ou plus simplement encore une rencontre.
De cet événement naît un film,
l'aventure de la rencontre devient le scénario qui se
tourne au jour le jour.*

Jean Breschand
“Le documentaire. L'autre face du cinéma”
Paris, *Cahiers du cinéma*, 2002

La circulation est lente et il fait plus de 45°. Nous devons parcourir les 300 km de l'aéroport de Salta, au nord de l'Argentine, jusqu'à Misión Carboncito, un village wichí perdu sur la carte. Les indigènes de la région coupent la route avec des branches d'arbres. Ils réclament pour des raisons essentielles et urgentes.

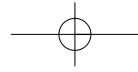
L'extension incontrôlée de l'activité agricole a complètement changé le paysage et les relations sociales de toute cette région. Un océan de verdure exotique envahit tout. On a rasé la forêt pour semer du soja transgénique et beaucoup de gens indigènes ont perdu leurs terres et leur moyen de subsistance.

Nous faisons halte pour déjeuner à Embarcación, village qui marque la limite entre les montagnes humides et la forêt du Chaco. Il pleut beaucoup, et la température descend un peu, mais les murs du bar sont encore chauds.

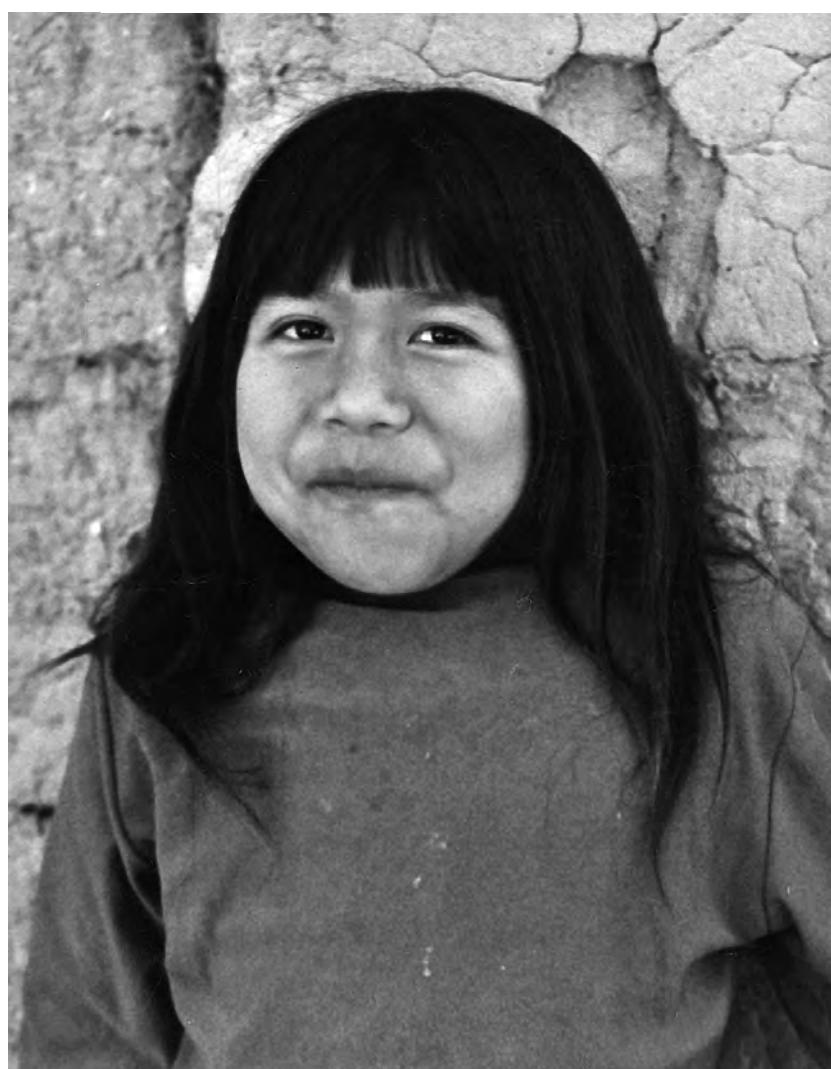
D'Embarcación à Carboncito il y a 45 km par un chemin très abîmé. À mesure que nous avançons, le paysage change. La végétation devient plus dense, tout devient plus sauvage, il y a plus d'oiseaux et d'animaux, et l'horizon commence à disparaître dans la végétation.

Nous arrivons. Du paysage aux gens, tout semble étrange. Le sol argileux, les maisons, les femmes, les enfants, et surtout, les visages. Les maisons sont des huttes basses de bois et plastique noir. Alentour fument les restes de bois qu'on utilise pour faire du charbon. Il est difficile de relier l'image de ce hameau à n'importe quelle ville peuplée de Blancs. Il semble que dans ce lieu oublié de notre pays, l'Argentine profonde est bien plus profonde.

À Misión Carboncito il n'y a aucun service de base, ni assistance médicale, ni réseau d'eau courante, ni gaz naturel. Pas de commerces non plus. L'absence de l'État se voit, car malgré quelques influences politiques, c'est une commission de dix représentants des familles qui gouverne le village. “Misión Carboncito a été fondée par les missionnaires anglicans en 1978 pour développer un projet agricole. Mais en 1982, avec la guerre des Malouines, ils ont dû partir”, raconte avec nostalgie un



Kalay'i (amigo) Un acercamiento a la cultura Wichí



Maestros de dos mundos. Noelia.

1982, con la guerra de Malvinas debieron irse”, cuenta con nostalgia un anciano wichí convertido del chamanismo a la iglesia anglicana.

Los wichí que habitan la región del Gran Chaco, que incluye a la Argentina, Bolivia y Paraguay, forman el grupo étnico más importante del país. Los datos cuantitativos acerca de la población son estimativos, pero hablan de entre 80.000 a 90.000 personas. Su lengua posee la mayor cantidad de hablantes, ya que un gran porcentaje de ellos son monolingües en lengua nativa y muchos bilingües manejan con mejor soltura la lengua wichí que el español.

Me detengo a observar, a compartir, a indagar. Me acerco a la escuela del pueblo. Allí, los árboles, las plantas y todas las dependencias poseen carteles donde se leen frases en wichí y en español. Esto ocurre porque pusieron en práctica un innovador método de enseñanza de la lengua nativa, para que los niños se integren a la escuela. “Los programas

viejos Wichí convertidos del chamanismo a l'anglicanisme.

Les Wichís qui habitent la région du Gran Chaco partagée entre l'Argentine, la Bolivie et le Paraguay, forment le groupe ethnique le plus nombreux du pays. Les chiffres sont des estimations, mais vont de 80 000 à 90 000 personnes. Leur langue est la plus parlée, puisqu'une grande proportion d'entre eux est monolingue en langue native, et bien des bilingues sont plus à l'aise en langue wichí qu'en espagnol.

Je prends le temps d'observer, de partager, de chercher. Je m'approche de l'école du village. Là les arbres, les plantes et toutes les dépendances portent des affichettes avec des inscriptions en wichí et en espagnol. C'est le résultat d'une originale méthode d'enseignement de la langue native mise en pratique pour que les enfants s'intègrent à l'école. “Les programmes d'enseignement en langue espagnole n'ont jamais donné de résultat. Les enfants n'apprenaient pas, ils manquaient l'école, ils redoublaient. Jusqu'à ce que nous découvrions que le problème était qu'on n'enseignait pas dans la langue maternelle. C'est de là qu'est parti le changement de l'école”, se rappelle Silvia Haro, la directrice.

La forte vitalité de la langue wichí est soutenue par les milieux communautaires et familiaux mais il est compliqué de l'insérer dans l'école. Comme il s'agit d'une langue fondamentalement orale, le passage à la forme écrite est réalisé par des auxiliaires bilingues qui s'occupent de l'insertion de “leur” langue dans l'école. La tâche n'est guère aisée car l'accord sur l'alphabet wichí n'a eu lieu qu'en 1998 et subit des modifications constantes.

“La langue wichí a été étudiée très tôt par des missionnaires et des linguistes, surtout à cause des tâches d'évangélisation auprès de ce peuple”, commente l'instituteur Rolando Ranelli. Des missionnaires anglicans ont en effet réalisé des systématisations de la langue wichí dès le début du XX^e siècle, et imprimé la Bible dans cette langue.

À l'école, le propos pédagogique est basée sur l'organisation de “binômes pédagogiques”, où agissent de concert le maître créole et l'auxiliaire bilingue, duos qui donnent lieu à une “recherche incessante” de réponses pédagogiques face à la “différence culturelle”. Ils sont tous les deux responsables de la prépara-

de enseñanza en lengua española nunca dieron resultado. Los chicos no aprendían, faltaban, repetían de grado. Hasta que descubrimos que el problema era que no se enseñaba en la lengua materna. Desde ahí comenzó el cambio en la escuela", recuerda Silvia Haro, la directora.

La fuerte vitalidad de la lengua wichí es sostenida en los ámbitos comunitarios y familiares pero resulta complicada de insertar en la escuela. Al tratarse de una lengua fundamentalmente oral el pasaje a la forma escrita es realizado por los auxiliares bilingües, quienes se preocupan por la inserción de "su" lengua en la escuela. La tarea no es fácil ya que el alfabeto wichí recién fue consensuado en 1998 y va sufriendo permanentes modificaciones.

"La lengua wichí ha sido tempranamente estudiada por misioneros y lingüistas, fundamentalmente debido a las tareas de evangelización en este pueblo", comenta el maestro Rolando Ranelli. En este sentido, los misioneros anglicanos ya a inicios de siglo XX realizaron sistematizaciones de la lengua wichí, con impresiones de la Biblia en este idioma.

En la escuela, la propuesta pedagógica se basa en la implementación de la "pareja pedagógica", donde interactúan un maestro criollo y un auxiliar bilingüe, a partir de la cual se da lugar a una "búsqueda incansante" de respuestas pedagógicas frente a la "diferencia cultural". Ambos son responsables de la preparación de los materiales y ninguno desplaza su responsabilidad en el otro, sino que comparten la responsabilidad de enseñar a leer y escribir a sus alumnos.

Al perfil pedagógico se agrega el trabajo social, ya que los maestros intentan una tarea difícil. "El choque de culturas es difícil de resolver. Las costumbres alimentarias son un problema. Hay alumnos que no aceptan nuestra comida porque les da asco", relata Silvia, la directora. "Los niños están acostumbrados a la comida del monte, entonces el arroz, los fideos y las papas, no les gustan. Nos cuesta mucho armarles una dieta balanceada".

El proceso de arrinconamiento iniciado hace unos años, esta teniendo profundas consecuencias en los wichís, ya que la gente se ve privada de sus fuentes tradicionales de subsistencia. El acceso a los territorios de caza, pesca y recolección está limitado. Esta especie de colonización está marcando de manera definitiva el destino de estos pueblos.

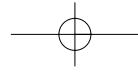


Maestros de dos mundos. Javier.

tion du matériel pédagogique, et aucun des deux ne se décharge sur l'autre. Ils partagent la responsabilité d'enseigner la lecture et l'écriture à leurs élèves.

Au profil pédagogique s'ajoute le travail social, car les maîtres entreprennent une tâche ardue. "Le choc des cultures est difficile à résoudre. Les habitudes alimentaires sont un problème. Certains élèves n'acceptent pas notre nourriture qui les dégoûte" raconte Silvia, la directrice. "Les enfants sont habitués à la nourriture de la forêt, alors ils n'aiment ni riz, ni nouilles ni pommes de terre. Il nous est bien difficile de leur faire un régime alimentaire équilibré".

Le processus de déréliction commencé il y a quelques années a des conséquences profondes sur les Wichís, puisque les gens se trouvent privés de leurs sources traditionnelles de subsistance. L'accès aux territoires de chasse, de pêche et de récolte est limité. Cette sorte de colonisation est en train de marquer irrémédiablement le destin de ces peuples.



Kalay'i (amigo) Un acercamiento a la cultura Wichi



Maestros de dos mundos. Rubita y Barroso.

> DOS

"Programar el azar".

Para mí, una película es un poco eso.

Poder acoger lo imprevisto en un marco dado.

NICOLÁS PHILIBERT

Cinemateca de Quebec, retrospectiva de sus películas
octubre de 2002, J. Breschland, *opus cit.*

Dispongo una cámara reactiva al menor gesto. Presencio las clases, visito la casa de alumnos y maestros, y participo de las ceremonias religiosas de la iglesia anglicana y los chamanes aborígenes. Me sumerjo en la cotidianidad del pueblo. Por momentos siento que estoy registrando el encuentro o el desencuentro entre dos mundos. Me fascina observar, convivir en el seno de esta cultura para captar sus modos de funcionamiento.

A veces me cuesta hacer coincidir mi horizonte cinematográfico, anclado en mi modo y experiencia de vida, con el mundo que habita esta gente. Por eso tengo que renovar permanentemente los lazos de su mundo con el mío. Muchas veces me pregunto qué estoy haciendo aquí, en este lugar. Descubro a ese "otro" que

> DEUX

"Programmer le hasard".

Pour moi, un film, c'est un peu ça.

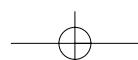
Pouvoir accueillir l'imprévu dans un cadre donné.

NICOLAS PHILIBERT,

Cinémathèque de Québec, rétrospective de ses films,
J. Breschand, *opus cit.*

Je dispose d'une caméra réactive au moindre geste. J'assiste aux cours, visite les maisons des élèves et des maîtres et participe aux cérémonies religieuses de l'église anglicane et des shamans aborigènes. Je plonge dans le quotidien du village. Parfois je sens que je suis en train de filmer la rencontre entre deux mondes ou leur éloignement. Je trouve fascinant d'observer, de vivre au milieu de cette culture pour capter ses modes de fonctionnement.

J'ai parfois du mal à faire coïncider mon horizon cinématographique, ancré dans ma façon de vivre et mon expérience, avec le monde qu'habitent ces gens. C'est pourquoi il me faut sans cesse renouveler les liens de leur monde avec le mien. Souvent je me demande ce que je fais là, à cet endroit. Je découvre cet "autre" que je ne suis



no soy y al “nosotros” que soy con los “otros”. Esa dimensión etnográfica del trabajo me sirve de guía.

Comparto días con ellos, recolectando miel, cazando coisitos, pichis e iguanas, buscando frutos del monte como la doca, la algarroba y el chaguar. Sin tiempo, sin apuros, aprendiendo a escuchar, a observar, a hacer silencio. A preguntar como un niño y a aprender. Escucho anécdotas sobre los espíritus cuidadores de la caza y la pesca y me sumerjo en sus creencias a través de las leyendas de algunos chamanes.

La convivencia que voy logrando transforma la etapa de enamoramiento inicial en una mirada más sólida. Tengo la suerte de empezar a hablar algunas palabras en su idioma. Descubro a partir de las vivencias que el wichí es un pueblo cuya vida gira en torno a su espiritualidad. Creencias que conforman un complejo sincretismo entre la religión anglicana y el chamanismo.

“Hace unos días fui a cazar con mi cuñado”, comenta Tadeo Montes. “Empezamos a cazar y era de noche. Yo le decía que no cacemos tanto pero él no me hacía caso. Hasta que empezaron a aparecer los espíritus alrededor mío. Eran una especie de sábanas blancas, que estaban a unos 30 metros, se movían y empezaban a rodearme. Entonces lo llamé y vino al lado mío para verlas. Tuvimos tanto miedo que salimos corriendo y no cazamos más nada”.

“Cuando nos hace falta agua, los chamanes invocan a nuestros espíritus. Por ejemplo el dios de la lluvia, el dios del trueno y otros más. Los llaman durante un rato largo hasta que bajan. Yo una vez vi uno, es una especie de perro blanco que desciende del cielo a los pies del chaman. Entonces lo acaricia un poco, le pide lo que hace falta y lo deja subir. Después de eso viene la lluvia”, dice José Rodríguez, en una entrevista grabada en cámara.

Ellos me hablan en voz baja, casi susurrando, porque hablar a los gritos significa perder la razón y el equilibrio. Para los wichís el autoritarismo, la violencia y la acumulación de riquezas conspiran contra la armonía social. Su disposición para escuchar y observar, aun en momentos de sufrimiento y dolor muy intensos, revelan un temperamento particular, que hace a esta gente muy simple y bella.

Este atributo cultural, de cierta predisposición apacible incluso ante la injusticia, los ha hecho vulnerables a los intereses políticos y económicos. La sensación de quietud y tranquilidad que uno encuentra al llegar a las comunidades contrasta con la realidad social. Esto se explica porque los wichí entienden que no sirve combatir fuego con fuego. “La irresponsabilidad social no se cura con más de lo mismo sino con lo opuesto”, afirman.

pas, et ce “nous” que je suis avec les “autres”. Cette dimension ethnographique du travail me sert de guide.

Je passe des journées avec eux, à récolter du miel, chasser des cobayes sauvages, des tatous et des iguanes, chercher des fruits sauvages comme la doca, la caroube et la fibre de chaguar. Hors du temps, sans urgence, en apprenant à écouter, à observer, à garder le silence. À poser des questions, comme un enfant, et à apprendre. J’écoute des anecdotes sur les esprits protecteurs de la chasse et de la pêche, et je plonge dans leurs croyances à travers les légendes de plusieurs chamans.

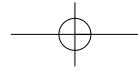
La vie commune à laquelle je parviens transforme l’étape initiale où je suis tombé amoureux en une vision plus solide. J’ai la chance de commencer à parler quelques mots de leur langue. Je découvre, à partir du vécu, que le peuple wichí centre sa vie sur sa spiritualité. Des croyances qui constituent un syncrétisme complexe entre l’anglicanisme et le chamanisme.

“Il y a quelques jours je suis allé à la chasse avec mon beau-frère”, commente Tadeo Montes. “Nous avons commencé la chasse et il faisait nuit. Je lui disais de ne pas tant chasser mais il ne m’écoutait pas. Jusqu’au moment où des esprits sont apparus autour de moi. C’étaient des sortes de draps blancs, à une trentaine de mètres, qui bougeaient et m’encerclaient. Alors je l’ai appelé, et il est venu à côté de moi pour les voir. Nous avons eu si peur que nous sommes partis en courant et n’avons plus chassé”.

“Quand nous manquons d’eau, les chamans invoquent nos esprits. Par exemple le dieu de la pluie, celui du tonnerre et d’autres. Ils les appellent pendant un bon moment jusqu’à ce qu’ils descendent. Une fois j’en ai vu un, c’est une sorte de petit chien blanc qui descend du ciel aux pieds du chaman. Alors il le caresse un peu, lui demande ce qu’il nous faut et le laisse monter. Ensuite vient la pluie”, dit José Rodríguez dans une interview que j’ai filmée.

Ils me parlent à voix basse, presque en murmures, parce que parler à voix forte veut dire perdre la raison et l’équilibre. Pour les Wichís l’autoritarisme, la violence et l’accumulation de richesses conspirent contre l’harmonie sociale. Leur disposition à l’écoute et à l’observation, même dans des moments de souffrance et de douleur très intenses, révèle un tempérament particulier, qui les rends très simples et magnifiques.

Cet attribut culturel d’une certaine disposition paisible, même devant l’injustice, les a rendus vulnérables face aux intérêts politiques et économiques. La sensation de quiétude et de calme que l’on trouve en arrivant dans les communautés contraste avec la réalité sociale. Cela s’explique car les Wichís pensent qu’il en faut pas combattre le feu par le feu. “L’irresponsabilité sociale ne se guérit pas avec plus de la même chose, mais avec son contraire”, affirment-ils.



Kalay'i (amigo) Un acercamiento a la cultura Wichi



Maestros de dos mundos. Doña Emiliana.

>TRES

Diario de montaje.

Aunque permite una flexibilidad de trabajo inédita, no debe confundirse el tiempo de la máquina con el de la reflexión necesaria para encontrar el equilibrio del filme.

Con la generalización del digital no es raro que un documental acumule decena de horas de material. La dificultad del montaje radica en tejer un hilo que nada tiene que ver ni con el orden de rodaje ni con la progresión de un relato regido por el encadenamiento causal de las acciones.

El documental pasa por otras lógicas basadas en la comparación y la confrontación y cada película inventa su propio camino.

J. Breschand, *opus cit.*

La postproducción resulta difícil. Ya llevo meses y supero en tiempo y presupuesto los cálculos iniciales. Cuando comencé a editar las primeras secuencias, me dejé llevar por un abanico de temas muy diversos. Usé tantas ideas como las que desarrollamos en el rodaje. Y ahora estoy disperso, con los personajes navegando en una estructura narrativa complicada y difusa.

El principal problema es desarrollar algunas situaciones particulares que capté con la cámara, como ges-

>TROIS

Journal de montage.

S'il permet une souplesse de travail inédite, il ne faut pas confondre le temps de la machine avec celui de la réflexion nécessaire pour trouver l'équilibre du film.

Avec la généralisation du numérique, il n'est pas rare qu'un documentaire accumule des dizaines d'heures de rushes.

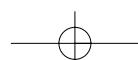
La difficulté au montage est de composer une succession qui n'a rien à voir ni avec l'ordre du tournage, ni avec la progression d'un récit commandé par l'enchaînement causal des actions.

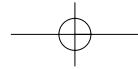
Le documentaire passe par d'autres logiques qui reposent sur le rapprochement et la confrontation. Chaque film invente son propre chemin.

J. Breschland, *opus cit.*

La post-production est poussive. Il y a des mois que j'y suis et je dépasse mes prévisions en temps et en budget. Quand j'ai commencé à monter les premières séquences, je me suis laissé porter par un éventail de thèmes très divers. Je me suis servi de toutes les idées qui ont eu cours durant le tournage. Et me voilà à présent dispersé, avec des personnages qui naviguent dans une structure narrative compliquée et confuse.

Le plus grand problème est de développer





Maestros de dos mundos. Haciendo yisca.

tos y miradas, que tienen que ver más con lo sensorial que con lo racional. Quiero rescatar esa forma de comunicación tan wichí, que está asociada con el ser y el sentir de esta gente, y que es difícil de explicar con palabras. Armo secuencias, las pego y las despegó, altero el orden, las suprimo, pero el filme no arranca.

Narrar a partir de acciones, sin recurrir a testimonios o entrevistas formales es bastante más complicado. Eso me obliga a tomar decisiones. Para lograr climas cinematográficos tengo que desechar las informaciones más “objetivas”, abandonando la palabra para valerme de la imagen. Resulta interesante pero también me condiciona. ¿Cómo brindo información?

Hay cuestiones que no pueden faltar. ¿Cómo no contar que los políticos siempre se preocuparon por mostrar que Argentina es un país de “blancos”? ¿Cómo no decir que gran parte de la población argentina piensa que somos un país sin indios? ¿Como no comentar la “Conquista del Desierto”, aquella campaña con la cual la población indígena fue progresivamente arrinconada, asesinada y despojada de sus tierras?

Muchas idas y vueltas hasta que me llaman por teléfono. Es Ariel Suárez, mi compañero camarógrafo para avisarme que José Rodríguez, uno de los maestros wichís está en La Plata y me anda buscando. Me dice que viajó 2.000 km desde Carboncito y está ilusionado con poder vender sus artesanías.

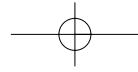
José se trajo tres valijas repletas de cosas. Animales

quelques situations particulières que j'ai captées avec la caméra, telles que des expressions et des regards, qui ont plus à voir avec le sensoriel qu'avec le rationnel. Je veux récupérer cette manière de communiquer si wichí, qui est associée à leur façon d'être et de sentir, et qui est bien difficile à expliquer avec des mots. Je monte des séquences, je colle et décolle, je change d'ordre, j'en supprime, mais mon film ne démarre pas.

Raconter à partir d'actions, sans recourir aux témoignages ou interviews habituels est assez compliqué. Je suis obligé de prendre des décisions. Pour parvenir à des climats cinématographiques je dois me défaire des informations les plus “objectives”, abandonner les mots et m'en sortir avec l'image. C'est intéressant mais limitatif aussi. Comment donner l'information ?

Il y a des sujets dont je ne peux pas faire l'économie. Comment ne pas dire que les politiques se sont toujours souciés de montrer que l'Argentine est un pays de “Blancs” ? Et qu'une grande partie des Argentins pense que nous sommes un pays sans Indiens ? Comment ne pas mentionner la “conquête du désert”, campagne qui a peu à peu relégué, assassiné et dépouillé de ses terres la population indigène ?

Bien des tergiversations jusqu'à un appel téléphonique. C'est Ariel Suárez, mon compagnon caméraman qui me prévient que José Rodríguez, un des instituteurs wichís, est à La Plata et me cherche. Il me dit qu'il a fait



Kalay'i (amigo) Un acercamiento a la cultura Wichi



Maestros de dos mundos. Margarita.

en madera, carteras de yisca, cortinas, adornos. Quiere vender las artesanías a un mejor precio, ya que está cansado de los intermediarios que explotan su trabajo. Le ofrezco alojarse en mi casa y diseñamos una estrategia. Al día siguiente ubicamos un puesto de ventas a la salida del edificio de la Catedral de La Plata.

Mientras vende sus artesanías, reflexionamos sobre la vida urbana. "Nunca estuve en una ciudad tan grande, los edificios son demasiado altos, cuando los miro los veo tan altos que me marean" afirma. Las artesanías se venden rápidamente, ya que los turistas están ávidos por comprar "bueno y barato". En los momentos libres lo llevo a pasear por distintos lugares "A mí me gustaría conocer el Río de La Plata, ya que hasta ahora solo lo vi por televisión".

A medida que pasa el tiempo noto en él un dejo de tristeza. "Yo no puedo alejarme mucho de mi pueblo, cuando lo hago a los pocos días empiezo a extrañar. Extraño a mi gente, a mis hijos, a mi familia. Todavía tengo cosas que hacer, si no me iría ya", se confiesa.

José recauda el dinero que esperaba y decide irse. Antes de regresar a su pueblo le propongo ver el primer corte de edición y realizar una entrevista. El acepta y se



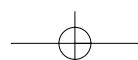
Maestros de dos mundos. Hipolito : chaman et Bible.

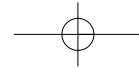
2 000 km depuis Carboncito, pensant pouvoir vendre son artisanat.

José a apporté trois valises bourrées de choses : animaux de bois, besaces en fibre tissée, rideaux, biberlots. Il veut vendre ses produits à meilleur prix, car il en a assez des intermédiaires qui exploitent son travail. Je lui offre de loger chez moi et nous montons une stratégie. Le lendemain, nous trouvons une place de vente à la sortie de la cathédrale de La Plata.

Pendant qu'il vend son artisanat, nous réfléchissons sur la vie urbaine. "Je n'étais jamais venu dans une ville aussi grande, les bâtiments sont trop hauts, quand je les regarde, ils me semblent si hauts que j'en ai mal au cœur", affirme-t-il. Il vend rapidement son artisanat, car les touristes sont avides d'acheter "bien et pas cher". Dans les moments libres je l'emmène se promener à divers endroits "J'aimerais connaître le Río de la Plata, jusqu'à présent je ne l'ai vu qu'à la télé".

Le temps passant je lui trouve un air triste. "Je ne peux pas trop m'éloigner de mon village, quand je le fais au bout de quelques jours je me sens malheureux. Je regrette mes amis, mes enfants, ma famille. J'ai encore à faire, sinon, je partirais de suite" reconnaît-il.





entusiasma con la idea. De aquel encuentro en la sala de edición surge la nueva estructura del documental. Su participación en el proceso de construcción del relato, lo convierte en una especie de narrador off que aporta su punto de vista sobre la película.

El encuentro-desencuentro entre las dos culturas, está saldado, al menos por ahora. Y la película parece encontrar su camino.

> CUATRO

Al cineasta le corresponde recorrer el mundo para renovar sus lazos con él.

Las modalidades de ese desplazamiento, así como la prueba que para uno mismo supone dicho acto, dan forma al filme...

J. Breschand, *opus cit.*

El compromiso de acercarme a una comunidad indígena, superar las contradicciones propias del trabajo y sacar conclusiones, fue un largo y apasionante proceso. En todo este tiempo mi relación con la gente resultó claramente pasional. No hubo libros ni recetas de por medio, simplemente me dejé llevar por las sensaciones.

Creo que la película termina siendo una expresión de mi encuentro con este mundo. Un mundo desconocido, escondido e ignorado salvo por quienes viven en él. Un mundo que necesita del compromiso de todos para no extinguirse. En los tiempos que corren, donde existe una homogeneización cultural sin precedentes, reconocer y valorar las diferencias culturales resulta urgente y necesario.

Los wichís, como otros tantos pueblos indígenas, necesitan la valoración de su cultura porque es parte de su identidad. Una identidad que se moldea permanentemente con el reconocimiento de los otros o con la falta de éste. Si hubiera un auténtico respeto, los wichís se verían alentados a seguir, a valorarse cada vez más en el marco del Estado Nación. Pero como

José gagne l'argent qu'il espérait et décide de rentrer. Avant son départ, je lui propose de voir le premier montage et de lui faire une interview. Il accepte avec enthousiasme. C'est de cette rencontre dans la salle d'édition qu'est née la nouvelle structure du documentaire. Sa participation au processus de construction du récit fait de lui une sorte de narrateur off qui apporte son point de vue sur le film.

La rencontre-éloignement entre les deux cultures est réglée, au moins pour le moment. Et le film semble avoir trouvé son chemin.

> QUATRE

Il appartient au cinéaste d'arpenter le monde pour renouer avec lui.

Les modalités de ce déplacement, ainsi que l'épreuve de soi qui l'accompagne, donnent leur forme au film.

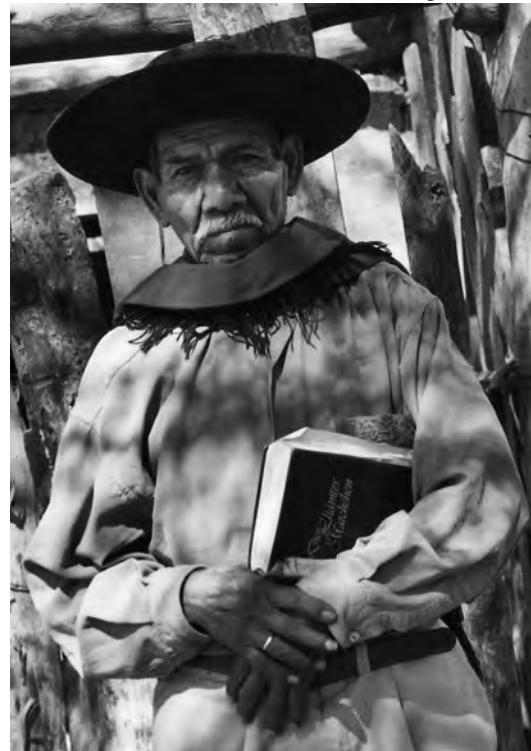
J. Breschand, *opus cit.*

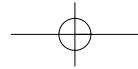
L'engagement à m'approcher d'une culture indigène, à dépasser les contradictions propres au travail et à tirer des conclusions a été une démarche longue et passionnante. Pendant tout ce temps la relation avec les gens a été nettement passionnelle. Aucun livre, aucune recette, je me suis simplement laissé porter par mes sensations.

Je crois que le film est en fin de compte une expression de ma rencontre avec ce monde-là. Un monde inconnu, caché et ignoré sauf de ceux qui y vivent. Un monde qui a besoin de l'engagement de tous pour ne pas s'éteindre. Par les temps qui courent, où une homogénéisation culturelle sans précédent a lieu, reconnaître et mettre en valeur les différences culturelles devient urgent et nécessaire.

Les Wichís, comme tant d'autres peuples indigènes, ont besoin de la mise en valeur de leur culture car c'est une partie de leur identité. Or l'identité se moule en permanence sur la reconnaissance des autres, ou son manque. S'il existait un vrai respect, les Wichís seraient encouragés à continuer, à sentir de plus en plus l'estime de soi dans le cadre de l'État Nation. Mais comme il se passe le contraire, leur identité continue à être déformée, limitée et dégradée.

Maestros de dos mundos. Don Ruiz avec Bible Anglicane.





Kalay'i (amigo) Un acercamiento a la cultura Wichi

ocurre lo contrario, su identidad se sigue deformando, limitando o degradando.

Mientras el Estado no reconozca por *igual valor* a las diferentes culturas, el multiculturalismo, o ese discurso político que brega por el reconocimiento de las diferencias culturales, será como un espejismo. En este sentido, el desarrollo de la educación intercultural bilingüe apoya a la construcción de la identidad aunque no alcanza. La verdadera imagen aún está pendiente. Y mientras eso ocurra los wichís seguirán exigiendo respeto eternamente.

> CINCO

*Nahapehén t'at woyís, itsawet ta lewoyís p'ante.
Awutsaj, ts'ona nitsaj, ámotaj, ye'la, sulaj, nizloktsi
mahyai ta lewoyís namil.
Wet oyuk. Taja Matacos, hap ozlamil.*

*Provenimos todos de la sangre de los animales de caza.
Somos productos de la sangre
de toda la fauna silvestre,
como el rosillo, la corzuela, el majano,
el quimilero, el tapir, el oso hormiguero...
Estos somos nosotros, los wichís*

John H. Palmer , Formosa, 2005
La buena voluntad wichí: una espiritualidad indígena

Me traslado otra vez a Carboncito. Los niños miran con expectativa los primeros minutos del documental. Ríen constantemente, están como embelesados. Les gusta verse y oírse. "Hace unos años estaban más pequeños", pienso. "¿Se reirán por ello? "

Intento una reflexión sobre aquella primera experiencia y me pregunto, "¿Será ese idioma, hablado casi para adentro, entre susurros, lo que me ha despertado tanta curiosidad? ".

Mañana comienzo el rodaje del segundo filme. "Hay que hacer una película para que cuando sea grande me pueda acordar de lo que hice cuando era chico", me dice Mauro, el personaje, un niño wichí que ya no asiste más a la escuela.

Los niños ríen, se ven a ellos mismos corriendo un coisito, en el monte de algarrobo cercano a la escuela. Por primera vez asocian su propio imaginario con la pantalla de un televisor. ¿Les servirá, les hará bien?

Los niños ríen, José, Tadeo, Silvia y Rolo aplauden el final de la película. Termino la proyección. Se acercan con una gratitud que me emociona. Les entrego las donaciones para la escuela, que fueron producto de numerosas presentaciones del documental. Me agradecen una y otra vez. Todavía no me fui y estoy pensando en volver, quizás el año próximo.

Tant que l'État ne reconnaîtra pas à valeur égale les différentes cultures, la situation multiculturelle, ou ce discours de lutte pour la reconnaissance des différences culturelles, ne sera qu'un mirage. Sur ce point, le développement de l'éducation interculturelle bilingue soutient la construction de l'identité, quoiqu'il n'y suffise pas. La vraie image est encore à venir. Et en attendant, les Wichís continueront sans relâche d'exiger le respect.

> CINQ

*Nahapehén t'at woyís, itsawet ta lewoyís p'ante.
Awutsaj, ts'ona nitsaj, ámotaj, ye'la, sulaj, nizloktsi
mahyai ta lewoyís namil.
Wet oyuk. Taja Matacos, hap ozlamil.*

*Nous provenons tous du sang du gibier.
Nous sommes le produit du sang
de toute la faune sauvage,
comme le cochon, la biche, le pécarí,
le sanglier du Chaco, le tapir, le fourmilier...
C'est ce que nous sommes, nous, les Wichís.*

John H. Palmer, Formosa, 2005
La buena voluntad wichí : una espiritualidad indígena,

Je reviens à Carboncito. Les enfants regardent avec attention les premières minutes du documentaire. Ils rient tout le temps, ils sont comme fascinés. Il leur plaît de se voir et de s'entendre. Je pense : "Il y a quelques années, ils étaient plus petits. Est-ce pour ça qu'ils rient ?"

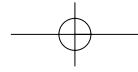
J'essaie de réfléchir à cette première expérience et me demande si c'est cette langue, parlée presque à l'intérieur, qui a éveillé ma curiosité.

Demain, je commence à tourner le second film. "Il faut faire un film pour que quand je serai grand je puisse me rappeler de ce que j'ai fait plus jeune" me dit Mauro, mon personnage, un enfant wichí qui ne va plus à l'école.

Les enfants rient, il se voient en train de courser un cobaye sauvage, dans le bois de caroubiers voisin de l'école. Pour la première fois ils associent leur propre imaginaire avec l'écran du téléviseur. Est-ce que ça leur servira, est-ce ça leur fera du bien ?

Les enfants rient, José, Tadeo, Silvia et Rolo applaudissent à la fin du film. Je clos la projection. Ils viennent à moi avec une reconnaissance qui m'émeut. Je leur remets les dons pour l'école, reçus lors des nombreuses projections du documentaire. Ils me remercient à n'en plus finir. Je ne suis pas encore parti et je pense déjà à revenir, peut-être l'an prochain.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)
PAR ODILE BOUCHET



MARCELO GÁLVEZ

MARCELO GÁLVEZ

Nacido en La Plata en 1968, estudió cine, video y televisión en la Universidad Nacional de La Plata, actualmente es productor y realizador en Cable Multicanal. Es autor de *La Mirilla*, serie de 40 documentales sobre conflictos sociales, vinculados con el impacto de la globalización sobre las economías regionales. Ha realizado películas relacionadas con el problema indígena y medioambiental en Latinoamérica: *Jangadeiros de Alagoas* (Brasil), *Amazonía: la lucha por el territorio* (Perú), *Nosotros y los otros y Maestros de dos mundos* (Argentina). Es profesor en el Instituto TEA Imagen y en la Universidad Nacional de las Artes. Su próximo filme, *Mauro, el wichi*, indaga en la cotidianidad de un niño indígena del norte argentino.

RESUMEN

Una experiencia personal, hacer una película con gente de un pueblo alejado de los grandes centros, los wichís, que tienen un modo de vivir muy distinto del cineasta, con sus alegrías y dificultades, lleva a una reflexión sobre el encuentro, el bilingüismo cargado de dignidad de la identidad, y la necesidad de reconocimiento oficial de cualquier pueblo en el país donde vive.

PALABRAS CLAVES

Wichís - escuela - bilingüismo - ausencia del estado - caza y pesca - encuentro-desencuentro - espiritualidad - identidad - cultura.

MARCELO GÁLVEZ

Né à La Plata en 1968, où il a étudié cinéma, vidéo et télévision à l'Université Nationale de la Plata. Il est à présent producteur et réalisateur audiovisuel pour câble Multicanal. Il est auteur de *La Mirilla*, série de 40 documentaires sur des conflits sociaux, liés à l'impact de la mondialisation sur les économies régionales. Quelques titres de ses réalisations: *Jangadeiros de Alagoas* (Brésil), *Amazonia : la lucha por el territorio* (Pérou), *Nosotros y los otros y Maestros de dos mundos* (Argentine), liés à la problématique indigène et environnementale en Amérique Latine. Il enseigne à l'Institut TEA Imagen et à l'Université Nationale des Arts. En projet : *Mauro, el wichi*, sur la vie quotidienne d'un enfant indigène du nord de l'Argentine.

RÉSUMÉ

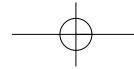
Une expérience personnelle, faire un film avec des gens d'un peuple éloigné des grands centres, les Wichís, qui vit très différemment du cinéaste, avec ses joies et ses difficultés, mène à une réflexion sur la rencontre, le bilinguisme porteur de dignité identitaire, et sur le besoin de reconnaissance officielle de tout peuple dans le pays où il habite.

MOTS CLÉS

Wichís - école - bilinguisme - absence de l'État - chasse et pêche - rencontre-éloignement - spiritualité - identité - culture.

Maestros de dos mundos.





Transculturación y realismo sucio

en el cine contemporáneo
de América Latina

Hamaca paraguaya (2006) de Paz Encina.

Christian León



REALISMO SUCIO

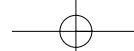
En el cine latinoamericano reciente la estética de urgencia y el registro testimonial se han convertido en sinónimos de modernidad. La ficción incorporó definitivamente los procedimientos y convenciones propias del documental. Ya a nadie le sorprende que un filme comience con imágenes-registro, directas y sin música, de personajes a los que no les sucede nada, como ocurre en filmes como *Japón* de Carlos Reygadas, *La libertad* de Lisandro Alonso o *La hamaca paraguaya* de Paz Encina.

Sin embargo no siempre fue así, de hecho hasta los años ochenta existía otro concepto de cine moderno en América Latina. El nacionalismo permanecía incuestionado, el compromiso político estaba a la voz del día, testimonio y espectáculo eran irreconciliables. Es solamente con el éxito del denominado "realismo sucio" en la última década del siglo XX que irrumpió un cuestionamiento del lenguaje fílmico distinto del que primó en los años sesenta y setenta. El realismo sucio fue una denominación con la que se agrupó a una serie de fil-

Transculturation et réalisme sale dans le cinéma latino-américain contemporain

LE RÉALISME SALE

Dans le cinéma latino-américain récent, l'esthétique de l'urgence et le registre testimonial sont désormais synonymes de modernité. La fiction a définitivement intégré les procédés et les conventions propres au documentaire. On ne se surprend plus qu'un film commence avec des images prises sur le vif, projetées directement et sans musique, de personnages auxquels il n'arrive rien, comme c'est le cas dans des films comme *Japon*, de Carlos Reygadas, *La libertad* de Lisandro Alonso ou *La hamaca paraguaya* de Paz Encina.



mes de violencia urbana que conjugaron procedimientos documentales y narrativas de género. Lejos del academicismo y de la película de calidad, conjugó la tradición del cine directo y *cinéma vérité* con las convenciones narrativas del suspense, el thriller, el cine negro y de pandillas.

Siguiendo la ruta abierta por *Los olvidados* de Buñuel y *Crónica de un niño solo* de Favio, a comienzos de los noventa surgen varios filmes que a medio camino entre ficción y documental conjugan libertad formal, compulsión diegética y registro imperfecto, propicios para el relato marginal. Películas como *Rodrigo D. no futuro* (1990) de Víctor Gaviria, *Pizza, birra y faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Caídos del Cielo* (1990) de Francisco Lombardi, *Caluga o Menta* (1990) de Gonzalo Justiniano fueron la punta de lanza de una extensa lista de producciones similares durante los años 90. En ellas, el lenguaje cerrado y limpio del realismo social se descompone para dar paso al reino coloquial de la realidad sucia y callejera. Estas películas en su mayoría fueron realizadas por directores jóvenes, debutantes en muchos casos. Fueron producciones de bajos recursos que, a diferencia del cine imperfecto propuesto por García Espinosa, buscaban abiertamente seducir al espectador educado en el vértigo de la imagen contemporánea. Los temas abordados fueron las crisis de los valores, la pérdida de la identidad, la exclusión social, la violencia cotidiana en la gran urbe, la marginalidad. Frente las grandes temáticas históricas, políticas y cívicas que caracterizaron el cine de los setenta, el realismo sucio levantó un inventario sobre la micropolítica del cuerpo, la cotidianidad y la violencia callejera.

Más tarde, filmes como *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, *La virgin de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder, *Amores perros* (2002) de Alejandro González Iñarritu, *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles, *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano, entre otros, logran la consagración del cine de la marginalidad en América Latina. En todas estas películas, como en sus predecesoras, se mantiene una estética del desencanto que cuestiona los valores sociales, las utopías

Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi. De fait, jusqu'aux années 1980, on se faisait une autre idée de la modernité cinématographique en Amérique latine : le nationalisme avait toujours valeur de dogme, le compromis politique était au goût du jour, témoignage et spectacle étaient irréconciliables. C'est seulement avec le succès de ce que l'on a appelé le "réalisme sale" dans la dernière décennie du XX^e siècle qu'une remise en question du langage filmique différente de celle qui avait prévalu dans les années 1960 et 1970 s'est fait jour. La dénomination "réalisme sale" a permis de regrouper une série de films de la violence urbaine associant des procédés documentaires à des récits de genre. Loin de l'académisme et du film de qualité, il a cherché à conjuguer la tradition du cinéma direct et du *cinéma vérité* avec les conventions narratives du suspense, du thriller, du film noir et des films de gangs.

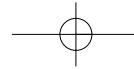
Suivant la voie tracée par *Los olvidados* de Buñuel et *Crónica de un niño solo* de Favio, plusieurs films apparaissent au début des années 1990 qui, à mi-chemin entre fiction et documentaire, conjuguent liberté formelle, urgence diégétique et registre imparfait, propices au récit marginal. Des films comme *Rodrigo D. no futuro* (1990) de Victor Gaviria, *Pizza, birra y faso* (1997) d'Adrián Caetano et Bruno Stagnaro, *Caídos del cielo* (1990) de Francisco Lombardi, *Caluga o menta* (1990) de Gonzalo Justiniano ont été le fer de lance d'une longue liste de productions similaires dans les années 1990. Dans ces films, le langage dense et clair du réalisme social se trouble, cédant la place au règne trivial de la réalité sale de la rue. Ils ont été réalisés dans leur grande majorité par de jeunes metteurs en scène, qui débutaient dans bien des cas. Il s'agit de productions à faible budget qui, contrairement au cinéma imparfait pratiqué par García Espinosa, cherchaient ouvertement à séduire le spectateur rompu au vertige de l'image contemporaine. Les thèmes abordés étaient la crise des valeurs, la perte d'identité, l'exclusion sociale, la violence quotidienne des grands centres urbains, la marginalité. Face aux grandes thématiques historiques, politiques et civiques qui ont marqué le cinéma des années 1970, le réalisme sale a dressé un inventaire de la micropolitique du corps, de la quotidienneté et de la violence de la rue.

La libertad (2001) de Lisandro Alonso.



Japón (2001) de Carlos Reygadas.





Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina

y el progreso. Un escepticismo frente a la modernidad y a la cultura nacional está siempre presente. Este distanciamiento de los valores modernos es perceptible en el descrédito de conceptos como revolución, pueblo, nación, pero también en el alejamiento de la cultura burguesa y la racionalidad ilustrada. En el realismo sucio se advierte una mirada desencantada que cifra en clave de tragedia el mundo distópico de la calle. Sus historias de orfandad, frustración, miseria, corrupción, dolor y muerte muestran la bancarrota de la ciudadanía moderna y de la razón, pero también la imposibilidad de un individuo autoconsciente de su condición de oprimido y agente de la revolución social. Los huérfanos, los olvidados, los desempleados, los delincuentes son abordados al margen de la mirada paternalista que tradicionalmente primó en el cine clásico y moderno de América Latina. El personaje marginal es construido más allá de las consideraciones pictóricas de la era de oro del melodrama y el musical. La experiencia de la exclusión social y la marginalidad es retratada sin recurrir a los valores de la cultura ilustrada o progresista que en los años sesenta y setenta buscó la épica de la identidad nacional políticamente activa.

SERES ABYECTOS

Los espacios marginales retratados por el realismo sucio son el escenario de la crisis del individuo y, por tanto de su correlato narrativo, el personaje. Como se puede apreciar en *Ratas, ratones y rateros*, *Amores perros*, *La vendedora de rosas* o *Un oso rojo*, la vida de los marginales es una errancia sin destino. Las acciones de los personajes parecen agotarse en sí mismas sin buscar un objetivo a largo plazo. En esta característica se puede encontrar un denominador para el cine de la margina-

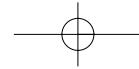
Plus tard, des films comme *La petite marchande de roses* (1998) de Víctor Gaviria, *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, *La vierge des tueurs* (2000) de Barbet Schroeder, *Amours chiennes* (2002) de Alejandro González Iñárritu, *La cité de Dieu* (2002) de Fernando Meirelles, *L'ours rouge* (2002) d'Adrián Caetano, entre autres, ont fait triompher le cinéma de la marginalité en Amérique latine. Dans ces films, comme dans les réalisations antérieures, on retrouve à chaque fois une esthétique du désenchantement visant à remettre en cause les valeurs sociales, les utopies et le progrès. Un fort scepticisme face à la modernité et à la culture nationale y est omniprésent. Cette mise à distance des valeurs modernes est particulièrement sensible dans le discrédit dont sont frappés des concepts comme révolution, peuple, nation, mais aussi dans un certain éloignement par rapport à la culture bourgeoise et à la rationalité éclairée. Dans le réalisme sale, on perçoit un regard désenchanté qui aborde sur le mode tragique le monde chaotique de la rue. Ses histoires d'abandon, de frustration, de misère, de corruption, de douleur et de mort mettent en évidence la faillite de la citoyenneté moderne et de la raison, mais aussi l'impossible existence d'un individu à la fois conscient de sa propre condition d'opprimé, et acteur de la révolution sociale. Les orphelins, les laissés pour compte, les chômeurs, les délinquants sont traités hors du regard paternaliste qui a traditionnellement prévalu dans le cinéma latino-américain classique et moderne. Le personnage marginal est élaboré bien au-delà de la perspective pittoresque de l'âge d'or du mélodrame et de la comédie musicale. L'expérience de l'exclusion sociale et de la marginalité est dépeinte sans recourir aux valeurs de la culture éclairée ou progressiste que le récit épique de l'identité nationale, politiquement active, a recherchées dans les années 1960 et 1970.

LES ÉTRES ABJECTS

Les espaces marginaux dont le réalisme sale brosse le portrait sont le théâtre de la crise de l'individu et de son double narratif, le personnage. Comme on peut en juger dans *Ratas, ratones y rateros*, *Amours chiennes*, *La petite marchande de roses* ou *L'ours rouge*, la vie des marginaux est une errance sans but. Les actions des personnages semblent s'épuiser d'elles-mêmes sans poursuivre d'objectif à long terme. L'on peut voir dans ce trait

Ratas, ratones, rateros (1999) de Sebastián Cordero.





lidad: un personaje a la deriva a merced de la violencia. El relato sobre el personaje es la crónica de su propia desconstitución. Los procedimientos narrativos parecen tener como finalidad la muerte, la desaparición, el borramiento del propio actante. Todo parece decirnos que la experiencia callejera es un desmontaje de la identidad. Con justa razón, John Beverley sostiene que el marginal no tiene la posibilidad de crecimiento y transformación personal que caracteriza al personaje burgués. Recordemos a Ángel, personaje central de *Ratas ratones y rateros*, un chispeante demonio que después de cometer sus fechorías, siempre emprende la fuga. Su destino es el desarraigado. Es un paria expulsado de todos los reinos. O al Chivo, el mendigo convertido en sicario de *Amores Perros*. Este exguerrillero, luego de pasar veinte años en prisión ha perdido todo: su familia, su nombre, su identidad. Acompañado de una jauría de perros, vaga por las calles en total anonimato.

El personaje marginal habita en el mundo de la incertidumbre, su historia es una carrera contra el tiempo, una audaz postergación de la muerte que se afirma en la huida constante. De ahí que la orfandad sea su origen y el nomadismo su destino. Por un lado, los seres de la calle son unas criaturas sin pasado ni memoria que han perdido todos sus vínculos de pertenencia y filiación. Por el otro, son seres abyectos que no tienen un lugar en la sociedad y por ello viven en una fuga permanente. Mónica, personaje central de *La vendedora de rosas*, vaga por las calles de Medellín un 24 de diciembre sin familia ni amigos, su único consuelo es aspirar pegamento para conseguir a través de la alucinación un abrazo de su abuela muerta. En *Un oso rojo*, Rubén acaba de salir de prisión, su mujer ha rehecho su vida con otro hombre, su pequeña hija ni siquiera lo reconoce. Una vez que ha perdido definitivamente su lugar, sólo le queda la fuga, la ruta solitaria de la abyección.

NIÑAS MALAS

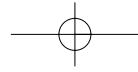
El cine de la marginalidad plantea la insubordinación de todas las categorías de identidad. De ahí que la mujer sea un personaje en permanente reinención. Muestra de ello son filmes como *Perfume de violetas* (2001) de Maryse Sistach, *Un día de suerte* (2001) de Sandra Gugliotta, *B-happy* (2003) de Gonzalo Justiniano y



Maria llena eres de gracia (2004) de Joshua Marston.

caractéristique un dénominateur commun à l'ensemble du cinéma de la marginalité : un personnage à la dérive, à la merci de la violence. Le récit sur le personnage est la chronique de sa propre décomposition. Les procédés narratifs semblent avoir pour horizon la mort, la disparition, l'effacement de l'actant lui-même. Tout semble indiquer que l'expérience de la rue est une mise en pièces de l'identité. John Beverley affirme à juste titre que le marginal ne jouit pas des possibilités individuelles de développement et de transformation qui caractérisent le personnage bourgeois. Il suffit pour s'en convaincre de se souvenir d'Angel, le personnage principal de *Ratas ratones y rateros*, un pétillant petit démon qui, après avoir commis ses forfaits, prend toujours la fuite. Son destin est le déracinement. C'est un paria qui a été expulsé de tous les royaumes. Ou encore, on peut penser au Bouc, le mendiant reconvertis en tueur à gages d'*Amours chiennes*. Cet ancien guérillero, après avoir passé vingt ans en prison, a tout perdu : sa famille, son nom, son identité. Accompagné d'une meute de chiens, il erre dans les rues, dans l'anonymat le plus total.

Le personnage marginal habite le monde de l'incertitude, son histoire est une course contre la montre, un audacieux ajournement de la mort qui s'affirme dans une fuite constante. C'est pourquoi l'abandon est son origine, et le nomadisme son destin. D'un côté, les êtres de la rue sont des créatures sans passé ni mémoire qui ont perdu tous leurs liens d'appartenance et de filiation. D'autre part, ce sont des êtres abjects qui n'occupent aucune place dans la société et pour cette raison vivent dans une fuite permanente. Monica, le personnage central de *La petite marchande de roses*, erre dans



Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina

María llena eres de gracia (2004) de Joshua Marston. En estas películas, la crisis de la familia y los valores, provoca un corrimiento de la figura de la mujer. De ahí que los personajes femeninos del realismo sucio puedan definirse, según Carolina Cahueñas, como "antisímbolos que escapan a los estereotipos y clasificaciones". Niñas y adolescentes, repentinamente convertidas en adultas, adquieren un perfil fuerte para habitar la incertidumbre propia del mundo callejero. Afrontan el deterioro de las relaciones afectivas y la destrucción del orden familiar a través de una reinención constante de su propia identidad.

Ante la pérdida de la figura paterna y la perversion del referente materno resignifican su feminidad por fuera de los códigos convencionales. La violencia y la pobreza les han arrebatado el rol de niñas buenas, ha frustrado para siempre su destino de la madre abnegada. En *Perfume de violetas*, Jéssica, víctima de la incomprendión familiar y la violación sistemática, termina asesinando a su mejor amiga. En *Un día de suerte*, Elsa, agobiada por la crisis económica y la falta de empleo, decide viajar a Italia, siguiendo las pistas de un amor incierto. En *B-happy*, Kathy súbitamente sufre la muerte de su madre y el

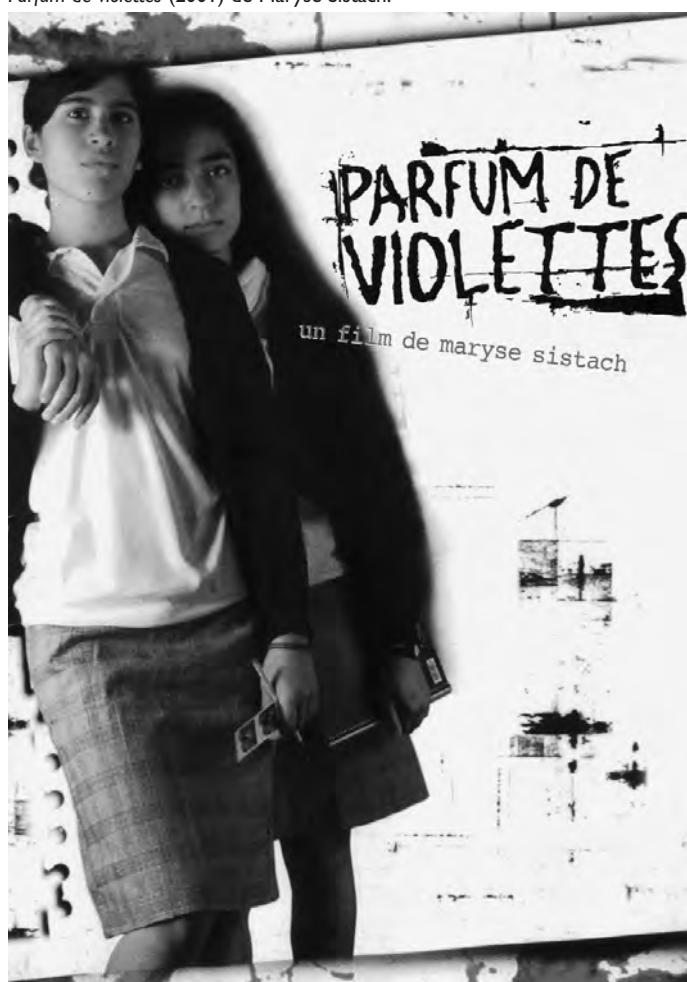
les rues de Medellin un 24 décembre, sans famille ni amis, et son unique consolation est de sniffer de la colle pour obtenir à travers l'hallucination, une étreinte de sa grand-mère morte. Dans *L'ours rouge*, Ruben vient de sortir de prison, mais sa femme a refait sa vie avec un autre homme et sa fillette ne le reconnaît même pas. Une fois qu'il a définitivement perdu sa place, il ne lui reste plus que la fuite, le chemin solitaire de l'abjection.

LES VILAINES FILLES

Le cinéma de la marginalité est fondé sur la remise en cause de toutes les formes d'identité. C'est pourquoi la femme est un personnage réinventé en permanence. On en trouve la preuve dans des films comme *Parfum de violettes* (2001) de Maryse Sistach, *Un día de suerte* (2001) de Sandra Gugliotta, *B-happy* (2003) de Gonzalo Justiniano et *Marie pleine de grâce* (2004) de Joshua Marston. Dans ces films, la crise de la famille et des valeurs provoque un glissement de la figure de la femme. Ainsi, les personnages féminins du réalisme sale peuvent se définir, selon Carolina Cahueñas, comme des "antisymboles qui échappent aux stéréotypes et aux classifications". Des petites filles et des adolescentes, subitement transformées en adultes, sont dotées d'un tempérament fort pour évoluer dans la précarité propre au monde de la rue. Elles affrontent la détérioration des relations affectives et la destruction de l'ordre familial à travers une revendication constante de leur propre identité.

Face à l'anéantissement de la figure paternelle et à l'altération du référent maternel, elles redéfinissent leur féminité en dehors des codes établis. La violence et la pauvreté leur ont ravi le rôle de bonnes petites filles, et ont frustré pour toujours leur destin de mère dévouée. Dans *Parfum de violettes*, Jessica, victime de l'incompréhension familiale et de viols systématiques, finit par assassiner sa meilleure amie. Dans *Un día de suerte*, Elsa, accablée par la crise économique et le chômage, décide de partir en Italie, sur la piste d'un hypothétique amour. Dans *B-Happy*, Kathy est subitement confrontée à la mort de sa mère et à l'abandon de son frère. Orpheline et solitaire, elle décide de partir à la recherche de son père, un inconnu sur le point de mourir qui vient de sortir de prison. Dans *Marie pleine de grâce*, une jeune femme enceinte perd son travail et apprend que son petit ami ne l'aime pas. Elle refuse le mariage, fuit son village dans un accès de désespoir et devient passeuse de cocaïne vers les États-Unis. Ces films donnent à voir une femme qui n'est plus ni la projection du désir masculin, ni une métaphore de la pureté ou une allégorie de la perdition, ni sainte ni pute. Nous sommes bien loin du récit phallocentrique qui, selon Teresa de Laurentis, se définit par la confrontation masculin-héros-humain/féminin-obstacle-frontière.

Parfum de violettes (2001) de Maryse Sistach.



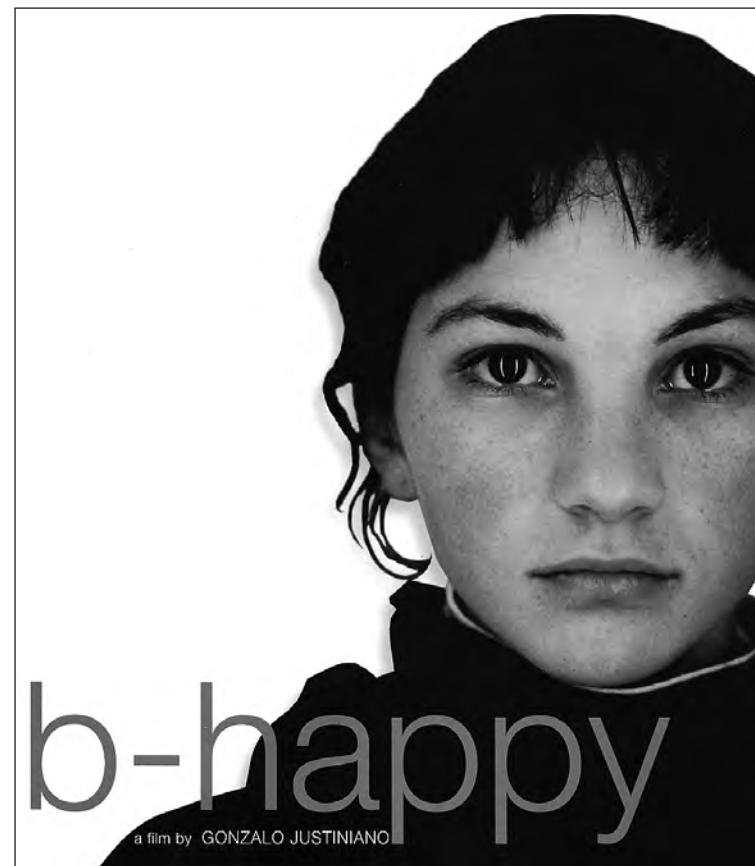
abandono de su hermano. Huérfana y solitaria, decide ir en busca de su padre, un hombre desconocido que acaba de salir de prisión y está a punto de morir. En *Maria llena eres de gracia*, una joven embarazada pierde su trabajo y se entera de que su novio no la ama. Rechaza el matrimonio, huye de su pueblo y en la desesperanza se emplea como mula para pasar cocaína a Estados Unidos. Estos filmes muestran una mujer que ya no es más proyección del deseo masculino, ni metáfora de la pureza ni alegoría de la perdición, ni santa ni puta. Estamos lejos del relato falocéntrico que según Teresa de Laurentis se define por la confrontación: masculino-héroe-humano/ femenino-obstáculo-frontera.

En el realismo sucio, la mujer ha perdido su rol pasivo o ha dejado de ser un objeto de deseo detrás del cual está el héroe masculino. En estos filmes, la crisis social y económica produce un personaje femenino emancipado de toda tutela. Frente a la violencia y la descomposición familiar, Jéssica, Kathy, Elsa y María toman las riendas de sus vidas. Son capaces de actuar sin la protección de figura masculina alguna, incluso por fuera de la ley y la moral. Una nueva vivencia de la sexualidad y del cuerpo de la mujer empieza entonces.

Las cuatro historias apelan a un lenguaje sensorial capaz de reconstruir las dimensiones corporales y sexuales de sus personajes. A través de imágenes que evocan universos olfativos, táctiles y gustativos se reintroduce el cuerpo sexuado como tema central de relato. Frente al filme intelectual de los setenta, que privilegió la palabra y la abstracción, el realismo sucio reivindica una narración sensorial en donde el cuerpo irrumpió abruptamente. Esta constante se puede ver en los filmes que topan el tema de la feminidad y en aquellos otros cuyos protagonistas son masculinos (en *Un oso rojo* y *Ratas ratones y rateros* el relato se sostienen en la corporeidad de sus personajes).

ESTÉTICA DE URGENCIA

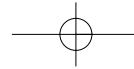
Frente al verismo fotográfico del cine clásico que busca el "efecto de realidad", el cine de la marginalidad reivindica una concepción visual cercana al documental. En contra de las convenciones del discurso visual, busca los altos contrastes, la imagen granulada, la saturación cromática, la inestabilidad de la cámara al hombro. Trabaja con la incertidumbre del acontecimiento siguiendo la tradición del cine directo y *cinéma vérité*. A través del uso de las técnicas semidocumentales construye una fotografía testimonial que disuelve la distancia narrativa entre el espectador y la narración, y torna



B-happy (2003) de Gonzalo Justiniano.

Dans le réalisme sale, la femme a perdu son rôle passif ou a cessé d'être un objet de désir derrière lequel se trouve le héros masculin. Dans ces films, la crise sociale et économique génère un personnage féminin émancipé de toute tutelle. Face à la violence et à la décomposition de la famille, Jessica, Kathy, Elsa et Maria prennent les rênes de leurs propres vies. Elles sont capables d'agir sans la protection d'une quelconque figure masculine, et même en dehors du cadre de la loi et de la morale. Une nouvelle expérience de la sexualité et du corps de la femme commence alors.

Les quatre histoires font appel à un langage sensoriel capable de reconstruire les dimensions corporelles et sexuelles de leurs personnages. À travers des images qui évoquent des univers olfactifs, tactiles et gustatifs, le corps sexué est réintroduit comme thème central du récit. Face au cinéma intellectuel des années 1960, qui a privilégié la parole et l'abstraction, le réalisme sale revendique une narration sensorielle dans laquelle le corps fait brutalement irruption. Cette constante se manifeste dans les films qui abordent le thème de la féminité, mais aussi dans ceux dont les protagonistes sont masculins (dans *L'ours rouge* et *Ratas ratones y rateros* le récit se nourrit de la corporeité des personnages).



Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina



Un día de suerte (2001) de Sandra Gugliotta

El cine de Gaviria es el caso más extremo de este corrosivo discurso fotográfico. El director colombiano reconstruye el relato de los seres marginales a partir de una especie de documentación visual de su mundo. Para lograrlo arma un relato dramático pero, como un experto documentalista, tiene la mirada atenta a la sorpresa y el azar. En un intento por captar al marginal como es, y no como debería ser, la obra filmica se convierte en un diálogo abierto con una realidad traumática y dolorosa de la calle. Es entonces cuando la película capta algo que ningún guionista o fotógrafo podría elaborar, la experiencia inenarrable de la marginalidad. Esta experiencia no es otra cosa que una "huella de lo real" como lo apunta Duno-Gottberg siguiendo a Lacan. Cuando esta huella o "mancha" ilegible ingresa en el campo visual la realidad tambalea, y el espectador se enfrenta a una violencia que se resiste a ser representada cabalmente.

La estética de urgencia permite el retorno, inesperado y azaroso, de lo real. En mayor o menor medida, el realismo sucio constituye una agresión al buen orden perceptivo, un desgarramiento del tejido de significados y formas establecidas. Basta recordar la escena inicial con que arranca *Amores Perros*. En esta, Octavio y un amigo, huyen a toda velocidad en un auto. El ritmo es vertiginoso, la cámara filma con un movimiento nervioso, la realidad es un caos, el auto colisiona estrepitosamente contra un muro.

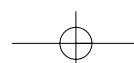
explícita la mediación filmica. Sus películas, rodadas en escenarios reales, evocan el ambiente corrosivo de las urbes latinoamericanas como Medellín, Buenos Aires, Quito o México. Espacios cualquiera, anónimos, sordidos y lugubres son el escenario propicio para la violencia, el delito y el crimen. Los personajes, interpretados por actores naturales en algunos casos, evocan el lado oscuro de realidad urbana. Como el neorrealismo, este cine comparte una vocación por los pobres. Sin embargo, a diferencia de este, los retrata sin embellecimiento ni paternalismo.

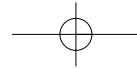
L'ESTHÉTIQUE DE L'URGENCE

Face au vérisme photographique du cinéma classique qui recherche l'"effet de réel", le cinéma de la marginalité revendique une configuration visuelle proche du documentaire. À l'encontre du discours visuel conventionnel, il recherche des contrastes forts, une image granuleuse, la saturation chromatique, l'instabilité de la caméra à l'épaule. Il travaille sur l'indétermination de l'événement en suivant la tradition du cinéma direct et du *cinéma vérité*. En utilisant des techniques semi-documentaires, il met au point une image de nature testimoniale qui annule la distance narrative entre le spectateur et la narration, et rend manifeste la médiation filmique. Ses films, tournés en décors naturels, évoquent l'atmosphère corrosive des grandes villes latino-américaines comme Medellin, Buenos Aires, Quito ou Mexico. Des espaces indéterminés, anonymes, sordides et lugubres sont le théâtre propice à la violence, au délit et au crime. Les personnages, interprétés par des acteurs non professionnels dans certains cas, renvoient au côté obscur de la réalité urbaine. Ce cinéma partage avec le néoréalisme une empathie envers les parias. Pourtant, à la différence de ce dernier, il les dépeint sans chercher à les enjoliver ou à les enfermer dans une perspective paternaliste.

Le cinéma de Gaviria est le cas le plus extrême de ce discours photographique corrosif. Le réalisateur colombien reconstruit l'histoire des êtres marginaux à partir d'une sorte de documentation visuelle de leur monde. Pour y parvenir, il élabore un récit dramatique mais, tel un expert ès documentaire, il reste ouvert à la surprise et au hasard. S'efforçant de capter le marginal tel qu'il est, et non tel qu'il devrait être, l'œuvre filmique se transforme en dialogue ouvert avec la réalité traumatisante et douloureuse de la rue. Alors, le film parvient à enregistrer ce qu'aucun scénariste ou photographe ne saurait prévoir, l'expérience ineffable de la marginalité. Cette expérience n'est autre qu'une "trace du réel" comme le fait remarquer Duno-Gottberg à la suite de Lacan. Quand cette trace ou "tache" illisible pénètre dans le champ visuel, la réalité vacille, et le spectateur est confronté à une violence qui résiste à toute représentation exacte.

L'esthétique de l'urgence permet le retour, toujours inattendu et aléatoire, du réel. Dans une plus ou moins grande mesure, le réalisme sale constitue une agression contre le bon ordre perceptif, une déchirure dans le tissu des signifiés et des formes établis. Il n'est que de se rappeler la scène d'ouverture sur laquelle démarre *Amours chiennes*: Octavio et un ami fuient à toute vitesse dans une voiture. Le rythme est vertigineux, la caméra filme dans un mouvement nerveux, la réalité est chaotique, et la voiture finit dans une collision retentissante. Ou cette autre, dans *Ratas, ratones y*





tosamente. O aquella de *Ratas, ratones y rateros* en la que Salvador rompe con su primo Ángel. La intensidad de la pelea es reconstruida con una técnica cercana al documental. En lugar de fragmentar la acción en muchos planos, Cordero desplaza la cámara con agilidad de un lado al otro de la habitación en un soberbio plano-secuencia al estilo del reportaje directo. La imagen se transforma en una turbulencia de movimientos, ilegible por unos instantes.

TRANSCULTURACIÓN

Más allá de los paradigmas setentistas que enfrentaron cultura popular y cultura de masas, cine de la liberación frente al cine comercial, el realismo sucio es una estrategia de apropiación cultural. No se queda en el rechazo de la cultura dominante y el cine comercial sino que los usa y reelabora. Es una manera de visibilizar la cultura subalterna de América Latina a partir de la apropiación de los códigos hegemónicos del cine comercial de occidente. Es un híbrido que mezcla la subcultura callejera del tercer mundo y las formas narrativas del cine de género y de autor del primer mundo. Siguiendo el análisis de Ángel Rama en el campo de la literatura, este cruzamiento podría denominarse como una “transculturación cinematográfica”. Entre el costumbrismo nacionalista y modernismo europeizante, el realismo sucio abrió un tercer camino que hace posible un cine contemporáneo de fuerte contenido local.

El cine de la marginalidad es una continuación de la estética del hambre por otros medios. La crítica de Glauber Rocha al carácter eurocéntrico del cine es retomada está vez en un relato transcultural, urbano y desencantado. Calificar al cine de violencia urbana como “folklorismo de la indigencia” (como lo hace Sergio Wolf) o simplemente como “pornomisería” (como lo hace Luis Puenzo) es darle la espalda a la heterogeneidad cultural en que se debate América Latina. Frente al mundo de “otros” construido por la crónica roja y la noticiero, el cine de la marginalidad afirma “otro no es más que un yo”, “el yo también es otro”. Demuestra que la violencia no solo está en la calle sino también en el espacio íntimo y familiar e imposibilita la diferenciación tajante entre el ciudadano y el marginal. Como sostiene Gaviria “La pornomisería existe cuando tú no reconoces que del otro lado de la cámara existen unas personas que tienen un pen-

rateros, lorsque Salvador rompt avec son cousin Angel. L'intensité de la dispute est reconstruite avec une technique proche du documentaire. Au lieu de fragmenter l'action en de nombreux plans, Cordero déplace la caméra avec agilité d'un côté à l'autre de la pièce dans un superbe plan séquence dans le style du reportage direct. L'image se transforme en un tourbillon de mouvements, illisible pendant quelques instants.

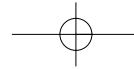
TRANSCULTURATION

Au-delà des paradigmes des années 1970 qui ont opposé culture populaire et culture de masse, cinéma de la libération et cinéma commercial, le réalisme sale est une stratégie d'appropriation culturelle. Au lieu d'en rester au rejet de la culture dominante et du cinéma commercial, il les utilise et les réelabore. Cela permet de rendre visible la culture subalterne de l'Amérique latine au moyen d'une réappropriation des codes hégemôniqnes du cinéma commercial occidental. Le résultat est un cinéma hybride qui mélange la sous culture de la rue du tiers monde et les formes narratives du cinéma de genre et d'auteur du premier monde. Pour reprendre l'analyse d'Angel Rama dans le champ littéraire, ce croisement pourrait être baptisé “transculturation cinématographique”. Entre l'étude de mœurs nationaliste et le modernisme européanisant, le réalisme sale a ouvert une troisième voie qui rend possible un cinéma contemporain à fort contenu local.

Le cinéma de la marginalité est un prolongement du cinéma de la faim par d'autres moyens. La critique formulée par Glauber Rocha contre le caractère eurocentrique du cinéma est ainsi reprise dans un récit transculturel, urbain et désenchanté. Qualifier le cinéma de la violence de “folklore de l'indigence” (comme le fait Sergio Wolf) ou simplement de “porno-

La petite marchande de roses (1998) de Víctor Gaviria.





Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina

samiento que las hace iguales a ti". Sí la crónica roja es el relato desordenado, estereotipado y distante de la sociedad sobre los marginados, el realismo sucio es el correlato, su vivencia interior. Esta toma de partido marca la diferencia entre los distintos relatos sobre el marginal y plantea un tránsito que va desde un "hablar por..." (*Ciudad de Dios*) hasta un "hablar desde..." (*La vendedora de rosas*). La transculturación cinematográfica permite que la subcultura de la calle sea puesta a la misma altura que las expresiones ilustradas de Occidente.

En el contexto contemporáneo, caracterizado por el fin del mundo eurocéntrico y la insurgencia de las culturas periféricas, el cine de la marginalidad logró posicionar una narrativa local desde América Latina. Su corta historia es uno de los brillantes capítulos del reciente auge de los cines periféricos o "postercermundistas" como los denominan Shoat y Stam. Con su lenguaje transcultural planteó una reversión de las imágenes estereotipadas de la gente de la calle y cuestionó el nacionalismo reinante en el cine moderno de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- Beverley, John, "Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Gaviria" en *Cuadernos de Cinemateca* (Ecuador), 5, (enero 2004).
- Cahueñas, Carolina, "Dos retratos post-feministas" en *Cuadernos de Cinemateca* (Ecuador), 5, (enero 2004).
- Duno-Gottberg, Luis, "Víctor Gaviria y la huella de lo real", en *Objeto visual* (Venezuela), 9 (julio 2003).
- Del Río, Joel y Cumaná, Maríá Caridad, *Pletóricas latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*, Fundación Autor, Madrid, 2005.
- De Laurentis, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Cátedra, Madrid, 1992.
- León, Christian, *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, siglo XXI, México, 1982.
- Shohat, Ella y Stam, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, España, 2002.

CHRISTIAN LEÓN

Critico de cine y especialista de cultura audiovisual. Licenciado en sociología de la Universidad Central de Ecuador; profesor de estudios de la cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar. Asesor del *Diccionario de Cine iberoamericano* editado por la Sociedad General de Autores y de Editores de España. A escrito: El cine de la marginalidad : realismo sucio y violencia urbana. Colabora con periódicos de América Latina, actualmente prepara un doctorado en ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires.

RESUMEN

En los últimos veinte años se produjeron películas desencantadas sobre la vida de los personajes marginales de la gran urbe, configurando el llamado "realismo sucio". Tras el agotamiento del paradigma "nuevo cine latinoamericano", plantea una combinación de ficción y documental para constituir un lenguaje transcultural.

PALABRAS CLAVES

Transculturación - nuevos cines - realismo sucio - marginalidad.

misère" (comme le fait Luis Puenzo) revient à ignorer l'hétérogénéité culturelle dans laquelle se débat l'Amérique latine. Face au monde des "autres" construit pas les faits divers et les journaux télévisés, le cinéma de la marginalité affirme que "l'autre est aussi une forme de je", "le je est aussi un autre". Il démontre que la violence n'est pas l'apanage de la rue, mais qu'elle investit aussi l'espace intime et familial, rendant impossible toute différenciation tranchée entre le citoyen et le marginal. Comme l'affirme Gaviria, "la porno misère existe quand on ne veut pas voir que de l'autre côté de la caméra, il existe des gens qui sont nos égaux par la pensée". Si les faits divers sont le récit désordonné, stéréotypé et distancié de la société sur les marginaux, le réalisme sale en est l'envers, l'expérience intérieure. Cette prise de position marque la différence entre les divers récits sur le marginal et met en place un cheminement qui va d'un "parler pour..." (*Cité de Dieu*) à un "parler depuis..." (*La petite marchande de roses*). La transculturación cinématographique permet de mettre sur le même plan la sous culture de la rue et les formes d'expression prestigieuses de l'Occident.

Dans le contexte contemporain caractérisé par la fin d'un monde eurocentrique et l'insurrection des cultures périphériques, le cinéma de la marginalité est parvenu à mettre en place une forme narrative propre à l'Amérique latine. Sa courte histoire constitue l'un des brillants chapitres du récent essor des cinémas périphériques ou "post tiers-mondistes", comme les appellent Shoat et Stam. Avec son langage transculturel, il a imposé une remise en cause des images stéréotypées des gens de la rue et du nationalisme qui règne dans le cinéma latino-américain moderne.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR JULIE AMIOT

CHRISTIÁN LEÓN

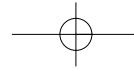
Critique de cinéma et spécialiste de culture visuelle. Licencié en socio-logie de l'Université Centrale d'Équateur; maître en études de la culture de l'Université Andine Simón Bolívar. A été assesseur du *Dictionnaire de Cine Iberoamericano* édité par la Société Générale d'Auteur et d'Editeurs d'Espagne. Il a écrit : *El cine de la marginalidad : realismo sucio y violencia urbana*. Il collabore avec plusieurs périodiques d'Amérique Latine, et actuellement, il prépare un doctorat en sciences sociales à l'Université de Buenos Aires.

RÉSUMÉ

Ces vingt dernières années, des films désenchantés sur la vie des personnages marginaux des grandes villes ont été produits, configurant ce que l'on a appelé "réalisme sale". Après l'épuisement du paradigme "nouveau cinéma latino-américain", il propose une combinaison de fiction et de documentaire pour constituer un langage transculturel.

MOTS CLEFS

Transculturación - nouveaux cines - réalisme sale - marginalité.



La luz en la pantalla



Cine centroamericano reciente

De larga distancia (2000) court-métrage de Katia Lara, Honduras.

El presente artículo es una actualización y una síntesis del libro *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, publicado en 2005

María Lourdes Cortés

EL REGALO DE GABO

Cuando Hilda Hidalgo le preguntó a García Márquez que por qué nunca habían llevado al cine su novela *Del amor y otros demonios*, según ella, la más “adaptable”, el maestro le respondió: ¿usted la adaptaría? Hilda, envalentonada, no dudo en decir que sí, pero el tema no se tocó más y el asunto parecía olvidado. Era el año 2003 y Hilda cursaba el taller de guión que García Márquez ofrece todos los diciembre en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Al terminar el curso, Hilda volvió a La Habana y al día siguiente la buscaban por todas partes, como si de un operativo de la CIA se tratara: el *Gabo* quería puntualizar los detalles de la futura adaptación.

La obra literaria y los guiones de Gabriel García Márquez han sido llevados a la pantalla por los más

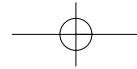
La lumière sur l'écran

Cinéma
centre-américain
récent

Cet article actualise et synthétise le livre *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, publié en 2005.

LE CADEAU DE GABO

Quand Hilda Hidalgo a demandé à García Márquez pourquoi son roman *De l'amour et autres démons*, selon elle le plus “adaptable”, n'avait jamais été porté à l'écran, le maître a répondu : Vous l'adapteriez ? Hilda, enhardie, n'a pas hésité à dire oui, mais la question en est restée là et semblait oubliée. C'était en 2003 et Hilda suivait le cours de scénario que donne García Márquez en décembre à l'Ecole de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños. A la fin du cours, Hilda rentra à La Havane et le lendemain on la cherchait partout, comme pour une opération de la CIA : Gabo voulait rentrer dans les détails de la future adaptation.



La luz en la pantalla

prestigiosos directores europeos y latinoamericanos: desde el italiano Francesco Rosi hasta el mexicano Arturo Ripstein, el argentino Fernando Birri, el brasileño Ruy Guerra, el colombiano Lisandro Duque y el cubano Tomás Gutiérrez Alea, entre otros. Más aún, los derechos cinematográficos de su novela *El amor en los tiempos del cólera*, fueron vendidos por tres millones y medio de dólares a un productor hollywoodense y el dos veces ganador de la Palma de Oro de Cannes, el bosnio Emir Kusturica, está negociando los derechos de *El otoño del patriarca*.

Con estas adaptaciones realizadas y el panorama de dos grandes producciones más, ¿Por qué el interés del Nobel colombiano en ofrecerle los derechos de adaptación a una joven que nunca había realizado un largometraje y que, además, proviene de un país sin ninguna tradición cinematográfica?

Lo cierto es que después de un año de negociaciones con la agente literaria Carmen Balcells, la más importante del mundo editorial iberoamericano, Alicia Films, la productora de Hilda Hidalgo y Laura Pacheco, obtuvo los derechos de *Del amor y otros demonios* por una suma simbólica y el compromiso de hacer una película sin concesiones económicas y surgida exclusivamente de la pasión y los deseos de su realizadora. La preproducción está en marcha y el proyecto ha ganado el Fondo Imágenes en Movimiento, de Colombia, un apoyo del fondo centroamericano Cinergia y ya han levantado el dinero nacional suficiente para que el filme –aún cuando su temática sea colombiana– tenga la nacionalidad costarricense.

La producción de *Del amor y otros demonios* es el más ambicioso de los proyectos centroamericanos que están en proceso de realización, pero no el único, y el panorama cinematográfico de la región se encuentra en plena efervescencia. La pantalla, que alguna vez he llamado “rota”, pareciera que con el nuevo siglo resplandece.

LARGOMETRAJES PARA EL NUEVO SIGLO

Dieciseis largometrajes producidos entre el año 2001 y el 2006 es una cifra respetable para un mercado tan pequeño como el centroamericano y una cifra sin precedentes en su historia. Sobre todo si pensamos que durante la década de los noventa sólo se realizaron dos largometrajes en toda la región: *Alejandro* (1993), del salvadoreño Guillermo Escalón y *El silencio de Neto* (1994), del guatemalteco Luis Argueta.

Sin embargo, como decíamos, el siglo arrancó con una efervescencia fílmica destacable, especialmente en cuanto a largometrajes de ficción. Estos incluyen desde producciones ambiciosas de más de un millón de dólares, realizadas en cine 35 mm, hasta producciones modestas, filmadas y terminadas en video digital, pasando por híbridos de 16 mm y 35 mm, o de video

L'œuvre littéraire et les scénarios de Gabriel García Márquez ont été portés à l'écran par les cinéastes les plus prestigieux d'Europe et d'Amérique Latine : de l'Italien Francesco Rosi, au Mexicain Arturo Ripstein, l'Argentin Fernando Birri, le Brésilien Ruy Guerra, le Colombien Lisandro Luque et le Cubain Tomás Gutiérrez Alea, entre autres. Mieux encore, les droits cinématographiques de son roman *L'amour au temps du choléra* ont été vendus 3,5 millions de dollars à un producteur d'Hollywood et le Bosniaque qui a reçu deux fois la Palme d'Or à Cannes, Emir Kusturica, est en négociations pour les droits de *L'automne du patriarche*.

Avec ces adaptations réalisées et le panorama de deux grandes productions en plus, quel intérêt pour le prix Nobel colombien d'offrir les droits d'adaptation à une jeune femme qui n'avait jamais fait de long métrage et qui, de plus, vient d'un pays sans tradition cinématographique ?

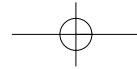
La vérité c'est qu'après un an de négociations avec l'agent littéraire Carmen Balcells, la plus importante du monde de l'édition latino-américaine, Alicia Films, société de production d'Hilda Hidalgo et Laura Pacheco, a obtenu les droits de *De l'amour et autres démons* pour une somme symbolique, et l'engagement de faire un film sans concessions économiques, né exclusivement de la passion et des désirs de sa réalisatrice. La pré-production est en marche et le projet a gagné le Fond d'Images en Mouvement de Colombie, une aide du fond centre américain Cinergia, et une subvention nationale suffisante pour que le film – malgré sa thématique colombienne – ait la nationalité costaricienne.

La production de *De l'amour et autres démons* est le projet le plus ambitieux d'Amérique Centrale en cours de réalisation, mais pas le seul, et le panorama cinématographique de la région se trouve en pleine effervescence. L'écran, que j'ai taxé parfois de brisé, semble resplendir avec le nouveau siècle.

LONGS MÉTRAGES POUR LE NOUVEAU SIÈCLE

La production de seize longs métrages entre 2001 et 2006 est un chiffre respectable pour un marché aussi petit que celui d'Amérique Centrale, sans précédent dans son histoire. Surtout si on pense que durant les années quatre-vingt-dix on n'a réalisé que deux longs métrages dans toute la région : *Alejandro* (1993) du Salvadorien Guillermo Escalón et *El silencio de Neto* (1994), du Guatémaltèque Luis Argueta.

Cependant, comme nous le disions, le siècle a démarré dans une effervescence filmique remarquable, en particulier pour les longs métrages de fiction. Ils vont des productions ambitieuses de plus d'un million de dollars, en 35 mm, à des productions modestes, filmées et terminées en vidéo numérique, en passant par des hybrides en 16 et 35 mm, ou en vidéo



Collect call (2002) de Luis Argueta, Guatemala.

digital “levantado” a 35 mm para su exhibición. Los realizadores también forman un espectro amplio y variado: desde veteranos como los costarricenses Oscar Castillo (*Asesinato en El Meneo*, 2001) y Miguel Salguero (*El trofeo*, 2004) con un par de largometrajes a su haber, hasta jóvenes como los hondureños Juan Carlos Fanconi (*Almas de la medianoche*, 2002) e Hispano Durón (*Anita, la cazadora de insectos*, 2002).

Castillo estuvo ausente de las salas de cine durante catorce años, por estar dedicado activamente a la televisión con series como *El barrio*, *La pensión* y *La plaza*, lo que le permitió consolidar un equipo artístico y técnico en el campo audiovisual, con una práctica continua en ficción de televisión, cuyos resultados se ven en *Asesinato en El Meneo*. Este filme, realizado con trazo grueso, como una caricatura, aborda el problema de la corrupción política y civil en Costa Rica. El mismo Castillo fue el productor del primer filme digital presentado en salas comerciales en Costa Rica, *Mujeres apasionadas* (2003), realizado por Maureen Jiménez, y que constituye también el primer largometraje argumental dirigido por una mujer centroamericana. Encabalgado entre el melodrama y la comedia cuenta la historia de Mario Curi, un escultor cincuentón, y sus “affaires” amorosos con cuatro diferentes mujeres. Curi muere intempestivamente y en presencia –por casualidad– de sus cuatro amantes, las cuales son convocadas, tres años después, por la esposa del escultor, quien anónimamente las cita so pretexto de devolverles algunas pertenencias. El encuentro se convierte en el consabido “a puerta cerrada”, y es la excusa para recordar las circunstancias de cada relación y delinear los personajes que estuvieron envueltos en la trama.

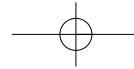
Argueta, otro “veterano” de la región, abordó en su segundo largometraje otra problemática centroame-

numérique gonflée en 35 mm pour la projection. Les réalisateurs se situent aussi sur un spectre large et varié : des vétérans comme les Costariciens Óscar Castillo (*Asesinato en El Meneo*, 2001) et Miguel Salguero (*El trofeo*, 2004) qui avaient réalisé quelques courts métrages, à des jeunes comme les Honduriens Juan Carlos Franconi (*Almas de medianoche*, 2002) et Hispano Durón (*Anita, la cazadora de insectos*, 2002).

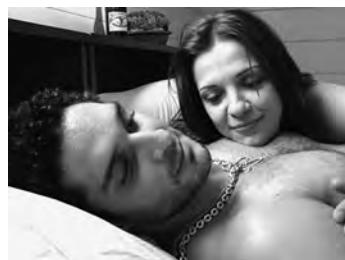
Castillo a déserté les salles de cinéma pendant quatorze ans, se consacrant activement à la télévision avec des séries comme *El barrio*, *La pensión*, et *La plaza*, ce qui lui a permis de consolider une équipe artistique et technique d’audiovisuel, avec une pratique continue de la fiction à la télévision, dont les résultats se trouvent dans *Asesinato en El Meneo*. Ce film, réalisé à gros traits, comme une caricature, aborde la question de la corruption politique et civile au Costa Rica. Castillo lui-même a produit le premier film numérique projeté en salles commerciales au Costa Rica, *Mujeres apasionadas* (2003), réalisé par Maureen Jiménez, et qui est aussi le premier long métrage de fiction réalisé par une femme centre américaine. A cheval sur le mélodrame et la comédie, il raconte l’histoire de Mario Curi, un sculpteur quinquagénaire, et ses histoires amoureuses avec 4 femmes différentes. Curi meurt subitement et – par hasard – en présence de ses quatre maîtresses, lesquelles sont convoquées, trois ans après, par l’épouse du sculpteur, qui leur donne rendez-vous anonyme sous prétexte de leur rendre des biens. La rencontre se termine bien sûr en huis clos, excuse pour se souvenir des circonstances de la relation et éclairer les personnages du récit.

Argueta, un autre “vétéran” de la région, a abordé dans son second long métrage une autre problématique centre américaine de grande importance actuellement. *Collect call* (2002) traite de l’émigration de Guatémaltèques aux EEUU en quête du “rêve américain”. Catalogué par son réalisateur comme “comédie amère, farce sarcastique, cynique, et en plus, une expérimentation”, esthétiquement, c’est un essai innovant puisqu’il est enregistré en vidéo numérique – ce qui a limité sa diffusion – avec un mélange d’acteurs professionnels et sans expérience, dans des milieux et situations naturels, avec des scènes improvisées et des trouvailles dues au hasard.

Le Costa Rica et le Guatemala sont les pays qui ont le plus produit ces dernières années. Au Guatemala, la maison de production Casa Comal, qui organise le festival Ícaro, a réalisé trois longs métrages. *La casa de enfrente* (2003), d’Elías Jiménez, qui aborde aussi le thème de la corruption politique. Les faits se passent à Ciudad de Guatemala et débute quand Ángel, qui fait un audit au Ministère des Finances, découvre un détournement millionnaire vers des comptes fantômes et



La luz en la pantalla



Marasmo (2003) de Mauricio Mendiola (à droite), Costa Rica

ricana de gran importancia actual. *Collect call* (2002) trata el tema de la inmigración de guatemaltecos a Estados Unidos en la búsqueda del “sueño americano”. Catalogada por su director como una “comedia amarga, una farsa sarcástica, cínica y, además, un experimento”, estéticamente es un ensayo novedoso, ya que está grabada también en video digital –lo que ha limitado su difusión- con una mezcla de actores y un reparto sin experiencia, en ambientes y situaciones reales, incluyendo escenas improvisadas y hallazgos casuales.

Tanto Costa Rica como Guatemala son los países que más han producido en estos últimos años. En Guatemala, la productora Casa Comal, quien organiza el Festival Icaro, ha realizado tres largometrajes. *La casa de enfrente* (2003), de Elías Jiménez, el cual también aborda el tema de la corrupción política. Los hechos suceden en la ciudad de Guatemala e inicia cuando Angel, quien realiza una auditoría en el Ministerio de Inversiones Internas, descubre un millonario desvío de fondos a cuentas bancarias fantasma y se adentra en el mundo de la marginalidad, el abuso y la desintegración familiar, en el del poder político y económico. *VIP: la otra casa* (2006), también de Jiménez, es una especie de continuación de *La casa de enfrente*, en la que se presenta a los políticos corruptos –que habían sido encarcelados– manejando sus hilos y detentando su poder, detrás de las rejas. En dicho filme, sólo los protagonistas son actores ya que el resto del elenco los conforman los reos de la cárcel en que se grabó el largometraje.

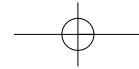
Rafael Rosal, colega de Jiménez en Casa Comal, dirigió *Las Cruces. Poblado próximo* (2005), la cual trata, por primera vez en una película de ficción, el tema de la reciente guerra civil y de las prácticas del ejército de arrasar las comunidades indígenas. La escuadra comandada por Camilo e integrada por seis hombres y una mujer, deciden proteger el poblado de Las Cruces, próximo a ser eliminado por el ejército. Los indígenas, no saben si confiar en este grupo de jóvenes de la montaña, o si huir. El grupo mismo entra en importantes contradicciones, con lo que el filme cuestiona –desde la guerrilla, pero también desde la sociedad civil– el sentido de la guerra.

entre dans le monde de la marginalité, l'abus et la dés-intégration familiale, dans celui du pouvoir politique et économique. *VIP : la otra casa* (2006), également de Jiménez, est une sorte de suite de *La casa de enfrente*, où sont présentés les hommes politiques corrompus – qui avaient été mis en prison – tirant les fils et retenant le pouvoir de derrière les barreaux. Dans ce film, seuls les premiers rôles sont acteurs car tous les autres sont joués par les détenus de la prison où le film a été tourné.

Rafael Rosal, collègue de Jiménez à Casa Comal, a réalisé *Las Cruces. Poblado próximo* (2005), qui traite, pour la première fois dans une fiction, de la récente guerre civile et des pratiques de l'armée qui rasaient des communautés indigènes. L'escadron commandé par Camilo, six hommes et une femme, décide de protéger le village de Las Cruces, le prochain à éliminer sur la liste de l'armée. Les Indigènes ne savent pas s'ils doivent avoir confiance dans ce groupe de jeunes de la montagne, ou s'enfuir. Le groupe quant à lui entre dans des contradictions, ce qui permet au film de mettre en question – du point de vue de la guérilla mais aussi de celui de la société civile – le sens de la guerre.

De la même façon, sont sorties au Guatemala deux adaptations au cinéma réalisées par les écrivains Rodrigo Rey Rosa, *Lo que soñó Sebastián* (2003) et Mario Monteforte Toledo, *Donde acaban los caminos* (2003). La première aborde de façon poétique le thème de la protection de la nature en forêt vierge du Petén. Le film, comme la littérature de Rey Rosa, est de langage narratif économique, plein de tension et d'ambiguïté, et confronte le monde naturel au progrès et à la modernité. *Donde acaban los caminos* a été écrit par Mario Monteforte Toledo à partir d'un de ses romans les plus connus, et réalisé par le Mexicain Carlos García Agraz. Le roman éponyme est de 1952 et, depuis lors, Monteforte a considéré qu'il était plein d'images, c'est pourquoi il l'a choisi pour le cinéma. Le film propose le thème de l'amour entre deux groupes opposés, les Indigènes et les Ladinos, ou “nativos/civilisés” dans le Guatemala de la première moitié du XX^e siècle.

Au Costa Rica, Mauricio Mendiola, après 30 ans



De igual manera, se estrenaron en Guatemala dos adaptaciones al cine realizadas por los escritores Rodrigo Rey Rosa, *Lo que soñó Sebastián* (2003) y Mario Monteforte Toledo, *Donde acaban los caminos* (2003). La primera, aborda, de manera poética, el tema de la protección de la naturaleza alrededor de la selva del Petén. El filme, como la literatura de Rey Rosa, es económico en su lenguaje narrativo, pleno de tensión y ambigüedad y confronta el mundo natural con el progreso y la modernidad. *Donde acaban los caminos* fue escrita por Mario Monteforte Toledo, a partir de una de sus novelas más conocidas, y dirigida por el mexicano Carlos García Agraz. La novela homónima es de 1952 y, desde entonces, Monteforte consideró que estaba llena de imágenes, por lo que la escogió para el cine. El filme propone el tema del amor entre dos grupos opuestos, los indígenas y los ladinos o "nativos/civilizados" en la Guatemala de la primera mitad del siglo XX.

En Costa Rica, Mauricio Mendiola, después de treinta años de experiencia en la producción publicitaria, realizó su ópera prima, *Marasmo* (2003) en la que presenta la descomposición social, ubicándola en Colombia, su patria materna en la actualidad. La historia se mueve en dos niveles constantemente interrelacionados: un universo amplio que remite al contexto social y enfrenta tres fuerzas en conflicto: la guerrilla, el narcotráfico y los paramilitares y un nivel íntimo, que también se construye como un triángulo en pugna, en este caso amoroso, en el que propone la relación de amor y deseo de Luz Angélica –representación de la mujer ángel, del amor puro–, Consuelo –la mujer sensual, encarnación de la pasión y el sexo– e Ismael, el paramilitar. El filme se inspira en el cuento *El padre de mis hijos*, del escritor colombiano Antonio Caballero, pero Mendiola da al espectador antecedentes y conclusiones a la problemática de lo que el cuento plantea, dotando con ello de historia a los personajes, además de presentar de manera minuciosa el contexto sociopolítico en que la trama se desenvuelve. Con *Marasmo*, además, el cine centroamericano da un paso hacia la cinematografía latinoamericana, ampliando el universo de sus problemáticas.

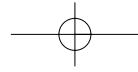
También en Costa Rica, Ingo Niehaus produjo un largometraje sobre otra problemática de actualidad: la prostitución infantil. *Password. Una mirada en la oscuridad*, dirigida por Andrés Heidenreich, reúne por primera vez a dos generaciones de cineastas: Niehaus, documentarista social de los años setenta –y Heidenreich, joven videasta que inició su producción en los años ochenta. El filme mezcla ambas tendencias pues *Password* es un filme de denuncia, contado con recursos dramáticos más recientes, como alusiones al internet.

Pero sin duda, hasta ahora el filme centroamericano más exitoso de los últimos años es *Caribe* (2004),

d'expérience en production publicitaire, a réalisé son premier film, *Marasmo* (2003) où il présente la décomposition sociale, la situant en Colombie, son pays maternel, actuellement. L'histoire évolue à deux niveaux en constante inter-relation, un univers large qui renvoie au contexte social et met les uns en face des autres trois forces en conflit : la guérilla, le trafic de drogue et les paramilitaires, et un niveau intime qui se construit aussi comme un triangle de combat, dans ce cas amoureux, qui propose une relation d'amour et de désir entre Luz Angélica – représentation de la femme-ange, de l'amour pur –, Consuelo – la femme sensuelle, qui incarne la passion et le sexe – et Ismael, le paramilitaire. Le film s'inspire de la nouvelle *El padre de mis hijos*, de l'écrivain colombien Antonio Caballero, mais Mendiola donne au spectateur des antécédents et des conclusions à la problématique posée dans la nouvelle, dotant ainsi d'histoire les personnages de la nouvelle, en plus de présenter de façon minutieuse le contexte socio-politique dans lequel se passe l'action. Avec *Marasmo*, en plus, le cinéma centre américain fait un pas vers la cinématographie latino-américaine, en élargissant l'univers de ses problématiques.

Au Costa Rica aussi, Ingo Niehaus a produit un long métrage sur une autre problématique d'actualité : la prostitution infantile. *Password. Una mirada en la oscuridad*, réalisé par Andrés Heidenreich, réunit pour la première fois deux générations de cinéastes : Niehaus, documentariste social des années soixante-dix, et Heidenreich, jeune vidéaste qui a débuté sa production dans les années quatre-vingt. Le film mêle les deux tendances car *Password* est un film de dénonciation, raconté avec des ressources dramatiques plus nouvelles, comme des allusions à Internet.

Mais sans aucun doute, jusqu'à présent le film centre américain qui a eu le plus de succès ces dernières années est *Caribe* (2004), du costaricien Esteban Ramírez, lauréat du prix de la meilleure réalisation du Festival Latino-américain de Trieste, Italie, et de quatre récompenses au XXX^e Festival de Cinéma Latino-américain de Huelva, en plus d'avoir participé à une vingtaine de festivals internationaux. Le Costa Rica, tout fier, l'a proposé au prix Oscar de l'Académie. Dans *Caribe* le jeune réalisateur a compris la sensibilité de son époque et établit une relation dynamique entre le local et le global – si pertinente en période de mondialisation – tant dans l'histoire qu'il raconte que dans les conditions même de production du film. En premier lieu, Ramírez a choisi une histoire nationale, la nouvelle *El solitario* de l'écrivain Carlos Salazar Herrera, mais il l'a resituée dans un espace exotique et de grande beauté naturelle : la mer des Caraïbes. De plus, à l'histoire du triangle amoureux du texte de base, il a ajouté une problématique actuelle – la lutte environnementale.



La luz en la pantalla

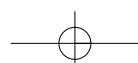


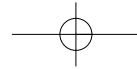
Caribe (2004) de Esteban Ramírez (haut à gauche), Costa Rica.

del costarricense Esteban Ramírez, ganador del premio a la mejor dirección en el Festival Latinoamericano de Trieste, Italia, y cuatro galardones en el XXX Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, además de haber participado en una veintena de festivales internacionales. Costa Rica, orgullosa, lo nominó al premio Oscar de la Academia. En *Caribe* el joven realizador entendió la sensibilidad de su tiempo y establece una relación dinámica entre lo local y lo global –tan pertinente actualmente en tiempos de globalización– tanto en la historia narrada como en las condiciones mismas de producción del filme. En primer lugar, Ramírez apostó por una historia nacional, el cuento *El solitario*, del escritor Carlos Salazar Herrera, pero la reubicó en un espacio exótico y de gran belleza natural: el Caribe. Además, a la historia del triángulo amoroso del texto base, le sumó una problemática actual -la lucha ambientalista- de la que Costa Rica se ha erigido como vocero internacional. Así, propone un equilibrio entre una historia individual y una lucha social; entre una problemática universal y eterna –el amor– y una puntual y urgente –el resguardo del patrimonio natural. Ramírez también integra lo local/global en el proceso de producción filmla al reunir a algunos de los mejores técnicos y artistas costarricenses -Mario Cardona en la fotografía, Walter Flores en la música, Ana Istarú en el guión, Vinicio Rojas y Leonardo Perucci en la actuación, entre otros-, con actores internacionales como el cubano Jorge Perugorría, la mexicana Maya Zapata y la española Cuca Escribano, quienes, sin duda, colaboran a que el filme tenga una mayor resonancia en el exterior.

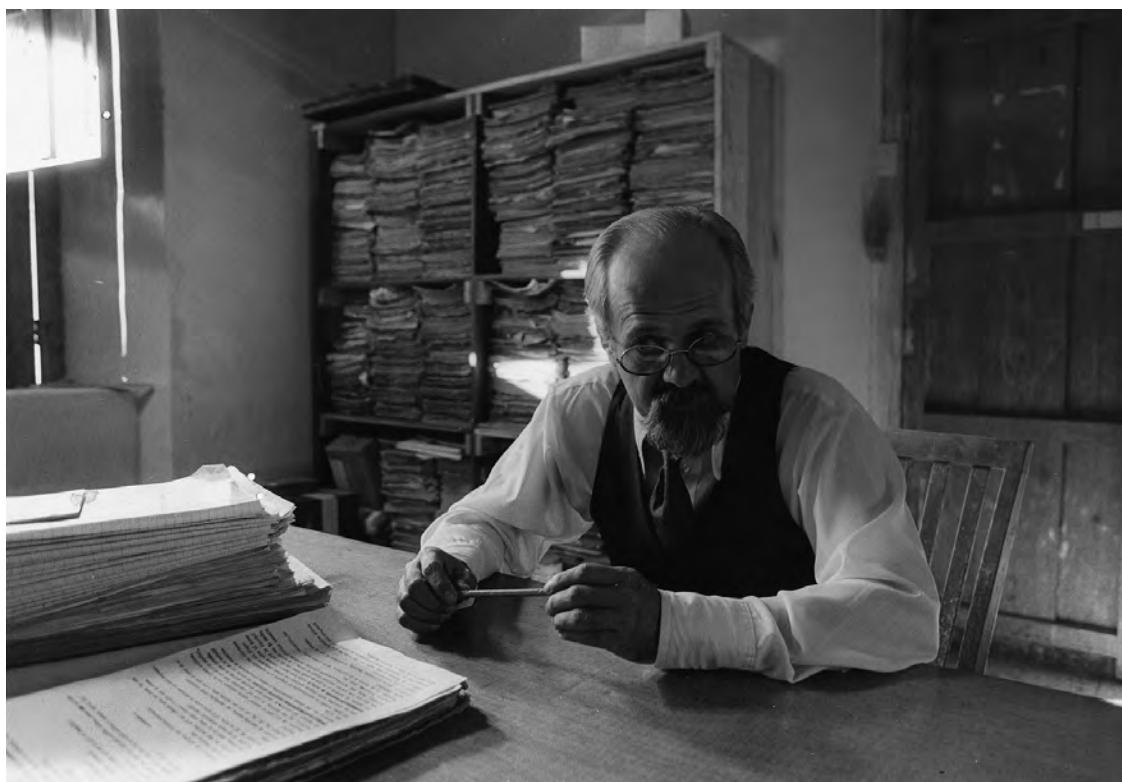
tale – pour laquelle le Costa Rica s'est élevé en porte parole international. Il propose ainsi un équilibre entre une histoire individuelle et une lutte sociale, entre une problématique universelle et éternelle – l'amour – et une ponctuelle et urgente – la conservation du patrimoine naturel. Ramírez intègre aussi le local/global dans le processus de production filmique, en réunissant quelques uns des meilleurs techniciens et artistes costariciens – Mario Cardona à la photographie, Walter Flores à la musique, Ana Istarú au scénario, les acteurs Vinicio Rojas et Leonardo Perucci, entre autres – avec des acteurs internationaux comme le Cubain Jorge Perugorría, la Mexicaine Maya Zapata et l'espagnole Cuca Escribano, lesquels contribuent évidemment à la plus grande résonance à l'étranger de ce film. *Caribe* a été reçu avec enthousiasme par les Costariciens, et pour la première fois critique et public se sont accordés sur la bonne qualité du film.

Enfin, au Honduras, seul un long métrage avait été terminé – *El reyecito o el mero mero*, de Fossi Bendeck, qui plus que du cinéma, a plutôt le langage d'un monologue théâtral filmé – pendant tout le XX^e siècle. Cependant, en 2002, on peut voir trois productions locales dans les salles commerciales : *Almas de la medianoche* (2002), du très jeune Juan Carlos Fanconi, *Anita, la cazadora de insectos*, d'Hispano Durón, diplômé de l'EICTV, et la grande œuvre de Sami Kafati, enfin terminée, *No hay tierra sin dueño*, qui avait été tournée entre 1986 et 89. *Alma de la medianoche* a été un triomphe hondurien puisqu'il est resté trois mois à l'affiche, et a réussi à se rembourser – environ 40 000 dollars – avec seulement 60 % des recettes, succès auquel n'est parvenu jusqu'à présent aucun autre cinéaste de la région. Fanconi, qui avoue son admiration pour le cinéma étasunien, a suivi la structure du cinéma de suspens et d'horreur, auquel il a ajouté l'in-





MARÍA LOURDES CORTÉS



No hay tierra sin dueño
(1986-2002)
de Sami Kafati, Honduras.

Caribe ha sido recibida entusiastamente por los costarricenses y, por primera vez, crítica y público han coincidido en la buena calida del filme.

Finalmente, en Honduras se había finalizado un solo largometraje –*El reyecito o el mero mero*, de Fossi Bendeck, que más que cine como lenguaje, es un monólogo teatral filmado– durante todo el siglo XX, sin embargo, en el año 2002 se logran ver tres producciones locales en salas comerciales. *Almas de la medianoché* (2002), del jovencísimo Juan Carlos Fanconi, *Anita, la cazadora de insectos*, de Hispano Durón, egresado de la EICTV y la finalización de la gran obra de Sami Kafati, *No hay tierra sin dueño*, que había sido rodada entre 1986 y 1989. *Almas de la medianoché*, fue el éxito de taquilla hondureño al permanecer durante tres meses en cartelera, logrando recuperar la inversión –unos 40.000 dólares– con solo el 60% de la taquilla, éxito no obtenido hasta el momento por ningún otro realizador de la región. Fanconi, confeso admirador del cine estadounidense, siguió la estructura del cine de suspenso y terror, al que le sumó un ingrediente local en forma de leyenda indígena. Por su parte, Hispano Durón adaptó un cuento corto sobre una adolescente de conducta “modelo”, tanto con su familia como en el colegio, la cual decide dedicarse a cazar insectos y cambia su destino y modo de vida. El largometraje propone como la vida aparente que nos impone el mundo consumista, con la necesidad de presumir y con Estados Unidos como máximo modelo, nos lanza en una especie de neurosis.

grédient local de la légende indigène. De son côté, Hispano Durón a adapté une nouvelle sur l'adolescente modèle, aussi bien dans sa famille qu'au collège, qui décide de se mettre à la chasse aux insectes et change de destin et de façon de vivre. Le long métrage nous propose de voir comment la vie d'apparences imposée par le monde consumériste, avec le besoin de se montrer et les EEUU comme modèle majeur, nous lance dans une sorte de névrose.

Finalement, *No hay tierra sin dueño* (1986-2002) est le premier et jusqu'à présent le seul film réalisé en format cinéma de toute l'histoire du Honduras, et il a été présenté simultanément dans les festivals prestigieux de Cannes en France, et de Tribeca à New York, entre autres. Néanmoins cet événement incroyable dans nos contrées est arrivé sept ans après la mort de son réalisateur, Sami Kafati, et 17 ans après le début du tournage. Kafati avait tourné son film entre 1986 et 1989, et laissé un premier montage avant sa mort en 1996. Cependant le film n'a pas pu être fini avant 2002. L'histoire de la passion de Kafati, dans un pays aux contrastes douloureux, où faire du cinéma était considéré comme une folie, tout comme la volonté de le terminer après la mort de son auteur, peuvent être vus comme un exemple tant de la ténacité des créateurs de la région face aux difficultés pour faire du cinéma en Amérique Centrale, que du talent et du potentiel créatif de la région.

La luz en la pantalla

Finalmente, *No hay tierra sin dueño* (1986-2002), es la primera y hasta ahora única película realizada en cine en toda la historia de Honduras, y se presentó simultáneamente en los prestigiosos festivales de Cannes, en Francia y de Tribeca, en Nueva York, entre otros. No obstante, este acontecimiento, inaudito para nuestro medio, sucedió siete años después de la muerte de su realizador, Sami Kafati, y diecisiete años después de iniciado el rodaje. Kafati había rodado su filme entre 1986 y 1989 y dejó listo un primer corte del montaje antes de morir en 1996. Sin embargo, el filme no pudo ser finalizado sino hasta el año 2002. La historia de la pasión de Kafati, en un país de dolorosos contrastes y donde hacer cine era considerado una locura, así como la de su familia por concluir el filme después de la muerte de su autor, podrían verse como otra muestra de la tenacidad de los creadores regionales ante las dificultades de realizar cine en Centroamérica, así como del talento y potencial creativo de la región.

DOCUMENTANDO LA “DULCE CINTURA” DE AMÉRICA

Hay quienes dicen que los héroes no nacen, se hacen. Este fenómeno ocurre casi siempre de manera accidental y muchas veces, las personas consideradas menos heroicas son las que terminan asumiendo dicho papel. Esto es lo que explora el documental *Los puños de una nación* (2005), de Pituka Ortega, en la figura del célebre boxeador panameño Roberto “Mano de Piedra” Durán. El filme plantea un paralelismo entre la lucha por la soberanía de Panamá frente a la presencia norteamericana, liderada por el General Omar Torrijos, en los años setenta, con el surgimiento como boxeador de Roberto Durán quien se convirtió cinco veces en campeón mundial. Este paralelismo llega a proporciones épicas cuando en 1980 “Mano de Piedra” reta al ganador olímpico norteamericano, Sugar Ray Leonard, y al derrotarlo, el panameño trasciende su frontera de héroe nacional a ícono latinoamericano. No obstante, como es común en la historia de nuestros países, el sabor de la gloria duró poco y tanto el héroe como la nación vuelven a caer ante la presencia norteamericana. Justamente El Chorrillo, el barrio en el que nació Durán, fue arrasado durante la invasión norteamericana de 1989. *Los puños de una nación* ganó el premio al mejor documental del festival Cinesul, Brasil, y es uno de los mejores exponentes del género documental centroamericano, sin duda, el que mejor manejan los realizadores del Istmo.

Y son documentales lo que mas se produce en la región, a partir de los procesos de paz. A partir de entonces, el apoyo que ofrecía el Estado al audiovisual se disminuye o se suspende y la producción recae en los productores independientes. Estos se dedican, ya sea a la publicidad, ya sea a la realización de documentales educativos, apoyados por la cooperación internacional.

DOCUMENTARISTES DE LA “CEINTURE DOUCE” DE L’AMÉRIQUE

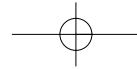
D’aucuns disent qu’on ne naît pas héros, on le devient. Ce phénomène arrive presque toujours de façon accidentelle, et souvent, ce sont les gens considérés comme les moins aptes à l’héroïsme qui en fin de compte assument ce rôle. C’est le thème du documentaire *Los puños de una nación* (2005), de Pituka Ortega, sur la figure du célèbre boxeur panaméen Roberto “mano de Piedra” Durán. Le film montre un parallélisme entre la lutte pour la souveraineté à Panamá face à la présence nord-américaine, dirigée par le Général Omar Torrijos dans les années soixante, et l’avènement comme boxeur de Roberto Durán, 5 fois champion du monde. Ce parallélisme prend des proportions épiques en 1980, quand “Mano de Piedra” défie le champion olympique nord-américain Sugar Rey Leonard, remporte la victoire, et de ce fait, le Panaméen dépasse ses frontières nationales pour devenir une icône latino-américaine. Cependant, comme à l’habitude dans l’histoire de nos pays, le goût de la gloire n’a guère duré, et le héros comme sa nation s’inclinent à nouveau devant la présence nord-américaine. Justement El Chorrillo, le quartier où Durán est né, a été rasé pendant l’invasion nord-américaine de 1989. *Los puños de una nación* a gagné le prix du meilleur documentaire du festival Cinesul au Brésil, et c’est un des meilleurs exemples du genre documentaire centre-américain, sans aucun doute le genre le mieux dominé par les cinéastes de l’Isthme.

Et ce sont des documentaires que l’on produit le plus à partir des processus de paix. Dorénavant, l'aide offerte par l'État diminue ou est supprimée, et la production revient à des producteurs indépendants. Ils font soit de la publicité, soit les documentaires éducatifs subventionnés par la coopération internationale.

De nouveaux centres d'intérêt apparaissent, on aborde des thèmes comme l'après-guerre et les processus de paix. On réalise des travaux sur les figures clés de l'époque, tels que les documentaires de Roberto Miranda, *Rigoberta Menchú* (1989), réalisé 3 ans avant

Los puños de una nación (2005), de Pituka Ortega, Panamá.





Una nueva agenda surge y se abordan temas como la posguerra y los procesos de paz. Se realizan trabajos sobre figuras claves de la época como son los documentales de Roberto Miranda, *Rigoberta Menchú* (1989), realizado tres años antes de que se le otorgara el Premio Nobel de la Paz y *Monseñor Romero: el pueblo es mi profeta* (1995), sobre el asesinato del obispo salvadoreño. El tema de la revolución olvidada o "traicionada" también se trató en varias ocasiones, tal es el caso de los documentales *La sombra de Sandino* (1989), de Félix Zurita o *Algo queda* (2001), de Luciano Capelli.

En Guatemala también ha sido sistemático el trabajo de recuperación de la memoria histórica y de documentación de la violencia y la represión que durante años sufrió el campesinado, especialmente la comunidad indígena. La productora Comunicarte ha dedicado múltiples trabajos a estos temas, como *La masacre de Panzós* (1999), *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse. La tragedia de Santa María Tzejá* (1999) y *Mártires de la Embajada de España* (2000), entre otros. Carlos Flores también realizó un video sobre el tema de la denuncia de las masacres cometidas durante la dictadura, *Bajo la cruz* (Rub'el kurus) (1997), y el grupo Luciérnaga realizó *Alcemos la voz* (1997), de Beate Niehaus e Isabel Porras, en el que indígenas y ladinos dan testimonio de lo que han sufrido por causa de la violencia y de lo que ha significado no poder hablar sobre la represión, las masacres, las familias, las relaciones sociales, los anhelos, los sueños y las tradiciones destruidas. Bocas, manos, ojos y pasajes de la vida cotidiana y sus ritos presentan las causas de la guerra, los sentimientos generados al reclamar justicia y la tradición oral de un pueblo que ha sido silenciado por más de medio siglo de guerra. Por razones de seguridad, el filme muestra solo planos detallados de las bocas, los ojos, las manos y la mayor parte de los testimonios se ofrecen en lengua indígena, lo que convierte este lenguaje cinematográfico en un elemento coherente en su forma, con el contenido de la represión que se está abordando.

El Salvador también ha mostrado una importante preocupación por el rescate de la memoria histórica y por la denuncia de los crímenes acaecidos. Sin duda, el momento más cruento de la historia salvadoreña del siglo XX fue la masacre de campesinos ocurrida en 1932 y dos documentales, *1932: La cicatriz de la memoria* (2000), producido por el Museo de la Palabra y la Imagen y *Ama, la memoria del tiempo* (2000), del realizador Daniel Flores d'Ascensio, reconstruyen a través de testimonios este momento histórico. En Panamá el acontecimiento que se presenta de manera recurrente es el de la intervención estadounidense, la última ocurrida en 1989, y la cual ha sido también plasmada en diversos trabajos.

qu'elle reçoive le prix Nobel de la Paix, et *Monseñor Romero : el pueblo es mi profeta* (1995), sur l'assassinat de l'évêque salvadorien. Le thème de la révolution oubliée ou "trahie" a été traité aussi plusieurs fois, ainsi dans les documentaires *La sombra de Sandino* (1989), de Félix Zurita, ou *Algo queda* (2001), de Luciano Capelli.

Au Guatemala aussi, le travail de récupération de la mémoire historique et de documentaire sur la violence et la répression subies des années durant par les paysans, en particulier les communautés indigènes, a été systématique. La maison de production Comunicarte a consacré bien des travaux à ces sujets, tels que *La masacre de Panzós* (1999), *No hay cosa oculta que no venga a descubrirse. La tragedia de Sta María Tzejá* (1999), et *Mártires de la embajada de España* (2000), entre autres. Carlos Flores a aussi réalisé une vidéo de dénonciation des massacres commis pendant la dictature, *Bajo la cruz* (Rub'el kurus) (1997), et le groupe Luciérnaga a réalisé *Alcemos la voz* (1997), de Beate Niehaus et Isabel Porras, où Indigènes et Ladinos témoignent de ce qu'ils ont subi à cause de la violence, et ce qu'a signifié ne pas pouvoir parler de la répression, les massacres, les familles, les relations sociales, les désirs, les rêves et les traditions détruites. Des bouches, des mains, des yeux et des passages de la vie quotidienne et leurs rites montrent les causes de la guerre, les sentiments engendrés en réclamant justice et la tradition orale d'un peuple qu'on a fait taire pendant plus d'un demi siècle de guerre. Pour raisons de sécurité, le film ne montre que des gros plans des bouches, des yeux, des mains, et la majorité des témoignages sont en langues indigènes, ce qui fait de ce langage cinématographique un élément cohérent dans sa forme avec le contenu de répression dont il parle.

Le Salvador a aussi montré un grand souci de récupérer la mémoire historique et dénoncer les crimes commis. Sans doute le moment le plus cruel de l'histoire salvadoreenne du XX^e siècle est-il le massacre de paysans de 1932, et deux documentaires, *1932 : la cicatriz de la memoria* (2000), produit par le Musée de la Parole et de l'Image, et *Ama, la memoria del tiempo* (2000), du cinéaste Daniel Flores d'Ascensio, reconstruisent ce moment historique à travers des témoignages. Au Panama, l'événement présenté de façon récurrente est l'intervention nord-américaine, la dernière en date, de 1989, montrée dans plusieurs œuvres.

De son côté le Costa Rica, revisite l'histoire, et on y voit de nouvelles interprétations de certains mythes officiels, surtout au sujet de l'exception démocratique. L'immigration, en particulier entre le Nicaragua et le Costa Rica, est un thème abordé de divers points de vue. *Más allá de las fronteras* (1998) de la Costaricienne Maureen Jiménez, se penche sur la problématique des

La luz en la pantalla

Por su parte, en Costa Rica, la historia se revisita y surgen nuevas interpretaciones de algunos mitos oficiales, sobre todo en torno a la excepcionalidad democrática. La inmigración, especialmente entre Nicaragua y Costa Rica, es un tema abordado desde diversas perspectivas. *Más allá de las fronteras* (1998) de la costarricense Maureen Jiménez se asoma a la problemática de las adolescentes que emigran, mientras que *Desde el barro al sur* (2002), de las nicaragüenses María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández plantean diversos casos de nicaragüenses en Costa Rica y muestra su inserción –más bien positiva– en el país. Por el contrario, *NICA/ragliense* (2005), de Julia Fleming y Carlos Solís, aborda el tema de la xenofobia y los prejuicios de los costarricenses, así como del temor y el choque cultural de los nicaragüenses que atraviesan la frontera. El cortometraje *De sol a sol* (2005), en el límite entre la ficción y el documental, de Jurgen Ureña, muestra la cotidianidad de una pareja de nicaragüenses: ella, empleada doméstica durante el día; él, guarda nocturno. Con una mirada distante, una fotografía documental y un ritmo moroso, el filme nos hace partícipe de “un día en la vida” de los miles de migrantes nicaragüenses que viven en Costa Rica. De igual modo, Ishtar Yasin reune en torno a una mesa familiar, en una azotea costarricense, a un grupo de migrantes que comparten sus dolorosos testimonios y su nostalgia por su país de origen, en *La mesa feliz* (2005) y estrena en el 2007 su ópera prima, *El camino*, también sobre el tema de la migración nica-tica, desde la perspectiva de dos niños que viajan a San José en busca de su madre.

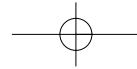
Otro de los temas fundamentales que surgen a partir de los noventas es el de las etnias, hasta entonces marginadas de la imagen y de la historia “oficial”, o condenadas a su función de decoración y exotismo. Los indígenas, los garifunas y los mosquitos toman muchas veces la palabra en los documentales y ficciones que se realizan. En Honduras, René Pauck retomó el tema de los lencas en el documental, *El tata Lempira* (1991), sobre el líder indígena, ancestro de los lencas, quien sucumbió ante los conquistadores y hoy es símbolo de resistencia y dignidad. Destacan también, *Ticha Reyes* (1992), de Mario Lopez, sobre una rezadora de Yamaranguila, un pueblo del altiplano hondureño y *Tierra y fuego* (1995), de Hispano Durón, que recupera la tradición de la cerámica lenca y su fabricación, así como la relación de este grupo indígena con el mundo mágico, los rituales paganos y sus choques contra la Iglesia católica.

En Costa Rica, también se ha abordado el tema indígena, en diversos trabajos como *Hojas de un mismo árbol* (1993), de Gabriela Hernández, sobre los guaymíes y su relación con la naturaleza; *Suobla: el que narra las historias* (2000), de Alejandro Astorga y *Escucha*

adolescentes qui émigrent, alors que *Desde el barro al sur* (2002), des Nicaraguayennes María José Álvarez et Martha Clarissa Hernández, exposent divers cas de Nicaraguayens au Costa Rica et montre leur insertion – plutôt positive – dans le pays. Au contraire, *NICA/ragliense* (2005), de Julia Flemming et Carlos Solís, traite de la xénophobie et des préjugés des Costariciens, ainsi que de la peur et du choc culturel des Nicaraguayens qui passent la frontière. Le court métrage *De sol a sol* (2005), à la limite entre fiction et documentaire, de Jürgen Ureña, montre le quotidien d'un couple de Nicaraguayens : elle, employée de maison de jour, lui gardien de nuit. Avec un regard distancé, une photographie documentaire et un rythme lent, le film nous fait participer à “un jour de la vie” des milliers de migrants nicaraguayens qui vivent au Costa Rica. De la même façon, Ishtar Yasin réunit autour de la table familiale, sur un toit en terrasse costaricien, un groupe de migrants qui partagent leurs témoignages douloureux et la nostalgie du pays d'origine, dans *La mesa feliz* (2005), et sa première œuvre, *El camino*, sort en salle en 2007, sur le thème aussi de la migration du Nicaragua au Costa Rica, du point de vue des enfants qui partent à San José à la recherche de leur mère.

Un autre thème fondamental à partir des années quatre-vingt-dix est celui des ethnies, jusqu'alors laissées en marge de l'image et de l'histoire “officielle”, ou condamnées à leur fonction de décor et d'exotisme. Les Indigènes, les Garifunas et les Misquitos prennent souvent la parole dans les documentaires et les fictions réalisés. Au Honduras, René Pauck a repris le thème des Lencas dans un documentaire : *El tata Lempira* (1991), sur le leader indigène, ancêtres des Lencas, tué par les conquérants, et aujourd'hui symbole de résistance et de dignité. On distingue aussi *Ticha Reyes* (1992), de Mario López, sur une prêtresse de Yamaranguila, un village des hauts plateaux honduriens, et *Tierra y Fuego* (1995), d'Hispano Durón, qui retrouve la tradition de la céramique lenca et sa fabrication, ainsi que la relation de ce groupe indigène avec le monde magique, les rituels païens et les heurts qu'ils engendrent avec l'église catholique.

Au Costa Rica on a aussi traité le thème indigène dans plusieurs œuvres comme *Hojas de un mismo árbol* (1993), de Gabriela Hernández, sur les Guaimíes et leur rapport à la nature, *Suobla : el que narra las historias* (2000), d'Alexandro Astorga, et *Escucha Sikua* (1996), de Gerardo Vargas, traitant aussi des rapports à la nature, dans le cas particulier des Bribris, parmi bien d'autres. Au Panama, Enrique Castro Ríos a réalisé un documentaire sur le rite aquatique des Ngobes de Kribagâde et d'Alto Corotú : *Krung kita : la balsería de Kribagâde* (1995) et a continué à travailler sur les Indigènes de la région de Kuna Yala, dans des œuvres comme *Ebo*



Sikua (1996), de Gerardo Vargas, también sobre la relación hombre-naturaleza, en el caso particular de los bribris, entre muchos otros. En Panamá, Enrique Castro Ríos realizó un documental sobre el rito de balsería o “krung kita” de los ngöbes de Kribarigâde y de Alto Corotú: *Krung kita: la balsería de Kribarigâde* (1995) y ha continuado trabajando sobre los indígenas de la comarca de Kuna Yala, en trabajos como *Ebo* (2004), en lengua dulegaya, sobre la educación intercultural bilingüe y su largometraje documental en proceso, *AquaYala*, que desde una perspectiva poética, pretende concientizar sobre los peligros que implica la ampliación de las esclusas del Canal de Panamá, en tierras trabajadas por campesinos indígenas.

El Caribe centroamericano, con sus grupos étnicos –garífunas y mosquitos, entre otros– también había estado excluido de la perspectiva “oficial” de la historia. Durante la Revolución nicaragüense se evidenciaron los problemas étnicos y culturales de la costa atlántica al intentar que los mosquitos se adhirieran al proyecto político sandinista. *Los hijos del río* (1986), de Fernando Somarriba, realizado durante el gobierno sandinista abordó con minuciosidad y rigor los problemas de los mosquitos con el régimen. Pero ya en los años noventa, el mismo Somarriba retomó el tema desde perspectivas menos polémicas, en *Pescadores de ilusiones* (1993) y *Mosquitia* (1999). María José Alvarez y Martha Clarissa Hernández realizaron un documental en 16 mm sobre tres mujeres pesqueras del atlántico sur de Nicaragua, *Lady Marshall* (1990). En Guatemala también se ha abordado el tema del Caribe. La serie televisiva *Caminos de asombro* inició su primer episodio con una ficción sobre la comunidad garífuna de Livingston, *Úraga* (2003), realizada por Ana Carlos y Guillermo Escalón, con guión del escritor salvadoreño Horacio Castellanos. Y Costa Rica, el tema de la negritud –vista tradicionalmente como una minoría exótica–, ha sido también abordado en filmes como *El trovador de Cahuita* (1999), de Sonia Mayela Rodríguez y Alejandro Astorga, que rescata la figura de Walter Ferguson, el gran “calipsonian” del país y *El barco prometido* (2000), de Luciano Capelli, que retoma la mítica figura de Marcus Garvey, líder negro de los años veinte y su paso por el Caribe costarricense.

Otra de las minorías étnicas que han sido tratadas por el audiovisual centroamericano es la de los chinos, con el documental *La raza prohibida* (1992), de Edwin Mon, y la de los inmigrantes judíos de finales del siglo XIX, en *Memoria de una herencia* (2002), de José Luis Rodríguez, ambos de Panamá. En Costa Rica, *Tútiles* (2003), de Gabrio Zapelli, no sólo trata de manera lúdica, la presencia de italianos en Costa Rica durante el siglo XX, sino que se convierte en una profunda reflexión sobre la construcción de las identidades.

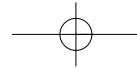
(2004), en langue dulegaya, sur l’éducation interculturelle bilingue, et le long métrage en cours, *Aqua Yala*, qui à partir d’un point de vue poétique, tente de faire prendre conscience des dangers qu’implique l’élargissement des écluses du Canal de Panama, sur les terres travaillées par des paysans indigènes.

La Caraïbe centre américaine, avec ses groupes ethniques – Garífunas et Mosquitos, entre autres – avait été aussi exclue de la perspective “officielle” de l’histoire. Pendant la Révolution nicaraguayenne les problèmes ethniques et culturels de la côte atlantique sont devenus patents quand on a voulu que les Mosquitos adhèrent au projet politique sandiniste. *Los hijos del río* (1986), de Fernando Somarriba, réalisé sous le gouvernement sandiniste, a traité avec minutie et rigueur les problèmes des Mosquitos avec le régime. Mais dans les années quatre-vingt-dix, le même Somarriba a repris le thème d’un point de vue moins polémique dans *Pescadores de ilusiones* (1993) et *Mosquitia* (1999). María José Alvarez et Martha Clarissa Hernández ont réalisé un documentaire en 16 mm sur trois femmes pêcheurs de l’Atlantique au sud du Nicaragua, *Lady Marshall* (1990). Au Guatemala aussi le sujet de la Caraïbe a été abordé. La série télévisée *Caminos de asombro* a démarré par un épisode de fiction sur une communauté garífuna de Livingston, *Úraga* (2003), réalisée par Ana Carlos et Guillermo Escalón, sur un scénario de l’écrivain salvadorien Horacio Castellanos. Et au Costa Rica, le thème de la négritude – vue traditionnellement comme une minorité exotique – a été abordée aussi dans des films tels que *El trovador de Cahuita* (1999), de Sonia Mayela Rodríguez et Alejandro Astorga, qui fait revivre la figure de Walter Ferguson, le grand “calipsonian” du pays et *El barco prometido* (2000), de Luciano Capelli, qui reprend la figure mythique de Marcus Garvey, leader noir des années 1920, et son passage par la Caraïbe costarricense.

D’autres minorités ethniques considérées dans l’audiovisuel centre américain sont celle des Chinois, avec le documentaire *La raza prohibida* (1992), d’Edwin Mon, et celle des immigrants juifs de la fin du XIX^e siècle, dans *Memoria de una herencia* (2002), de José Luis Rodríguez, tous deux du Panama. Au Costa Rica, *Tútiles* (2003), de Gabrio Apelli, tout en traitant de façon ludique la présence des Italiens pendant le XX^e siècle, devient aussi une profonde réflexion sur la construction des identités.



Ishtar Yasin, réalisatrice de *El camino* (2007).



La luz en la pantalla



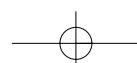
El barco prometido (2000) de Luciano Capelli.

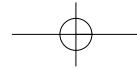
El tema de la identidad también ha sido abundantemente trabajado por los centroamericanos, en particular el tema de la cultura popular y urbana. Es el caso de *La feria fantástica* (1998) de Igor de Gandarias y Guillermo Escalón, un filme experimental –diálogo de música e imágenes– sobre la feria de Jocotenango, en Guatemala. También *Carnavales de Panamá* (1998), del realizador mexicano Samuel Larson y los panameños Natividad Jaén y Yisca Márquez, sobre el tema de los tradicionales carnavales en diferentes partes del territorio panameño. En Costa Rica, Gabriela Hernández realizó *Se prohíbe bailar suin* (2003), en torno al suin criollo y sus protagonistas.

También recobra especial interés la problemática de género y muchas mujeres realizadoras destacan con sus trabajos audiovisuales. Este cine ofrece un amplio espectro de formaciones, estilos, problemáticas y maneras estéticas de plantearlas. Las mujeres, cuyo espacio de expresión estaba restringido al hogar, darán voz a la mujer desde una escritura cinematográfica que les es propia. Los temas están relacionados, por un lado, con elementos específicamente femeninos como el cuerpo, el embarazo y la maternidad, y por otro, con la situación de la mujer dentro de la familia y de la sociedad. Por lo general, estos son patrocinados y contratados por organizaciones nacionales e internacionales de derechos humanos, la condición de la mujer o la salud

Le thème de l'identité a aussi été abondamment traité par les Centre Américains, en particulier pour la culture populaire urbaine. C'est le cas de *La feria fantástica* (1998) d'Igor de Gandarias et Guillermo Escalón, film expérimental – dialogue de musique et d'images – sur la feria de Jocotenango au Guatemala. *Carnavales de Panamá* (1998), du cinéaste mexicain Samuel Larson et des Panaméens Natividad Jaén et Yisca Márquez montre des carnavales traditionnels dans diverses parties du territoire de Panama. Au Costa Rica, Gabriela Hernández a filmé *Se prohíbe bailar suin* (2003), sur cette danse créole et ses personnages.

La problématique de genre revêt aussi un intérêt particulier et bien des femmes cinéastes se distinguent par leurs œuvres audiovisuelles. Ce cinéma offre un large spectre de formations, de styles, de problématiques et de façons esthétiques de les poser. Les femmes, dont l'espace d'expression était limité au foyer, donneront voix à la femme par une écriture cinématographique qui leur est propre. Leurs thèmes sont en rapport, d'un côté avec des éléments spécifiquement féminins tels que le corps, la grossesse et la maternité, et de l'autre, avec la situation de la femme dans la famille et la société. Généralement, ces questions reçoivent subventions et commandes d'organisations nationales et internationales des droits de l'homme, de la condition de la femme et de la santé, et sont presque





y casi todos ellos son realizados en formato de video, una alternativa mucho más económica. En Guatemala existe un colectivo de mujeres indígenas –el Centro de Comunicadoras Mayas– que ya ha realizado varios trabajos audiovisuales. Entre las creadoras destacan la guatemalteca Ana Carlos, las hondureñas Katia Lara y Elizabeth Figueroa, la salvadoreña radicada en Nueva York, Paula Heredia, las nicaragüenses María José Alvarez, Martha Clarissa Hernández, Florence Jaugey, Belkis Ramírez y Rossana Lacayo, las costarricenses Patricia Howell, Mercedes Ramírez, Maureen Jiménez, Gabriela Hernández, Hilda Hidalgo, Ishtar Yasin e Isabel Martínez y la panameña Pituka Ortega.

EL FUTURO A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Este 2007 no solo es el año del inicio del rodaje de *Del amor y otros demonios*, de Hilda Hidalgo, sino que se estrenarán dos filmes claves para Centroamérica: *El rey del cha-cha*, de la costarricense Isabel Martínez y el brasileño Vicente Ferraz y *El camino*, de la también costarricense Ishtar Yasin, una coproducción entre Costa Rica y Francia.

El rey del cha cha cha, cuenta la historia de un guerrillero sandinista –Paco Jarquín– supuestamente desaparecido en combate. Su viuda, una costarricense, recibe, diez años después de su desaparición, un mensaje en que le avisan que éste se encuentra vivo en Costa Rica. La búsqueda nos revela a un personaje contradictorio: un hombre de valor y entereza, dicen unos; un burlador, un bufón, dicen otros. El mejor amante, el peor amigo, un revolucionario, un muerto de hambre, un gran bailarín... Jarquín, protagonizado por el extraordinario actor mexicano Damián Alcázar (*La ley de*

tous réalisés en format vidéo, alternative bien plus économique. Au Guatemala il existe un collectif de femmes indigènes – le Centre de Communicatrices Mayas – qui a réalisé plusieurs œuvres audiovisuelles. Parmi les auteurs se distinguent la Guatémaltèque Ana Carlos, les Honduriennes Katia Lara et Elisabeth Figueroa, la Salvadorienne résidente à New York Paula Heredia, les Nicaraguayennes María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Florence Jaugey, Belkis Ramírez et Rossana Lacayo, les Costariciennes Patricio Howell, Mercedes Ramírez, Maureen Jiménez, Gabriela Hernández, hilda Hidalgo, Ishtar Yasin et Isabel Martínez, et la Panaméenne Pituka Ortega.

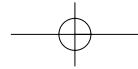
L'AVENIR AU COIN DE LA RUE

2007 n'est pas que l'année du tournage de *Del amor y otros demonios*, d'Hilda Hidalgo, puisque deux films clés pour l'Amérique Centrale vont sortir en salle : *El rey del cha-cha-chá*, de la Costaricienne Isabel Martínez et du Brésilien Vicente Ferraz, et *El camino* d'Ishtar Yasin, Costaricienne aussi, une co-production Costa Rica-France.

El rey del cha-cha-chá raconte l'histoire d'un guérillero sandiniste – Paco Jarquín – supposé disparu au combat. Sa veuve, costaricienne, reçoit dix ans après sa disparition un message qui l'avertit qu'il est vivant au Costa Rica. La recherche révèle un personnage contradictoire : un homme de valeur, courageux, selon les uns ; un escroc, un bouffon, selon d'autres. Le meilleur amant, le pire ami, un révolutionnaire, un crève-la-faim, un grand danseur... Jarquín, campé par l'extraordinaire acteur mexicain Damián Alcázar (*La ley de Hérodes*, *El crimen del Padre Amaro*, *Crónicas*, etc.) est ce



El barco prometido (2000) de Luciano Capelli.



La luz en la pantalla



Damian Alcazar dans *El rey del cha-cha-chá* (2007) de Isabel Martínez et Vicente Ferraz.

Herodes, El crimen del Padre Amaro, Crónicas, etc.), encarna a este nicaragüense radicado en Costa Rica, quien dedica su vida a su gran pasión: enseñar el cha-cha-chá.

Este es un filme emblemático del espíritu que Cinergia, fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y el Caribe conlleva. Un proyecto de bajo presupuesto pero realizado con la profesionalidad de técnicos y artistas venidos de diversos contextos como Brasil, Argentina, Uruguay, Cuba, Nicaragua, Panamá y México, además, de los costarricenses, actores, técnicos y estudiantes de la naciente Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Veritas.

El camino, de Ishtar Yasin, se ha realizado en coproducción con Francia y con la participación del director y guionista francés, Jean-François Stevenin y el director de fotografía, Jacques Loiseleur. *El camino* es un "road movie" centroamericano que aborda el drama de los niños nicaragüenses, cuyas madres han tenido que emigrar a Costa Rica para conseguir trabajo remunerado. La historia relata el viaje que una niña emprende junto con su hermano, en la búsqueda de su madre, a quien no ve desde hace siete años. Una historia, que si bien parte de la ficción, está basada en documentación real, y podría ser la de muchos niños nicaragüenses.

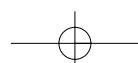
También inicia este año el rodaje de dos largome-

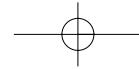
Nicaraguayan installé au Costa Rica qui se consacre à sa passion : enseigner le cha-cha-chá.

C'est un film emblématique de l'esprit de Cinergia, fond d'aide à l'audiovisuel en Amérique Centrale et dans la Caraïbe. Un projet à petit budget mais réalisé avec le professionnalisme de techniciens et d'artistes venus de lieux divers tels que le Brésil, l'Argentine, l'Uruguay, Cuba, le Nicaragua, Panama et le Mexique, en plus des Costariciens, acteurs, techniciens et étudiants de la toute récente Ecole de Cinéma et Télévision de l'Université Veritas.

El camino, d'Ishtar Yasin, a été réalisé en coproduction avec la France et avec la participation du cinéaste et scénariste français Jean-François Stevenin et le directeur de la photographie Jacques Loiseleur. C'est un road movie centre américain qui aborde le thème des enfants nicaraguayens dont les mères ont dû émigrer au Costa Rica pour trouver un travail rémunéré. C'est l'histoire du voyage qu'une petite fille entreprend avec son frère à la recherche de leur mère, qu'ils n'ont pas revue depuis sept ans. Une histoire qui certes est une fiction, mais basée sur des documents réels, et qui pourrait être celle de bien des enfants nicaraguayens.

Cette année, commence aussi le tournage de deux longs métrages de plus : *La Yuma*, de Florence Jaugey (Nicaragua) et *Gasolina*, du Guatémaltèque Julio





trajes más: *La Yuma*, de Florence Jaugey (Nicaragua) y *Gasolina*, del guatemalteco Julio Hernández, entre otros proyectos filmicos.

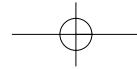
Tanto *El rey del cha-cha-cha*, como *Del amor y otros demonios*, *La Yuma* y *Gasolina*, han sido apoyados por Cinergia, el único fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba¹, existente en la región. Sin duda, su creación en el año 2004 ha sido un importante factor de desarrollo y visibilización del audiovisual de la región. En sus tres primeros años de funcionamiento, Cinergia ha recibido 349 propuestas para las diferentes fases de producción audiovisual lo que demuestra el potencial de la región. Directamente se han apoyado 48 proyectos con un total de 338.000 dólares en dinero en efectivo, además de seis becas de la Universidad Veritas –lo que sumaría un equivalente a 90.000 dólares más. De igual modo, se han realizado talleres de capacitación que han beneficiado a unos 90 realizadores. También gracias a Cinergia se han finalizado cinco documentales: *Los puños de una nación* (2005), de la panameña Pituka Ortega, como decíamos, un paralelismo entre la carrera del boxeador Roberto “Mano de Piedra” Durán y la historia de Panamá; *Entre los muertos* (2006), del salvadoreño Jorge Dalton, sobre la cotidianidad de las personas que habitan en los campamentos; *Costa Rica SA* (2006), del costarricense Pablo Ortega, sobre el impacto que podría tener la aprobación del Tratado de Libre Comercio que el país firmó con Estados Unidos; *Corazón abierto*, de la hondureña Katia Lara, sobre el proceso de producción y conclusión de la mítica película hondureña, *No hay tierra sin dueño* y *Norman*, del guatemalteco Julio Hernández, sobre la emigración guatemalteca a los Estados Unidos.

Cinergia ha sido un dinamizador porque hasta hoy, ningún país de la región posee una legislación que fomente el audiovisual, o algún tipo de apoyo estatal o de la empresa privada al respecto. El único país que cuenta con un instituto formal de cinematografía es Costa Rica, que nunca desmanteló el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, pero cuyo presupuesto solo alcanza para pagar los sueldos de los funcionarios, mantener el archivo fílmico y organizar una muestra anual de cine nacional. No obstante, un proyecto de ley está en proceso de redacción y el país ingresó a la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI) y al proyecto Doctv-Iberoamérica. De igual modo, en diciembre del año 2005, Panamá creó el Sistema Estatal de Radio y Televisión (SERTV, Canal Once), bajo la dirección del cineasta Carlos Aguilar –quien aglutinó en dicho proyecto a la mayor parte de realizadores del país– y quien junto a ASOCINE, la asociación de realizadores también recientemente creada, y presidida por Luis Pacheco, están logrando un importante apoyo al cine,

Hernández, entre otros proyectos de films.

Tout comme *El rey del cha-cha-cha* et *Del amor y otros demonios*, *La Yuma* et *Gasolina* ont reçu l'aide de Cinergia, qui est le seul fond de soutien à l'audiovisuel existant en Amérique Centrale et à Cuba, et inclut dès 2007 la République Dominicaine et Porto Rico. Sa création a sans doute été pour beaucoup dans le développement et la visibilité de l'audiovisuel régional. Pendant ses trois premières années de fonctionnement, Cinergia a reçu 349 propositions pour les différentes phases de la production audiovisuelle ce qui démontre le potentiel de la région. 48 projets ont été aidés directement pour un total de 338 000 dollars en argent liquide, en plus de 6 bourses de l'Université Veritas – ce qui équivaudrait à 90 000 dollars de plus. De la même façon, des ateliers de formation dont environ 90 cinéastes ont eu le bénéfice ont eu lieu. C'est aussi grâce à Cinergia que cinq documentaires sont arrivés à terme : du Panama, *Los puños de una nación* (2005) cité plus haut, *Entre los muertos* (2006) du Salvadorien Jorge Dalton sur le quotidien des gens qui vivent dans les cimetières, *Costa Rica S.A.* (2006) du Costaricien Pablo Ortega sur l'impact que pourrait avoir l'approbation du Traité de Libre Commerce signé par le pays avec les EEUU, *Corazón abierto*, de la Hondurienne Katia Lara sur le processus de production et l'achèvement du film mythique du Honduras, *No hay tierra sin dueño*, et *Norman* du Guatémaltèque Julio Hernández sur l'émigration guatémaltèque aux EEUU.

Cinergia a dynamisé la région, puisque aucun de ses pays n'a encore ni législation de soutien à l'audiovisuel, ni structure d'aide de l'État ou privée dans ce domaine. Le seul pays qui compte un vrai institut de cinématographie est le Costa Rica, qui n'a jamais démantelé le Centre Costaricien de Production Cinématographique, mais dont le budget ne parvient qu'à payer les fonctionnaires, entretenir les archives filmiques et organiser une démonstration annuelle de cinéma national. Cependant, un projet de loi est en cours de rédaction et le pays est entré dans la Conférence d'Autorités Audiovisuelles et Cinématographiques d'Ibero-Amérique (CAACI) et dans le projet Doctv-Iberoamérica. De la même façon, en décembre 2005, la Panama a créé le Système d'État de Radio et Télévision (SERTV, Canal Once), sous la direction du cinéaste Carlos Aguilar – qui a réuni dans ce projet la majorité des cinéastes du pays – et qui avec ASOCINE, l'association de cinéastes de création récente aussi et présidée par Luis Pacheco, sont en train d'obtenir une aide importante pour le cinéma, avec la rédaction d'une loi et l'entrée du Panama dans la CAACI, Doctv-Iberoamérica et aussi Ibermedia, où il est le seul pays d'Amérique Centrale. De la même façon, le Honduras a mis Hispano Durón à la tête de la Direction du Cinéma



La luz en la pantalla



Corazón abierto (2005) de Katia Lara, Honduras.

con la redacción de una ley, y el ingreso de Panamá a la CAACI, Doctv-Iberoamérica y a Ibermedia. Esto último no lo ha podido conseguir ningún otro país centroamericano. De igual modo, Honduras nombró al cineasta Hispano Durón al mando de la Dirección de Cine y Audiovisuales, una nueva dependencia de la Secretaría de Cultura, Artes y Deporte, y también está en proceso de fomentar el cine y el video de manera más activa.

El audiovisual centroamericano atraviesa un periodo de efervescencia como hemos podido constatar. Las posibilidades del digital abren caminos a la producción y pronto, la distribución y difusión también se ampliarán con propuestas tecnológicas alternativas. Creemos que debemos defender el derecho a producir y consumir nuestras imágenes, así como aprender a apreciar lenguajes y relatos que no siempre son acordes con los modelos dominantes que nos ofrece el cine comercial. El futuro de nuestras imágenes, está ya en el presente de nuestras pantallas.

NOTA

1. A partir de este año 2007 se extiende a República Dominicana y Puerto Rico.

MARÍA LOURDES CORTÉS

Historiadora del cine costarricense y centroamericano, catedrática de la Universidad de Costa Rica, investigadora de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, directora de CINERGIA. Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba y de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Veritas. Asimismo, coordina la región de Centroamérica y el Caribe para Televisión de América Latina (TAL). Fue directora del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (2002-2004) y de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Veritas. Ha ganado el "Premio Joaquín García Monge", en difusión cultural y dos veces el "Premio de Ensayo Aquileo J. Echeverría", por los libros *Amor y traición, cine y literatura en América Latina* (1999) y *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005). Por este último libro, recibió el premio honorífico "Ezequiel Martínez Estrada" otorgado por la Casa de las Américas (Cuba) al mejor ensayo publicado del año (2005). El Gobierno de la República de Francia le ha otorgado el grado de Caballero de la Orden de Honor al Mérito (2005).

RESUMEN

Mirada sobre el cine reciente y la video de América Central. Desde el cambio de siglo, la región vive una efervescencia de imágenes y una gran producción de películas. En el artículo se examinan los ejes temáticos de la región, desde el proceso de paz, así como las tentativas recientes por obtener de las instituciones ayudas sistemáticas a la industria audiovisual centroamericano.

PALABRAS CLAVE

América Central – película – problemática – proceso de paz – identidad – ayuda al audiovisual – tecnología digital.

et Audiovisuels, nouvelle dépendance du Secrétariat à la Culture, aux Arts et au Sport, et on y prépare aussi plus activement l'encouragement au cinéma et à la vidéo.

L'audiovisuel centre américain traverse une période d'effervescence comme on a pu le constater. Les possibilités du numérique ouvrent des chemins vers la production et bientôt, la distribution et la diffusion s'ouvriront aussi avec des propositions technologiques alternatives. Nous croyons que nous devons défendre le droit à produire et consommer nos images, tout comme apprendre à apprécier des langages et des récits qui ne sont pas toujours en accord avec les modèles dominants que nous offre le cinéma commercial. L'avenir de nos images est déjà dans le présent de nos écrans.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR ODILE BOUCHET

MARÍA LOURDES CORTÉS

Historienne du cinéma costaricain et centre américain, professeur à l'Université du Costa Rica, chercheur à la Fondation du Nouveau Cinéma Latino-américain, directrice de CINERGIA, fond d'aide à l'audiovisuel d'Amérique Centrale, Cuba et de l'École de Cinéma et Télévision de l'Université Veritas. Elle coordonne aussi la région centre américaine et la Caraïbe pour Télévision de América Latina. Elle a dirigé le Centre Costaricain de production Cinématographique (2002-2004) et l'École de Cinéma et Télévision de l'Université Veritas. Elle a reçu le prix "Joaquín García Monge" de diffusion culturelle, et deux fois le "Prix Aquileo J. Echeverría" pour les essais *Amor y traición, cine y literatura en América Latina* (1999) et *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005). Ce dernier livre a reçu un prix honorifique de Casa de las Américas (Cuba) au meilleur essai publié en 2005. Le gouvernement de la République Française l'a médaillée Chevalier de l'ordre du Mérite en 2005.

RÉSUMÉ

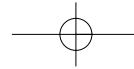
Regard sur le cinéma le plus récent et la vidéo d'Amérique Centrale. Depuis le changement de siècle, la région vit une effervescence d'images sur grand écran, avec la production de grande quantité de longs métrages sortis en salle. Examen des axes thématiques de la région, depuis les processus de paix, ainsi que des tentatives les plus récentes pour obtenir des législations et des aides systématiques à l'audiovisuel centre américain.

MOTS CLÉS

Amérique Centrale – long métrage – problématique processus de paix – identité – aide à l'audiovisuel – technologie numérique.



México, editorial Taurus, 2005.



Acostumbrados a batallar

Olivia Casares

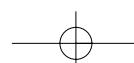
Ecuador es un nombre ambiguo para llamar a un país. Es inevitable que al otro lado de los océanos que delimitan América haya quien lo confunde con algún país del África o de otro incierto lugar perdido en el Pacífico. Fue así bautizado en 1830, año de su fundación, como homenaje al descubrimiento realizado por la Misión Geodésica Francesa, dirigida por el científico Carlos María de la Condamine, que llegó en 1736 y estableció que la línea ecuatorial atravesaba el por entonces territorio de la Presidencia de Quito, cuyos alrededores empezaron a nombrarse como tierras del Ecuador.

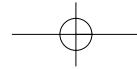
Esta ambigüedad es una de las impresiones que muchos ecuatorianos enfrentan cuando salen hacia otros continentes, sobre todo si se topan con personas que no han viajado o poco se interesan por la geogra-

Habitués à se battre

Équateur est un nom ambigu pour un pays. Il est inévitable que de l'autre côté des océans qui délimitent l'Amérique, certains le confondent avec un pays d'Afrique ou avec quelque autre endroit perdu au milieu du Pacifique. Ce nom de baptême lui a été donné en 1830, année de sa fondation, en hommage à la découverte réalisée par la Mission Géodésique Française, dirigée par le scientifique Charles Marie de la Condamine, qui y arriva en 1736 et établit que la ligne de l'équateur traversait ce qui était à l'époque le territoire de la Présidence de Quito, dont les environs commencèrent à s'appeler *terres de l'Équateur*.

Qué tan lejos (2006) de Tania Hermida.





Acostumbrados a batallar



Fuera de juego (2002) de Víctor Arregui.

fía del mundo. De allí que ya desde que debemos identificarnos tenemos que defender nuestro derecho de existencia.

Pero las verdaderas batallas se libran en lo cotidiano de la vida. El siglo XIX estuvo plagado de inestabilidad política y social, en un caldo de cultivo de revoluciones mezcladas con débiles inicios de la idea de democracia. El

siglo XX no dejó atrás dicha inestabilidad, sin librarse de dictaduras militares y gobiernos sectarios, que tradicionalmente han favorecido los intereses de determinados sectores, algunos ya privilegiados desde los mismos inicios de la colonia española. Estos gobiernos han descuidado el destino de la mayoría de ciudadanos, generalmente marginados racial y económicamente, y poco se han preocupado por fortalecer al Estado por medio de leyes que sean respetadas y favorezcan a toda la sociedad en su conjunto. En los últimos diez años hemos tenido ocho gobiernos y ningún presidente electo ha logrado terminar el tiempo de su mandato, se cambió radicalmente la economía por medio de la dolarización y las leyes propuestas para la modernización del Estado son aprobadas con lentitud debido a conflictos internos en el Congreso, cuyos miembros desperdician su mandato en eternas sesiones de pugna política.

Uno de los resultados de los fuertes contrastes sociales es la delincuencia, muchas veces matizada de violencia, que provoca temor en todos los sectores: los barrios de gente rica o acomodada contratan guardias armados permanentes, los barrios pobres son reservorios de potenciales ladrones y criminales; por las noches muy pocos deambulan por las calles de las ciudades y se prefiere usar vehículos. Tampoco existe un seguro médico general y quienes no tienen asistencia privada deben resignarse a las colas, la carencia de implementos y personal en los hospitales públicos.

En este panorama, por otro lado, existe un crecimiento de la clase media, que ingresa a los mecanismos de consumo y lucha por un mejor tren de vida. Hay todavía una innata solidaridad entre vecinos, innumerables fundaciones privadas y religiosas de voluntarios para la ayuda social, un fuerte afán de organizar gremios y asociaciones, actividades lúdicas y festejos públi-

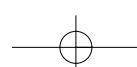
Cette ambiguïté est une des impressions que les équatoriens doivent affronter dès qu'ils voyagent hors de leur pays vers d'autres continents, surtout s'ils ont affaire à des personnes qui n'ont pas voyagé ou qui s'intéressent peu à la géographie du monde. Ainsi, dès que nous devons décliner notre identité, nous devons défendre notre droit à l'existence.

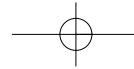
Mais c'est dans la vie quotidienne qu'on doit livrer les vraies batailles. Le XIX^e siècle a été marqué par l'instabilité politique et sociale, dans un bouillon de culture où se sont mêlées les révoltes et les fragiles ébauches de l'idée de démocratie. Le XX^e siècle ne s'est pas dépris de cette instabilité et ne s'est pas délivré des dictatures militaires et des gouvernements sectaires, qui traditionnellement ont favorisé les intérêts de secteurs bien déterminés, dont certains étaient privilégiés dès le début de la colonisation espagnole. Ces gouvernements se sont désintéressés du destin de la majorité des citoyens, généralement marginalisés sur le plan racial et économique et se sont peu préoccupés de renforcer l'État par des lois à faire respecter et qui favoriseraient toute la société dans son ensemble. Dans les dix dernières années, nous avons eu huit gouvernements et aucun président élu n'a réussi à terminer son mandat ; l'économie a été bouleversée par la dollarisation et les lois proposées pour la modernisation de l'État sont approuvées avec beaucoup de lenteur à cause des conflits internes au Congrès, dont les membres perdent le temps de leur mandat dans d'éternelles séances de batailles politiques.

L'une des conséquences des grandes différences sociales est la délinquance, très souvent marquée par la violence, qui génère la peur dans tous les secteurs : les quartiers riches ou aisés recrutent des gardes armés permanents, les quartiers pauvres sont des réservoirs de voleurs potentiels et de criminels ; la nuit très peu de gens se promènent dans les rues des villes et on préfère utiliser sa voiture. Il n'existe pas non plus d'assurance maladie générale et ceux qui n'ont pas accès aux soins privés doivent se résigner à faire la queue, à la carence d'équipement et de personnel dans les hôpitaux publics.

Par ailleurs, dans ce panorama il y a une augmentation de la classe moyenne qui participe aux mécanismes de consommation et lutte pour un meilleur niveau de vie. Il existe encore une solidarité bien ancrée entre les habitants, d'innombrables fondations privées et religieuses de bénévoles de l'aide sociale, un désir très fort d'organiser des corporations et des associations, des activités ludiques et des fêtes publiques à certaines dates de l'année qui mêlent les commémorations civiques, religieuses et traditionnelles.

Il existe un secteur privé très fort qui mise sur le développement, même si c'est souvent en utilisant les





OLIVIA CASARES

cos en varias fechas durante el año, que mezclan las conmemoraciones cívicas con las religiosas y las tradicionales. Hay una pujante empresa privada que apuesta por el desarrollo, aunque en muchos casos valiéndose de los vacíos legales, la coima y el padrinazgo. Hay empresarios y autoridades progresistas, sobre todo algunos alcaldes de las principales ciudades, que han impulsado importantes proyectos de modernización, transporte, recuperación de las áreas históricas, promoción cultural y turística. Es evidente en todo el país una fuerte energía social, que pugna por obtener resultados y mejorar la situación. La gente trabaja muchas horas para redondearse el presupuesto, los jóvenes consideran esencial formarse en una carrera, muchos estudian mientras trabajan.

Esta energía que impulsa a la lucha ha sido decisiva para tumbar a más de un gobierno cuando sus acciones han sido evidentemente equivocadas a ojos de la mayoría de ciudadanos y en algunas ocasiones se han puesto de acuerdo sectores muy distintos social y económicamente, para desfilar protestando por las mismas calles, con cacerolas de lata u ollas de acero inoxidable.

Se unen a estas presiones otros acontecimientos interdependientes, como las huelgas, que interrumpen por días las carreteras principales; las manifestaciones estudiantiles, que resultan en una invasión de gases lacrimógenos por los lugares donde la policía las dispersa, los cortes de energía eléctrica, debido al racionamiento que en algunas épocas del año se han producido, por el desfase entre producción y consumo. Y como si esto fuera poco, tenemos inundaciones, temblores y una media docena de volcanes que de cuando en cuando erupcionan, interrumpiendo labores agrícolas e incluso en una ocasión cubriendo de cenizas la capital.

La gente se queja de su realidad social y personal, se opina que si bien siempre se ha estado y se está mal, se podría estar bien con las acciones de un buen gobierno, porque el Ecuador es un país rico en recursos humanos, naturales y paisajísticos, uno de los países más interesantes desde el punto de vista de su variedad; la geográfica: cuatro regiones diferentes en clima y ecosistemas, sierra andina, oriente amazónico, costa pacífica y región insular de Galápagos; la etnográfica, con varios grupos indígenas que conservan sus tradiciones milenarias, su forma de vestir y el quechua, un idioma que unifica a la mayoría de ellos, por lo que oficialmente somos un país bilingüe. Hay una fuerte mezcla racial entre indígenas, europeos y africanos, el catolicismo tiene una gran presencia, sea en forma de fusión con antiguas creencias, sea como institución arraigada en todos los tejidos sociales.

En general hay en el país una actitud que mezcla el fatalismo con la esperanza.

vides juridiques, les pots-de-vin et le piston. Il y a des chefs d'entreprise et des autorités progressistes, surtout parmi les maires des principales villes qui ont lancé d'importants projets de modernisation, dans les transports, la réhabilitation des zones historiques, la promotion culturelle et touristique. Dans tout le pays on perçoit une énergie sociale forte, qui lutte pour obtenir des résultats et pour améliorer la situation. Les gens travaillent beaucoup d'heures pour arrondir leur budget, les jeunes jugent essentiel de faire des études et beaucoup étudient tout en travaillant.

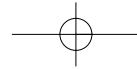
Cette énergie qui pousse à se battre a été décisive pour renverser plus d'un gouvernement quand celui-ci menait des actions manifestement mauvaises aux yeux de la majorité des citoyens et, à plusieurs reprises, on a vu certains secteurs très différents sur le plan social et économique se mettre d'accord et protester en défilant dans les mêmes rues, avec des casseroles en fer ou en acier inoxydable.

À ces pressions, s'ajoutent d'autres événements comme les grèves, qui barrent les routes principales pendant des jours et des jours, les manifestations estudiantines, qui se terminent dans les gaz lacrymogènes là où la police les disperse, les coupures de courant électrique, dues au rationnement provoqué à certaines époques de l'année par le déphasage entre production et consommation. Et par-dessus le marché, nous subissons des inondations, des tremblements de terre et une demi douzaine de volcans qui, quand ils entrent en éruption, interrompent les travaux agricoles et même parfois couvrent de cendres la capitale.

Les gens se plaignent de leur situation personnelle et sociale, et pensent que, même si de tout temps la situation a été et continue à être mauvaise, elle pourrait être meilleure grâce à l'action d'un bon gouvernement, parce que l'Équateur est un pays riche en termes de ressources humaines, naturelles et de paysages, l'un des pays les plus intéressants du point de vue de sa variété ; variété géographique : quatre régions différentes sur le plan du climat et de l'écosystème, les montagnes des Andes, la région amazonienne à l'Est, la côte pacifique et les îles Galapagos ; variété ethnographique, avec plusieurs groupes indigènes qui conservent des traditions millénaires, leurs costumes et le quechua, une langue qui les unit dans leur majorité et qui fait que nous sommes officiellement un pays bilingue. Il y a un grand mélange racial entre indigènes, européens et africains, le catholicisme est très présent, que ce soit sous forme de fusion avec d'anciennes croyances ou en tant qu'institution dans toutes les couches sociales.

De façon générale, il existe dans le pays une attitude qui mêle fatalisme et espoir.

Dans ce panorama, il n'est pas difficile pour les arts de trouver des sources d'inspiration ; pour preuve,



Acostumbrados a batallar

En este panorama, no es difícil encontrar fuentes de inspiración para las artes; son famosas las manifestaciones pictóricas de las Escuelas quiteña y cuencana, así como de pintura contemporánea y muy variadas artesanías en todo el territorio. El Quito colonial es considerado uno de los mejor conservados de Latinoamérica; también la arquitectura y urbanística se presentan en variadas soluciones de vanguardia, sobre todo en Quito, Guayaquil y Cuenca. El teatro y la literatura tienen importantes obras, la música se ha cultivado en diferentes géneros y el baile es parte intrínseca de nuestro modo de festejar.

En cuanto al cine, siendo un arte que requiere de un equipo y de un capital, no ha tenido mayores exponentes hasta bien entrado el siglo XX. Se destacan: Camilo Luzuriaga con *La tigra, Entre Marx y una mujer desnuda, Cara o cruz*. Sebastián Cordero con *Crónicas, Ratas, ratones y rateros*. Víctor Arregui con *Fuera de juego*. Hay también muchos documentales, cito un par de ejemplos: *Problemas personales* de Manolo Sarmiento, *El comité de Mateo Herrera, El lugar donde se juntan los polos* de Juan Martín Cueva, que es también director del Festival Cero Latitud.

Existe desde los años ochenta la Asociación de Cineastas Ecuatorianos, ASOCINE, que ha peleado durante años por conseguir un reconocimiento oficial y promover la creatividad cinematográfica. Pero recién en noviembre de 2006 se ha conformado el Consejo Nacional de Cinematografía, por medio de una ley que persigue establecer políticas de fomento para las actividades cinematográficas, así como una serie de estímulos para los cineastas, principalmente el Fondo de Fomento Cinematográfico. Otra importante actividad es la creación del Festival Cero Latitud, que en este noviembre tuvo la concurrencia de valiosas películas nacionales e internacionales y que se organiza anualmente desde el 2003.

Ésas no son penas (2005) de Anahí Hoeneisen et Daniel Andrade.



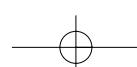
les célèbres peintures des Écoles de Quito et de Cuenca, de même que la peinture contemporaine et l'artisanat très varié dans tout le territoire. La ville coloniale de Quito est considérée comme l'une des mieux préservées de toute l'Amérique latine ; de même l'architecture et l'urbanisme présentent des solutions variées d'avant-garde, surtout à Quito, à Guayaquil et à Cuenca. Le théâtre et la littérature possèdent aussi des œuvres importantes, la musique a été pratiquée dans différents genres et la danse est un élément intrinsèque de notre culture de la fête.

Quant au cinéma, vu qu'il s'agit d'un art qui exige des équipes et des capitaux, il n'a pas eu de représentants importants avant presque la fin du XX^e siècle. Les plus importants sont : Camilo Luzuriaga avec *La tigra, Entre Marx y una mujer desnuda, Cara o cruz*. Sebastián Cordero avec *Crónicas, Ratas, ratones y rateros*. Víctor Arregui avec *Fuera de juego*. Il y a aussi beaucoup de documentaires, par exemple, *Problemas personales* de Manolo Sarmiento, *El comité de Mateo Herrera, El lugar donde se juntan los polos* de Juan Martín Cueva, qui est aussi la directeur du Festival Cero Latitud.

Depuis les années 1980, il existe l'Association des Cinéastes Equatoriens, ASOCINE, qui a lutté pendant des années pour obtenir une reconnaissance officielle et pour promouvoir la création cinématographique. Mais ce n'est qu'en novembre 2006 qu'a été créé Le Conseil National du Cinéma, grâce à une loi dont l'objectif est d'établir des politiques d'encouragement pour les activités cinématographiques, ainsi qu'une série d'incitations pour les cinéastes, principalement le Fond de Promotion du Cinéma. Une autre action importante est la création du Festival Cero Latitud, qui, en ce mois de novembre (2006) a vu la participation de films de grande qualité, nationaux et internationaux, et qui est organisé tous les ans depuis 2003.

Ces dernières années ont vu l'apparition de nouveaux cinéastes, d'équipes techniques, d'acteurs, souvent grâce à des initiatives privées et on est arrivé à produire en 2006 trois longs métrages importants qui font le tour des divers festivals du cinéma mondial.

Esas no son penas de Anahí Hoeneisen. Qui traite du récit intimiste de plusieurs femmes qui se retrouvent après de longues années pour se raconter leur vie, unies



En los últimos años ha habido un surgir de nuevos cineastas, equipos técnicos, actores, muchas veces sólo con iniciativas privadas y se han llegado a producir en el 2006 tres importantes largometrajes que se están paseando por los diferentes festivales de cine mundial:

Ésas no son penas de Anahí Hoeneisen. Que trata sobre el relato intimista de algunas mujeres, que se reúnen luego de varios años para contarse sus vidas, vinculadas por el afecto de la época escolar, pero muy diferentes en sus realidades presentes.

Qué tan lejos de Tania Hermida. Es el clásico "cine de carretera", donde se juntan por 24 horas cuatro personajes jóvenes: una turista española, una estudiante universitaria quiteña, un chico alternativo y otro pequeño burgués, que transcurren su camino de Quito a Cuenca en un día de paro nacional, teniendo cada uno diferentes objetivos para su viaje.

Cuando me toque a mí de Víctor Arregui. Una película "negra", que muestra en diversas escenas los resultados de la delincuencia en Quito, por medio de los cadáveres que le llegan al médico forense de un hospital, quien también vive su propio drama existencial y familiar.

Son tres largometrajes que se caracterizan por la calidad de imagen y sonido, la profesionalidad de los actores, el empeño de los directores y el mensaje social en los diferentes ámbitos que ellos representan, todos inmersos en el ambiente difícil y retador de la cotidianidad ecuatoriana.

A estos tres jóvenes directores les he preguntado sobre las dificultades que han encontrado y las metas que se proponen para futuros proyectos.

ANAHÍ HOENEISEN

Dificultades como en todo proyecto que es un sueño, siempre hay. En este específico una de las más grandes es la económica; no hay en el Ecuador un apoyo establecido al cine, acaban de aprobar la Ley de Cine y el Consejo Nacional, que van a dar mucho apoyo, pero hasta la conclusión de mi película esto no existía. Los auspicios que puedes conseguir de las empresas privadas o del estado son gestiones personales, preezas casi de cada productor cinematográfico. Mi película siempre fue pensada con un presupuesto muy bajo, nunca quisimos meternos en un grandísimo proyecto. Al ser una ópera prima siempre es muy difícil empezar, porque no tienes fondos, eso lleva a la siguiente dificultad que es la disposición de la gente para trabajar. Tuvimos que hacerlo en momentos cuando la producción de comerciales, de audiovisuales en general, que es de lo que la gente de cine vive en Ecuador, fuera muy baja para que pudieran comprometerse. Como esa es una actividad que fluctúa hay meses bajos y se aprovecha. Esta dificultad la superamos con el compromiso de la



Anahí Hoeneisen à Toulouse en mars 2006.

par des liens d'affection depuis l'école mais dont les situations présentes sont très différentes.

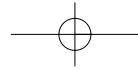
Qué tan lejos de Tania Hermida. C'est le classique *road movie*, où se rejoignent pendant 24 heures quatre personnages jeunes : une touriste espagnole, une étudiante universitaire de Quito, un jeune alternatif et un autre petit bourgeois, qui parcourent leur chemin de Quito à Cuenca un jour de grève nationale, chacun d'eux avec un objectif différent.

Cuando me toque a mí de Víctor Arregui. Un film noir qui montre dans diverses scènes les conséquences de la délinquance à Quito, au moyen des cadavres qui arrivent chez le médecin légiste d'un hôpital, qui, lui aussi, vit son propre drame existentiel et familial.

Ces trois longs métrages sont caractérisés par la qualité de l'image et du son, le professionnalisme des acteurs, l'engagement des réalisateurs et le message social dans les différents secteurs qu'ils représentent, tous étant immersés dans le contexte difficile et provoquant de la vie quotidienne équatorienne. J'ai interrogé ces trois jeunes metteurs en scène au sujet des difficultés qu'ils ont rencontrées et des objectifs qu'ils se fixent pour leurs projets futurs.

ANAHÍ HOENEISEN

Des difficultés comme dans tout projet qui est un rêve, il y en a toujours. Dans celui-ci en particulier, une des plus grandes difficultés est le problème financier ; en Équateur, il n'y a pas d'aide institutionnelle au cinéma, on vient d'approuver la Loi sur le cinéma et le Conseil National, qui vont aider beaucoup mais ceci n'existe pas quand je faisais mon film. Les soutiens qu'on peut obtenir des entreprises privées ou de l'État sont le résultat de démarches personnelles, de prouesses de presque tous les producteurs de films. Mon film a toujours été conçu avec un budget très réduit, nous n'avons jamais voulu nous lancer dans un projet très vaste. Comme il s'agit d'un premier *opus*, il est toujours très difficile de



Acostumbrados a batallar



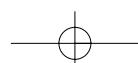
Tournage de *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida.

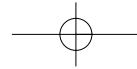
gente. El nuestro era un equipo muy reducido, les gustaba la idea de hacer una película diferente poniendo tiempo y empeño en el proyecto, no podíamos pagárselas pero se comprometieron igualmente porque les entusiasmaba la idea del guión.

En cuanto a futuros proyectos nosotros no cambiaríamos mucho el sistema, me gustaría pagar bien a la gente, que puedan dedicar todo su tiempo a la película. El cine es una actividad muy complicada, una industria inmensa en otros países y la gente que se dedica debería subsistir de eso. En cuanto al tipo de películas no serían muy diferentes a esta, tener un poco más de presupuesto, algo que permita una buena remuneración, pero no aspirar a grandes aparatos y coproducciones inmensas ni nada de eso. Nuestras películas son historias simples, íntimas, ecuatorianas, con mi esposo que es el codirector, él estudió en Los Ángeles, allí estuvimos por cuatro años y cuando él terminó de estudiar decidimos volver al Ecuador. Nosotros no queremos contar historias de otros lados, queremos contar historias ecuatorianas, con gente bien remunerada pero siempre van a ser los nuestros equipos reducidos, no creo que nunca hagamos películas con efectos especiales, actores famosos, esa no es nuestra idea, sino más bien trabajar con gente que esté comprometida con el proyecto. Ceder el guión a otra persona, no sé, yo no soy guionista, pero por el tipo de película intimista no me gustaría separar el oficio de directora con el de guionista, lo mío está fuera de los cánones, creo que la gente puede ver cosas que estén fuera de los cánones. Mi pelí-

commencer parce qu'on n'a pas de fonds, ce qui entraîne le problème de la disponibilité des gens pour travailler. Nous avons dû le faire au moment où la production des films commerciaux, audiovisuels en général – qui est ce qui fait vivre les gens du cinéma en Équateur – était très réduite pour que les gens puissent s'engager. Comme c'est une activité qui fluctue, il y a des mois de faible activité et on en profite. Nous avons surmonté cette difficulté grâce à l'engagement des gens. Notre équipe était très réduite, l'idée de faire un film différent leur plaisait, d'investir du temps et de l'énergie dans le projet, nous ne pouvions pas les payer mais ils se sont engagés quand même parce que l'idée du scénario les enthousiasmait.

En ce qui concerne nos projets futurs, nous ne changerions pas grand chose au système, j'aimerais payer bien les gens, qu'ils puissent consacrer tout leur temps au film. Le cinéma est une activité très compliquée, une vaste industrie dans d'autres pays et les gens qui s'y consacrent devraient pouvoir en vivre. Quant au type de films, ils ne seraient pas très différents de celui-ci, avoir un budget un peu plus gros, qui permette une bonne rémunération, mais pas de grands appareils ni des coproductions immenses, rien de tout ça. Nos films sont des histoires simples, intimes, équatoriennes, avec mon époux qui est le coréalisateur ; il a étudié à Los Angeles, où nous sommes restés quatre ans et quand il a fini ses études nous avons décidé de revenir en Équateur. Nous ne voulons pas raconter des histoires d'ailleurs, nous voulons raconter des histoires équato-





OLIVIA CASARES

cula no es masiva está muy dirigida a un determinado público que le pueda llegar, no es una película para ir a comer canguil, porque no es de ese tipo, entonces creo que está muy ligada al cine de autor. Representar obras literarias si se me ha pasado por la cabeza, pero tal vez sí, algún día incurra en eso, hay muchos libros ecuatorianos que me encantan, pero debe ser una literatura que me diga mucho, me gusta trabajar con la gente que está muy cerca de mí. Creo que no podría adaptar una obra cualquiera, no es lo mío.

TANIA HERMIDA

Creo que la dificultad más grande, paradójicamente, no es estrictamente financiera, como podría parecer desde un punto de vista de afuera, sino estructural. Yo estoy estudiando cine desde los 19 años, y desde entonces no he parado de intentar crear espacios para producir, pero el problema mayor no es que no haya dinero, sino que no hay en el Ecuador las estructuras de las instituciones culturales y ni siquiera las estructuras de pensamiento, o no había, que permitan entender el cine como un fenómeno cultural importante que necesita de una gestión para existir. Entonces creo que la mayor dificultad fue tratar de hacer cine en un país donde la producción de bienes culturales se encuentra en la marginalidad y no es considerada por las instancias de poder como una actividad importante en el desarrollo de la sociedad y del país. Entonces cuando yo decidí hacer esta película me dije no puede ser que la producción cinematográfica no tenga auspicio en el Ecuador, tiene que tener, nos vamos a dedicar a explicarles a las instituciones porqué tienen la obligación de auspiciar a una película ecuatoriana. De algún modo siento que esos primeros pasos fueron los más difíciles, y como he dicho, no por un problema económico, sino de concepto, de llegar a un funcionario de la cultura y tener que explicarle porqué auspiciar la producción de una película es un bien colectivo, siendo una producción que luego se revierte en el desarrollo de una sociedad. Siento que hicimos una especie de cruzada en ese sentido. Ir de municipio en municipio, de institución en institución, de ministerio en ministerio, inaugurando de algún modo el discurso de que la producción de cine primero es una necesidad de país, no el capricho de un director, sino para permitir a una sociedad verse, proyectarse. No podemos darnos el lujo de ser un país que no tiene esa posibilidad.

Por otro lado cine se ha hecho, pero nunca se lo ha puesto como una necesidad simbólica del país, como una prioridad nacional como yo creo que es. Digamos que por fortuna ya podemos hablar de *Qué tan lejos*, que no nos figuramos que ya tuviera más de 180.000 espectadores y supere las catorce semanas en cartelera. Hemos tenido un público superior al de otras

riennes, avec des gens bien payés mais nos équipes seront toujours réduites, je ne crois pas que nous fassions jamais des films avec des effets spéciaux, des acteurs célèbres, ce n'est pas notre idée, nous avons plutôt l'idée de travailler avec des gens qui s'engagent dans le projet. Céder le scénario à quelqu'un d'autre, je ne crois pas, je ne suis pas scénariste, mais dans ce type de film intimiste, je n'aimerais pas séparer le métier de réalisatrice et celui de scénariste, ce que je fais est en dehors des canons, je crois que les gens sont capables de voir des choses qui soient en dehors des canons. Mon film n'est pas un film de masse, il s'adresse à un public déterminé qu'il pourra toucher, ce n'est pas un film pour manger du pop-corn, ce n'est pas le genre, je crois qu'il est très lié au cinéma d'auteur. Adapter des œuvres littéraires, oui j'y ai pensé, peut-être qu'un de ces jours je m'y mettrai, il y a beaucoup de livres équatoriens qui me plaisent beaucoup, mais il faut que ce soit une littérature qui me parle vraiment, j'aime travailler avec des gens qui me soient très proches. Je ne crois pas que je pourrais adapter n'importe quelle œuvre, ça ne me ressemble pas.

TANIA HERMIDA

Je crois que, paradoxalement, la plus grande difficulté n'est pas strictement financière, comme on pourrait le penser d'un point de vue extérieur, mais structurelle. J'étudie le cinéma depuis mes dix-neuf ans, et depuis cette époque je n'ai pas cessé d'essayer de créer des espaces de production, mais le plus grand problème n'est pas qu'il n'y ait pas d'argent, mais qu'il n'y ait pas en Équateur les structures des institutions culturelles et qu'il n'y ait même pas de structures de réflexion, (ou elles n'existaient pas), qui permettent de comprendre le cinéma comme un phénomène culturel important qui a besoin d'un système de gestion pour exister. De ce fait, je crois que la plus grande difficulté a été de faire du cinéma dans un pays où la production de biens culturels se trouve marginalisée et n'est pas considérée par les instances du pouvoir comme une activité importante dans le développement de la société et du pays. Alors, quand j'ai décidé de faire ce film, je me suis dit que ce n'était pas possible que la production cinématographique n'ait pas de soutien en Équateur, elle doit en avoir, nous allons nous attacher à expliquer aux institutions pourquoi elles ont l'obligation de soutenir un film équatorien. D'une certaine manière, je crois que ces premiers pas ont été les plus difficiles et comme je l'ai dit, il ne s'agit pas d'un problème financier mais de conception, d'aborder un fonctionnaire de la culture et de devoir lui expliquer pourquoi l'aide à la production d'un film est un bien collectif, car il s'agit d'une production qui ensuite profite au développement de la société. Je pense que nous avons réalisé une sorte de

Acostumbrados a batallar

películas de Hollywood presentadas en contemporánea, que tradicionalmente han dominado el mercado. Ahora ya podemos hablar con ejemplos concretos de como la gente estaba absolutamente necesitada de imágenes, personajes, que le permitan reflejarse, reflexionar, divertirse en el sentido de verse de otra manera durante hora y media, y a través de eso generar un entendimiento propio, que no sea el que se nos impone y que no nos ubica en ningún lugar. Nosotros no hemos estado representados en el cine dominante de toda la vida. Es importante mostrar que tenemos nuestros modos de ver la realidad, nuestros conflictos, nuestras preocupaciones.

Entonces creo que ahora, tres años después de haber comenzado esa cruzada parece como obvio que la gente necesita su propio cine, que en el proceso que el Ecuador está viviendo a nivel político, moral, social, ético, es parte fundamental la presencia de productos culturales masivos, que vayan generando un sentimiento distinto al que ha existido hasta ahora. Antes se producía cine con fondos que se agotaban en sí mismos, por ejemplo una familia invierte su herencia en producir una película, es muy válido, pero eso no permite que el país se desarrolle cinematográficamente, o una institución invierte en una película y se acabó. Intentos desesperados por producir pero que no dejaban el terreno para seguir. Entonces nuestra política es que no queremos un sólo financiamiento sino muchos pequeños financiamientos, para crear una red de compromiso cultural entre todas estas empresas. Hace tres años esto parecía imposible, yo no tengo una familia que me pueda financiar una película y no creo que ese sea el método como país. Tampoco tengo un nivel de vinculación política y no creo que eso sea necesario. Luego para producir quería disponer de suficientes recursos como para pagarle a toda la gente. Ya no tenemos 18 años, a los 30 nuestra actividad debe ser prioritaria, no hemos pagado lo que hubiéramos querido pero sí un sueldo digno. Para muchos era su primera película por tanto era también capitalizar su trabajo, entonces a partir de allí ya todo es más fácil. Como la tecnología de edición se ha vuelto muy barata, esto también es una ventaja, se lo logra con equipo y recursos mínimos luego de la filmación que es lo difícil. En mi caso allí aparecieron nuevos financiamientos, festivales de cine en construcción, con un producto casi listo se encontró mayor apoyo. Luego el proceso de promoción con contenidos universales -no porque sea ecuatoriana- es indispensable.

En cuanto a la segunda pregunta, la proyección a futuro, a nivel personal, yo estudié en Cuba dirección y guión, he puesto mis conocimientos en esta película y quiero seguir haciéndolo hasta que yo sea viejita. Por otro lado se madura con la edad y es como el vino,

croisade dans ce sens. Aller d'une municipalité à l'autre, d'une institution à l'autre, d'un ministère à l'autre, en inaugurant en quelque sorte le discours selon lequel la production cinématographique est d'abord une nécessité pour le pays et non le caprice d'un réalisateur, pour permettre à la société de se voir, de se projeter. Nous ne pouvons pas nous offrir le luxe d'être un pays qui n'a pas cette possibilité

Par ailleurs, on a fait du cinéma mais jamais on ne l'a considéré comme un besoin symbolique du pays, comme une priorité nationale, ce qu'il est en réalité, à mon avis. Disons qu'heureusement nous pouvons parler maintenant de *Qué tan lejos*, dont nous n'avions pas imaginé qu'il puisse faire déjà plus de 180 000 entrées et qu'il dépasse les 14 semaines à l'affiche. Nous avons en plus de spectateurs que certains autres films de Hollywood, présentés en même temps, et qui traditionnellement ont dominé le marché. Maintenant nous pouvons dire, avec des exemples concrets, que les gens avaient absolument besoin d'images, de personnages qui leur permettent de se projeter, de réfléchir, de se divertir dans le sens de se voir d'une façon nouvelle pendant une heure et demie, et à travers cela de se forger une compréhension propre, qui ne soit pas celle qu'on nous impose et qui ne nous situe nulle part. Nous n'avons jamais été représentés dans le cinéma dominant. Il est important de montrer que nous avons notre point de vue sur la réalité, nos préoccupations.

Alors je crois que maintenant, trois ans après le début de cette croisade, il apparaît évident que les gens ont besoin d'un cinéma qui leur soit propre, que dans le processus que l'Équateur est en train de vivre au niveau politique, moral, social, éthique, un élément fondamental est la présence de produits culturels de masse, qui génèrent un sentiment différent de celui qui a existé jusqu'à maintenant. Avant, on produisait des films avec des fonds qui s'épuisaient d'eux-mêmes, par exemple, une famille investit sa fortune dans la production d'un film, c'est très valable, mais ceci ne permet pas que le pays se développe sur le plan cinématographique, ou une institution investit dans un film et puis plus rien. Des efforts désespérés pour produire mais qui ne laissent pas de marge pour continuer. Alors notre politique consiste à ne pas vouloir un seul financement mais de multiples petits financements pour créer un réseau d'engagement culturel entre toutes ces entreprises. Il y a trois ans, cela paraissait impossible, je n'ai pas de famille qui puisse financer un film et je ne crois pas que ce soit une méthode pour le pays. Je n'ai pas non plus de relations politiques et je ne pense pas que cela soit nécessaire. Donc, pour produire je voulais disposer de ressources suffisantes pour payer tout le monde. Nous n'avons plus 18 ans, à 30 ans notre activité doit être prioritaire, nous n'avons pas payé ce que

cuando se va añejando es mejor. A nivel colectivo hemos creado la corporación *Ecuador para largo*, que creo condensa nuestra idea del cine que queremos hacer, viene de: *Ecuador en corte*, en el que hace unos años nos juntamos los directores de cortos, para colaborar mutuamente, creando un mecanismo para producir sin mucho dinero. Ahora el objetivo es generar no sólo películas sino la idea de que en el Ecuador se pueda producir cine y que eso se convierta en una parte importante de la producción cultural del país, un hecho definitivo del futuro

que nos espera como sociedad. Además siempre hemos trabajado en varios frentes, no solo la realización de la película, por ejemplo fuimos parte fundamental de lo que ahora es la ley de cine, generamos las condiciones para una segunda película, donde haya un concurso de proyectos para no tener que estar un año y medio en cruzada nacional, buscando voluntades individuales sino fondos y apoyos estructurales, concursos de merecimiento, financiamiento base.

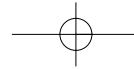
En cuanto a mi propio estilo, esta es una película 'de carretera', pero cuando me pregunto mi tendencia creo que es prematuro, primero espero hacer unas tres o cuatro películas para ver como me defino. Tampoco veo mi carrera en una continuidad de *Qué tan lejos*, siento que hay una serie de cosas que me preocupan para ponerlas en cine, sin estilos definidos. En mi siguiente guión se encuentra esa cosa muy sutil que está en juego, referida a lo que somos como individuos y sociedad, a cómo se va construyendo una visión del universo y del mundo, en conflicto con otras, el sutil proyecto de la construcción del ser humano. Eso es lo que encuentro en mi película y pienso que va a estar en la siguiente. En cuanto al guión y dirección son dos etapas de un mismo proceso. En el cine industrial están separados estos oficios. Pero para mí y creo para los realizadores del cine independiente de todo el mundo se trata de un mismo proceso, de concebir un universo escrito como una partitura que la gente que participa sepa leerlo. Para mí no es una meta ser llamada como directora de películas escritas por otros ni tampoco quiero ser guionista de otros directores. Yo quiero hacer



Qué tan lejos (2006) de Tania Hermida.

nous aurions voulu mais au moins nous avons donné un salaire décent. Pour beaucoup, c'était leur premier film, l'occasion de capitaliser leur travail et à partir de là tout devient plus facile. Comme la technologie de l'édition est devenue meilleur marché, c'est aussi un avantage, on y arrive avec un matériel et des ressources minimum après le tournage, qui est la vraie difficulté. Dans mon cas, de nouveaux financements, des festivals de cinéma en construction, avec un produit presque prêt on a trouvé plus de soutien. Ensuite, la campagne de promotion avec des contenus universels – non pas en tant que film équatorien – est indispensable.

Quant à la seconde question, la projection vers l'avenir, au niveau personnel, j'ai étudié la mise en scène et le scénario à Cuba, j'ai mis en œuvre mes connaissances dans ce film et je veux continuer tout au long de ma vie. On mûrit avec l'âge, c'est comme le vin, il se bonifie en vieillissant. Au niveau collectif, nous avons créé la corporation *Ecuador para largo*, qui, selon moi, condense l'idée du cinéma que nous voulons ; elle procède de : *Ecuador en corte*, où il y a quelques années nous, les réalisateurs de courts, nous nous sommes réunis pour organiser une collaboration mutuelle, en créant un mécanisme pour produire sans beaucoup d'argent. Maintenant, l'objectif est non seulement de créer des films mais de défendre l'idée qu'en Équateur, on puisse produire des films et que cela devienne une partie importante de la production culturelle du pays, et que ce soit un fait établi pour l'avenir qui nous attend en tant que société. De plus, nous avons toujours travaillé sur plusieurs fronts, non seulement à la réalisation



Acostumbrados a batallar

mis propias películas y escribirlas o eventualmente coescribirlas. La otra etapa es seguir luego del primer éxito generando los mecanismos para que la gente critique, observe y el mensaje dure en el tiempo, arrastrando significados más hondos que el simple tiempo real de la proyección de la película.

VÍCTOR ARREGUI

Quisiera responder a ambas preguntas al mismo tiempo. Yo lo que quisiera ser, sobre todo, es cineasta, te encaminan en cine latinoamericano exclusivamente, pero yo me veo como cineasta en general. El cine ecuatoriano ha tenido dificultades económicas, pero últimamente menos; por otro lado vamos a ser parte de Ibermedia, que es muy importante para Latinoamérica, no pertenecer a Ibermedia nos limita para coproducir, se cierra una gran puerta. Aquí no se ha logrado una industrialización, por eso no sabemos como entrar a los festivales internacionales. En Cero Latitud siempre estamos interesados en cursos sobre coproducción. Desde que se tiene la idea hasta que se estrena la película es un sólo proyecto, vamos aprendiendo. A mí me encanta hacer un cine de acá, me encanta Quito, creo que en este momento no podría hacer una película que no refleje a mi ciudad, que me ha dado y me ha quitado un montón de cosas. Me enriquezco de los personajes que habitamos en esta ciudad, de su contexto, del Pichincha, de las calles, del centro histórico. Yo creo que por allí va a ir mi cine, te tiene que conmover, es un cine honesto, crudo, sin concesiones, creo que es necesario hacerlo, aquí no tenemos tiempo para desarrollar una capacidad de abstracción, aquí no es como para botarse en las rieles del metro, es decir estamos en el momento de cómo vamos a comer mañana, de las cosas chiquitas de la vida, eso es el cine latinoamericano y el cine que quiero seguir haciendo. Una de las tareas como director es mostrar el contexto donde esto se desarrolla, quiero encontrar a los diferentes actores de esta realidad, hacer un cine nuestro, en coproducción pero con un sabor nuestro.

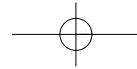
Yo estoy feliz porque veo que ahora ya se puede hacer cine, hay toda una generación anterior a la nuestra que se pasaron esperando la gran idea, no sólo en el cine, también en la literatura, en cambio ahora ya somos una generación que vamos y hacemos. Una de las trabas para mí ha sido formarme, en mis tiempos no había una escuela de cine, me he formado viendo cine, haciendo cine. Comencé cargando los cables en mi primera película. Después viene la escritura del guión, hasta saber qué se quiere hacer, luego es conseguir dinero, por eso creo que para mi siguiente película ya sé cómo armarla y cuál es el trámite para conseguir fondos europeos, el cine europeo es el más subvencionado del mundo, participar de eso te garantiza la dis-

du film, mais aussi par exemple nous avons joué un rôle fondamental dans ce qui est aujourd’hui la “Loi du cinéma”, nous avons créé les conditions pour faire un second film, dans le cadre d’un concours de projets, pour ne pas rester une année et demie en croisade nationale à chercher des bonnes volontés individuelles, mais pour pouvoir obtenir des fonds et des soutiens, des concours basés sur le mérite, des financements de base.

Quant à mon style, il s’agit-là d’un *road movie* mais quand je me demande quelle est ma tendance, je crois que c’est prématuré, j’attends d’abord de faire trois ou quatre films pour voir comment je me définis. Je ne vois pas non plus ma carrière en continuité avec *Qué tan lejos*, je pense qu’il y a une série de choses qui me préoccupent pour en faire des films, sans style prédefini. Dans mon scénario suivant, on trouve cette chose subtile qui est en jeu, à savoir ce que nous sommes en tant qu’individus et en tant que société, comment on construit une vision de l’univers et du monde, en conflit avec d’autres, le projet subtil de la construction de l’être humain. Voilà ce que je trouve dans mon film et je pense que cela va apparaître dans le suivant. Quant au scénario et à la réalisation, ce sont deux étapes d’un même processus. Dans le cinéma industriel, ces deux métiers sont séparés. Mais pour moi, et je crois aussi pour les réalisateurs du cinéma indépendant du monde entier, il s’agit d’un même processus, de concevoir un univers écrit comme une partition que les gens impliqués peuvent lire. Pour moi, mon objectif n’est pas d’être appelée pour réaliser des films écrits par d’autres et je ne veux pas non plus être scénariste d’autres réalisateurs. Je veux faire mes propres films ou éventuellement les écrire en collaboration. L’étape suivante est de continuer, après le premier succès, à générer les mécanismes qui permettent aux gens de critiquer, d’observer et que le message dure dans le temps, suscitant des significations plus profondes que pendant le temps réel de la projection.

VÍCTOR ARREGUI

Je voudrais répondre aux deux questions à la fois. Moi, ce que je voudrais être, surtout, c'est cinéaste, on est classé comme cinéaste latino-américain mais je me vois comme cinéaste en général. Le cinéma équatorien a eu des difficultés économiques, mais moins dernièrement ; d'autre part, on va intégrer Ibermedia, qui est très important pour l'Amérique latine, le fait de ne pas appartenir à Ibermedia nous limite pour coproduire, cela nous ferme une grande porte. Ici, il n'y a pas d'industrialisation du cinéma, c'est pour cela que nous ne savons pas comment entrer dans les festivals internationaux. À Cero Latitud nous sommes toujours intéressés par les cours sur la coproduction. C'est un seul et



OLIVIA CASARES

PHOTO : LAURA MORSCH



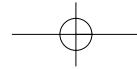
Víctor Arregui à Toulouse en mars 2004.

tribución, que es muy importante. Es un proceso que ahora entiendo. La producción en Ecuador ya no le envía a nadie, en Ecuador tenemos buenos técnicos, fotógrafos, pero sigue habiendo ausencia de medios de promoción, porque en cierto momento todos quieren ser directores. Entonces lo que he aprendido es a ser productor y director, trabajar en equipo con economistas, crear la industria cinematográfica, como empresarios. Conseguimos financiamiento de la empresa privada y pública que nos cubre un 30% del costo. La película costó unos 110.000 dólares. Tenemos deuda, esperamos en la taquilla, pero al menos conseguimos el financiamiento que antes nadie te daba. Estamos desarrollando una fórmula que es involucrar al Estado, que permite que las empresas donen para actividades culturales el 25% del impuesto a la renta. Antes ha estado destinado sólo a municipios, consejos provinciales y universidades. Lo que logré es que la película pase a formar parte del departamento de investigación cultural de la universidad. Esperamos contar con estos fondos para finalizar el proceso de postproducción, masterización del sonido, seis copias. Ya hay aquí una empresa que se dedica a la promoción y ventas internacionales. Es importante el Festival Cero Latitud. Estoy seguro de que mi película tiene una carga estética muy fuerte, pero es difícil que se la conozca afuera, comercializar cine es entrar en una maraña de gentes y empresas que no es nada clara: productores locales, asociados de los diferentes países, representantes, distribuidores, intermediarios, charlatanes. Es riesgoso, hay que capacitarse, intentar ir a todos los mercados, invitar a representantes internacionales que nos instruyan sobre este proceso. Hay que ver el cine desde el punto de vista de

mismo proyecto, depuis la conception du film jusqu'à la première projection, nous apprenons au fur et à mesure. J'adore faire un cinéma d'ici, j'adore Quito, je crois qu'en ce moment je ne pourrais pas faire un film qui ne reflète pas ma ville qui m'a donné et retiré plein de choses. Je m'enrichis des habitants de cette ville, de son contexte, de Pichincha, des rues, du centre historique. Je crois que mon cinéma va suivre cette voie-là, il doit émouvoir, c'est un cinéma honnête, cru, sans concession, je crois qu'il est nécessaire de le faire, ici nous n'avons pas le temps de développer une capacité d'abstraction, ici il ne s'agit pas de se demander si on va se jeter sous les roues du métro, nous en sommes

plutôt à nous demander ce qu'on va manger demain, des petites choses de la vie, c'est ça le cinéma latino-américain et le cinéma que je veux continuer à faire. Une des tâches du réalisateur est de montrer le contexte où ça se déroule, je veux rencontrer les divers acteurs de la réalité, faire un cinéma qui soit à nous, en coproduction mais avec notre saveur propre.

Je suis heureux parce que je vois que maintenant on peut faire du cinéma, il y a toute une génération qui nous a précédés et qui a passé sa vie à attendre la grande idée, non seulement en matière de cinéma mais aussi en littérature, en revanche maintenant nous sommes une génération qui avance et qui fait. Un des obstacles pour moi a été de recevoir une formation ; à mon époque il n'y avait pas d'école de cinéma, je me suis formé en voyant des films, en faisant du cinéma. J'ai commencé en portant les câbles dans mon premier film. Après c'est la phase d'écriture du scénario jusqu'à ce qu'on trouve ce qu'on veut faire, ensuite il s'agit d'obtenir de l'argent, c'est pour ça que je crois que pour mon prochain film, je sais comment m'y prendre et quelles sont les démarches pour obtenir des fonds européens ; le cinéma européen est le plus subventionné du monde, y participer te garantit la distribution, ce qui est très important. C'est un processus que maintenant je comprends. La production en Équateur n'a rien à envier à personne, en Équateur, nous avons de bons techniciens, des photographes, mais les moyens de promotion continuent à manquer, parce qu'à certain moment, tout le monde veut être réalisateur. Alors, ce que j'ai appris, c'est à être producteur et réalisateur, à travailler en équipe avec des économistes, à créer une industrie cinématographique, comme un entrepreneur. Nous



Acostumbrados a batallar



Fuera de juego (2002) de Victor Arregui.

la industria cultural del cine, necesitamos capacitación en el mecanismo de producción internacional.

Mi película se inspiró en la obra literaria: *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega, un ecuatoriano radicado en París. Conté con pocos actores profesionales, la mayoría fueron personas comunes, el que hace de médico resultó ser un gran actor. Quise mostrar el lado oscuro del crimen en esta ciudad, quizás con un cierto humor negro. Al final doy un mensaje muy personal, al ver la ambulancia, yo y todos, creo, pensamos que un día también nos puede llegar el turno.

OLIVIA CASARES

Ecuatoriana, escritora, investigadora y profesora, doctora en historia del arte; ha estudiado técnicas de traducción, la didáctica del español, el mundo contemporáneo, et género y el cine. A vivido en Ecuador, Estados Unidos, Polonia e Italia, donde reside actualmente. Ha publicado diez obras (investigaciones, novelas y cuentos).

RESUMEN

Tres cineastas jóvenes ecuatorianos exponen las dificultades económicas y estructurales que tienen que superar pero también su satisfacción ante la toma de conciencia por parte del poder político de la necesidad de auspiciar la creación cinematográfica, considerada uno de los elementos clave del desarrollo de la sociedad.

PALABRAS CLAVE

Ecuador - violencia - inestabilidad - desigualdades - modernización - financiamiento - bienes culturales - Ley de cine - Festival Cero Latitud.

avons obtenu un financement des secteurs privé et public qui couvre 30 % de nos frais. Le film a coûté 110 000 dollars. Nous avons des dettes, nous espérons les couvrir avec le nombre d'entrées, mais au moins nous avons un financement qu'auparavant personne ne te donnait. Nous développons une formule qui consiste à impliquer l'État, qui permet que les entreprises donnent 25 % de l'impôt sur le revenu pour les activités culturelles. Avant, cela ne concernait que les municipalités, conseils régionaux et Universités. Ce que j'ai obtenu, c'est que le film soit intégré au département de recherche culturelle de l'Université. Nous espérons pouvoir compter sur ces fonds pour finaliser le processus de postproduction, de *mastérisation* du son, pour faire six copies. Il y a maintenant ici une entreprise qui se consacre à la promotion et aux ventes à l'international. Le Festival Latitud Cero est important. Je suis sûr que mon film a une dimension esthétique très importante mais c'est difficile de le faire connaître à l'extérieur, commercialiser les films c'est entrer dans un enchevêtrement de gens et d'entreprises qui n'est pas clair du tout : producteurs locaux, associés, des différents pays, représentants, distributeurs, intermédiaires, charlatans. C'est risqué, il faut se former, essayer d'aller sur tous les marchés, inviter des représentants internationaux qui nous initient à ce processus. Il faut voir le cinéma du point de vue de l'industrie culturelle cinématographique, nous avons besoin d'une formation au niveau du mécanisme de production international.

Mon film est inspiré de l'œuvre littéraire : *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega, un équatorien établi à Paris. J'ai travaillé avec peu d'acteurs professionnels, la majorité sont des amateurs, celui qui joue le médecin s'est révélé être un grand acteur. J'ai voulu montrer le côté noir du crime dans cette ville, peut-être avec un certain humour noir. À la fin je donne un message très personnel, en voyant l'ambulance, moi et tous les autres, je crois, que nous pensons qu'un jour ça peut être notre tour.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR ANNICK MANGIN

OLIVIA CASARES

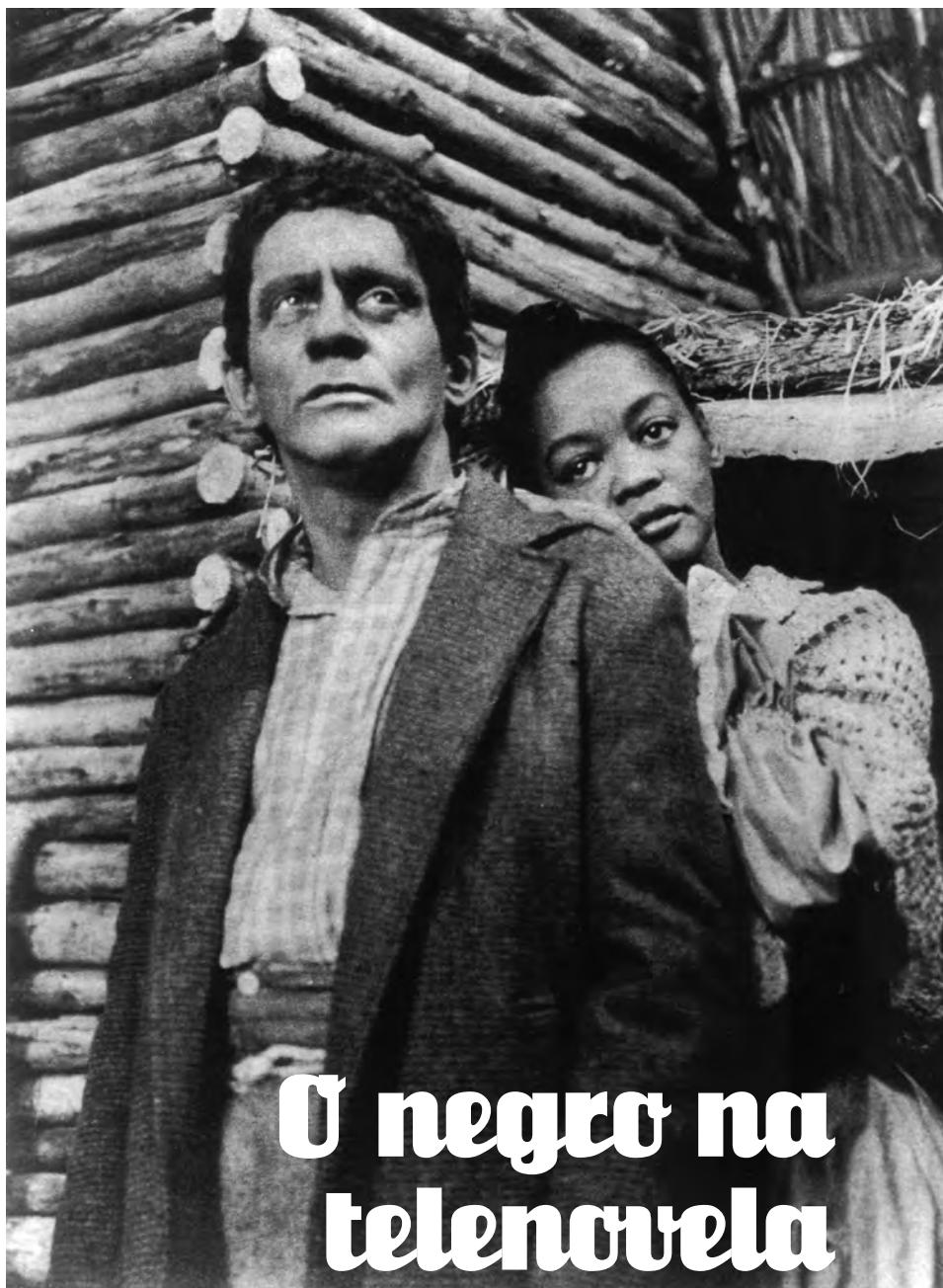
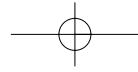
Equatorienne, écrivain, chercheur, professeur; a une maîtrise d'histoire de l'art, a étudié les techniques de traduction, la didactique de l'espagnol, le monde contemporain, le genre et le cinéma. A vécu en Equateur; aux États-Unis, en Pologne, en Italie, où elle réside actuellement. A publié dix ouvrages (recherches, des romans et des nouvelles).

RÉSUMÉ

Trois jeunes cinéastes équatoriens exposent les difficultés économiques et structurelles qu'ils doivent surmonter mais aussi leur satisfaction devant la prise de conscience des pouvoirs publics de la nécessité de soutenir financièrement la création cinématographique, considérée comme un élément-clé du développement de la société.

MOTS-CLÉ

Équateur - violence - instabilité - inégalités - modernisation - financement - biens culturels - Loi du cinéma - Festival Latitud Cero.



Joel Zito Araújo

O negro na telenovela

A cabana do pai Tomas, telenovela diffusée en 1969, de Régis Cardoso.

Le Noir dans les feuilletons télévisés

UN CAS EXEMPLAIRE DE
LA DÉCADENCE DU MYTHE
DE LA DÉMOCRATIE
RACIALE BRÉSILIENNE

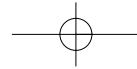
UM CASO EXEMPLAR DA DECADÊNCIA DO MITO DA DEMOCRACIA RACIAL BRASILEIRA

Examinar a representação dos atores negros em quase 50 anos de história da telenovela brasileira, principal indústria audiovisual e dramaturgica do país, é trazer à tona a decadência do mito da democracia racial, sujando assim uma bela mas falsa imagem que o Brasil sempre buscou difundir de si mesmo, fazendo crer que a partir de nossa condição de nação mestiça, superamos o “problema racial” e somos um modelo de integração para o mundo.

Nenhum dos grandes atores negros parece ter escapado do papel de escravo ou serviçal na história da telenovela brasileira, mesmo aqueles que quando chegaram à televisão já tinham um nome solidamente

Examiner la représentation des acteurs noirs sur presque 50 ans d'histoire de feuilleton brésilien, principale industrie audiovisuelle et de dramaturgie du pays, c'est révéler la décadence du mythe de la démocratie raciale, salissant ainsi une belle mais fausse image que le Brésil a toujours cherché à donner de lui-même, en faisant croire qu'à partir de notre condition de nation métisse, nous avons surmonté le “problème racial” et sommes un modèle d'intégration pour le monde.

Aucun des grands acteurs noirs ne paraît avoir échappé au rôle de l'esclave ou du serviteur dans l'histoire du feuilleton brésilien, même ceux qui, lorsqu'ils



O negro na telenovela



Grande Otelo.

construído no teatro ou no cinema, como Ruth de Souza, Grande Otelo, Milton Gonçalves e Lázaro Ramos. Esta afirmativa pôde ser constatada na pesquisa que fizemos sobre a representação do negro na história da telenovela brasileira, que deu origem ao filme e livro *A Negação do Brasil*.

A representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subalternidade. Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as "mammies". O melhor exemplo foi o grande sucesso da atriz Isaura Bruno, quando interpretou a mamãe Dolores, na mais popular telenovela do período, *O Direito de Nascer*. Entretanto, cres-

sont arrivés à télévision avaient déjà un nom solidement construit au théâtre ou au cinéma, comme Ruth de Souza, Grande Otelo, Milton Gonçalves et Lázaro Ramos. Cette affirmation peut être vérifiée dans la recherche que nous avons faite sur la représentation du noir dans l'histoire du feuilleton brésilien, qui a donné lieu au film et au livre *La négation du Brésil*.

La représentation des acteurs noirs a subi une lente mutation depuis les années soixante, quand ils ont seulement interprété des afro-descendants dans des situations de personnes totalement subalternes. À cette époque, la femme noire était régulièrement représentée comme esclave et employée domestique, s'insérant dans la réédition de stéréotypes communs au cinéma et à la télévision nord américains, comme les "mammies". Le meilleur exemple a été le grand succès de l'actrice Isaura Bruno, quand elle a interprété la mère Dolores, dans le feuilleton le plus populaire de l'époque, *Le droit de naître*. Entre temps, s'est développé à la même époque un stéréotype différent de Hollywood, celui de la mulâtreuse séductrice, briseuse de foyers.

Dans les années soixante-dix, le succès thématique typique des feuillets a été la représentation des conflits et des drames des Brésiliens dans la lutte pour l'ascension sociale dans une décennie considérée comme l'ultime de la croissance économique du pays au XX^e siècle. Cependant, seuls quelques auteurs, en particulier Janete Clair, ont créé des rôles de noirs à la recherche d'ascension professionnelle. À l'exemple du psychiatre, le Docteur Percival, interprété par Milton Gonçalves dans *Péché capital*. Toutefois, aucun de ces personnages n'était protagoniste ou antagoniste, ils étaient toujours là pour faire valoir pour les autres. Le seul personnage noir qui a été protagoniste et qui est devenu un succès international de vente dans les années soixante-dix a été interprété par une actrice blanche, dans le rôle titre du feuilleton *L'esclave Isaura*. Seulement dans les années quatre-vingt-dix, une actrice noire, Taís Araujo, allait casser ce tabou et assumer le rôle titre d'un feuilleton, dans *Xica da Silva* (inspiré du film de Carlos Diegues).

À partir des années quatre-vingt, nous pouvons affirmer qu'il y a eu une lente mais progressive ascension du noir dans la dramaturgie des fictions télévisées. Même ainsi, jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, nous pouvons constater qu'un tiers des feuillets produits par la Chaîne Globo ne présentait aucun personnage afro-descendant. Dans à peine un autre tiers, le nombre d'acteurs noirs employés réussissait à dépasser légèrement

ceu nesta mesma época um estereótipo diferenciado de Hollywood, da mulata sedutora, destruidora de lares.

Nos anos 70, o sucesso temático típico das telenovelas foi a representação dos conflitos e dos dramas dos brasileiros na luta pela ascensão social em uma década considerada como a última de crescimento econômico do país no século vinte. No entanto, somente alguns autores, em especial Janete Clair, criaram papéis de negros buscando sua ascenção profissional. A exemplo do psiquiatra Dr. Percival, interpretado por Milton Gonçalves em *Pecado Capital*. No entanto, nenhum desses personagens foram protagonistas ou antagonistas, eram sempre escadas. A única personagem negra que foi protagonista, e tornou-se um sucesso internacional de vendas desde os anos setenta foi interpretada por uma atriz branca, no papel título da novela *Escrava Isaura*. Somente nos anos 90, uma atriz negra, Taís Araujo, viria quebrar o tabu e desempenhar o papel-título em uma telenovela, em *Xica da Silva* (inspirada no filme de Cacá Diegues).

A partir dos anos 80, podemos afirmar que houve uma lenta mas progressiva ascensão do negro na dramaturgia da teleficação. Mesmo assim, identificamos que um terço das telenovelas produzidas pela Rede Globo até o final dos anos 90, não havia nenhum personagem afro-descendente. Apenas em outro terço, o número de atores negros contratados conseguiu ultrapassar levemente a marca de dez por cento do total do elenco. Considerando que somos um país que tem uma população de cerca de 50 por cento de afro-descendentes, esta é uma demonstração contundente de que a telenovela nunca respeitou as definições étnico/raciais que os brasileiros fazem de si mesmos.

O racismo brasileiro apareceu na telenovela somente como uma das características negativas do vilão, e não como um traço ainda presente na sociedade e na cultura brasileira. Até o final dos anos noventa, poucas telenovelas trataram a discriminação racial contra o negro brasileiro de forma direta. Na teleficação, assim como na nossa sociedade, a vergonha de demonstrar o próprio preconceito, ou o "preconceito de ter preconceito", conforme alertava o sociólogo Florestan Fernandes, criou o tabu que inibe a manifestação aberta do racismo e fortaleceu o consenso em torno do mito da democracia racial brasileira.

Mas a pior armadilha para os atores negros tem sido a manifesta opção por profissionais brancos para representar a beleza ou, até mesmo, o brasileiro comum. Uma estética produzida pela persistência da ideologia do branqueamento em nossa cultura, um discurso construído no século dezenove que é revivido no dia a dia de nossas telinhas através da exclusiva escolha de louras como apresentadoras ideiais dos programas infantis, e de modelos brancos para os papéis de galãs e mocinhas.

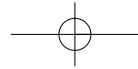
la limite des dix pour cent du total de l'affiche. En partant du fait que nous sommes un pays qui a près de 50% de sa population d'origine africaine, c'est une démonstration blessante que les feuillets n'ont jamais respecté les définitions ethnico-raciales que les Brésiliens se font d'eux-mêmes.

Le racisme brésilien est apparu dans les feuillets seulement comme une des caractéristiques négatives du vilain, et non comme un trait encore présent dans la société et dans la culture brésiliennes. Jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, peu de feuillets ont traité de la discrimination raciale contre le noir brésilien de façon directe. Dans la télé fiction, comme dans notre société, la honte de démontrer le propre préjugé, ou le "préjugé d'avoir des préjugés", comme nous en avait alerté le sociologue Florestan Fernandes, a créé un tabou qui inhibe la manifestation ouverte de racisme et a renforcé le consensus autour du mythe de la démocratie raciale brésilienne.

Mais le plus grand piège pour les acteurs noirs a été le choix manifeste de professionnels blancs pour représenter la beauté ou, voire même, le Brésilien moyen. Une esthétique produite par la persistance de l'idéologie du branqueamento dans notre culture, un discours construit au XIX^e siècle et qui est réactivé dans le quotidien de nos petits écrans par le choix exclusif de blondes comme des présentatrices idéales de nos programmes pour enfants, et de modèles blancs pour les rôles de jeunes premiers et premières.

Grande Otelo.





O negro na telenovela



Milton Gonçalves et Paulo Gracindo dans la telenovela *O bem amado*.

AS OPORTUNIDADES PARA O MULATO NO BRASIL DA TELENOVELA

Em nenhuma telenovela brasileira houve qualquer defesa da mestiçagem brasileira, nem mesmo nas adaptações das obras de Jorge Amado. O mulato foi sempre apresentado como feitor ou capitão do mato nas novelas escravocratas, ou como pequeno comerciante e delegado, portanto sempre no papel de serviços intermediários, mais interessados em subir na vida a qualquer preço, suportando a humilhação por sua origem "impura", buscando evitar as referências a sua condição de mestiço e servindo às necessidades de controle do negro na sociedade.

Na telenovela, a melhor oportunidade reservada para o mestiço, que sempre foi celebrado nas discussões teóricas como melhor representação do verdadeiro brasileiro, é na representação do "povão", ou seja, transeuntes, malandros e moradores dos bairros populares. Os atores marcadamente mestiços, independente da fusão racial que pertencem, se trazem em seus corpos e em suas faces uma maior quantidade de traços não-brancos, são sempre vítimas de estereótipos negativos. Como exemplo, Dira Paes, uma atriz de cinema que, por ter traços indígenas acentuados, tem pouco espaço na TV, sendo convidada somente para o papel de uma empregadinho cômica e de pouca inteligência no sitcom "A Diarista". Ou José Dumont, um ator sempre ausente das telenovelas por ter fortes traços do homem do sertão nordestino. E Nelson Xavier, com uma das carreiras mais profícias no cinema, em decorrência dos seus traços de negro-mulato, sempre foi escolhido para fazer o papel do pequeno comerciante ressentido, do delegado "frouxo", do "típico malandro brasileiro", e somente usou terno e gravata em uma telenovela depois

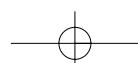
LES OPPORTUNITÉS POUR UN MÉTIS DANS LE BRÉSIL DES FEUILLETONS TÉLÉVISÉS

Dans aucun feuilleton brésilien il n'y eut une quelconque défense du métissage brésilien, ni même dans les adaptations des œuvres de Jorge Amado. Le métis a toujours été représenté comme fermier ou garde champêtre dans les feuilletons esclavagistes, ou comme un petit commerçant ou petit fonctionnaire, cependant toujours dans des rôles de domestiques intermédiaires, mais intéressés à progresser dans leur vie à n'importe quel prix, en supportant les humiliations en raison de leur origine "impure", cherchant à éviter les références à leur condition de métis et servant les nécessités de contrôle du noir dans la société.

Dans le feuilleton, la meilleure opportunité réservée au domestique, qui a toujours été célébré dans les discussions théoriques comme le meilleur représentant du véritable Brésilien, se trouve dans la représentation du "peuple", c'est-à-dire, des passants, des *malandros* et des habitants de quartiers populaires. Les acteurs clairement métis, indépendamment du croisement racial auquel ils appartiennent, s'ils portent sur leurs corps ou sur leurs visages une majorité de traits non blancs, sont toujours victimes de stéréotypes négatifs. Par exemple, Dira Paes, une actrice de cinéma qui, pour avoir des traits indigènes accentués, a peu d'espace à la télévision, étant seulement invitée à jouer le rôle d'une petite employée domestique comique et de peu d'intelligence dans le sitcom "La femme de ménage". Ou José Dumont, un acteur toujours absent des feuilletons pour avoir de fortes caractéristiques d'un homme du *sertão* du *Nordeste*. Et Nelson Xavier qui, avec une des carrières les plus avantageuses au cinéma, en raison de ses traits de noir mulâtre, a toujours été choisi pour faire le rôle de petit commerçant rancunier, de petit fonctionnaire "lâche", du "typique malandro brésilien", et utilise seulement complet et cravate après plus de vingt ans d'histoire à la télévision.

Le spectacle de la *miscigénéation* des images du carnaval dans les sambodromes de Rio de Janeiro transmises de par le monde ne trouve pas d'écho dans les feuilletons. L'idée de la supériorité blanche persiste toujours.

Le feuilleton, ainsi, en ne donnant pas à voir la véritable composition raciale du pays, practise de façon conservatrice avec l'usage du métissage comme bouclier pour éviter la reconnaissance de l'importance de la population noire dans l'histoire et la vie culturelle brésiliennes. Il fait un pacte avec l'imaginaire de la servitude et de l'in-



de mais de vinte anos de história na televisão.

O espetáculo da miscigenação das imagens transmitidas do carnaval nos sambódromos do Rio de Janeiro para o mundo não encontra eco na telenovela. Persiste sempre a idéia de superioridade do branco.

A telenovela, assim, ao não dar visibilidade à verdadeira composição racial do país, compactua conservadoramente com o uso da mestiçagem como escudo para evitar o reconhecimento da importância da população negra na história e na vida cultural brasileira. Pactua com um imaginário de servidão e de inferioridade do negro na sociedade brasileira. Participando assim de um massacre contra aquilo que devia ser visto como o nosso maior patrimônio cultural diante de um mundo dividido por sectarismos e guerras étnicas e religiosas, o orgulho de nossa multiracialidade.

A MISCIGENAÇÃO - DISCURSO ESTRATÉGICO DO BRANQUEAMENTO

A natureza do debate sobre a mestiçagem no Brasil, apesar de conviver permanentemente com ambigüidades e contradições, sofreu poucas mudanças no decorrer dos últimos 100 anos. Embora no período final da escravidão o mestiço fosse visto como uma degeneração racial, a miscigenação já aparece no discurso dos abolicionistas como solução para evitar a polarização de raças no país (Santos, 2002). Mas será nos anos 30 que o conceito sofrerá uma inversão positiva nas mãos de uma intelligentsia brasileira que procurou criar uma imagem autóctone do país, através da afirmação do nativo, do caboclo e do mestiço, em reação diante dos processos agudos de europeização (Bosi, 1994), que tinha no velho continente o paradigma para a compreensão da cultura do novo mundo. No entanto, mesmo estando sob a batuta daqueles que marcaram profundamente a vida cultural contemporânea, como Gilberto Freyre, os modernistas e os romancistas que surgiram do ciclo da literatura chamada regionalista, como Jorge Amado, a afirmação da miscigenação esteve sempre associada à idéia de que nessa terra se criava uma nação com uma nova raça. Os brasileiros, frutos de um hibridismo onde prevaleceria a homogeneidade racial e cultural, deixaria para trás, de forma completamente superada, a divisão racial de nossa formação. Nasce, nesse contexto, o conhecido mito da democracia racial brasileira.

Mas, é falso crer que o Brasil seria um país singular, único paraíso da democracia racial, fundado na valorização do mestiço. A ideologia da mestiçagem foi um traço comum na construção da identidade nacional da maior parte dos países latino-americanos. Na América de língua espanhola, nos anos vinte, as idéias de um dos mais importantes intelectuais mexicanos da época, José Vasconcelos, que elogiava o mestiço como

fériorité du noir dans la société brésilienne. En participant ainsi d'un massacre contre ce qui devrait être vu comme notre plus grand patrimoine culturel face à un monde divisé par des sectarismes et des guerres ethniques et religieuses : l'orgueil de notre multiracialité.

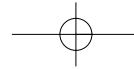
LA MISCIGÉNATION. DISCOURS STRATÉGIQUE DU BLANCHISSEMENT

La nature du débat sur le métissage au Brésil, en dépit de cohabiter de façon permanente avec les ambiguïtés et les contradictions, a subi peu de changements au cours des cent dernières années. Alors que dans la période finale de l'esclavage le métis a été vu comme une dégénérescence raciale, la *miscigénation* apparaît déjà dans le discours des abolitionnistes comme une solution pour éviter la polarisation des races au pays (Santos, 2002). Mais ce sera dans les années trente que le concept subira une inversion positive par l'action d'une intelligentsia brésilienne qui a cherché à créer une image autochtone du pays, à travers l'affirmation du natif, du *caboclo* (métis d'indien et de blanc et du métis) en réaction au processus aigu d'eurocéanisation (Bosi, 1994), qui avait sur le vieux continent le paradigme pour la compréhension de la culture du nouveau monde. Cependant, même en étant sous la houlette de ceux qui ont marqué profondément la vie culturelle contemporaine, comme Gilberto Freyre, pour les modernistes et les romanciers qui sont nés du cycle de la littérature appelée régionaliste, comme Jorge Amado, l'affirmation de la *miscigénation* était toujours associée à l'idée que sur cette terre se créait une nation avec une nouvelle race : les Brésiliens, fruits d'un hybridisme où prévalait l'homogénéité raciale et culturelle, laquelle abandonnerait, de façon tout à fait maîtrisée, la division raciale de notre formation. Nait, dans ce contexte, le fameux mythe de la démocratie raciale brésilienne.

Mais il est faux de croire que le Brésil est un pays singulier, unique paradis de la démocratie raciale, fondé sur la valorisation du métis. L'idéologie du métissage a été un trait commun dans la construction de l'identité nationale de la plupart des pays latino américains. Dans l'Amérique hispanophone, dans les années vingt, les idées d'un des plus importants intellectuels mexicains de l'époque, José Vasconcelos, qui faisait

Gilberto Freyre.





O negro na telenovela

o resultado de uma fusão original, uma quinta raça “cósmica”, teve um efeito impactante em vários países latino-americanos. Um exemplo disto foi Benjamin Carrion, o intelectual equatoriano, criador da Casa de la Cultura Ecuatoriana, fundador e entusiasta defensor da idéia de que seu país era um exemplo de nação mestiça, e em 1928 já considerava José Vasconcelos como “el Maestro de América” (Cervone, 1999).

No entanto, tal como aconteceu no Brasil, para todos esses intelectuais a miscigenação configurou-se sempre como uma mitologia fundadora das novas nações latino-americanas que trazia na identidade nacional mestiça a superação da heterogeneidade racial, étnica e cultural de sua formação. E, em todas estas construções, a existência de negros e índios foi

l’éloge du métis comme le résultat d’un croisement original, une cinquième race “cosmique”, ont eu un effet notable dans plusieurs pays latino américains. Un exemple en fut Benjamin Carrion, l’intellectuel équatorien, créateur de la Maison de la Culture Equatorienne, fondateur et défenseur enthousiaste de l’idée que son pays était un exemple de nation métisse. En 1928, il considérait déjà José Vasconcelos comme le “maître de l’Amérique” (Cervone, 1999).

Cependant, comme cela est arrivé au Brésil, pour tous ces intellectuels la *miscigénéation* s’est toujours présentée comme une mythologie fondatrice des nouvelles nations latino américaines qui portait dans l’identité nationale métisse la supériorité de l’hétérogénéité raciale, ethnique et culturelle de sa formation. Et, dans toutes ces

Escrava Isaura (diffusée de octobre 1976 à février 1977) de Herval Rossano et Milton Gonçalves, adaptation d'un roman de Bernardo Guimarães.



progressivamente apagada ou, no mínimo, diluída a partir da apropriação das suas culturas como parte integrante de uma nova cultura nacional original.

No entanto, cabe destacar que os nossos intelectuais “fundadores”, como Gilberto Freyre, Mário de Andrade e outros, da mesma forma que os intelectuais latino-americanos de língua espanhola, sempre ressaltaram o aspecto positivo da miscigenação, não em sua faceta genética, mas no resultante das fusões culturais oriundas do negro, do índio e do branco, que produziram a original cultura brasileira.

Somente assim podemos entender que o discurso de valorização de nossa cultura mestiça nunca se fez contraditório a consolidação da estética e do ideário do branqueamento presentes desde o tempo de colô-

constructions, l’existence de noirs et d’indiens a été progressivement éteinte ou, au minimum, diluée à partir de l’appropriation de leurs cultures comme partie intégrante d’une nouvelle culture nationale originale.

Cependant, il convient de souligner que nos intellectuels “fondateurs”, comme Gilberto Freyre, Mário de Andrade et d’autres, de la même façon que les intellectuels latino-américains de langue espagnole, ont toujours souligné l’aspect positif de la miscigénéation, non dans sa facette génétique, mais dans le résultat de fusions culturelles venant du noir, de l’indien et du blanc, qui ont produit la culture brésilienne originale.

C’est seulement de cette façon que nous pouvons comprendre que le discours de valorisation de notre culture métisse n’a jamais été en opposition avec la consolida-

nia e que tornou-se o padrão para a produção do cinema e da telenovela brasileira, e para grande parte dos cineastas brasileiros desde o seu início. Conforme podemos observar neste comentário do editor da Revista Cinearte, no final dos anos 20:

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza.

(Cinearte, Debs, 2002)

Portanto, apesar de sempre valorizada e celebrada nos discursos do Estado, da intelectualidade e na literatura, a miscigenação nunca deixou de ser vista como um estado de passagem das ‘raças inferiores’ para a raça superior branca. A citação, logo a seguir, de Oliveira Viana, um dos mais destacados membros da elite intelectual das primeiras décadas do século XX traz de forma demasiadamente explícita o desejo de que a miscigenação seria a melhor ponte para eugenização através da diluição do negro na sociedade branca, apagando assim a mancha de nossa origem africana.

Não há perigo de que o problema negro venha a surgir no Brasil. Antes que pudesse surgir seria logo resolvido pelo amor. A miscigenação roubou o elemento negro de sua importância numérica, diluindo-o na população branca.

(Munanga, 1997)

As marcas resultantes desse desejo no imaginário do povo brasileiro começaram a ser verificadas em estudo realizado nos anos cinqüenta por Oracy Nogueira, onde ele compreendeu que desenvolvemos uma forma de preconceito distinta dos Estados Unidos, que dão “margem a uma controvérsia difícil de superar” (Nogueira, 1979). Nosso preconceito racial atém se mais às aparências, as marcas fenotípicas, quando mais traços físicos de negros mais problemas, diferente do preconceito racial de origem, norte-americano, em que uma gota de sangue negro é fator de exclusão, independente da pessoa ter mais traços brancos do que negros.

E hoje, os mitos da “raça cósmica”, ou do “mulato isoneiro” (tema de uma música celebre de Ari Barroso) caem por terra quando observamos as telenovelas brasileiras, mexicanas, colombianas, venezuelanas, ou produzidas em qualquer parte da América Latina, que funcionam como os melhores atestados de que sempre prevaleceu a ideologia da branquitude como formadora do padrão ideal de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da idéia de superioridade do segmento branco. A escolha dos galãs, dos protagonistas,

lidation de l'esthétique et de l'idéal du blanchissement présents depuis le temps de la colonie, devenu le modèle pour la production cinématographique et celle des feuillets brésiliens, comme pour la grande part des cinéastes brésiliens depuis ses origines. Ainsi que nous pouvons le constater dans ce commentaire de l'éditeur de la Revue Cinearte, à la fin des années vingt :

Faire un bon cinéma au Brésil doit être un acte de purification de notre réalité, à travers la sélection de ce qui mérite d'être projeté sur l'écran : notre progrès, les constructions modernes, nos beaux blancs, notre nature.

(Cinearte, Debs, 2002)

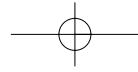
Cependant, en dépit du fait d'être toujours valorisée et célébrée dans les discours de l'État, de l'intellectualité et de la littérature, la *miscigénéation* n'a jamais cessé d'être vue comme une étape de passage des “races inférieures” vers la race supérieure blanche. La citation, qui va suivre, d'Oliveira Viana, un des membres les plus distingués de l'élite intellectuelle des premières décennies du XX^e siècle, exprime, de façon assez explicite, que le désir que la *miscigénéation* serait le meilleur pont pour l'eugénisation à travers la dilution du noir dans la société blanche, en effaçant ainsi la tache de notre origine africaine :

Il n'y a aucun danger à ce que le problème noir vienne à se présenter au Brésil. Avant qu'il ne puisse apparaître, il sera résolu par l'amour. La miscigénéation a privé l'élément noir de son importance numérique, en le diluant dans la population blanche.

(Munanga, 1997)

Ruth de Souza dans *Filles du vent* (2004) de Joel Zito Araújo.





O negro na telenovela



Grande Otelo dans *Tudo é Brasil* (1997) de Rogério Sganzerla.

celebra modelos ideais de beleza européia, em que quanto mais nórdico os traços físicos mais alto ficará o ator ou atriz na escolha do elenco. Os mesmos também receberão as melhores notas nos processos de escolha e premiação dos mais bonitos do ano pelas revistas que fazem a crônica cotidiana do mundo das celebridades. E, no lado contrário, os atores de origem negra e indígena, serão escalados para representar os estereótipos da feiúra, da subalternidade e da inferioridade racial e social, de acordo com a intensidade de suas marcas físicas, seu formato de rosto, suas nuances cromáticas de pele e textura de cabelo, portanto de acordo com o seu grau de mestiçagem.

Les traces résultant de ce désir dans l'imaginaire de la population brésilienne ont commencé à être vérifiées dans une étude réalisée dans les années cinquante par Oracy Nogueira, où il a compris que nous développons une forme de préjugé différent de celui des Etats-Unis, qui donnent lieu à "une controverse difficile à dépasser" (Nogueira, 1979) Notre préjugé racial s'attache plus aux apparences, aux marques de phénotype : plus il y a de traits négroïdes, plus il y a des problèmes, ce qui est différent du préjugé racial d'origine, nord américain, où une goutte de sang noir est facteur d'exclusion, indépendamment du fait que la personne présente plus de traits blancs que de noirs.



Todos esses atores, portanto, sendo eles afro-descendentes ou indio-descendentes, são obrigados a incorporar na televisão a humilhação social que sofrem os mestiços em uma sociedade norteada pela ideologia do branqueamento, onde a acentuação de traços negra ou indígena significa uma consciência difusa e contraditória de ser uma casta inferior que deve aceitar os lugares subalternos intermediários do mundo social.

No entanto, o inconsciente racial coletivo brasileiro, não acusa nenhum incômodo em ver tal representação da maioria do seu próprio povo, e provavelmente de si mesmo, na televisão ou no cinema. A internalização da ideologia do branqueamento, provoca uma "naturalidade" na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e concordância que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país.

Mas a ideologia do branqueamento, também estará norteando os comentários dos programas esportivos na TV, nas páginas de jornal, ou os xingamentos nos estádios de futebol. Os nossos jogadores negros-mestiços, que sempre levam ao topo a imagem do país, e o orgulho da nossa nacionalidade, são obrigados a suportar a permanente humilhação pelo estigma de suas aparências, sua "impura" feiúra, nas inúmeras comparações com o jogador branco europeu, a exemplo das eleições dos homens mais bonitos das copas mundiais de futebol, que, "naturalmente", escolhem o inglês David Beckham e outros homens brancos.

Mesmo diante de fatos como esses, que podem ser encontrados diariamente nos jornais, grande parte de nossa intelectualidade continua acreditando que o problema da desigualdade no Brasil é apenas decorrente do fosso entre classe sociais, e não do nosso sistema de castas raciais. E, dessa forma, assistem passivamente como se fosse uma exceção na vida social a "expulsão" da mãe do jogador Ronaldo de um condomínio de luxo da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. E, possivelmente, esses mesmos intelectuais também se divertem e comentam o que ouvimos nas ruas, que é apenas o poder do dinheiro e da fama de "feras" tão feias como Ronaldo e Ronaldinho, que seduzem e conquistam as "belas" modelos brancas saídas das passarelas do mundo fashion.

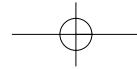
Portanto, voltando a época dos prognósticos de Oliveira Viana, o único fato que parece traçar uma grande diferença entre uma ponta e outra do século XX, é o crescimento da capacidade de pressão do próprio segmento populacional negro que nunca viu na miscigenação uma válvula de escape para o problema racial e, portanto, nunca concordou com as teses defendidas pela elite branca. E, ao longo do século XX,

Et aujourd’hui, le mythe de la “race cosmique”, ou du “mulâtre futé” (thème d’une célèbre musique d’Ari Barroso) s’écroule quand on observe les feuilletons brésiliens, mexicains, colombiens, vénézuéliens, ou produits dans n’importe quel pays d’Amérique Latine, qui fonctionnent comme les meilleures preuves du fait qu’a toujours prévalu l’idéologie du blanchissement comme formatrice du modèle idéal de beauté et, en même temps, comme légitimatrice de l’idée de supériorité du segment blanc. Le choix des jeunes premiers, des protagonistes, célèbre les modèles idéaux de beauté européenne, et plus ses traits physiques seront nordiques, meilleure sera la place de l’acteur ou de l’actrice dans le choix des rôles. Les mêmes recevront également les meilleures notes dans le processus de choix et de distribution de prix aux acteurs les plus beaux de l’année dans les revues qui font la chronique quotidienne du monde des célébrités. Et, au contraire, les acteurs d’origine noire et indigène, seront choisis pour représenter les stéréotypes de la laideur, de la soumission et de l’infériorité raciale et sociale, en accord avec l’intensité de leurs traits physiques, la forme de leur visage, les nuances chromatiques de la peau et la texture de cheveux, en relation avec leur degré de métissage.

Tous ces acteurs, cependant, qu’ils soient afro-descendants ou d’origine indigène, sont obligés d’incorporer à la télévision l’humiliation sociale dont souffrent les métis dans une société orientée par l’idéologie du blanchissement, où l’accentuation de traits noirs ou indigènes signifie une conscience diffuse et contradictoire d’appartenir à une caste inférieure qui doit accepter les lieux subalternes intermédiaires du monde social.

Toutefois, l’inconscient racial collectif brésilien, n’accuse aucune gêne à voir ainsi représentée la majorité de sa propre population, et probablement d’eux mêmes, à la télévision et au cinéma. L’intériorisation de l’idéologie du blanchissement, provoque une “naturalité” dans la production et la réception de ces images, et une acceptation passive en et conformité avec l’idée que ces acteurs réellement ne méritent pas de faire partie de la représentation du modèle idéal de beauté du pays.

Mais l’idéologie du blanchissement oriente aussi les commentaires de programmes sportifs à la télévision, dans les articles des journaux, ou les jurons dans les stades de football. Nos joueurs noirs métis, qui toujours portent l’image du pays au sommet et l’orgueil de notre nationalité, sont obligés de supporter une permanente humiliation en raison des stigmates de leurs apparences, leur “impure” laideur, dans d’innombrables comparaisons avec le joueur blanc européen, à l’exemple des élections des hommes les plus beaux des coupes de monde du football qui, “naturellement”, choisissent l’Anglais David Beckham et d’autres hommes blancs.



O negro na telenovela



Grande Otelo dans *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade.

sempre reagiu aos padrões excludentes impostos, buscando desenvolver uma identidade de negritude.

Esse evidente choque de opiniões e perspectivas raciais entre, de um lado, o mundo branco composto por diretores de telenovela, de cinema e por professores universitários e jornalistas, e do outro, de artistas, ativistas e intelectuais negros, me faz perguntar por quanto tempo manteremos uma realidade social tão cindida e esquizofrênica? Por quanto tempo o debate negará a existência de um componente racial na sangrenta guerra que os jovens negros e negros-mulatos escalados pelo narcotráfico fazem com a polícia (a ordem branca) nos morros do Rio de Janeiro? Por quanto tempo o insistente avanço dos fazendeiros na região amazônica e centro-oeste, com a sua permanente destruição dos grupos étnicos indígenas, ficará fora do debate étnico-racial do país e da atenção internacional que acredita que somos um paraíso da miscigenação racial?

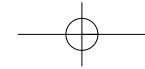
Esta realidade permanentemente inconclusa, em que diretores de telenovelas, professores e reitores universitários, o mundo dos formadores de opinião de classe média branca, negam que os preconceitos de marca sofridos por afro-descentes e índio-descendentes tenham um papel importante na nossa hierarquia social e na desigual distribuição de poder e recursos, atesta uma dialética contraditória sobre o problema racial brasileiro. Diante da sintomática recusa de discutir, mas permanentemente discutindo e condenando de racista quem defende posições contrárias, revela-se assim uma hiperconsciência inversamente

Même devant des faits de cette nature, qui peuvent être rencontrés quotidiennement dans les journaux, une grande partie de nos intellectuels continue de croire que le problème de l'inégalité au Brésil est d'abord la conséquence du fossé entre les classes sociales, et non de notre système de castes raciales. Et, de cette façon, ils assistent passivement, comme s'il s'agissait d'une exception dans la vie sociale, à l'"expulsion" de la mère du joueur Ronaldo d'un immeuble de luxe dans la quartier de Barra de Tijuca, à Rio de Janeiro. Et il est possible que ces mêmes intellectuels se divertissent et commentent ce que nous entendons dans les rues, que c'est certainement le pouvoir de l'argent et de la réputation de "bêtes" aussi laides que Ronaldo et Ronaldinho, qui séduisent et conquièrent les "beaux" modèles blancs sortis des passerelles du monde de la mode.

Pourtant, en retournant à l'époque des pronostics d'Oliveira Viana, l'unique fait qui peut indiquer une grande différence entre un moment et autre du XX^e siècle, c'est l'augmentation de la capacité de pression du propre segment de population noire qui n'a jamais vu dans la *miscigénéation* la souape d'échappement pour le problème racial et, pourtant, n'a jamais été d'accord avec les thèses défendues par l'élite blanche. Et qui au long du XX^e siècle, a toujours réagi aux modèles d'exclusion imposés, en cherchant à développer une identité de négritude.

Cet évident choc d'opinions et de perspectives raciales entre, d'un côté, le monde blanc composé par des réalisateurs de feuillets, de cinéma et par des professeurs d'universités et des journalistes, et de l'autre, par des artistes, des activistes et des intellectuels noirs, me fait poser la question de savoir pour combien de temps encore nous continuerons à maintenir une réalité sociale si scindée et schizophrénique ? Pour combien de temps le débat niera l'existence d'une composante raciale dans la guerre sanglante que les jeunes noirs et métis recrutés par les narcotrafiquants livrent à la police (l'ordre blanc) dans les favelas de Rio de Janeiro ? Pour combien de temps encore l'insistante avancée des *fazendeiros* dans la région amazonienne et centre ouest, avec sa permanente destruction de groupes ethniques indigènes, restera en dehors du débat éthnico-racial du pays et de l'attention internationale qui croit que nous sommes un paradis de *miscigénéation* raciale ?





JOEL ZITO ARAÚJO

proporcional àquilo que é enfaticamente negado (Vargas, 2004). Revela os estertores de um mito poderoso que somente ainda continua de pé porque ainda assegura privilégios para aqueles que o defende.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o Negro na Telenovela Brasileira*. São Paulo, Editora Senac, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33^a ed. São Paulo, Cultrix, 1994.
- CERVONE, Emma. The 'Real' Mestizos and the Making of Ecuadorian National Identity, 1999.
- DEBS, Sylvie. *Cinéma et Littérature au Brésil. Les Mythes du Sertão. Émergence d'Une Identité Nationale*. Paris, L'Harmattan, 2002.
- MUNANGA, Kabenguele. *Redisputando a mestiçagem no Brasil. Identidade nacional versus identidade negra*. Tese de Livre-Docência em Antropologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP São Paulo (mimeo), 1997.
- NOGUEIRA, Oracy. *Tanto Preto Quanto Branco: Estudo de Relações Raciais*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1979.
- SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A Invenção do Ser Negro: um Percurso das Idéias que Naturalizaram a Inferioridade dos Negros*. São Paulo/Rio de Janeiro, Educ/Fapesp, Pallas, 2002.
- VARGAS, João H. Costa. "Hyperconsciousness of Race and Its Negation: The Dialectic of White Supremacy in Brazil", in *Identities*, 11, 2004.

JOEL ZITO ARAÚJO

Cinéaste, écrivain, professeur; metteur en scène et scénariste de films et de programmes télévisés. Il réalisa 26 documentaires et fictions . Primé pour *A Negação do Brasil* (Meilleur documentaire au Festival É Tudo Verdade, en 2001) et *Filhas do Vento* (vainqueur des VIII Festival du Cinema de Gramado, Brésil) Docteur en science de communication suite à sa formation à l'école en Communication et en Arts. Il obtient un post-doctorat au Department of Radio-TV-Film & Department of Anthropology de l'Université du Texas (Austin). Il a exercé le professorat au Département de la Radio-TV-Film de l'Université du Texas et il est actuellement coordinateur pédagogique en études supérieures Lato Sensu de Cinéma de l'Université de Cuiabá.

RESUME

O mito da democracia racial brasileira, apesar de intensamente criticado pelo segmento populacional negro, persiste até hoje na sociedade e na indústria do cinema e da telenovela. Caracteriza-se como uma poderosa cortina que dificulta a percepção dos estereótipos negativos sobre os afro-brasileiros e provoca a falta de reconhecimento da importância dos atores negros na história do cinema e da televisão do país.

PALAVRAS-CHAVE

Negros - Brasil - negros na televisão e no cinema - racismo - telenovelas - Ideologia do branqueamento no Brasil.

Cette réalité toujours non définie, dans laquelle des réalisateurs de feuilleton, des professeurs et des présidents d'universités, le monde des formateurs d'opinion de la classe moyenne blanche, nient que les préjugés de faciès subis par les afro-descendants et indiens descendants aient un rôle important dans notre hiérarchie sociale et dans la distribution inégale de pouvoir et de moyens, atteste d'une dialectique contradictoire sur le problème racial brésilien. Dans le symptomatique refus de discuter en s'opposant (mais de façon permanente, en le traitant de raciste à celui qui défend des positions contraires), se révèle ainsi une hyper conscience inversement proportionnelle à ce qui est emphatiquement nié (Vargas, 2004). Ce sont comme les râles d'un mythe puissant qui encore maintenant continue à fonctionner ainsi parce qu'il assure encore des priviléges pour ceux qui le défendent.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR SYLVIE DEBS

NOTE

1. Métis d'Indien et de blanc.

JOEL ZITO ARAÚJO

Cineasta, escritor, professor, diretor e roteirista de filmes e programas de TV. Realizou 26 filmes documentais e ficcionais. Premiados longametragens *A Negação do Brasil* (melhor documentário do Festival É Tudo Verdade, de 2001) e *Filhas do Vento* (vencedor de VIII Festival de Cinema de Gramado, Brasil). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes. Pós-doutorado Department of Radio-TV-Film & Department of Anthropology da University of Texas (Austin). Foi professor do Departamento de Radio-TV-Film da University of Texas e, atualmente, é coordenador pedagógico do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu de Cinema da Universidade de Cuiabá.

RESUME

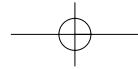
Le mythe de la démocratie brésilienne, bien que fort critiqué par la population noire, persiste aujourd'hui encore au sein de la société, comme dans l'industrie cinématographique et dans les telenovelas. Il se manifeste comme un épais rideau qui vient occulter la perception des stéréotypes négatifs relatifs aux afro-brésiliens, provoquant de ce fait une faible reconnaissance de l'importance des acteurs noirs dans l'histoire du cinéma et de la télévision au Brésil.

MOTS CLEF

Noirs - Brésil - noirs dans la télévision et le cinéma - racisme - feuilleton télévisés - idéologie du blanchiment à Brésil



Joel Zito Araújo



DERECHO DE RESPUESTA

La redacción de *Cinémas D'Amérique Latine* ha recibido una carta de Jorge Coscia como respuesta al artículo de Hayrabet Alacahan, *Cien argentino: problemático y fértil*, publicado en el n° 14 de la revista. Publicamos dicha carta en su totalidad.

cine argentino y la infertilidad de una nota

Jorge Coscia

En el número 14 de la revista *Cinémas d'Amérique Latine*, dedicado a la actualidad del cine latinoamericano, se publica un artículo de Hayrabeth Alacahan. Los editores conocerán seguramente las razones por las que convocaron al opinador, pero lo que es lamentable, es que en una muy interesante revisión de la realidad audiovisual latinoamericana, la particular situación argentina quede reducida a una serie de reflexiones moralistas y bastante reaccionarias sobre el “ser argentino”, sus vicios y defectos.

El espacio podría haberse aprovechado para indagar sobre las razones que han llevado al cine argentino a transformarse en una de las cinematografías más reconocidas y sorprendentes del mundo. Sin duda por el mérito mayor de nuestros realizadores, pero también por los profundos cambios políticos vividos por la Argentina, sus instituciones y en particular el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) a partir de la crisis y el estallido social del 2001.

En aquel entonces nuestra sociedad colapsó por la insensata aplicación de políticas neoliberales recetadas por organismos que como el FMI o el Banco Mundial son funcionales a los intereses del capital financiero internacional.

El grito de “que se vayan todos” fue un clamor que no se cumplió de inmediato pero que si se expresó en sucesivos momentos de la política argentina y aún continúa. En relación al cine y a su Instituto de fomento argentino (INCAA) el clamor de la comunidad audiovi-

cinéma argentin et article stérile

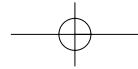
DROIT DE RÉPONSE

Le rédaction de *Cinémas D'Amérique Latine* a reçu une lettre de Jorge Coscia en réponse à l'article de Hayrabet Alacahan, *Cinéma argentin : problématique et fertile*, publié dans le n° 14 de la revue. Nous publions cette lettre dans sa totalité.

La revue des *Cinémas d'Amérique Latine* publie, dans le numéro 14 consacré à l'actualité du cinéma latino-américain, un article de Hayrabeth Alacahan. Les éditeurs avaient certainement leurs raisons d'inviter ce monsieur à s'exprimer mais il est bien regrettable que dans un très intéressant tour d'horizon sur la réalité audiovisuelle latino-américaine, la situation de l'Argentine en particulier soit réduite à une série de réflexions moralisatrices et assez réactionnaires sur l’“argentin”, ses vices et ses défauts.

On aurait pu profiter de cet espace pour rechercher les raisons qui ont mené le cinéma argentin à devenir une des cinématographies les plus reconnues et surprises du monde. Sans doute grâce au mérite de nos réalisateurs, mais aussi du fait des profonds changements politiques qui ont marqué l'Argentine, ses institutions et en particulier l'INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) depuis la crise et l'explosion sociale de 2001.

Il y eut alors un effondrement de notre société, dû à l'application insensée de politiques néolibérales préconisées par des organismes qui, comme le FMI ou la Banque mondiale, sont liés aux intérêts du capital de la finance internationale.



cine argentino y la infertilidad de una nota

sual era en contrario “que venga alguien”, ya que el sillón del director estaba vacío desde las dramáticas horas que llevaron a la huida en helicóptero y posterior renuncia del presidente De la Rúa.

En ese contexto me tocó asumir la dirección del INCAA, con una ley de cine mutilada, en sintonía con la destrucción del aparato de estado llevada a cabo en los neoliberales años 90.

No voy a ejercer ni el autoelogio ni una aburrida descripción de los “logros” de mi gestión, ya que en la forma de películas, se han proyectado en las pantallas de los principales festivales del mundo.

Cuando el archivista Alacahan enumera los males del cine argentino, hace lo que muchos reaccionarios analistas de la política argentina: culpa al médico de los males que este intentó curar. Esto es frecuente en ciertos analistas de nuestra cultura, propensos al lamento y a las lágrimas, que justo es decirlo, muchas veces es lo que se espera de los “pobres latinoamericanos” en los foros culturales europeos. Para compensar tanta distorsión, tal vez la editorial pueda recabar la opinión de algún imparcial testigo de la realidad del cine argentino y el papel que las políticas del INCAA han tenido y tienen para su recuperación y trascendencia.

Sugiero por ejemplo indaguen sobre el tema al Licenciado Thomas Sonsino, ex encargado del área audiovisual de la embajada de Francia en Buenos Aires (antes lo fue en la de México) Seguramente Thomas podrá enriquecer a los lectores de *Cinémas...* con su singular experiencia en torno al cine latinoamericano y al rol que juega la ausencia o presencia de una política pública para su vigencia.

Thomas apoyó fuertemente a los realizadores y productores argentinos y ha sido testigo preferencial de los últimos años de sus esfuerzos y logros (incluyendo mi gestión como presidente del INCAA).

Hayrabeth Alacahan se explaya en vuestro anuario sobre la necesidad de dar mayor libertad al cine independiente argentino omitiendo que un 80 % de las ayudas del INCAA han ido en los últimos años a ese tipo de cine.

Todo su análisis es descontextuado y remite a “un caso curioso” o al “me contaron” conformando un cuadro más digno del chisme y la difamación que a un análisis serio de una cinematografía merecedora de más y mejor reflexión.

Pero lo peor es su profundo reaccionarismo disfrazado de altruismo, al reclamar que las ayudas públicas excluyan al sector del trabajo. La obligatoriedad de cumplir con las leyes del trabajo a películas que reciben fondos del INCAA se corresponde con la necesidad de poner la cuestión social en el centro de la responsabilidad pública, e incluso por encima de quienes justifiquen el trabajo esclavo en aras del talento.

Le cri : “qu’ils s’en aillent tous !” fut une clamour qui ne s'est pas réalisée immédiatement mais qui s'est exprimée à des moments successifs de la politique argentine et s'exprime encore actuellement. En ce qui concerne le cinéma et son Institut de développement argentin (INCAA), le cri de la communauté audiovisuelle était au contraire “que quelqu'un vienne !”, étant donné que le fauteuil du directeur était vide depuis les heures dramatiques de la fuite en hélicoptère du président De la Rúa , suivie de sa démission.

C'est dans ce contexte que j'ai dû assumer la direction de l'INCAA, avec une loi de cinéma amputée, en raison de la destruction de l'appareil d'Etat qu'avaient entraînée les néolibérales années de quatre-vingt-dix. Je ne vais me livrer ni à l'autosatisfaction, ni à une fastidieuse description des réussites de ma gestion, puisqu'elles se traduisent en films qui ont été projetés sur les écrans des principaux festivals du monde.

Quand l'archiviste Alacahan énumère les maux du cinéma argentin, il fait comme beaucoup de critiques réactionnaires de la politique argentine : il rend le médecin responsable des maladies qu'il a essayé de soigner. C'est fréquent chez certains analystes de notre culture, enclins aux lamentations et aux larmes, ce qui est souvent, il faut le dire, attendu de “ces pauvres latino-américains” dans les forums culturels européens. Pour compenser une telle distorsion, peut-être que la revue pourrait solliciter l'opinion d'un témoin impartial de la réalité du cinéma argentin et du rôle que les politiques de l'INCAA ont joué et jouent encore pour son redressement et son rayonnement.

Je suggère par exemple qu'on s'adresse sur ce sujet à Thomas Sonsino , ex-chargé responsable du département de la question audiovisuelle à l'ambassade de France de Buenos Aires (il l'était auparavant à l'ambassade du Mexique). Certainement Thomas Sonsino pourrait enrichir les lecteurs de *Cinémas...* de son expérience personnelle concernant le cinéma latino-américain et ainsi les conséquences dues au fait qu'existe ou non une politique. Thomas a beaucoup soutenu les réalisateurs et les producteurs argentins et il a été le témoin privilégié ces dernières années de leurs efforts et de leurs réussites (y compris de ma gestion de l'INCAA).

Hayrabeth Alacahan s'étend dans son article sur la nécessité de donner plus de liberté au cinéma indépendant argentin, oubliant que 80 % des aides de l'INCAA sont allées ces dernières années à ce genre de cinéma.

Toute son analyse est hors contexte et renvoie à “un cas curieux” ou à “on m'a dit que”, dressant un tableau plus proche de la médisance et de la diffamation que de l'analyse sérieuse d'une cinématographie méritant une réflexion meilleure et une plus profonde.

Mais le pire c'est que, sous couvert d'altruisme, il

Por otra parte, quien no recibe ayuda pública puede convocar a sus amigos para que aporten a su genialidad y hacerles aportar gratuitamente sus esfuerzos y su tiempo.

La cruda realidad de los cartoneros que tanto preocupa a Alacahan, pareciera no corresponderse con su desprecio por el trabajo remunerado de los técnicos y actores argentinos.

También confunde la falta de ayuda económica oficial a algunas películas con censura, sin entender que todas las políticas de Estado que ayudan a sus respectivas cinematografías son tan limitadas como sus recursos y esto incluye a la francesa o la española que decuplican los aportes que el Estado Argentino (y por ello todos los argentinos) realiza con su cine. Le bastaría con investigar un poco para descubrir que los entes públicos de todo el mundo siempre exigen tener en orden los impuestos, pagar salarios y tener en regla los aportes sociales.

El comentarista acusa de egocentrismo a los argentinos y comete el pecado de soberbia de tener en claro todos los males y las soluciones en relación a nuestro cine y porqué no a nuestra cultura e incluso a nuestras conductas, sin exigirse a sí mismo la menor rigurosidad que debería tener como analista de gestiones culturales públicas.

Cabría preguntarse cómo ha logrado mi país reconstruir y expandir una actividad al borde del colapso y endeudada hasta hace solamente cuatro años, y que hoy realiza sesenta películas por año que reciben ayudas del Estado argentino imprescindibles para su existencia. La actividad se ha poblado de pequeñas y medianas empresas del sector encabezadas por quienes ayer filmaban *Mundo Grúa* o *El abrazo partido*.

Las opciones de acceso a esas ayudas son reconocidas entre las más democráticas del mundo, siendo muchos los directores argentinos hijos de la clase media, que filman antes de poder comprarse un auto o una moto.

En relación a los debates y discusiones que Alacahan propone, hablan de alguien que pareciera desconocer el enorme grado de participación de la comunidad audiovisual en la gestión del INCAA y en los comités que definen las ayudas. Debería saber, o tal vez lo sabe y lo omite, que durante mi gestión se privó a los "egocéntricos" funcionarios del uso del dedo largo y omnipotente para definir quién filma y quién no. Esta decisión recae en representantes de la actividad y sus organizaciones.

En relación al cine que denomina off, es justo destacar que se realizan concursos de selección entre el material filmado en soportes digitales para detectar nuevos talentos y joyas ocultas, con jurados reconocidos por su valoración del cine alternativo, e incluso pelí-

réclame de façon profondément réactionnaire que les aides publiques excluent le secteur du travail. L'obligation faite aux films qui reçoivent des fonds de l'INCAA de respecter les lois du travail correspond à la nécessité de mettre la question sociale au centre de la responsabilité publique y compris en allant à l'encontre de ceux qui justifient le travail esclave au nom du talent.

Par ailleurs, celui qui ne reçoit pas d'aide publique peut convoquer ses amis pour qu'ils apportent leur génie et leur demander gratuitement leurs efforts et leur temps.

Et quand Alacahan se dit préoccupé par la cruelle réalité des cartoneros, cela ne semble pas dans la logique de son mépris pour le travail rémunéré des techniciens et des acteurs argentins.

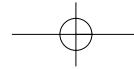
Il confond aussi l'absence d'aide financière officielle à certains films à de la censure, sans comprendre que toutes les politiques qui soutiennent leurs cinématographies respectives ont les limites de leurs ressources, y compris la française ou l'espagnole qui multiplient par dix les apports que l'Etat Argentin (et donc tous les argentins) consent à son cinéma. Il lui suffirait de chercher un peu pour découvrir que les organismes publics du monde entier exigent toujours que soient payés les impôts, les salaires et les cotisations sociales.

Le commentateur accuse les argentins d'égocentrisme et commet le péché d'orgueil en croyant connaître tous les maux et les solutions concernant notre cinéma et pourquoi pas notre culture et même notre conduite, sans exiger de lui-même la moindre rigueur, rigueur qu'il devrait pourtant montrer comme critique des gestions culturelles publiques.

Il serait bon de se demander comment mon pays a réussi à reconstruire et à développer une activité, moribonde et accablée de dettes il y a seulement quatre ans, et qui réalise actuellement soixante films par an grâce aux aides indispensables de l'Etat argentin. L'activité du secteur s'est enrichie de petites et moyennes entreprises dirigées par ceux qui hier tournaient *Mundo Grúa* ou *El abrazo partido*.

Les conditions pour obtenir ces aides sont parmi les plus démocratiques du monde, beaucoup des réalisateurs argentins étant des enfants de la classe moyenne qui filment avant de pouvoir même s'acheter une auto ou une moto.

Quand Alacahan propose de mener des débats et des discussions, il semble ignorer l'importante participation de la communauté audiovisuelle à la gestion de l'INCAA et aux commissions qui votent les aides. Il devrait savoir – ou peut-être le sait-il mais ne veut pas le dire – que du temps de ma gestion on a privé les "égo-centriques fonctionnaires" de l'usage du bras long tout puissant pour décider qui filme et qui ne filme pas.



cine argentino y la infertilidad de una nota

culas totalmente fuera del sistema de ayudas, han recibido fondos para su publicidad y lanzamiento, como *Balnearios* o el documental *Maten a Perón* que Alacahan menciona sin identificar.

También convocamos a concurso de primera y segunda películas todos los años, siendo improbable que entre tanta opción se escape algún futuro talento como Adrián Caetano o Lucrecia Martel.

Los fallos del INCAA, seguramente existen, pero ningún diagnóstico que lleve a su corrección puede ser tan empobrecedor y sesgado como el que realiza Alacahan.

Algunos de esos problemas requieren de un activo compromiso de todo el sector para compensar la abrumadora hegemonía que en el mercado tiene el cine de las grandes compañías, léase -Hollywood-Motion Picture Asociation. Ese problema es universal y la Argentina lideró durante mi gestión la pelea material e ideológica por la excepción cultural, junto a las cinematografías de Francia y Brasil

Como contracara, tal vez aporte también a la comprensión de los problemas y soluciones para el cine latinoamericano, otro de los columnistas del número 14 de *Cinémas*, Hugo Gamarra Etcheverry, que como latinoamericano y paraguayo bien conoce las desventajas de carecer en su país de un INCAA, con "egocéntricos" funcionarios incluidos.

Con Gamarra, participamos en 1989 del Foro Iberoamericano de Cine en Caracas. De dicho foro surgieron algunas de las políticas más beneficas para el desarrollo de nuestro cine, incluido la CACI (Conferencia de autoridades de cine de Iberoamérica), encuentro de lo que Alacahan más pareciera despreciar, es decir funcionarios comprometidos con políticas activas de Estado para la promoción del cine de Iberoamérica. Este foro marca el origen de programas como el de Ibermedia que tanto ha contribuido al desarrollo incluso de cinematografías casi inexistentes como la uruguaya. ¿Cómo explicarle a los lectores de *Cinémas* que estos logros son el resultado de muchos años de esfuerzo y pelea contra la hegemonía cultural del discurso único y de Hollywood?

Muchas veces en estas polémicas nos hemos encontrado con enmascarados conservadorismos que proclaman la libertad creativa y critican al Estado y sus funcionarios cuando estos adhieren con firmeza a la excepción cultural estando por ello en la mira crítica de la Motion Picture y los monopolios de la imagen.

La Argentina es sin duda, como la define el fallido analista mencionado, un país problemático y fértil, pero sin duda es preciso entender el rol esencial del Estado para reducir los problemas y aumentar la fertilidad. Y aún más, cuando lo logra, reconocerlo a riesgo de no diferenciar un estado comprometido con el otro,

Cette décision retombe sur les représentants de l'activité et leurs organisations.

Quant au cinéma qu'il baptise "off", il est bon de signaler qu'il y a des concours de sélection ouverts au matériel filmé sur des supports digitaux pour déceler les nouveaux talents et les trésors cachés, avec des jurys connus pour leur appui au cinéma alternatif. Certains films totalement exclus du système des aides ont même reçu des fonds pour leur publicité et leur lancement, comme *Balnearios* ou le documentaire *Maten a Perón* dont parle Alacahan sans le nommer.

Nous ouvrons aussi tous les ans des concours de premier et second film et, avec autant d'opportunités, il est impossible de manquer un futur talent comme Adrián Caetano ou Lucrecia Martel.

L'INCAA fait sûrement des erreurs mais aucun diagnostic en vue de les corriger ne peut être aussi réducteur et négatif que celui de Alacahan.

Quelques uns de ces problèmes demandent un engagement actif de tout le secteur pour compenser l'hégémonie écrasante qu'exercent sur le marché du cinéma les grandes compagnies : lisez Hollywood-Motion Picture Association. Ce problème est universel et l'Argentine a mené pendant ma gestion la lutte matérielle et idéologique pour l'exception culturelle, aux côtés des cinématographies de France et du Brésil.

Pour un avis contraire et pour aider aussi à la compréhension des problèmes et solutions concernant le cinéma latino-américain, peut-être qu'un autre des intervenants du n° 14 de *Cinémas...*, Hugo Gamarra Etcheverry pourrait apporter sa contribution, en tant que latino-américain et paraguayen qui connaît bien les inconvénients de ne pas avoir d'INCAA dans son pays, fonctionnaires "égocentriques" compris.

Avec Gamarra, nous avons participé en 1989 au Forum Iberoaméricain de Cinéma à Caracas. De ce forum ont survécu quelques unes des politiques les plus bénéfiques pour le développement de notre cinéma, y compris la CACI (Conférence des autorités du cinéma d'Ibero-Amérique), réunion, de ce que Alacahan semble mépriser le plus, des fonctionnaires engagés dans des politiques actives d'Etat pour la promotion du cinéma Ibéro-américain. De ce forum date le début de programmes comme celui de Ibermedia qui a tant contribué au développement de cinématographies presque inexistantes comme celle d'Uruguay. Comment expliquer aux lecteurs de *Cinémas...* que ces succès sont le résultat de beaucoup d'années d'efforts et de luttes contre l'hégémonie culturelle du discours unique et de Hollywood ?

Souvent lors de ces polémiques, nous nous sommes heurtés à des conservatismes masqués qui proclament la liberté créative et critiquent l'Etat et ses fonctionnaires quand ceux-ci adhèrent fermement à

ausente e injusto que durante años padecimos los argentinos.

Algunas propuestas "independientes" como las que proclama Alacahan en materia de cine, me recuerdan la actitud del adolescente caprichoso de clase alta que le reclama a su padre: "Papá, dame tu tarjeta de crédito que quiero ser libre..."

También es frecuente que la realidad de un cine latinoamericano productivo y exitoso confunda el análisis y las mentes de quienes nos han condenado anticipadamente a la frustración y el fracaso.

JORGE COSCIA

Director de Cine. Actualmente diputado nacional por el Frente para la Victoria. Dirigió entre marzo del 2002 y diciembre del 2005 el INCAA. Durante su gestión el cine argentino superó la marca histórica de estrenos con más de sesenta filmes en el 2004 y 2005. Abrió numerosas salas de cine (Espaces INCAA) en la Argentina y en ciudades de América y Europa. Promovió acuerdos de coproducción con todos los países de Iberoamérica, y en especial con Francia y con Italia. Desarrolló el programa Raíces de coproducciones con Galicia y Cataluña, que expandieron el horizonte de las coproducciones a las cinematografías emergentes de España. Instaló la Cuota de Pantalla para el cine argentino en todas las salas de la República. Realizó siete largometrajes. Entre ellos *Mirta de Liniers a Estambul*, *Cipayos*, *Comix*, *El General y la fiebre* y *Luca vive*. Es uno de los directores argentinos que menos ayuda del Estado ha recibido por el conjunto de su filmografía de ficción. Filmó más de cuarenta documentales sin ninguna ayuda pública. Recibió premios en los festivales de La Habana, Huelva y Cónedor de Plata. Ha escrito artículos en los diarios *Página 12*, *Clarín*, *La Nación de Argentina*. Publicó recientemente el libro *Del estallido a la esperanza* en el que destaca la importancia de la excepción cultural para la defensa de la diversidad cultural y en el que fundamenta el rol de las políticas de Estado para la promoción del cine y la cultura. El libro incluye una refutación de las posiciones conservadoras del escritor peruano Mario Vargas Llosa en contra de la excepción cultural proclamada por la UNESCO. Preside la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados del Congreso argentino. Integra el Parlamento Cultural del Mercosur.

RESUMEN

Respuesta al artículo de H Alacahan (nº 14), en defensa de la posición de la institución y de su papel favorecedor del cine independiente, y del trabajo remunerado de los trabajadores del cine.

PALABRAS CLAVES

Reaccionario, cinematografía reconocida, ayuda pública, excepción cultural, logros, años de esfuerzo.

l'exception culturelle, devenant par là-même le point de mire de la Motion Picture et des monopoles de l'image.

L'Argentine est sans doute, comme le dit l'intervenant en question, un pays à problèmes et un pays fertile mais il est nécessaire de comprendre le rôle essentiel que joue l'Etat pour résoudre ces problèmes et accroître sa fertilité. Et qui plus est, s'il y parvient, on doit en convenir, sous peine de ne pas faire la différence entre un Etat engagé et un autre, absent et inique dont nous avons souffert pendant des années, nous les Argentins. Quelques unes des propositions "indépendantes" comme celles de Alacahan en matière de cinéma, me rappellent l'attitude d'un adolescent capricieux de la classe aisée qui dit à son père : "Papa, donne-moi ta carte de crédit, car je veux être libre..."

Il est fréquent aussi que la réalité d'un cinéma latino-américain productif et plein de réussites trouble l'analyse et l'esprit de ceux qui nous ont condamné d'avance à la frustration et à l'échec.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR MICHELLE DUFFAU

JORGE COSTIA

Réalisateur de cinéma. Député du Front Populaire pour la Victoire. Directeur de l'INCAA de mars 2002 à décembre 2005. Pendant cette période, le cinéma argentin a dépassé le record historique de sorties de plus de 60 films en 2004 et 2005. Il a permis de nombreuses ouvertures de salles de cinéma (Espaces INCAA) en Argentine et dans des villes d'Amérique et d'Europe. Lancé des accords de coproduction avec les pays d'Amérique Latine, et aussi la France et l'Italie en particulier. Développé le programme Raíces de co-productions avec la Galice et la Catalogne, qui ont étendu les horizons des co-productions des cinématographies émergentes d'Espagne. Établi le quota d'écran pour le cinéma argentin dans toutes les salles de la République. Réalisateur de sept longs métrages dont *Mirta de Liniers a Istambul*, *Cipayos*, *Comix*, *El general y la fiebre*, et *Luca vive*. C'est l'un des cinéastes argentins qui a reçu le moins d'aides de l'Etat pour l'ensemble de son œuvre de fiction. Il a filmé plus de 40 documentaires sans aucune aide publique. Primé aux festivals de La Havane, Huelva et Cónedor de Plata. Auteur d'articles dans les journaux *Página 12*, *Clarín*, *La Nación de Argentina*. Auteur d'un livre publié récemment *Del estallido a la esperanza* dans lequel il souligne l'importance de l'exception culturelle et où il définit le rôle des politiques de l'Etat pour la promotion du cinéma et de la culture. Ce livre réfute les positions de l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa contre l'exception culturelle proclamée à l'UNESCO. Président de la Commission de la Culture à la Chambre des Députés du Congrès Argentin. Membre du Parlement Culturel du Mercosur.

RÉSUMÉ

Réponse à l'article de H Alacahan (nº 14), en défense de la position de l'institution et de son rôle favorisant le cinéma indépendant, et le travail rémunéré des travailleurs du cinéma.

MOTS CLÉS

Réactionnaire, cinématographie reconnue, aide publique, exception culturelle, réussites, années d'efforts.



REVUE

Cinémas d'Amérique Latine

L'Association **Rencontres Cinémas d'Amérique latine** de Toulouse crée, en mars 1992, sa revue annuelle *Cinémas d'Amérique Latine*, à l'initiative de Paulo Antonio Paranaguá. À partir de 1997 (n° 5), la revue devient trilingue, les textes sont publiés en espagnol ou portugais et traduits en français.

Les dossiers et les articles analysent les tendances les plus actuelles et les évolutions perceptibles, mais ils s'attachent aussi à la redécouverte du passé cinématographique latino-américain, de ses événements marquants, des échanges et des influences qui rythment son histoire.

Sommaires complets de tous les numéros sur le site : www.cinelatino.com.fr

n° 0 - 1992

Dossier : Cuba. *Le cinéma au défi*
Emilio Fernández. Carlos Diegues. Fernando Solanas

n° 1 - 1993

Dossier : *Le mélo*
Brésil, 30 ans après le *cinema novo*



n° 2 - 1994

Cinéma et littérature
Europe-Amérique latine : échanges, acquis, situation

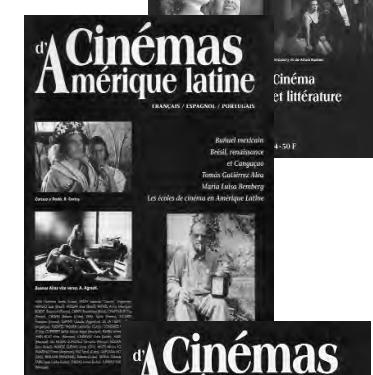
n° 3 - 1995

Centenaire du cinéma latino-américain : actualité et mémoire
Gabriel García Márquez : un projet d'école de cinéma (1960)



n° 4 - 1996

Dossier : L'état et le cinéma
Le scénario. Glauber Rocha



n° 5 - 1997

Buñuel mexicain. Tomás Gutiérrez Alea
Les écoles de cinéma en Amérique latine

n° 6 - 1998

Che Guevara et les cinéastes latino-américains
Patricio Guzmán documentariste.

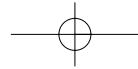


n° 7 - 1999

Leon Hirshman et le *cinema novo*
Jeune cinéma argentin. Ruy Guerra. Walter Salles
Les revues de cinéma en Amérique latine.
Les grandes actrices mexicaines

n° 8 - 2000

Cinéma et musique
Brésil : 500 ans de métissage



n° 9 - 2001

Le documentaire brésilien. Vidéo-art mexicain
Fernando Vallejo, *La virgin de los sicarios*

n° 10 - 2002

Juan Orol : cinéma populaire (Mexique)
J. Mojica Marins : cinéma fantastique (Brésil)
Entretien avec Fernando Solanas

n° 11 - 2003

La niña santa, extraits du scénario.
Entretien avec Carlos Reygadas (*Japón*)
Cinéma et réel : Argentine, Uruguay, Brésil



n° 12 - 2004

Brésil 1964-2004 du *cinema novo* à la présidence de Lula
Entretien avec Daniel Hendler
Mexique : l'ALENA et le déclin du cinéma



n° 13 - 2005

Brésil - Brésils / Colombie : Luis Ospina
Entretiens : Josué Mendez et Lisandro Alonso

n° 14 - 2006

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

n° 15 - 2007

Raúl Ruiz / Cristián Sánchez
Noir Brésil
Argentine, Amérique Centrale, Antilles Françaises



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

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

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

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

prix du numéro 15 de 2007 : 15 € [+ frais de port : 3,35 €]

precio del número 15 de 2007 : 15 € [+ gastos de envío: 3,35 €]

Chèques au nom de Régisseur des PUM

Virement bancaire : Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00002001543 38

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

Cheques extendidos a nombre de Régisseur des PUM

Transferencia bancaria : Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00002001543 38

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

> je désire acheter un ou des numéros de la revue

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

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

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

- numéro 0 > 4,50 €
- numéro 1 > 6,00 €
- numéro 2 > 7,50 €
- numéro 3 > 12,20 €
- numéro 4 > 13,72 €
- numéro 5 > 15,24 €

- numéro 6 > 15,24 €
- numéro 7 > 15,24 €
- numéro 8 > 15,24 €
- numéro 9 > 18,29 €
- numéro 10 > 19,00 €
- numéro 11 > 15,00 €

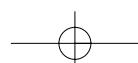
- numéro 12 > 15,00 €
- numéro 13 > 15,00 €
- numéro 14 > 15,00 €

NOM & PRÉNOM

ADRESSE

CODE POSTAL VILLE PAYS

E-MAIL TÉLÉPHONE





SOUS-TITRAGE

FILA13
subtitulació s.l.

C/ Valencia 372, 5º, 1^a ■ 08013 BARCELONA ■ Tel./Fax. + 34 93 459 27 06 ■ ESPAÑA



ESPACES
Latinos
SOCIÉTÉS ET CULTURES DE L'AMÉRIQUE LATINE

Chaque mois, la revue Espaces Latinos, rédigée en français par une équipe de spécialistes provenant d'horizons divers, commente l'actualité du continent latino-américain dans toute sa pluralité. Revue vendue exclusivement par abonnement. Un an : 35 euros. Trois mois : 10 euros. ESPACES LATINOS, 4, rue Diderot, 69001 Lyon Tél. 33 (0)4 78 29 82 00 E-mail : latinos@wanadoo.fr Site : www.espaces-latino.org

DOCUMÉNAL

Premières rencontres documentaires sur l'Amérique latine à Lyon du 23 au 29 avril 2007. Les "projections-rencontres" en compagnie de spécialistes et de réalisateurs de divers horizons, amèneront à dialoguer avec le public sur les multiples réalités de l'Amérique latine. Un inventaire d'ouvrage en sciences sociales, culturelles et françaises sera aussi proposé. Pour plus d'informations : www.espaces-latino.org

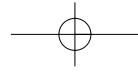
PHOTO : Eduardo Osorio M. www.fernandina.com Femme tsotil-Maya-Région Yucatán



BUENOS AIRES
9º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
INDEPENDIENTE

del 03 al 15 de abril de 2007 / from April 3rd to 15th 2007

www.bafici.gov.ar



INSTITUTO CERVANTES

centre officiel de l'Espagne



L'Espagne
toute l'année
à Toulouse

www.cervantes-toulouse.fr

31, rue des Chalets
31000 Toulouse
Tél : 05 61 62 80 72
Fax : 05 61 62 70 06
difusion@cervantes.es

ACTIVITÉS CULTURELLES

Cultures espagnoles et latino-américaines
Avec traduction simultanée

Cinéma > Miércoles de cine, cycles de réalisateurs, rencontre avec des cinéastes...

Concerts > piano, jazz, flamenco, musique électronique, improvisations...

Expositions > arts plastiques, histoire, photographies...

Littérature > récitals, lectures d'auteurs, colloques en présence d'écrivains...

Théâtre > représentations et débats rencontres avec des dramaturges...

Conférences > histoire, littérature, poésie...

BIBLIOTHÈQUE

Service spécialisé dans les langues, cultures et sociétés de l'Espagne et des pays latino-américains

> 18 000 fonds : livres (littérature, histoire, art, sciences sociales...),
> journaux et magazines
> 2 100 films et documentaires
> 1 000 CD de musique

COURS

> Généraux / > Intensifs
> Spécial scolaires
> Cours particuliers
> Cours pour entreprises

DELE (Diplôme d'Espagnol Langue Étrangère)

Diplômes officiels qui attestent différents niveaux de compétences et de maîtrise de la langue espagnole

RACINES RAÍCES

La revue incontournable pour tous les amoureux de l'Espagne et de l'Amérique Latine
Retrouvez-nous tout au long du festival



Abonnement annuel 30 €

WWW.RAICES-PRESS.NET - TÉL. 05 61 53 35 84

CAHIERS DU CINEMA

Ce mois-ci, DEUX ÉVÉNEMENTS



CLINT EASTWOOD
pour la sortie
de **LETTRES D'IWO JIMA**

DAVID LYNCH
pour la sortie
d'**INLAND EMPIRE** et
l'expo **THE AIR IS ON FIRE**

www.cahiersducinema.com

La Cinémathèque de Toulouse

69 rue du Taur - Toulouse
T. 05 62 30 30 10

FESTIVAL EXTREME CINEMA 9ème édition - DU 6 AU 15 AVRIL 2007

Un voyage périlleux sur les traces des **Mondo Movies** : au programme le faux documentaire, la fiction quasi documentaire, le documentaire poétique. Jean-Louis Van Belle présentera les 12 et 13 avril trois de ses films et pour que la saraïnde soit complète, **Extrême Cinéma** vous propose des avant-premières et des séances spéciales...

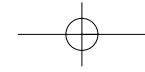


FILMS UNIQUES AVRIL 2007



Ils sont acteur, scénariste, directeur de la photographie, écrivain, voire critique. Mais le temps d'un film, ils ont été cinéastes. Le temps d'un seul film. Ils ont pour nom, Jean Genet (*Un chant d'amour*), André Malraux (*L'Espoir*), Cyril Collard (*Les Nuits fauves*), Dalton Trumbo (*Johnny got his gun*), Charles Laughton (*La Nuit du chasseur*), Henri Jeanson (*Lady Paname*), Barbara Loden (*Wanda*), Marlon Brando (*Vengeance aux deux visages*), ou encore Anna Karina (*Vivre ensemble*), et bien d'autres...

www.lacinemathequedetoulouse.com



Partenaire de plus de
300 festivals,

la Région soutient
la culture
en Midi-Pyrénées

"La culture joue un rôle majeur dans le développement de Midi-Pyrénées, c'est un enjeu social et politique dans la construction des territoires."

Martin Malvy
Ancien ministre
Président de la Région Midi-Pyrénées



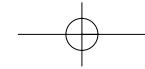
www.midipyrenees.fr

TITRA FILM
SOUS-TITRAGE MULTILINGUE
LASER ET VIDEO

TITRA FILM
TVS
TELEVISION VIDEO SERVICES

www.titrafilm.fr

Sous-titrage Laser Studio Son Stockage Video on Demand Labo Broadcast Doublage Audio Description Haute Definition Studio DVD Projection Virtuelle

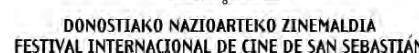
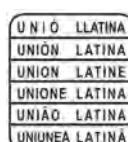
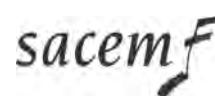


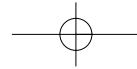
cinéma en construction



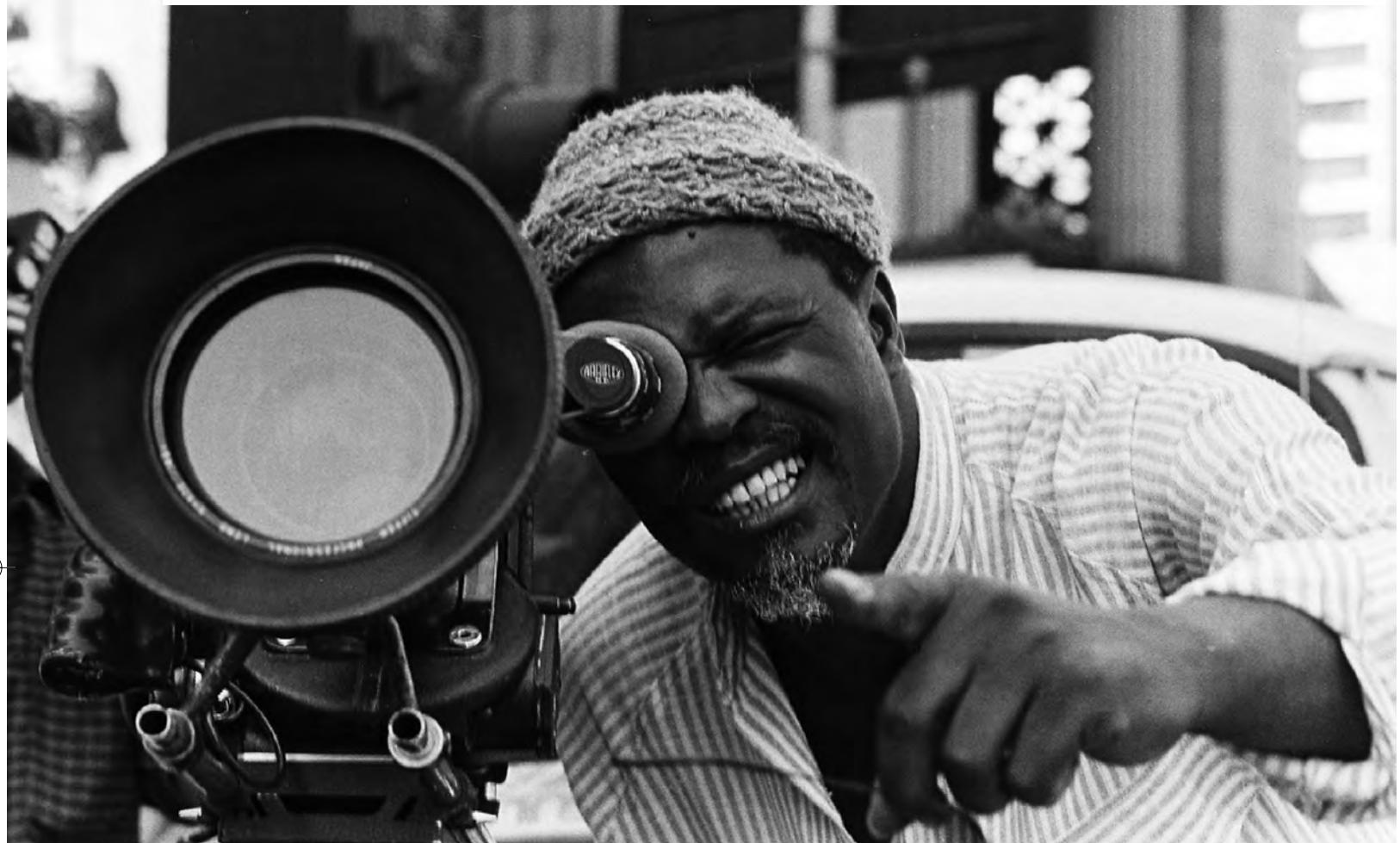
cette initiative ne pourrait pas exister sans l'aide enthousiaste des partenaires suivants

esta iniciativa seria inviable sin el decidido apoyo de las siguientes empresas e instituciones





A consciência da diáspora no cinema brasileiro: o cinema negro de Zózimo Bulbul



Noel dos Santos Carvalho

*La conscience de la diaspora dans le cinéma brésilien :
le cinéma noir de Zózimo Bulbul*

APRESENTAÇÃO

O cineasta e ator Zózimo Bulbul dirigiu os filmes, *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974, em co-direção com Vera de Figueiredo), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de Alforria...?* (1981), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2001). Recentemente realizou vídeos sobre a história do negro no Rio de Janeiro. Todos podem ser classificados como documentários. *Abolição* é o único de longa duração com 150'; *Músicos brasileiros em Paris* é um média metragem realizado para a televisão francesa, os demais são de curta metragem.

PRÉSENTATION

Le cinéaste et acteur Zózimo Bulbul a réalisé les films, *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974, en co-réalisation avec Vera de Figueiredo), *Músicos brasileiros em Paris* (1976), *Dia de Alforria... ?* (1981), *Abolição* (1988) et *Pequena África* (2001). Récemment, il a réalisé des vidéos sur l'histoire des noirs à Rio de Janeiro. On peut dire de toutes ces œuvres que ce sont des documentaires. *Abolição* est le seul long-métrage de 150 minutes ; *Músicos brasileiros em Paris* est un moyen-métrage réalisé pour la télévision française, les autres

Trabalhou ainda como cenógrafo, produtor e assistente de montagem, mas foi como ator no cinema e teatro que se tornou conhecido.

Este artigo descreve a trajetória de Zózimo Bulbul. Os filmes realizados por ele nos anos 1970 e 1980 são centrais para entender as reivindicações políticas e simbólicas do movimento negro. Zózimo, mais do que qualquer outro cineasta, procurou traduzir cinematograficamente as formulações do movimento negro no que respeita as reivindicações de uma nova história e representação do negro.

OS ANOS DOURADOS: TEATRO POLÍTICO, AGITAÇÃO E CINEMA NOVO

Zózimo Bulbul nasceu no Rio de Janeiro em 21 de setembro de 1937 filho da união de Sebastião Alves de Brito e Rita Maria da Silva. Seu nome de batismo é Jorge da Silva. Zózimo foi o apelido recebido na infância, já bulbul, palavra de origem africana, foi incorporada ao nome artístico por volta do final da década de 60.

A adoção do pseudônimo aponta para o dado político/racial. Nas décadas de 70 e 80 muitos artistas, ativistas e intelectuais negros assumiram elementos do que identificavam como pertencentes à cultura africana, seja batizando os filhos com nomes ou sobrenomes africanos, seja adotando vestes e sinais que remetessem à origem africana.

Em 1959, ingressou na Faculdade de Belas Artes onde de 1960 a 1962 estudou desenho, pintura e cenografia. A partir de 1961, passou a freqüentar o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), realizando arte politicamente engajada, agitação e propaganda revolucionária. Vale observar que o CPC congregou a elite dos artistas de esquerda. Alguns dos seus participantes orientaram o campo artístico, especialmente o teatro e o cinema, anos depois. Muitos ocuparam posições-chaves na televisão e no cinema.

O CPC, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) constituíram posições muito fortes na produção cultural, mesmo depois da década de 60; funcionaram como canais para a entrada na atividade artística e serviram como legitimadoras de uma concepção de arte e de artista.

No CPC, Zózimo aproximou-se dos jovens diretores do cinema novo que, na década de 60, propunham uma nova estética cinematográfica. O cinema novo colocou o negro e sua cultura no centro da representação do país (Carvalho, 2006). Muitos atores negros iniciaram suas carreiras nos filmes do movimento, como o próprio Zózimo Bulbul. Ele estreou no filme de curta-metragem dirigido por Leon Hirshman, *Pedreira de São Diogo*, em 1962. *Pedreira de São Diogo* faz parte de qua-

sont des courts-métrages. Il a travaillé également en tant que scénographe, producteur et assistant monteur, mais c'est en tant qu'acteur de cinéma et de théâtre qu'il s'est fait connaître.

Cet article décrit le parcours de Zózimo Bulbul. Les films qu'il réalisa dans les années 1970-1980 sont incontournables pour comprendre les revendications politiques et symboliques du mouvement noir. Zózimo, plus que tout autre cinéaste, chercha à transcrire au cinéma les revendications du mouvement noir : la recherche d'une nouvelle histoire et d'une nouvelle représentation des noirs.

L'ÂGE D'OR : THÉÂTRE POLITIQUE, MANIFESTATION ET CINEMA NOVO

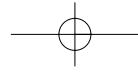
Zózimo Bulbul nait à Rio de Janeiro le 21 septembre 1937, de Sebastião Alves de Brito et Rita Maria da Silva. Son nom de baptême est Jorge da Silva. Dès son enfance, il reçoit le surnom de Zózimo ; Bulbul, mot d'origine africaine, vient compléter le nom de l'artiste vers la fin des années soixante.

L'adoption de ce pseudonyme souligne la dimension politico-raciale. Tout au long des années soixante-dix et 80, de nombreux artistes, activistes et intellectuels noirs s'approprièrent des éléments endogènes de la culture africaine, soit en baptisant leurs enfants avec des noms ou surnoms africains, soit en adoptant des tenues vestimentaires ou des codes visuels renvoyant à leurs origines africaines.

En 1959, Zózimo Bulbul intègre la Faculté des Beaux-Arts où, de 1960 à 1962, il étudie le dessin, la peinture et la scénographie. À partir de 1961, il fréquente le Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants (CPC-UNE), et réalise des œuvres politiquement engagées, dont le message révolutionnaire provoque des contestations.

Il faut souligner que le CPC rassemblait l'élite des artistes de gauche. Des années plus tard, certains de ses membres influencèrent le milieu artistique, particulièrement le théâtre et le cinéma. Nombreux sont ceux qui occupèrent des positions clés à la télévision ou au cinéma. Le CPC, le Parti Communiste Brésilien (PCB) et les intellectuels liés à l'Institut Supérieur des Etudes brésiliennes (ISEB) occupèrent une place importante dans la production culturelle, au-delà des années soixante ; ils facilitèrent l'accès à l'activité artistique et justifièrent une certaine conception de l'art et de l'artiste.

Au CPC, Zózimo se rapproche des jeunes réalisateurs du cinema novo qui, au cours des années soixante, proposent une nouvelle esthétique cinématographique. Le cinema novo place les noirs et leur culture au cœur de la représentation du pays (Carvalho, 2006). Comme Zózimo Bulbul, de nombreux acteurs démarrent leur carrière dans des films issus de ce mouvement. Il débute



O cinema negro de Zózimo Bulbul

tro outros episódios que compõem o longa-metragem *Cinco vezes favela*, cuja temática é a favela e os problemas em torno da vida dos seus habitantes. Bulbul dá grande importância à esse momento da sua vida. Declarou ele:

[...] A montagem e a discussão do primeiro filme do CPC da UNE. Isso tudo tem uma implicação muito grande também [...] *Cinco vezes favela* foi o único filme feito no Centro Popular de Cultura. No início do Cinema Novo, no qual também participei. Entrei de cabeça na experiência. Era um cinema completamente artesanal, e foi realmente baseado na questão da história do negro. São cinco histórias baseadas dentro das favelas, onde o negro é o ator principal [...] Eu fiquei muito gratificado de participar daquele grupo. A Bossa Nova também estava pintando e saiu dali de dentro, o Carlinhos Lyra escrevendo, o Sérgio Ricardo pintava por ali de vez em quando. Havia uma influência muito grande naquela época do Zé Kéti. Zé Kéti falava que tinha entrado no Partido Comunista por causa do Paulo da Portela. O João do Vale entrou também para o Partido Comunista. Eu entrei também nos anos 60.

Em seguida, trabalhou com os principais diretores do movimento. Em 1963, atuou no filme de Carlos Diegues, *Ganga Zumba*, em que fazia o papel de um escravo fugido do engenho que se recusava a seguir os quilombolas até Palmares. Em 1964, atuou no filme *Grande sertão*, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira. Dois anos depois, atuou em dois filmes: *O homem nu*, dirigido por Roberto Santos, e *El justicero*, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1967 trabalhou em quatro filmes: *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz*, de Paulo Gil Soares; *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *Garota de Ipanema*, de Leon Hirshman e *O engano*, de Mário Fiorani.

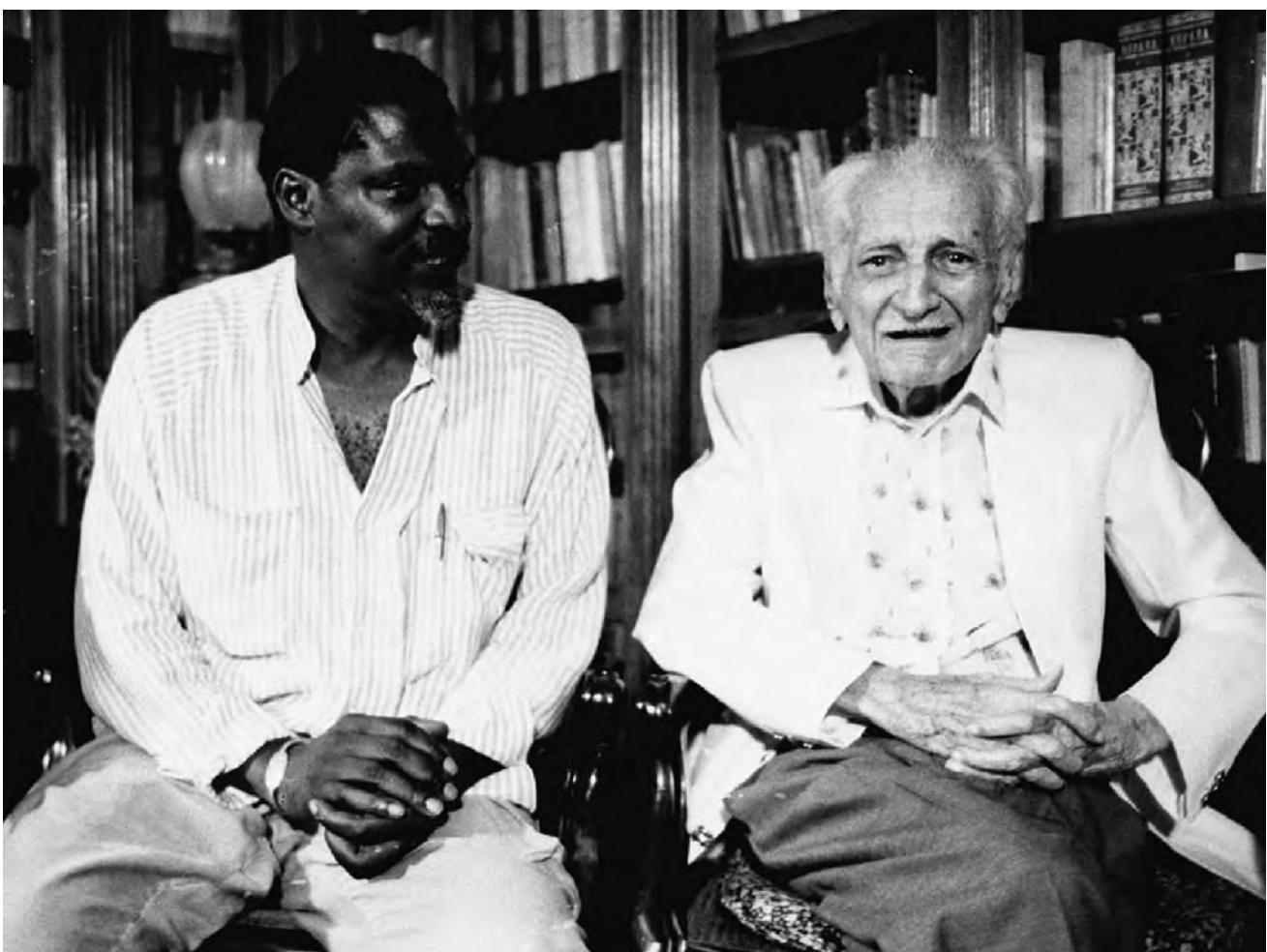
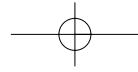
Em *Terra em transe* ele faz um silencioso jornalista que acompanha o líder populista, Vieira, e sua *entourage* por Eldorado. Em *O engano*, ele é o advogado amante de Cora, a personagem principal, e em *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz* é um dos disfarces do diabo. Em 1968 fez o papel de um cristo negro na superprodução, *A compadecida*, realizada em Pernambuco e dirigida por George Jonas. Em Pernambuco conheceu o montador e diretor Severino Dada, que na época atuava no movimento cineclubista. A amizade renderia alguns trabalhos conjuntos. Severino montou três filmes dirigidos por Bulbul: *Dia de alforria...?* (1981), *Abolição* (1988) e *Pequena África* (2002). Em 1968 atuou ainda no filme *Le Grabuge*, produção francesa dirigida por Eduardo Luntz, nunca exibido comercialmente no Brasil.

en dans un court-métrage dirigé par Leon Hirshman, *Pedreira de São Diogo* (1962). Fait partie du long-métrage *Cinco vezes favela*, composé de cinq épisodes, sur le thème de la favela et des problèmes de la vie quotidienne de ses habitants. Bulbul attache une grande importance à cette période de sa vie. Il déclare :

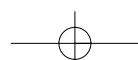
[...] Le montage et le débat sur le premier film du CPC de UNE représenteront une forte implication [...] *Cinco vezes favela* fut le seul film du Centre Populaire Culturel auquel j'ai participé au début du cinéma novo. Je me suis totalement impliqué dans l'expérience. C'était un cinéma complètement artisanal, et entièrement fondé sur la question de l'histoire des noirs. Ce sont cinq histoires qui se déroulent dans les favelas, où le noir est l'acteur principal [...]. Faire partie de ce groupe a été une grande satisfaction pour moi. La bossa nova commençait à sortir de là : Carlinhos Lyra écrivait, Sérgio Ricardo passait par là de temps en temps. À cette époque, l'influence de Zé Kéti était très forte. Zé Kéti disait qu'il était entré au Parti Communiste à cause de Paulo da Portela. João do Vale y entra également. Et moi-même, j'y adhérai dans les années soixante

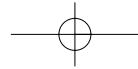
Aussitôt, il travaille avec les principaux réalisateurs du mouvement. En 1963, il joue dans le film de Carlos Diegues, *Ganga Zumba*, dans lequel il incarne un esclave fuyant la ferme coloniale mais refusant de suivre les quilombolas* jusqu'à Palmares. En 1964, il tourne dans *Grande sertão*, des frères Geraldo e Renato Santos Pereira. Deux ans plus tard, il joue dans deux films : *O homem nu*, de Roberto Santos et *El justicero*, de Nelson Pereira dos Santos. En 1967 il travaille dans quatre films : *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz*, de Paulo Gil Soares ; *Terra em transe*, de Glauber Rocha ; *Garota de Ipanema*, de Leon Hirshman et *O engano*, de Mário Fiorani.

Dans *Terra em transe*, il joue un journaliste silencieux qui accompagne un chef populiste, Vieira, et son équipe, en route vers l'Eldorado. Dans *O engano*, il est avocat et amant de Cora, le personnage principal. Dans *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz*, il incarne l'une des diverses apparences du diable. En 1968, il endosse le rôle d'un Christ noir, dans la superproduction *A compadecida*, réalisée dans le Pernambuco par George Jonas. C'est là qu'il rencontre le monteur et réalisateur Severino Dada qui, à cette époque, est un membre actif du mouvement cinéclubiste. Leur amitié va déboucher sur quelques œuvres communes. Severino assure le montage de trois films réalisés par Bulbul : *Dia de alforria...?* (1981), *Abolição* (1988) et *Pequena África* (2002). En 1968, il joue également dans le film *Le Grabuge*, production française réalisée par Eduardo Luntz, qui ne sera jamais commercialisée au Brésil. Parallèlement à son tra-



Le réalisateur Zózimo Bulbul (à gauche) et l'anthropologue Gilberto Freyre pendant le tournage du documentaire *Abolição* (1988).
PHOTO DEVANTOEN PEREIRA JR.





O cinema negro de Zózimo Bulbul

Paralelamente ao seu trabalho no cinema, Bulbul fez teatro. De 1961 a 1962 estudou interpretação teatral com o experiente encenador Adolfo Celi. Ele recorda:

O Adolfo Celi apareceu para dar um curso lá no Rio de Janeiro sobre teatro e cinema e eu me aproximei dele na Cinemateca do MAM. Ele me viu, tive uma entrevista assim, rápida. Eu queria fazer aquele curso de interpretação e com a Vera Cruz. [...] Ele me ofereceu uma bolsa de estudos curso dele, que era caríssimo naquela época, com uma condição: eu não podia ter três faltas. E realmente fiz o curso sem nenhuma falta. Eu tava apaixonado mesmo por aquela coisa. Fui entrando e aquilo me fascinou muito. Terminamos o curso e em primeiro lugar quem saiu foi o filho da Tônia Carreiro, Cecil Thiré, muito meu amigo, e eu fiquei em segundo lugar. Daí eu disse, bom, agora eu vou em frente, vou mesmo.

O primeiro trabalho como ator profissional veio com a montagem da peça *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, encenada na Maison de France em 1962. Pela atuação recebeu o prêmio de ator revelação, o que lhe valeu o reconhecimento público como ator. Trabalhou em seguida nas peças: *Orfeu negro*, em 1964, sob direção de Haroldo Oliveira, *Um gosto de mel*, em 1965, dirigido por Luiz C. Sanz e *Memórias de um sargento de milícias*, em 1966, dirigido por Geraldo Queiróz. Esta última foi montada pelo grupo Teatro de Ação formado, majoritariamente, por atores negros entre os quais Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Mariano Procópio, Jorge Coutinho e Esmeralda Barros.

Em 1962, cursou os Seminários de Cinema dados pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff e dois anos depois (1964) estudou um semestre de aperfeiçoamento em interpretação teatral com o diretor, cenógrafo e figurinista italiano Gianni Ratto. Em 1967 trabalhou como assistente de montagem cinematográfica ao lado do montador argentino Nelo Melli no Líder Cine Laboratórios. O trabalho com Melli possibilitou a experiência no cinema que Zózimo não tinha como ator e cenógrafo, além de uma perspectiva privilegiada para entender as relações entre a criação e a técnica na realização cinematográfica. Segundo o montador Severino Dada, outro assistente de Nelo Melli, a montagem influenciou Bulbul na direção, constituindo para ele uma escola:

O Zózimo fez assistência com o Nelo. O Nelo gostava muito dele. Ele fazia quando não estava atuando. Inclusive é no negócio de assistência de montagem que desperta a vocação para direção, para essa coisa toda (...). Porque ele saca toda a transa vendo montar, e na montagem ele descobre

vail dans le cinéma, Bulbul fait du théâtre. De 1961 à 1962, il étudie l'interprétation théâtrale avec le metteur en scène expérimenté, Adolfo Celi. Il se souvient :

Adolfo Celi est venu donner un cours, ici à Rio de Janeiro, sur le théâtre et le cinéma et je l'ai approché à la cinémathèque du MAM. Il m'a vu et j'ai eu une entrevue avec lui, comme ça, rapidement. Je souhaitais suivre son cours d'interprétation ainsi qu'avec Vera Cruz [...] Il m'offrit une bourse d'étude pour son cours, qui était très cher à cette époque, à une condition – que je ne fasse pas plus de trois fautes. Et en effet je suivis le cours sans faire une seule faute. J'étais fou amoureux de ce truc-là. Je suis entré et cela m'a complètement fasciné. À la fin du cours, Cécil Thiré, le fils de Tônia Carreiro et un bon ami à moi, occupa la première place et moi la deuxième. Alors je me suis dit, bon, à présent je vais de l'avant, j'y vais vraiment.

Pour la première fois en tant qu'acteur professionnel, Zózimo Bulbul joue dans la pièce *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, mise en scène à la Maison de France en 1962. Il reçoit le prix "Révélation" pour son interprétation ce qui lui vaut la reconnaissance du public en tant qu'acteur. Peu après, il joue dans plusieurs pièces : *Orfeu negro*, en 1964, sous la direction de Haroldo Oliveira, *Um gosto de mel*, en 1965, dirigé par Luis C. Sanz et *Memórias de um sargento de milícias*, en 1966, dirigé, par Geraldo Queiróz. Celle-ci est montée par Teatro de Ação, troupe composée, en majeure partie, d'acteurs noirs parmi lesquels Milton Gonçalves, Antônio Pitanga, Mariano Procópio, Jorge Coutinho et Esmeralda Barros.

En 1962, Zózimo fréquente les Séminaires de Cinéma donnés par le cinéaste suédois Arne Sucksdorff et deux ans plus tard (1964) il suit un semestre de perfectionnement en interprétation théâtrale avec le metteur en scène, scénographe et costumier italien Gianni Ratto. En 1967, il travaille en tant qu'assistant au montage cinématographique aux côtés de l'Argentin Nelo Melli au Líder Cine Laboratórios. Le travail avec Melli lui permet d'acquérir une expérience cinématographique qu'il ne possédait pas en tant qu'acteur et metteur en scène, ainsi qu'un point de vue privilégié pour comprendre les relations entre la création et la technique dans la réalisation cinématographique. Selon le monteur Severino Dada, également assistant de Nelo Melli, ce montage influenza l'art de mettre en scène de Bulbul, comme l'aurait fait une école :

Zózimo a assisté Nelo. Nelo l'appréciait beaucoup. Il l'aidait quand il ne jouait pas. C'est dans ce travail d'assistance au montage que se révèle sa vocation pour la mise en scène, pour tout ça [...]. Parce qu'il prit beaucoup de plaisir à assister au mon-

a direção. O negócio de como dirigir, como enquadrar, como decupar, veio, justamente, da experiência que ele pegou como assistente de montagem, que é uma escola.

Sempre ligado ao teatro, em 1967 escreveu, dirigiu e produziu a peça *A canção do negro amor*, encenada nos teatros Casa Grande e Opinião. No entanto, o cenário político tornava-se gradualmente difícil para as idéias dissidentes e a peça foi censurada.

CONTRA-CULTURA, REPRESSÃO E CENSURA:

O MOVIMENTO É BLACK!

À partir de 1964 a repressão política movida pelos militares paulatinamente fechou o cerco em torno dos intelectuais de esquerda. Esse processo atingiu o paroxismo com a decretação do Ato Institucional nº 5 em 1968. As principais lideranças negras foram desmobilizadas, algumas deixaram o país. Ao mesmo tempo, os militares brasileiros estreitaram laços com os EUA. O país abriu-se à economia e à cultura estadunidense.

No entanto, esse cenário teve suas contradições e, além dos valores norte-americanos conservadores e anticomunistas, chegaram por aqui ecos do protesto jovem, da contra-cultura e da luta pelos direitos civis dos negros. O colorido da indústria cultural não escondia e, tampouco, alienava o sentido do protesto que emanava dos jovens pobres e dos artistas negros. Recorda a ativista Lélia Gonzáles, testemunha deste período:

E é no inicio dos anos setenta que vamos ter a retomada do teatro negro pela turma do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), em São Paulo, o alerta geral do grupo Palmares, do Rio Grande do Sul, para o deslocamento das comemorações do treze de maio para o vinte de novembro, etc. No Rio de Janeiro, enquanto isso, ocorria um fenômeno novo, efetuada pela massa de negros anônimos. Era a comunidade negra jovem, dando sua resposta aos mecanismos de exclusão que o sistema lhe impunha. Estamos falando do movimento *soul*, depois batizado de *Black Rio*.

Curiosamente, tal protesto ocorreu na contramão da tendência de cerceamento da vida democrática. Evidentemente, não foi a regra no período, mas não deixa de ser instigante ao expor algumas contradições do regime autoritário que iriam aprofundar-se no decurso da década de setenta. A modernização conservadora do período militar funcionou, em certa medida, como o presente de Zeus. No seu afã modernizador, os militares abriram a Caixa de Pandora. As consequências são bem conhecidas e desembocariam nos protes-

tage, et qu'à partir du montage il découvrit la mise en scène. La façon de diriger, encadrer, découper, vint, justement, de cette expérience d'assistant au montage, qui est une véritable école.

Toujours en lien avec le théâtre, en 1967 Zózimo écrit, dirige et produit la pièce *A canção do negro amor*, mise en scène aux théâtres Casa Grande et Opinião. Cependant, progressivement, la conjoncture politique accepte de plus en plus difficilement les idées dissidentes et la pièce est censurée.

CONTRE-CULTURE, RÉPRESSION ET CENSURE :

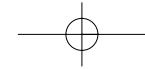
LE MOUVEMENT EST BLACK !

À partir de 1964, la répression politique menée par les militaires se resserre progressivement autour des intellectuels de gauche. Ce processus atteint son paroxysme avec l'Acte Institutionnel n° 5, en 1968. Les principaux meneurs noirs sont démobilisés, certains quittent le pays. Au même moment, les militaires brésiliens resserrent les liens avec les États-Unis. Le pays s'ouvre à l'économie et à la culture nord-américaine.

Cependant, cette trame comportait des contradictions et au-delà des valeurs nord-américaines, conservatrices et anticomunistes, les échos de la protestation des jeunes, la contre-culture et la lutte pour les droits civils des noirs parvinrent à se manifester. Le contrôle imposé à l'industrie culturelle ne pouvait occulter ni aliéner l'importance de la protestation des jeunes pauvres et des artistes noirs. Lélia Gonzáles, témoin de cette période, se souvient :

Et c'est au début des années soixante-dix que l'on assiste à la reprise du théâtre noir notamment par la troupe du Centre culturel et d'Art Noir (CECAN), de São Paulo ; à la mise en garde du groupe Palmares, de Rio Grande do Sul, au sujet du déplacement des commémorations du treize mai au vingt novembre, etc. Pendant ce temps, à Rio de Janeiro, se produit un phénomène nouveau, engendré par la masse des noirs anonymes. La communauté des jeunes noirs répond au mécanisme d'exclusion imposé par le système. Il s'agit du mouvement soul, baptisé depuis *Black Rio*.

Curieusement, cette protestation émerge, alors que la vie démocratique tend à se réduire. Évidemment, ce phénomène est exceptionnel à cette période, mais il n'en est pas moins stimulant d'exposer certaines contradictions du régime totalitaire qui, du reste, vont s'accentuer au cours des années soixante-dix. La "modernisation conservatrice" de la période militaire se révèle être, dans une certaine mesure, un cadeau des Dieux. Dans leur empressement, les militaires ouvrent



O cinema negro de Zózimo Bulbul

tos pela restauração da democracia ocorridos no final da década de 70 e inicio dos anos 1980.

No meio musical a “onda Black” encontrou correspondência brasileira em artistas populares como Wilson Simonal, Gerson King Kombo, Jorge Benjor (na época Jorge Ben), Gilberto Gil, Toni Tornado, Tim Maia, etc. Intelectuais e militantes da luta anti-racista e anti-colonialista foram publicados e lidos por uma elite negra que mais tarde participaria da criação de organizações negras.

A indústria norte-americana de cinema, desde meados dos anos sessenta, explorava o tema do racismo em filmes como *O sol tornará a brilhar* (*A raisin in the sun*, 1961, Daniel Petrie), *O sol por testemunha* (*To kill a mockingbird*, 1962, Robert Mulligan), *Ao mestre com carinho* (*To sir; with love*, 1966, James Clavell) e *Adivinhe quem vem para o jantar* (*Guess Who's coming to dinner*, 1967, Stanley Kramer). Os dois últimos foram sucesso de público.

Em 1969, Bulbul mudou-se para a cidade de São Paulo. Por um lado fugia da situação repressiva no Rio de Janeiro, onde estava identificado com a esquerda. Por outro, vinha para trabalhar nas empresas de comunicação e canais de televisão sediadas na cidade. Ainda em 1969, foi contratado para atuar na novela *Vidas em conflito*, na TV Excelsior. A história tematizava o racismo a partir de um casal multirracial protagonizado por Bulbul e Leila Diniz. Sucesso de público, teve de ser finalizada as pressas e antes do prazo devido à pressão da censura que vinha de dentro e de fora da emissora. Segundo Bulbul, os militares e parte do público se incomodavam com o par romântico formado por um homem negro e uma mulher branca. O outro par não era menos escandaloso para a época, e contava o caso amoroso de uma mulher mais velha, desquitada com filhos, com um homem muito mais novo e solteiro. A polêmica foi demais para o conservadorismo da sociedade brasileira, nesse momento em alta. Recorda Bulbul: “Foi um caos, a censura caiu matando. Proibiu o nosso casamento, que seria na Igreja da Consolação. Leila e eu tivemos que terminar a novela de qualquer jeito, pois, segundo o roteiro, teríamos um filho mulatinho que seria nossa continuidade. Mas não pudemos gravar isto”.

Nessa época, Zózimo teve sua imagem associada ao ator negro Sidney Poitier. Em 1969, a revista O Cruzeiro estampou uma matéria sobre o ator intitulada “O negro mais bonito do Brasil”, numa explícita referência ao movimento *black is beautiful* dos negros norte-americanos. Amigo pessoal do famoso estilista brasileiro Dener, Bulbul foi o primeiro modelo negro vestido por uma marca de alta costura. Em 1969 venceu um concurso realizado pelo estilista e por um famoso apresentador de programa de televisão (Chacrinha) intitulado “O negro mais bonito do Brasil”.

Ao seu modo, os meios de comunicação irradia-

la boîte de Pandore. Les conséquences sont bien connues et vont déboucher sur les revendications, à la fin des années soixante-dix début quatre-vingt, pour la restauration de la démocratie.

Dans le milieu musical, des artistes populaires comme Wilson Simonal, Gerson King Kombo, Jorge Benjor (Jorge Ben), Gilberto Gil, Toni Tornado, Tim Maia, etc. s'approprient la “vague Black”. Intellectuels et militants pour la lutte antiraciste et anticolonialiste sont publiés et lus par une élite noire qui, plus tard, participera à la création d'organisations noires.

L'industrie du cinéma nord-américaine, depuis la moitié des années soixante, explore le thème du racisme dans des films tels que *A raisin in the sun*, de Daniel Petrie (1961), *To kill a mockingbird*, de Robert Mulligan (1962), *To sir; with love*, de James Clavell (1966), et *Guess Who's coming to dinner*, de Stanley Kramer, (1967). Ces deux derniers sont des succès.

En 1969, Bulbul déménage pour São Paulo. D'un côté, il fuit la répression de Rio de Janeiro, pour son appartenance à la gauche, de l'autre, il y va pour travailler avec des entreprises de communication et des chaînes de télévision dont les sièges sont à São Paulo. Toujours en 1969, il signe un contrat avec TV Excelsior pour jouer dans le téléfilm *Vidas em conflito*. Le thème du racisme est abordé au travers d'un couple mixte interprété par Bulbul et Leila Diniz. Grand succès, le film doit être terminé plus rapidement que prévu à cause de la censure qui menace, aussi bien de l'intérieur qu'à l'extérieur de la chaîne. Selon Bulbul, les militaires ainsi qu'une partie du public sont gênés par le couple romantique formé d'un homme noir et une femme blanche. L'autre couple n'en est pas moins scandaleux pour l'époque puisqu'il est question de la liaison amoureuse d'une femme d'âge mûr, divorcée et mère de famille, avec un homme bien plus jeune et célibataire. C'en est trop pour le conservatisme de la société brésilienne, en hausse à ce moment-là. Bulbul se souvient : “Ce fut un chaos. La censure est tombée comme un couperet. Elle interdit notre mariage, qui devait avoir lieu à l'église Consolação. Leila et moi dûmes terminer le téléfilm coûte que coûte. D'après le scénario, nous devions avoir un fils métis qui aurait été le prolongement de notre histoire. Mais nous ne pûmes enregistrer cela”.

À cette époque, Zózimo voit son image associée à celle de l'acteur Sidney Poitier. En 1969, le magazine O Cruzeiro imprime un sujet sur l'acteur intitulé “Le noir le plus beau du Brésil”, référence explicite au mouvement *Black is beautiful* des noirs américains. Proche ami du célèbre styliste brésilien Dener, Bulbul est le premier mannequin noir habillé par une marque de haute couture. En 1969, il gagne un concours organisé par le styliste et un célèbre présentateur de télévision



Tournage du documentaire *Abolição* (1988) à São Paulo HAUT. De gauche à droite : Miguel Rio Branco, Vantoen Pereira Jr. et Zózimo Bulbul.
BAS : De gauche à droite : Vantoen Pereira Jr., Miguel Rio Branco, Zózimo Bulbul, Dutra et Deusa Dineris. PHOTOS DE LUIS PAULO LIMA.

vam o protesto negro e as manifestações da juventude que nesse momento ocorriam na Europa e EUA. O contexto político nacional não permitia que temas raciais fossem abordados com radicalidade. O Brasil deveria aparecer como o país da harmonia, da ausência de preconceitos e tensões sociais.

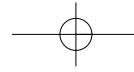
Bulbul não aderiu à celebração brasileira da democracia racial feita pela mídia e, publicamente, assumiu um tom de denúncia do racismo ao mesmo tempo criticou a associação da sua imagem com a de Sidney Poitier. A revista de maior circulação na época, *O Cruzeiro*, publicou uma matéria em que o artista declarava sua posição:

Zózimo acha que a insistência com que a imprensa e o público têm-no elogiado é uma forma de

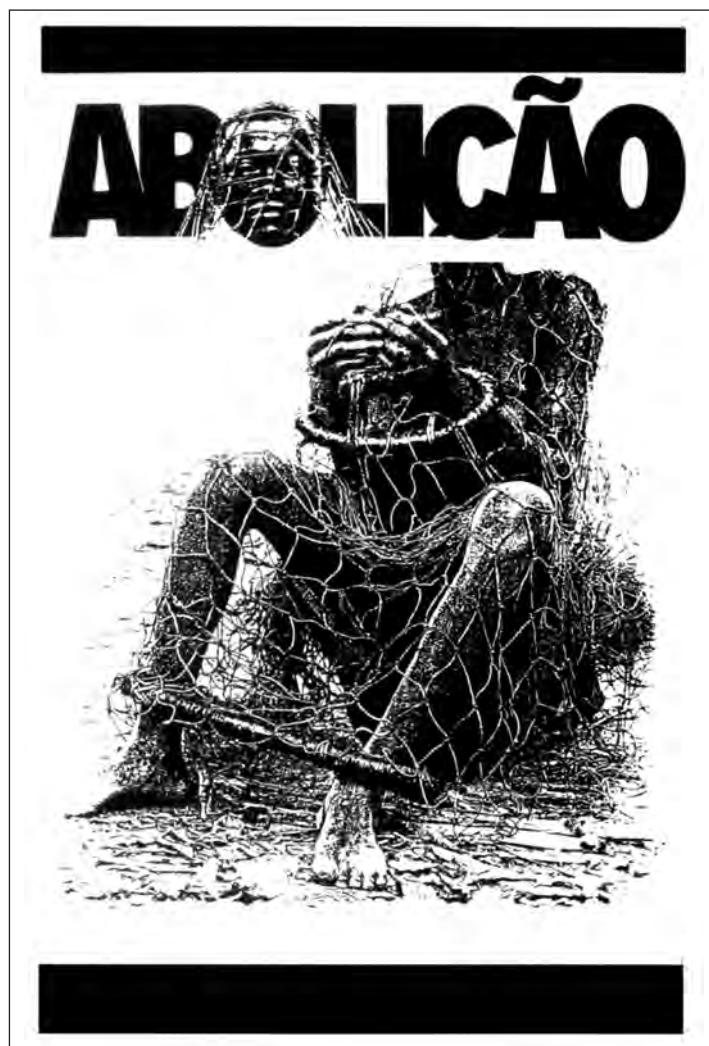
(Chacrinha) intitulado "Le noir le plus beau du Brésil".

À leur façon, les moyens de communication diffusent les revendications des noirs et les manifestations des jeunes qui ont lieu au même moment, en Europe et aux États-Unis. Le contexte politique national ne permet pas que des thèmes raciaux soient abordés de front. Le Brésil doit apparaître comme le pays de l'harmonie, de l'absence de préjugés et de tensions sociales.

Bulbul n'adhère pas à cette célébration brésilienne de la démocratie raciale portée par les médias, et, en même temps qu'il critique l'association de son image à celle de Sidney Poitier, il assume publiquement sa dénonciation du racisme. *O Cruzeiro*, magazine à grand tirage de l'époque, publie un article dans lequel l'artiste exprime sa position :



O cinema negro de Zózimo Bulbul



tirar o corpo de um fato que a maioria dos brasileiros hesita em reconhecer, o de que há racismo em nosso país: "Reconhecer a beleza em um negro ator não seria a mesma coisa que reconhecer-la no bancário que trabalha ao lado ou no rapaz que entrega compras. É, mais ou menos, o que os americanos fazem com Sidney Poitiers –o supernegro, superculto e superbom das fitas de Hollywood.

No mesmo ano atuou e co-produziu o filme *República da tradição*, dirigido por Carlos Ebert, também censurado. Segundo Ebert, uma das formas que Bulbul encontrou de ajudar na produção foi abrindo mão do pagamento do seu trabalho como ator.

Em 1969 foi convidado para protagonizar o filme *Compasso de espera* (1970), dirigido por Antunes Filho, um dos poucos filmes brasileiros que discute o racismo. O filme conta a história de Jorge (Zózimo Bulbul), um jovem intelectual negro que se apaixona por Christina (Renée de Vielmond), branca e pertencente a uma família tradicional paulista. A relação entre os dois é inviabilizada pelas pressões geradas pelo preconceito racial dos brancos e negros de todas as classes sociais.

Zózimo pense que l'engouement de la presse et du public à son égard est un moyen de mettre l'accent sur un fait que la plupart des Brésiliens hésitent à reconnaître, que le racisme existe dans notre pays : "Reconnaitre la beauté d'un acteur noir ne serait pas la même chose que de reconnaître celle de l'employé de banque qui travaille à côté ou du livreur de course. C'est plus ou moins ce que les Américains font avec Sidney Poitiers : le super noir, super cultivé et super bon des films d'Hollywood.

Cette année-là, il tourne et coproduit le film *República da tradição*, réalisé par Carlos Ebert, également censuré. Selon Ebert, pour aider la production Zózimo renonce à son cachet d'acteur.

En 1969, il est invité à jouer dans le film *Compasso de espera* (1970), d'Antunes Filho, un des rares films brésiliens débattant du racisme. Ce film raconte l'histoire de Jorge (Zózimo Bulbul), un jeune intellectuel noir qui tombe amoureux de Christina (Renée de Vielmond), blanche et d'une famille traditionnelle de São Paulo.

O filme foi censurado e liberado três anos depois, em parte devido a obstinação de Zózimo em tentar contato com as autoridades no governo. Uma década depois Bulbul comentaria a experiência de ter feito o filme:

Este filme surgiu da discussão que o cinema no Brasil está nas mãos do branco; de que pouquíssimos negros conseguem dinheiro para dirigir ou produzir alguma coisa. Antunes então, pegou essa bandeira [...] Meu personagem é o negro que entra para a universidade e, na medida em que vai se intelectualizando, perde contato com a sua base, entra num processo de branqueamento. Esta é a questão principal do filme: ele freqüenta o meio branco, trabalha, é paternalizado e se acomoda. O envolvimento afetivo com a estudante branca despertará todos os tipos de rejeições que se manifestam no final com alto grau de violência. Só a partir dai o personagem toma consciência do racismo existente e da impossibilidade do envolvimento com uma branca.

A ESTRÉIA NA DIREÇÃO DE CINEMA E O DESBUNDE

Com as sobras do filme *Compasso de espera*, Bulbul realizou em 1973 seu primeiro filme, *Alma no olho*, inspirado no livro *Alma no exílio*, escrito pelo militante dos Panteras Negras, Eldridge Cleaver. Nele vemos referências à obra de Franz Fanon e ao pan-africanismo que animava as discussões do movimento negro nesse período. Do ponto de vista da produção, *Alma no olho* é um filme simples: entre um fundo branco e uma câmera fixa no tripé, Bulbul, por meio de pantomimas, conta a história do negro na América desde escravização na África. A identidade com a experiência da diáspora negra é explorada.

Enquanto no Brasil os cineastas ainda tratavam nos seus filmes do que havia sobrado do discurso nacionalista de esquerda do período anterior à 1964, Bulbul realiza um filme moderno, em fase com o movimento da negritude. As influências do movimento negro internacional são evidentes, principalmente dos norte-americanos e africanos em suas investidas afrocêntricas. A música *Kulu se mama*, de Julian Lewis, executada por John Coltrane, entra em off e acompanha toda a história. A mistura de elementos do jazz e da música africana na composição executada por Coltrane, a montagem fragmentada com grandes elipses temporais, a atuação performática e anti-naturalista, aponta para um novo ponto de vista na abordagem da questão do negro na América que busca a cumplicidade do espectador. *Alma no olho* é um filme moderno, não apenas por sua forma experimental e performática, mas principalmente porque incorpora nesta forma um ponto de vista negro sobre sua própria história.

Leur relation est rendue impossible du fait des pressions engendrées par les préjugés des blancs comme des noirs, quelle que soit leur classe sociale.

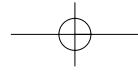
Le film est censuré ; cette interdiction sera levée trois ans plus tard, en partie grâce à l'obstination de Zózimo qui recherche le dialogue avec les autorités gouvernementales. Une dizaine d'années plus tard, Zózimo s'exprimera sur le sujet :

Ce film est né du fait que le cinéma au Brésil est aux mains des blancs ; que très peu de noirs réussissent à trouver l'argent pour réaliser et produire quoi que ce soit. Antunes s'inspira de cette constatation [...] Mon personnage est un noir qui entre à l'université, et qui, à mesure qu'il se cultive, perd le contact avec ses origines et entre dans le processus de "blanchiment". C'est la principale question du film : il fréquente le milieu blanc, travaille, subit le paternalisme et s'en accorde. L'engagement affectif avec l'étudiante blanche réveillera plusieurs types de rejets entraînant, à la fin, un très haut degré de violence. C'est seulement à ce moment-là que le personnage se rend compte de l'existence du racisme et de l'impossibilité de s'engager avec une blanche.

DÉBUTS DANS LA RÉALISATION CINÉMATOGRAPHIQUE ET COUP D'ÉCLAT

Avec les bénéfices du film *Compasso de espera*, Bulbul réalisa son premier film en 1973, *Alma no olho*, inspiré du livre *Alma no exílio*, écrit par Eldridge Cleaver, militant des Panthères Noires. On peut y voir des références à l'œuvre de Franz Fanon et au panafricanisme qui anime les discussions du mouvement noir de cette époque. Du point de vue de la production, *Alma no olho* est un film simple : sur fond blanc et avec une caméra fixe sur trépied, Bulbul, par le biais de pantomimes, raconte l'histoire des noirs en Amérique depuis l'esclavage en Afrique. Il explore l'identité et l'expérience de la diaspora noire.

Alors qu'au Brésil, les cinéastes en sont encore à traiter de sujets inspirés des restes du discours nationaliste de gauche d'avant 1964, Bulbul réalise un film moderne, en phase avec le mouvement noir. Les influences du mouvement au niveau international sont palpables, principalement en ce qui concerne les recherches afrocentriques des nord-américains et africains. La musique *Kulu se mama*, de Julian Lewis, interprétée par John Coltrane sert d'introduction et est présente tout au long du film. Le mélange des instruments de jazz et de musique africaine dans la composition interprétée par John Coltrane, le montage fragmenté associé à de grandes ellipses temporelles, le jeu performative et anti-naturaliste² souligne un nouveau point



O cinema negro de Zózimo Bulbul



Le chef opérateur Vantoon Pereira Jr. et Zózimo Bulbul, tournage du documentaire *Abolição* (1988) à São Paulo, PHOTOS DE LUIS PAULO LIMA.

Além do que o filme teve um significado especial na carreira de Bulbul que pôs em prática o que havia aprendido no cinema até aquele momento.

O *Alma no olho* foi para mim uma experiência muito forte. Eu mesmo sentei, escrevi e bolei a historinha do filme. Tentei procurar um ator para fazer o filme. Aí olhei e, não sei, ninguém me inspirou confiança. Entendeu? As pessoas pra quem eu mostrei achavam uma coisa maluca, era todo em mímica. Resolvi um dia eu mesmo ir para a frente da câmera com o José Ventura, que era o diretor de fotografia. E o *Alma no olho* eu fiz assim. (...) Paguei o laboratório, paguei o Ventura. Eu mesmo montei, sonorizei, mixei e botei o letreiro.

Logo depois realiza com a cineasta Vera de Figueiredo outro filme de curta metragem, *Dia de alforria*, sobre os preparativos das escolas de samba que antecedem o carnaval.

Alma no olho ficou retido na Polícia Federal, e Bulbul foi chamado para dar explicações. Os censores queriam que ele decifrasse as imagens e alguma suposta mensagem esquerdistas subjacente.

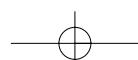
Após o episódio, sentindo-se psicologicamente pressionado pelo clima político e pela repressão que avançava sobre os artistas, viajou para Nova Iorque em 1974 disposto a não voltar tão cedo ao Brasil. Levou con-

de vue qui tend à rechercher la complicité du spectateur face la question des noirs en Amérique. *Alma no olho* est un film moderne, non seulement par sa forme expérimentale et jeu performant, mais surtout parce qu'il intègre le point de vue du peuple noir sur sa propre histoire. Cette œuvre marqua particulièrement la carrière de Bulbul qui pût mettre en pratique ce qu'il avait appris jusqu'alors au cinéma.

Alma no olho fut pour moi une expérience très forte. Je me suis assis, j'ai écrit et conçu le scénario. J'ai cherché un acteur pour le film, mais personne ne m'a inspiré confiance. Vous comprenez, les gens à qui j'ai montré le projet trouvaient ça fou, ils tergiversaient. J'ai donc décidé de passer moi-même devant la caméra avec l'aide de José Ventura, chef opérateur. C'est ainsi que je fis *Alma no olho*. J'ai payé le laboratoire ainsi que Ventura. J'ai moi-même monté, sonorisé et mixé le film jusqu'au générique.

Peu après, il réalise avec la cinéaste Vera de Figueiredo un autre film, un court-métrage, *Dia de alforria*, sur les préparatifs des écoles de samba avant le carnaval.

Alma no olho est saisi par la police fédérale et Bulbul est obligé de fournir des explications. Les censeurs veulent qu'il déchiffre les images et un supposé message gauchiste sous-jacent.



sigo uma cópia de *Alma no olho* que exibia em escolas e centros culturais. O serviço de imigração norte-americano não permitiu que Bulbul fincasse raízes no país.

No mesmo ano viajou para a Europa fixando residência em Portugal e depois na França. Em Paris conheceu o cineasta Ari Cândido nas sessões de cinema promovidas pela *Maison du Brésil*. Ao mesmo tempo fez contato com os exilados políticos. Conhece pessoalmente o economista Celso Furtado que, quatorze anos depois, na condição de ministro da cultura, o ajudaria a concluir seu filme, *Abolição* (1988).

Em Paris, dirigiu para a televisão o filme *Músicos brasileiros em Paris* (1976), documentário sobre as precárias condições de vida dos músicos brasileiros residentes na cidade.

No final de 1977 retornou ao país. Seu filme *Alma no olho* foi premiado na VI Jornada de Cinema da Bahia. Em 1978 trabalhou no filme do cineasta nigeriano Olá Balogun, *A deusa negra*, uma co-produção nigeriana e brasileira. Além de protagonista, fez assistência de direção. Em 1979, atuou no filme *Parceiros de aventura*, dirigido por José Medeiros.

Passa a atuar em organizações culturais e políticas ligadas a questões raciais. Em 1978 fundou junto com outros artistas e intelectuais negros a Associação Cultural de Apoio às Artes Negras (ACAAN). Participou do Instituto de Pesquisas da Cultura Negra (IPCN) e do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, fundado pelo compositor Candeia.

A questão política reapareceria na peça que dirigiu no Teatro Opinião intitulada *Ah, Ah, esperança!* O texto de divulgação do espetáculo refere-se à “descolonização da mulher e do negro” e articula a descolonização com questões de gênero e raça.

Depois de *Ah, Ah, esperança!*, atuou na peça *A tragédia do rei Cristóvão*, de Aimée Cesaire, sob direção de Bernard Sengaux, em 1981. Em 1983, trabalhou novamente com o diretor Flávio Rangel no espetáculo *Vargas, o musical*. Em 1985, encena *Corsário do rei*, dirigido por Augusto Boal.

No cinema, atuou em duas pornochanchadas paulistas: *Gisele*, dirigido por Victor de Melo em 1980 e *A menina e o estuprador*, de 1983, dirigida por Conrado Sanches.

As questões referentes à representação do negro no audiovisual, especialmente o cinema, estão no centro de suas atividades nesse momento. Em 1988, criticou publicamente a posição de adesão às comemorações do Centenário da Abolição que alguns artistas negros e emissoras de televisão, especialmente a Rede Globo, vinham promovendo. Recusou-se a participar da propaganda de final de ano que a Rede Globo de Televisão produziu para homenagear o ano da Abolição, acusando-a de demagógica: “Teve artista e gente do movimento negro que me cobrava, queria que eu fosse.

À cause de la pression psychologique due au climat politique et à la répression croissante exercée sur les artistes, il part en 1974 pour New-York, décidé à ne pas revenir de si tôt. Il emporte avec lui une copie de *Alma no olho* qui est projetée dans des écoles et des centres culturels. Mais le service d'immigration n'autorise pas l'installation de Bulbul dans le pays.

Cette même année, il part pour l'Europe et s'installe au Portugal puis en France. À Paris, il rencontre, lors de projections organisées par la Maison du Brésil, le cinéaste Ari Cândido. En même temps, il entre en contact avec les exilés politiques. Il fait personnellement connaissance de l'économiste Celso Furtado qui, quatorze ans plus tard, dans le cadre du ministère de la culture, l'aidera à finaliser son film *Abolição* (1988).

À Paris, il réalise pour la télévision *Músicos brasileiros em Paris* (1976), documentaire sur les conditions de vies précaires des musiciens installés en ville.

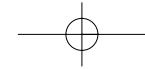
Fin 1977, il rentre au pays. Son film *Alma no olho* reçoit un prix à la VI^e Journée du Cinéma de Bahia. En 1978, il joue et travaille en tant qu'assistant à la réalisation dans le film du cinéaste nigérien Olá Balogun, *A deusa negra*, coproduction nigérienne et brésilienne. En 1979, il joue dans *Parceiros de aventura*, de José Medeiros. Il s'implique alors dans des organisations culturelles et politiques liées à la question raciale. En 1978, il fonde, avec d'autres artistes et intellectuels noirs, l'Association Culturelle de Soutien aux Arts Noirs (ACAAN). Il participe à l'Institut de Recherches de la Culture Noire (IPCN) et à l'Assemblée Récréative de l'Art Noir Ecole de Samba Quilombo, fondée par le compositeur Candeia.

La préoccupation politique réapparaît dans la pièce *Ah, Ah, esperança !* qu'il monte au théâtre Opinião. Le texte du spectacle se réfère à la “décolonisation de la femme et du noir” et s'articule autour du genre et de la race.

Après *Ah, Ah, esperança !* il joue dans *A tragédia do rei Cristóvão*, d'Aimée Cesaire, sous la direction de Bernard Sengaux, en 1981. En 1983, il travaille à nouveau avec le metteur en scène Flávio Rangel dans le spectacle *Vargas, o musical*. En 1985, il joue dans *Corsário do rei*, de Augusto Boal.

Au cinéma, il tourne dans deux *pornochanchadas*³ de São Paulo : *Gisele*, réalisée par Victor de Melo en 1980 et *A menina e o estuprador*, de Conrado Sanches, en 1983.

À ce moment-là, tout ce qui est en rapport avec la représentation des noirs dans l'audiovisuel et spécialement au cinéma est au centre de son activité. En 1988, il critique ouvertement l'adhésion de certains artistes noirs et des chaînes de télévision, telles que la Rede Globo, à la commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage. En effet, il refuse de participer à la publicité de fin d'année que la Rede Globo produit en hom-



O cinema negro de Zózimo Bulbul

Mas de graça para o Roberto Marinho eu não faço nada. Além disso, achei a maior demagogia" (Carvalho, 2006).

Voltou-se contra alguns cineastas que, como ele, se iniciaram no cinema novo, acusando-os de oportunistas. Sobre *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior, declarou:

Ficam na mais pura ficção [...] São aqueles intelectuais do Partidão, com o compromisso de esculhambar a história do negro. Não têm a menor discussão racial. São alegorias que poderiam ter sido entregues a qualquer diretor de harmonia ou carnavalesco de escola de samba. Tenho certeza de que eles fariam melhor. Quando li o roteiro de *Quilombo*, vi que não tinha a menor seriedade.

E ainda:

[...] nos roteiros que chegaram ao meu conhecimento de diretores, amigos ou não, o negro não tinha destaque. Era aquilo neutro. Botavam para fingir um bandido aqui, outro ali, um alienado, uma coisa sem consistência. E fui ficando decepcionado. Tanto que botei na cabeça que teria que dirigir, que escrever minha história. Recusei trabalhar em *Chico Rei*, porque historicamente é terrível. É uma coisa fantasiosa da cabeça deles, paternalisticamente como vêem o negro. Não querem mexer, querem ficar bem com o sistema e não chocar a comunidade negra. Então fica aquela coisa pasteurizada, e depois passam na telinha da Globo. Isso comecei a notar e a sentir esse tipo de coisa e resolvi contar minha história como sei.

A crítica aos antigos aliados do cinema novo deve se vista no contexto de luta política e simbólica pela representação do negro e sua história. Nos anos 1970 e 1980, as organizações e os artistas ligados ao movimento negro empreendem uma revisão da história do Brasil. O filme que Bulbul prepara neste momento chama-se *Abolição* e se propõe a ser, justamente, uma revisão da história do negro no século XIX.

Em um texto de sua autoria, escrito em 1983, o tom revisionista prevalece. Faz um balanço da presença do negro nos meios de comunicação. Embora mantenha um tom nacionalista, típico do pensamento de esquerda dos anos 60, critica os produtores de audiovisual que promovem a exclusão da imagem do negro da mídia. A solução que propõe, passa pela formação de produtores negros identificados com a história do país.

[...] aqui, como temos várias raças e elementos dos mais variados continentes e países, a *comunicação* é feita de uma maneira unilateral. Ela só se

image à l'année de l'abolition, l'accusant de démagogie : "Des artistes et des gens du mouvement noir insistaient, ils voulaient que je participe. Mais grâce à Roberto Marinho, je fus dispensé. D'ailleurs, je trouvais que c'était vraiment trop démagogique" (Carvalho, 2006).

Il se retourne contre certains cinéastes qui, comme lui, avaient démarré dans le cinéma nouveau, les accusant d'opportunisme. Sur *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, et *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior, il déclare :

Ils ne sortent pas de la fiction. [...] Ce sont ces intellectuels du Parti qui avec leurs critiques stériles de l'histoire des noirs n'ont aucune réflexion raciale. Ils proposent des allégories qui auraient pu être soumises à n'importe quels petits directeurs d'école de samba. Je suis même sûr que ces derniers feraient mieux. Quand j'ai lu le scénario de *Quilombo*, j'ai compris qu'il n'y avait rien de sérieux là-dedans.

Il ajoute :

Dans les scénarios que j'ai pu lire, venant de réalisateurs, amis ou pas, les noirs ne possédaient aucun relief. On leur attribuait des rôles de bandits par-ci par-là, ou d'aliénés, des rôles sans consistance. J'étais de plus en plus déçu. A tel point que je me suis fixé comme objectif d'écrire et de réaliser ma propre histoire. J'ai refusé de travailler dans *Chico Rei*, parce qu'historiquement c'était terrible. C'était un regard fantasque et paternaliste porté sur les noirs. Il en résultait quelque chose d'aseptisé qui pouvait passer après sur le petit écran de la Globo. Quand j'ai commencé à ressentir ces choses là, j'ai décidé de raconter ma propre interprétation de l'histoire.

Il faut interpréter cette critique à l'encontre de ses anciens alliés du cinema novo en tenant compte du contexte de lutte politique et symbolique pour la représentation des noirs et de leur histoire. Dans les années soixante-dix à 80, les organisations et les artistes liés au mouvement noir entreprennent une révision de l'histoire du Brésil. Le film *Abolição*, que Bulbul prépare à ce moment-là, propose justement une nouvelle vision de l'histoire des noirs au XIX^e siècle.

Dans un des ses textes écrits en 1983, le ton révisionniste prime. Il établit un bilan sur la présence des noirs dans les médias. Bien qu'il garde un ton nationaliste, typique de la pensée gauchiste des années soixante, il critique les producteurs audiovisuels qui encouragent l'exclusion de l'image des noirs dans les médias. La solution qu'il propose passe par la formation de producteurs noirs qui s'identifieraient à l'histoire du pays.



Zózimo Bulbul pendant le tournage de *Pequena África* (2001).



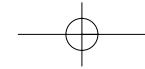
dirige para o menor segmento da nação, ou seja, é determinada em cima do descendente de europeus e norte-americanos e o exagero é gritante. É feita de forma elitista para esta pequena camada de consumidores e sem o menor objetivo de atingir a grande massa carente através de um fio condutor que o ligue à sua verdadeira origem cultural. (Bulbul, 1983).

Em 1981 finaliza seu quarto filme de curta-metragem, *Dia de alforria...?*, um documentário sobre a vida do velho sambista Aniceto do Império. Aniceto foi compositor e sambista, um dos fundadores da escola de samba Império Serrano e membro do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Foi militante do Partido Comunista e ativista sindical ligado ao sindicato dos trabalhadores do Cais do Porto do Rio de Janeiro. Sua vida condensava exemplarmente o que Bulbul e seus companheiros militantes buscavam: ativismo político, história do negro e identidade negra. A pedagogia explícita do filme aparece logo nos letreiros iniciais, em que se lê: "Filme dedicado a Zumbi dos Palmares e a todos os quilombolas mortos e vivos".

Em meados dos anos 1980, Bulbul inicia a preparação do seu quarto filme, o documentário de longa-metragem *Abolição* (1988), realizado para ser exibido durante as

[...] ici, comme il existe un grand nombre de races et un métissage provenant de divers continents et pays, la communication se fait de façon unilatérale. Elle s'oriente vers la plus petite partie de la nation, c'est à dire vers les descendants européens et nord-américains. Ce manque d'équilibre est flagrant. Cette communication apparaît sous une forme élitiste qui s'adresse à cette petite couche de consommateurs, sans le moindre objectif d'atteindre la grande masse à travers un fil conducteur qui renverrait à la vraie origine culturelle. (Bulbul, 1983).

En 1981, Bulbul finalise son quatrième court-métrage, *Dia de alforria... ?*, un documentaire sur la vie du vieux danseur de samba Aniceto do Império. Aniceto fut compositeur et danseur, un des fondateurs de l'école de samba Império Serrano et membre du Cercle Récréatif de l'Art Noir Ecole de Samba Quilombo. Il milita au parti communiste et fut un actif partisan du syndicat des travailleurs du quai du Port de Rio de Janeiro. Sa vie était l'exemple même de ce que Bulbul et ses compagnons militants recherchaient : activisme politique, histoire et identité noire. La pédagogie explicite du film apparaît dès le début du générique dans lequel on peut lire :



O cinema negro de Zózimo Bulbul

comemorações do centenário da Abolição da escravidão (1988). Ousado, o documentário conta a história do negro no século XX. As filmagens começaram em 1987 e terminaram no ano seguinte, quando o filme foi finalizado e apresentado ao público. As dificuldades foram muitas, os deslocamentos da equipe mais a inflação do período consumiram rapidamente o orçamento. Para finalizá-lo Bulbul teve que recorrer novamente ao Ministério da Cultura.

Abolição (1988) é um documentário fundamentalmente político. Dos filmes de Bulbul, ele é o que manifesta objetivamente as posições defendidas pelo movimento negro a partir da década de 70 que articulava reivindicações raciais e de classe. Do ponto de vista da estrutura narrativa é o mais didático dos filmes anteriores, o que contribui para a sua irregularidade. Ele é extenso e recorrente em afirmar dois pontos: 1) que existe uma situação de opressão (escravidão, preconceito, racismo, pobreza) à qual os negros estão submetidos; 2) que há uma resistência negra contra essa opressão. Esses temas são explorados *ad nauseum*. O cartaz de divulgação do filme para a imprensa traz indexado integralmente o seu programa político:

Foi pensando em resgatar essa história anônima da raça negra através de desenhos, fotos, imagens e depoimentos, nestes 100 anos após a Lei Áurea, que Zózimo Bulbul fez o filme: ABOLIÇÃO. Foram mais de três anos de pesquisas pelo Brasil e países da Europa e da África, juntando dados para compor um trabalho que depois de pronto, mas que um painel, é um mergulho na causa negra.

[...] Pela primeira vez se vê, sem rodeio, no Brasil, a outra versão da história num filme dirigido e representado dentro da perspectiva do negro. Ao vermos ABOLIÇÃO, fica a sensação de um trabalho definitivo que, sem dúvida, enriquecerá decisivamente o debate sobre o negro no Brasil.

RETOMANDO A DIREÇÃO

Nos anos 90, o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) desorganizou o meio cinematográfico. Os dois anos do mandato do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) estão entre os piores para o cinema brasileiro. Em 1992, por exemplo, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados (Nagib, 2002). Ao colapso do período, seguiram-se as leis de incentivo fiscal como a Lei do Audiovisual, promulgada em 1993. Estas deram resultados a partir de 1995, quando os projetos parados desde o início da década começaram a ser realizados.

Durante esse período Bulbul não dirigiu nenhum filme. No teatro trabalhou na peça *O homem e o cavalo* e no espetáculo itinerante *Tiradentes*, de Aderbal Freire Junior. Na televisão atuou na minissérie *O memorial de*

"Film dédié à Zumbi dos Palmares et à tous les Quilombolas, morts et vivants".

Au milieu des années quatre-vingt, Bulbul commence la préparation de son quatrième film, le documentaire et long-métrage *Abolição* (1988), réalisé pour être projeté lors des commémorations du centenaire de l'abolition de l'esclavage (1988). Ce documentaire audacieux raconte l'histoire des noirs au XIX^e siècle. Le tournage débute en 1987 et s'achève l'année suivante, juste à temps pour être présenté au public. Les difficultés sont nombreuses, les déplacements de l'équipe et l'inflation galopante de l'époque ont vite raison du budget. Afin de pouvoir achever le film, Bulbul a de nouveau recours au ministère de la Culture.

Abolição (1988) est un documentaire fondamentalement politique. De tous les films de Bulbul, c'est celui qui dévoile, le plus objectivement, les positions défendues par le mouvement noir à partir des années soixante-dix et qui fait la jonction entre les revendications raciales et de classe. Du point de vue de la structure narrative, il est le plus didactique de tous, ce qui contribue à le faire sortir du lot. Il affirme de façon vaste et récurrente qu'il existe une situation d'oppression (esclavage, préjugés, racisme, pauvreté) à laquelle les noirs sont soumis, et une résistance des noirs contre cette oppression. Ces thèmes sont abordés sur le mode répétitif. Le communiqué de presse dévoile intégralement son engagement politique :

C'est en pensant revaloriser cette histoire anonyme de la race noire à travers des dessins, des photos, des images et des témoignages, à l'occasion de ces 100 ans après la loi Áurea, que Zózimo Bulbul fit le film : ABOLIÇÃO. Il s'agit de plus de trois ans de recherche à travers le Brésil et des pays d'Europe et d'Afrique, à rassembler des éléments pour composer un travail, qui, une fois prêt, plus qu'un tableau, est une véritable plongée dans la cause noire.

[...] Pour la première fois et sans détour, on assiste, au Brésil, à une autre version de l'histoire, dans un film réalisé et présenté à travers la propre vision des noirs. En allant voir ABOLIÇÃO, on éprouve la sensation d'un travail accompli qui, sans aucun doute, viendra enrichir de façon décisive le débat sur les noirs au Brésil.

RETOUR À LA RÉALISATION

Au cours des années quatre-vingt-dix, la fermeture de l'entreprise brésilienne du film (Embrafilme) perturbe le milieu cinématographique. Les deux années de mandat du président Fernando Collor de Melo (1990-1992) s'inscrivent parmi les pires qu'ait connues le cinéma brésilien. En 1992, par exemple, à peine deux long-métrages sont engagés (Nagib, 2002). A la fin de cette période, en 1993, les lois d'en-

Maria Moura na Rede Globo de Televisão em 1994. Dois anos depois foi o pai de Xica da Silva na novela de mesmo nome, produzida pela extinta TV Manchete.

Em 1995 participou do III Festival de Filme Africano e Diáspora Contemporâneo em Nova Iorque e em 1997 do XV Festival Pan-Africano de Cinema e TV de Ovagadougou em Burkina Faso, na África. Em 1999, participa com *Abolição* (1988) e *Alma no olho* (1974), da Retrospectiva do Cinema Afro-Brasileiro dentro da nona edição do Festival de Cinema Africano de Milão, associado ao Festival Racine Noires de Paris e ao Black Movie de Genebra.

No ano 2000, trabalhou como ator no filme *A selva*, dirigido por Leonel Vieira, uma co-produção entre Portugal e Espanha; em 2002 no teleteatro, *O homem que falava javanês*, em 2002, sob direção de Xavier de Oliveira. No teatro, trabalhou no espetáculo, *Tempo de espera*, com o grupo de dança Rubens Barbot. Viajou em 2000 para Cabo Verde para participar do II Encontros Internacionais de Cinema de Cabo Verde, onde os seus filmes *Alma no olho* (1974) e *Dia de alforria...* (?) (1981) foram projetados junto com os filmes de jovens diretores negros do movimento *Dogma feijoada*.

Em 2001, durante a V Edição do Festival de Cinema do Recife, assina com outros atores e realizadores negros o Manifesto de Recife pelo fim da segregação racial do negro no audiovisual. Volta à direção após ganhar um concurso de incentivo ao curta-metragem realizado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e filma o curta documental *Pequena África* (2001). Utilizando como mote a descoberta de um cemitério de escravos, retoma os seus temas preferidos: a história do negro e do samba carioca. Ainda no mesmo ano realiza o documentário *Samba no trem* (2001) e é homenageado com a mostra *Um Olhar Preto – O Cinema de Zózimo Bulbul*, no Centro Cultural José Bonifácio, em que repassa os seus 40 anos de carreira.

Em 2003, trabalha no filme dirigido por Joel Zito Araújo, *As filhas do vento*, no curta metragem *Veja & ouça: Maria Baderna no Brasil*, de André Francioli e no documentário, *Dia de graça*, de Maira Bühler e Thiago Mendonça. Em 2004 atuou no filme de Ruy Guerra *O veneno da madrugada*.

Em 2005 realiza o documentário *República Tiradentes* e no ano seguinte *Referências e Zona carioca do Porto*.

Em 2006 o artista foi homenageado oficialmente pelo governo brasileiro e teve o conjunto dos seus filmes digitalizados e lançados em DVD.

BREVES CONSIDERAÇÕES

Zózimo Bulbul é um dos poucos diretores negros de cinema no Brasil. Da sua geração são também: Antônio Pitanga, Valdir Onofre, Quim Negro, Odilon Lopes, Afrânio Vital e Agenor Alves.

couragement fiscal et la Loi de l'Audiovisuel, sont promulguées. Le résultat se fait sentir à partir de 1995, quand les projets lancés au début de la décennie voient enfin le jour.

Pendant cette période, Bulbul ne réalise aucun film. Il travaille au théâtre dans la pièce *O homem e o cavalo* et dans le spectacle itinérant *Tiradentes*, de Aderbal Freire Junior. A la télévision, il joue en 1994 dans la mini-série *O memorial de Maria Mauro*, pour la chaîne Rede Globo. Deux ans plus tard, il joue le père de Xica da Silva dans la novela du même nom, produite par TV Manchete, chaîne disparue depuis.

En 1995, il participe au III^e Festival du Film Africain et Diaspora Contemporain à New-York et en 1997, au XV^e Festival Pan-Africain de Cinéma et TV de Ouagadougou au Burkina Faso, en Afrique. En 1999, il présente *Abolição* (1988) et *Alma no olho* (1974) à la Retrospective du Cinéma Afro-Brésilien pendant la neuvième édition du Festival du cinéma africain à Milan, associé au Festival Racines Noires de Paris et au Black Movie de Genève.

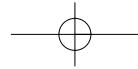
En 2000, il joue dans *A Selva*, de Leonel Vieira, une coproduction portugaise et espagnole ; en 2002, au télé-théâtre dans *O Homen que falava Javanês*, sous la direction de Xavier de Oliveira. Au théâtre, il joue dans le spectacle, *Tempo de espera*, avec la troupe de danse Rubens Barbot. En 2000, il part pour le Cap Vert afin de participer à la II^e Rencontre Internationale du Cap Vert, où ses films *Alma no olho* (1974) et *Dia de alforria...* (?) (1981) sont projetés avec les films de jeunes réalisateurs noirs du mouvement *Dogma feijoada*.

En 2001, au cours de la V^e Édition du Festival de Cinéma de Recife, il signe, avec d'autres acteurs et réalisateurs, le Manifeste de Recife pour la fin de la ségrégation raciale des noirs dans l'audiovisuel. Il retrouve la réalisation après avoir gagné le concours à l'incitation au court-métrage réalisé par le Secrétariat d'Etat à la Culture de Rio de Janeiro et tourne un court documentaire intitulé *Pequena África* (2001). Il utilise le thème de la découverte d'un cimetière d'esclaves, et reprend ses sujets préférés : l'histoire des noirs et de la samba carioca. La même année, il réalise le documentaire *Samba no trem* (2001) et reçoit les honneurs avec la Mostra *Um Olhar Preto – O cinéma de Zózimo Bulbul*, au Centre Culturel José Bonifácio, une rétrospective de ses 40 ans de carrière.

En 2003, il joue dans le film de Joel Zito Araújo, *As filhas do vento*, dans le court métrage *Veja & ouça : Maria Baderna no Brasil*, d'André Francioli et dans le documentaire, *Dia de graça*, de Maira Bühler et Thiago Mendonça. En 2004, il joue dans le film de Ruy Guerra *O veneno da madrugada*.

En 2005, il réalise le documentaire *República Tiradentes* et au cours de l'année suivante *Referências et Zona Carioca do Porto*.

En 2006, l'artiste reçoit un hommage officiel de la



O cinema negro de Zózimo Bulbul

Em um sentido amplo, a eclosão do movimento negro e de uma cultura negra, ou, uma cultura da diáspora negra, está na base da “invenção de si” que Bulbul realiza, bem como da temática negra, presente como um leitmotiv no seu cinema. Seus filmes se caracterizam por uma necessidade de articular política, história e cultura negra. Neste sentido, *Alma no olho* (1973), *Dia de alforria...* (?) (1981) e *Abolição* (1988) estão em fase com as formulações do movimento negro no período da realização dos filmes.

Evidentemente, outros cineastas tematizaram o negro numa perspectiva política. No cinema novo, por exemplo, Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos têm parte das suas filmografias dedicadas ao assunto. Entretanto, Bulbul não trabalha em uma clivagem nacional-popular, como fazem esses diretores.

Para ele a busca por uma identidade do negro não passa pela simbolização de uma comunidade nacional nos moldes do que se tentou no cinema novo, mas na construção de uma identidade negra capaz de, esta sim, interpelar a nação.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Anderson, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ática, 1989.
- Bulbul, Zózimo. Comunicação. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 8-9, p. 194-7, 1983.
- Carvalho, Noel dos Santos. "Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro" In: DE, Jeferson. *Dogma feijoada, o cinema negro brasileiro* (Roteiros). São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- . *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo FFLCH-USP, São Paulo, 2006.
- Gonzales, Lelia, Hasenbalg, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.
- Guimarães, Antonio Sérgio. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo Editora 34, 1999.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2003.
- Nagib, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34, 2002
- Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- . *Representing reality*. Indiana University: Bloomington and Indianapolis, 1991.
- Schwarcz, Lilia K. Moritz. "De festa também se vive: reflexões sobre o centenário da Abolição em São Paulo". *Estudos Afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, nº 18, maio de 1990.

NOEL DOS SANTOS CARVALHO

Bacharel em ciências sociais formado (Universidade de São Paulo), mestre em multimídia (Universidade de Campinas) e doutor em sociologia (Universidade de São Paulo). Realizou os documentários *O catedrático do samba* (1998) e *Novos quilombos de Zumbi* (2004). Professor de cinema documental, desenvolve pesquisas relacionando cinema e representação racial no Brasil.

RESUMO

Zózimo Bulbul (1937), cineasta, cenógrafo, produtor, assistente de montagem realizou principalmente documentários sobre a história do negro no Rio de Janeiro. Foi conhecido sobretudo como ator de cinema e de teatro. Com *Abolição*, longa metragem fundamentalmente política, ele marca as comemorações do centenário da Abolição da escravidão. O trabalho de Bulbul se caracteriza por uma necessidade de articular política, uma nova visão da história e da cultura negra, como também pela luta das reivindicações políticas e simbólicas do movimento Negro a través do cinema novo.

PALAVRAS CHAVES

Movimento negro - cinema - representação - Brasil - racia - trajetória.

part du gouvernement brésilien et l'ensemble de ses films sont digitalisés et lancés en DVD.

BRÈVES CONSIDÉRATIONS

Zózimo Bulbul est un des rares metteurs en scène noirs au Brésil. Font partie de la même génération : Antônio Pitanga, Valdir Onofre, Quim Negro, Odilon Lopes, Afrânia Vital et Agenor Alves.

Dans un certain sens, l'élosion du mouvement noir et d'une culture noire, ou d'une culture de diaspora noire, est fondée sur “l'invention de soi” que Bulbul mit en place, tout comme la thématique noire, présente comme un leitmotiv dans son cinéma. Ses films se caractérisent par la nécessité d'articuler la politique, l'histoire et la culture noire. Dans ce sens, *Alma no olho* (1973), *Dia de alforria...* (?) (1981) et *Abolição* (1988) sont en phase avec les revendications du mouvement noir.

Evidemment, d'autres cinéastes traitèrent le thème des noirs dans une perspective politique. Dans le cinéma nouveau, par exemple, les filmographies de Carlos Diegues et Nelson Pereira do Santos sont dédiées à ce sujet. Cependant, Bulbul ne travaille pas dans un clivage national-populaire, tel que le font ces réalisateurs.

Pour lui, la recherche de l'identité des noirs ne passe pas par la symbolisation d'une communauté nationale bâtie sur des mythes, ainsi que l'a tenté le cinéma novo, mais bien plus sur la construction d'une identité noire capable d'interpeller la nation.

**TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR
MATHILDE GASSIN**

NOTES

1. Quilombolas : Esclaves en fuite qui se réfugiaient dans les *quilombos*. Regroupées, ces communautés constituèrent la République de Palmares (1595-1695), à l'organisation sociale et politique de type autogestionnaire. Zumbi, symbolise la résistance noire au Brésil.
2. Naturalisme : Mouvement littéraire et artistique du XIX^e siècle qui vise à reproduire objectivement la réalité.
3. *Pornochanchada* : Genre de cinéma brésilien. Film à petit budget à prétexte érotique produit dans les années 1970-1980.

NOEL DOS SANTOS CARVALHO

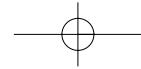
Bachelier en sciences sociales et docteur en sociologie (Université de São Paulo). Maître en multimédia (Université de Campinas). Il a réalisé les documentaires : *O catedrático do samba* (1998) et *Novos quilombos de Zumbi* (2004). Professeur en documentaire cinématographique, il étend ses recherches à la représentation raciale dans le cinéma brésilien.

RESUME

Zózimo Bulbul (1937) cineasta, cenógrafo, produtor, assistente de montagem realizou principalmente documentários sobre a história do negro no Rio de Janeiro. Foi conhecido sobretudo como ator de cinema e de teatro. Com *Abolição*, longa metragem fundamentalmente política, ele marca as comemorações do centenário da abolição da escravidão. O trabalho de Bulbul se caracteriza por uma necessidade de articular política, uma nova visão da história e da cultura negra, como também pela luta das reivindicações políticas e simbólicas do movimento Negro a través do cinema novo.

MOTS CLEFS

Mouvement noir - cinéma - représentation - Brésil - racial - parcours.

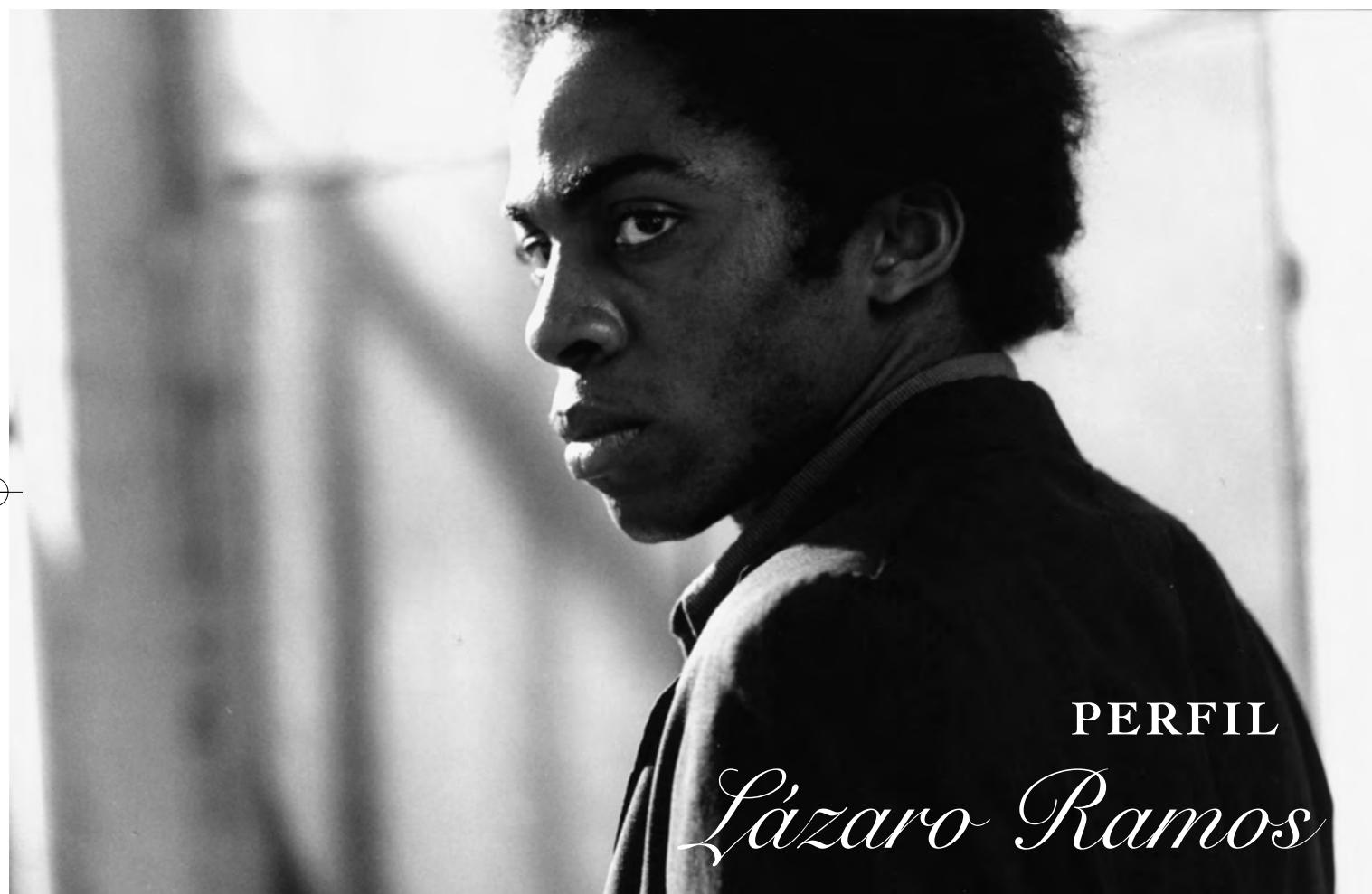


Marcos Uzel

Pátio da escola pública Anísio Teixeira, ano de 1994. Seis amigos adolescentes conversavam no intervalo de uma das aulas daquele colégio situado na Cidade do Salvador, estado da Bahia, Brasil. Estavam decidindo se iriam ou não se inscrever para uma oficina promovida pelo respeitado Bando de Teatro Olodum, companhia teatral baiana formada somente por atores negros. O menos animado era um garoto pobre de 16 anos chamado Lázaro

PROFIL *Lázaro Ramos*

Cour de l'école publique Anísio Teixeira, 1994. Six adolescents discutaient lors de la pause entre deux cours de ce collège de Salvador de Bahia au Brésil. Allaient-ils ou non s'inscrire à un atelier de théâtre proposé par la célèbre Troupe du Théâtre Olodum, compagnie théâtrale



PERFIL

Lázaro Ramos

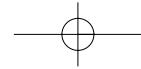
Madame Satã (2001) de Karim Aïnouz.

Ramos, que nem sabia da existência do Bando, e não manifestou o menor interesse em correr atrás do que os seus outros colegas consideravam uma oportunidade de ouro: ter a chance de fazer aulas de canto e percussão com os integrantes da respeitada companhia, hoje reconhecida nacionalmente como uma das mais estáveis da cena teatral brasileira.

No dia em que seus cinco colegas entraram no ônibus que os levaria ao local de inscrição, Lázaro bateu pé firme: "Não vou!". Mas bastou ver o veículo ir se distanciando para ele, arrependido, sair correndo por uma das ladeiras do bairro, pegar um atalho enorme e

bahianaise composée exclusivement d'acteurs noirs ? Le moins enthousiaste était un garçon pauvre de seize ans appelé Lázaro Ramos, qui ne connaissait même pas le groupe, et qui ne manifestait pas le moindre intérêt à courir après ce que ces camarades considéraient comme une opportunité en or : avoir la chance de suivre des cours de chant et de percussion avec les artistes de cette compagnie respectée, aujourd'hui reconnue sur le plan national comme l'une des compagnies théâtrales brésiliennes les plus stables.

Le jour où ses cinq copains sont entrés dans l'omnibus qui les conduirait au lieu d'inscription, Lázaro



Lázaro Ramos

finalmente, como numa cena de cinema, conseguir entrar no mesmo veículo que o conduziria ao Teatro Vila Velha, onde preencheu a ficha de cara feia ao saber que teria que pagar cinco cruzeiros. Foi uma colega, aliás, que bancou essa despesa. Colega, não, fada madrinha, pois começaria ali a brilhante trajetória de um dos mais importantes e talentosos nomes da nova geração de atores de teatro, cinema e televisão em evidência no Brasil.

O teatro chegou primeiro. Orientado pelos diretores Marcio Meirelles e Chica Carelli, Lázaro Ramos –hoje com 28 anos, completados em 01 de novembro de 2006– fez sua estréia no Bando, em 1994, com uma pequena participação no espetáculo *Bai bai pelô*. Logo ele se familiarizou com o grupo formado por homens e mulheres de diferentes gerações, e que em sua quase totalidade moram em bairros pobres da Cidade do Salvador, onde cerca de 80% da população é negra. Fundado em 1991, o Bando de Teatro Olodum construiu um farto repertório que reflete de maneira contundente sobre o racismo e outras formas de opressão. Foi lá que Lázaro aflorou seu engajamento social e fortaleceu o discurso contra a discriminação que marcam toda a sua trajetória artística.

Cafundo (2005)
de Paulo Betti.



Na companhia negra mais expressiva e de maior visibilidade no circuito teatral da Bahia, o ator iniciante não demorou a se destacar. Chamou atenção, em especial, no musical *Cabaré da Rrrrraça*, onde interpretou um universitário militante do movimento negro, e na peça *Um tal de dom Quixote*, versão para a obra clássica do espanhol Miguel de Cervantes, na qual viveu o fiel escudeiro Sancho Pança e recebeu sua primeira indicação a um prêmio de teatro. Fora do palco, porém, enfrentava a dureza de ser um jovem arrimo de família, que precisava viajar duas vezes por semana até a cidade de São Francisco do Conde, no interior da Bahia, para trabalhar como técnico em patologia clínica e assegurar o pagamento das despesas de casa no final de cada mês.

O carisma de Lázaro Ramos logo encantou outros

s'obstinait : "Non, je n'y vais pas !" Mais il lui a suffi de voir le bus s'éloigner, pour que, penaud, il se mette à courir sur une de ces côtes du quartier, prenne un racourci énorme et finalement, comme dans une scène de cinéma, réussisse à entrer dans le véhicule qui le conduirait au Théâtre Vila Velha, où il remplit la fiche d'inscription en tirant une sale tête parce qu'il fallait payer cinq cruzeiros. D'ailleurs, ce fut une camarade de classe qui paya. Camarade, non, fée protectrice, car allait commencer ici la brillante trajectoire d'un des plus importants et talentueux noms de la nouvelle génération d'acteurs de théâtre, de cinéma et de télévision en évidence au Brésil.

Il fit ses débuts d'abord au théâtre. Dirigé par les metteurs en scène Marcio Meirelles et Chica Carelli, Lázaro Ramos, aujourd'hui âgé de 28 ans, depuis le 1^{er} novembre 2006, fit son baptême sur scène dans la Troupe, en 1994, avec une petite participation dans le spectacle *Bai Bai Pelô*. Puis il se familiarisa avec le groupe formé d'hommes et de femmes de différentes générations, qui, pour la majorité, habitent les quartiers pauvres de la ville de Salvador, où près de 80 % de la population est noire. Fondée en 1991, la Troupe de Théâtre Olodum a construit un riche répertoire qui refléchit de façon pertinente sur le racisme et d'autres formes d'oppression. C'est là que Lázaro Ramos a initié son engagement social et renforcé le discours contre la discrimination qui ont marqué toute sa trajectoire artistique.

Dans la compagnie noire la plus expressive et de meilleure qualité dans le circuit théâtral de Bahia, l'acteur débutant n'a pas tardé à se faire remarquer. Il a attiré l'attention, en particulier, dans la comédie musicale *Cabaré da Rrrrraça*, où il a interprété un universitaire, militant du mouvement noir, et dans la pièce *Un certain Dom Quichotte*, adaptation de l'œuvre classique de l'Espagnol Miguel de Cervantès, dans laquelle il a tenu le rôle du fidèle écuyer Sancho Pança et a reçu sa première citation pour un prix de théâtre. En dehors du plateau, pourtant, il affrontait la difficulté d'être un jeune soutien de famille, qui devait se rendre deux fois par semaine à São Francisco do Conde, dans l'intérieur de l'état de Bahia, pour travailler comme technicien en pathologie clinique et assurer le paiement des dépenses domestiques chaque fin de mois.

Le charisme de Lázaro Ramos a enchanté rapidement d'autres metteurs en scène travaillant à Salvador. L'un d'entre eux fut Luiz Marfuz, qui l'a invité à interpréter le rôle d'un étudiant d'une école publique, révolté, reclus et drogué dans le montage *Prends bien soin de moi*, à l'affiche depuis plus de dix ans. L'acteur se sentait stimulé par cette opportunité de faire des travaux parallèles au répertoire de la Troupe. Il voulait savoir si cela marcherait d'expérimenter le théâtre sous le regard esthétique d'autres metteurs en scène. Cette inquiétude



Madame Satã (2001) de Karim Aïnouz.

diretores teatrais atuantes em Salvador. Um deles foi Luiz Marfuz, que o convidou para interpretar um estudante de escola pública revoltado, arredio e drogado na montagem *Cuida Bem de Mim*, em cartaz há mais de dez anos. O ator sentiu-se estimulado com a oportunidade de fazer trabalhos paralelos ao repertório do Bando. Queria saber se daria certo experimentar o teatro sob o olhar estético de outros diretores. Essa inquietude o levou até o pernambucano João Falcão, que o convidou para atuar no espetáculo *A Máquina*, em 2000, ano em que deu uma guinada na carreira, revelando seu talento longe das fronteiras de sua cidade natal.

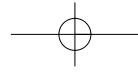
Depois de estrear em Recife, a peça chegou ao badalado Festival de Teatro de Curitiba, realizado anualmente na região sul do Brasil. Por lá estavam alguns dos críticos teatrais mais respeitados do país. Todos elogiaram o desempenho de Lázaro Ramos, que finalmente havia mostrado sua cara numa grande vitrine nacional. Também conquistou o público atuando com empatia naquela fábula teatral impregnada de emoção, que anos depois ganharia uma versão cinematográfica pelas mãos do mesmo diretor. Cada vez mais íntimo dos palcos, o ator seguiu adiante, debaixo de aplausos, na calorosa temporada de *A Máquina* no Rio de Janeiro. Estava ele no coração da grande mídia brasileira, na cidade onde não demoraria a fixar residência.

Novos convites começaram a aparecer. Novamente o teatro colocou seu talento e versatilidade em evidência na montagem *Mamãe Não pode saber*, dirigida pelo mesmo João Falcão, na qual interpretou

l'a conduit jusqu'au pernamboucain João Falcão, qui l'a invité à jouer dans *La Machine*, en 2000, année au cours de laquelle il a connu un saut dans sa carrière, en révélant son talent loin des frontières de sa ville natale.

Après avoir été montée à Recife, la pièce a participé au très couru festival de théâtre de Curitiba, qui se tient une fois par an dans la région Sud du Brésil. Il s'y trouvait quelques critiques de théâtre les plus respectés du pays. Tous ont fait l'éloge de la performance de Lázaro Ramos, qui avait fini par montrer la tête dans une grande vitrine nationale. Il a également conquis le public qui accompagnait avec empathie cette fable théâtrale imprégnée d'émotion, que des années plus tard, adapterait au cinéma par le même metteur en scène. Chaque fois plus intime des plateaux, l'acteur a poursuivi sa carrière, sous les applaudissements, lors de la chaleureuse tournée de *La Machine* à Rio de Janeiro. Il se trouvait au cœur de la grande presse brésilienne, dans la ville où il ne tarderait pas à résider.

De nouvelles propositions surgirent. À nouveau le théâtre a mis en évidence son talent pour changer de personnage dans le montage *Maman ne peut savoir*, dirigé par le même João Falcão, où il a interprété un politicien décadent, un adolescent punk et une jeune fille ressemblant à la top model Naomi Campbell. Il a fini par recevoir une nomination pour le prestigieux prix Shell, un des plus importants du pays pour la stimulation des arts scéniques. Mais ce fut une invitation spéciale faite par le cinéaste originaire du Ceará, Karim Aïnouz, qui a permis le grand saut artistique de Lázaro Ramos. Non pas au théâtre, mais sur le grand écran, dans la peau d'un personnage qui le transformerait en



Lázaro Ramos



O homem que copiava (2003) de Jorge Furtado.

um político decadente, um adolescente punk e uma garota com pose de top model à la Naomi Campbell. Acabou recebendo uma indicação ao prestigiado Prêmio Shell, um dos mais importantes do país no estímulo às artes cênicas. Mas foi um convite especial feito pelo diretor cearense Karim Aïnouz que possibilitou o grande salto artístico de Lázaro Ramos. Não no palco, mas no telão, na pele de um personagem que o transformaria, em 2002, no novo ator sensação do cinema brasileiro.

A oportunidade lhe deu projeção como o protagonista do filme *Madame Satã*, baseado na história real de João Francisco dos Santos, o lendário personagem título do longa-metragem, figura emblemática do submundo do Rio de Janeiro na década de 1930. Para interpretá-lo, o ator fez uma preparação intensa, afinal teria pela frente o desafio de resgatar uma figura complexa e transgressora, marcada pela homossexualidade assumida, atitudes violentas e embates constantes com a polícia, o que lhe levou várias vezes à prisão. Lázaro se jogou nas aulas de capoeira, teve acesso à fita cassete contendo a voz de João Francisco, leu muito sobre a vida do personagem e chegou a passar uma noite numa pensão da Lapa, zona boêmia do Rio, para se ambientar com o universo de *Madame Satã*.

Um dos grandes sonhos do personagem era o glamour do palco, e seu intérprete bebeu da intimidade que tinha com o tablado para revestir-lo de teatralidade

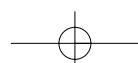
2002, en nouvel acteur à sensation du cinéma brésilien.

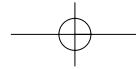
Ce fut en tant que protagoniste du film *Madame Satã*, fondé sur l'histoire véridique de João Francisco de Santos, le légendaire personnage en titre du long métrage, figure emblématique des bas-fonds de Rio de Janeiro dans les années trente. Pour l'interpréter, l'acteur a suivi une préparation intense, car il avait pour défi de composer une figure complexe et transgressive, marquée par l'homosexualité assumée, des attitudes violentes et des heurts constants avec la police, qui l'on

conduit plusieurs fois en prison. Lázaro s'est lancé dans des cours de capoeira, a eu accès à des cassettes audio contenant la voix de João Francisco, a beaucoup lu sur la vie du personnage et a fini par passer une nuit dans une "maison" de Lapa, zone bohème de Rio, pour se familiariser avec l'univers de *Madame Satã*.

Un des grands rêves du personnage était le glamour des planches, et son interprète s'est nourri de l'intimité qu'il avait avec la scène de théâtre pour l'habiller de théâtralité et briller au cinéma. Lors de l'avant première du film à Salvador, les metteurs en scène Marcio Meirelles et Chica Carelli ainsi que toute la Troupe du Théâtre Olodum ont occupé la même rangée de sièges pour le voir sur le grand écran. A la fin, ils lui firent une standing ovation. La fête s'est poursuivie en novembre 2002, le jour où Lázaro Ramos a fêté ses 24 ans et a reçu le premier prix de sa carrière, attribué par les jurys de la 26^e édition de la Mostra BR de Cinéma, un festival international réalisé à São Paulo. Avant, en mai de la même année, le film et son protagoniste ont reçu des éloges au festival de Cannes et dans plusieurs autres festivals.

Madame Satã occupe un espace très spécial dans la trajectoire cinématographique de Lázaro. L'œuvre lui a valu d'autres prix, comme celui de la prestigieuse Association Pauliste de Critiques d'Art (APCA) et de la Mostra Internationale de Cinéma de São Paulo. Il lui a ouvert un chemin marqué par la diversité des types, parmi eux, le meneur de la rébellion dans *Carandiru*





MARCOS UZEL

e brilhar no cinema. Na pré-estréia do filme em Salvador, os diretores Marcio Meirelles e Chica Carelli e todo o elenco do Bando de Teatro Olodum ocuparam a mesma fileira para vê-lo no telão. Ao final, aplaudiram de pé. A festa continuou em novembro de 2002, no dia em que Lázaro Ramos completou 24 anos de idade e recebeu o primeiro prêmio de sua carreira, concedido pelos jurados da 26ª edição da Mostra BR de Cinema, um festival internacional realizado em São Paulo. Antes, em maio do mesmo ano, o filme e o seu protagonista receberam elogios no Festival de Cannes e em vários outros.

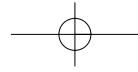
Madame Satã ocupa um espaço muito especial na trajetória cinematográfica de Lázaro. A obra lhe trouxe outros prêmios, como o da prestigiada Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. E lhe abriu um percurso marcado pela diversidade de tipos, dentre eles, o surfista presidiário de *Carandiru* (direção de Hector Babenco) e o tímido rapaz apaixonado de *O homem que copiava* (de Jorge Furtado). Este último –lançado em 2003– novamente lhe colocou na linha de frente do elenco para que vivesse a história de um operador de fotocopiadora chamado André, um jovem de cotidiano ordinário que necessita de 38 reais para conseguir se aproximar de sua vizinha Sílvia (Leandra Leal), por quem está perdidamente apaixonado. E com um desafio a mais: o de perder o sotaque baiano e convencer com um sotaque gaúcho. Em *O homem que copiava*, cuja trama agrega, de maneira consistente, elementos de humor, suspense e crônica social, Lázaro Ramos prima por uma interpretação impecável e bem diferenciada dos arroubos teatrais do desempenho em *Madame Satã*. Era o contraponto que ele precisava para ser abraçado intensamente pelo cinema, ganhar mais

(Hector Babenco) et le jeune homme amoureux timide de *L'homme qui faisait des photocopies* (Jorge Furtado). Ce dernier film, sorti en 2003, l'a placé à nouveau au premier plan des acteurs pour interpréter l'histoire d'un opérateur de photocopies appelé André, un jeune au quotidien ordinaire qui a besoin de trente-huit réais pour réussir à s'approcher de sa voisine Silvia (Leandra Leal), de laquelle il est éperdument amoureux. Et là, c'est un défi supplémentaire : perdre l'accent bahianais et être convaincant avec un accent gaúcho. Dans *L'homme qui faisait des photocopies*, dont la trame allie, de façon consistante, des éléments d'humour, de suspense et de chronique sociale, Lázaro Ramos brille par une interprétation impeccable et bien différenciée des extases théâtrales du rôle de *Madame Satã*. C'est le contrepoint dont il avait besoin pour être accueilli intensément par le cinéma, gagner un prix de plus, celui du meilleur acteur au Festival de La Havane, et imposer son talent dans la composition des types. C'est exactement ce qui est arrivé, et a ravi un groupe de réalisateurs. Des noms comme José Henrique Fonseca (qui l'a invité à jouer dans *L'homme de l'année*) et Aluísio Abranches (qui l'a dirigé dans *Les trois maries*).

Le gaúcho Jorge Furtado l'a retenu à nouveau pour deux films : la comédie romantique, *Mon oncle a tué un type*, et *Assainissement de base, le film*, qui n'a pas encore été présenté au Brésil. Hector Babenco a choisi l'acteur, rappelons-le, pour être le long métrage *Carandiru*, un des grands succès d'audience de la production nationale récente. Toutes ces expériences constituent déjà un premier bilan de carrière remarquable pour l'ex-technicien en pathologie, un artiste respecté ayant réussi à rompre avec les vieux stéréotypes qui, historiquement, ont emprisonné l'acteur noir brésilien dans les éternels rôles d'employés de maison, d'esclaves et de marginaux.

Cafundo (2005) de Paulo Betti.





Lázaro Ramos



Cidade Baixa (2005) de Sérgio Machado.

um prêmio – o de melhor ator no Festival de Havana – e impor seu talento na composição de tipos. Foi exatamente o que aconteceu, encantando um time de diretores. Nomes como José Henrique Fonseca (que lhe convidou para atuar em *O homem do ano*) e Aluísio Abranches (por quem ele foi dirigido no filme *As três Marias*).

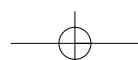
O gaúcho Jorge Furtado voltou a convocá-lo para mais dois trabalhos: a comédia romântica *Meu tio matou um cara e saneamento básico, o filme* (que ainda não entrou em circuito no Brasil). Já Hector Babenco escolheu o ator para ser o surfista presidiário do longa-metragem *Carandiru*, um dos grandes sucessos de bilheteria da fase recente das produções nacionais. Todas essas experiências formaram o painel admirável da carreira do ex-técnico em patologia, um respeitado artista que tem conseguido romper com os velhos estereótipos que, historicamente, aprisionaram o ator negro brasileiro nos eternos papéis de empregados, escravos e marginais.

Novos projetos cinematográficos apareceram no meio do percurso, mas, antes, Lázaro foi sentir na pele como é ser um ator de televisão. Inicialmente, participando da minissérie *Pastores da noite*, sob direção de Guel Arraes e inspirada no romance homônimo do escritor Jorge Amado. A produção marcou sua estréia na TV Globo, a maior emissora de tevê do Brasil, onde posteriormente faria novos trabalhos, como a apresentação da série *Os cinco sentidos*, exibida no programa *Fantástico* aos domingos, e a atuação no elenco fixo do seriado de humor *Sexo frágil*, dirigido por João Falcão, no qual reafirmou sua versatilidade, interpretando uma galeria de personagens masculinos e femininos. Lázaro tornava-se um ator popular brasileiro.

De nouveaux projets de cinéma sont apparus en milieu de parcours, mais auparavant, Lázaro a voulu sentir dans sa chair ce que c'était qu'être acteur de télévision. Au début, il a participé sous la direction de Guel Arraes à une mini série *Pasteurs de la nuit*, inspirée du roman éponyme de l'écrivain Jorge Amado. La production a fait le lancement sur TV Globo, la plus grande chaîne du Brésil, où, plus tard, Lázaro Ramos fera de nouveaux travaux, comme la présentation des émissions *Les cinq sens*, programmées les dimanches dans la série *Fantastique*, et son rôle au sein de l'équipe permanente de la série d'humour *Sexe fragile*, dirigée par João Falcão, dans laquelle il a réaffirmé son aisance à interpréter une galerie de personnages masculins et féminins. Lázaro Ramos est devenu un acteur brésilien populaire.

Il a été rapidement rappelé au cinéma. En 2005, on a pu le voir, aux côtés de son collègue bahianais Wagner Moura, comme l'un des protagonistes du film *Ville basse*, dirigé par un autre artiste de Salvador, le cinéaste Sérgio Machado. Tourné dans la capitale bahiana, centré sur l'histoire de trois jeunes plongés dans des difficultés, mais non pour cela incapables de désirer ardemment l'expérience de l'amour, le long métrage a fait une belle trajectoire. Des mois avant d'être lancée sur le plan national, la production, située dans les bas fonds des cours intérieures d'une Salvador loin des cartes postales, a été ovationnée par le public et récompensée par le Prix de la Jeunesse au festival de Cannes et primée au Festival de Rio de Janeiro dans les catégories film et actrice (Alice Braga).

La même année, un autre projet réussi lui vaudra le Kikito du meilleur acteur lors de la 33^e édition du Festival de Gramado, réalisé dans l'Etat du Rio Grande du Sud : le long métrage *Cafundó*, dirigé par Paulo Betti et



Não demorou, para que o cinema o chamasse de volta. Em 2005, ele pôde ser visto, ao lado do conterrâneo Wagner Moura, como um dos protagonistas do filme *Cidade baixa*, dirigido por outro artista de Salvador, o cineasta Sérgio Machado. Rodado na capital baiana, centrado na história de três jovens mergulhados em dificuldades, mas nem por isso incapazes de desejar ardenteamente a experiência do amor, o longa-metragem fez uma bela trajetória. Meses antes de estrear nacionalmente, a produção - ambientada no submundo dos cortiços de uma Salvador distante dos cartões postais - foi ovacionada pelo público e agraciada com o Prêmio da Juventude no Festival de Cannes e premiada no Festival do Rio nas categorias filme e atriz (Alice Braga).

No mesmo ano, outro projeto bem-sucedido lhe renderia o Kikito de melhor ator na 33ª edição do Festival de Gramado, realizado no estado do Rio Grande do Sul: o longa-metragem *Cafundó*, dirigido por Paulo Betti e Clóvis Bueno, que narra a saga do ex-escravo João de Camargo (personagem de Lázaro Ramos), que viveu em Sorocaba, no interior de São Paulo, entre o final do século XIX e início do XX. João batalha pela sobrevivência em subempregos, até que um dia descobre o dom de ter visões e passa a mostrar seu poder de fogo como milagreiro, tornando-se um líder religioso. O fervilhante ano de 2005 ainda projetou Lázaro no telão nos filmes *Quanto vale ou é por um quilo*, de Sergio Bianchi, e *A máquina*, de João Falcão.

Tanta fartura cinematográfica reafirmou seu prestígio e visibilidade. Mas ainda estava por vir o personagem mais popular de sua carreira, surgido numa tela de menores proporções: a da tevê. Em 2006, Lázaro estreou em novelas. Foi convidado pelo diretor Wolf Maia para ser um dos protagonistas de *Cobras & lagartos*, trama das sete da TV Globo, escrita por João Emanuel Carneiro. Entrava em cena o esperto Foguinho, cheio de malícia, empatia e um indefectível bigode pintado de loiro, conquistando adultos e crianças. Todos os holofotes da novela miraram o divertido anti-herói, que não demorou a se transformar no personagem mais querido da história. Resultado: Lázaro levou para a casa o prêmio APCA 2006 de melhor ator de televisão.

O mesmo artista que fez rir numa trama de ficção da Rede Globo utilizou um canal por assinatura para falar sério em sua estréia como diretor de tevê (no teatro, já havia experimentado a direção e a dramaturgia ao estrear em Salvador, em 2000, o espetáculo infantil

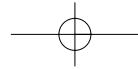
Clovis Bueno, contant la saga de l'ex esclave João de Camargo (interprété par Lázaro Ramos), qui a vécu à Sorocaba, dans l'intérieur de São Paulo, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. João luttait pour sa survie dans des sous-emplois, jusqu'à ce qu'un jour il découvre son don de visionnaire et commence à montrer son pouvoir de thaumaturge, devenant alors un leader religieux. L'année effervescente de 2005 a encore projeté Lázaro Ramos sur les écrans dans les films *Combien cela vaut ou c'est pour un kilo* de Sergio Bianchi, et *La machine*, de João Falcão.

Tant d'abondance cinématographique a réaffirmé son prestige et sa visibilité. Mais restait encore à venir le personnage le plus populaire de sa carrière, apparu sur un écran de proportion inférieure, celui de la télévision. En 2006, Lázaro Ramos a fait ses premiers pas dans les feuilletons. Il a été invité par le réalisateur Wolf Maia pour être le protagoniste de *Couleuvres et*

Madame Satã (2001) de Karim Aïnouz.



lézards, feuilleton de 19 heures de la TV Globo, écrit par João Emanuel Carneiro. Le malin Foguinho entrat en scène, plein de malice, d'empathie et avec une moustache indéfectiblement teinte en blond, séduisant adultes et enfants. Tous les amateurs du feuilleton regardaient l'anti-héros divertissant, qui n'a pas tardé à se transformer en personnage préféré de l'histoire. Résultat : Lázaro a remporté le prix APCA du meilleur acteur de télévision.



Lázaro Ramos

juvenil *Paparutas*, inspirado em um ritual que tem suas raízes na região do Recôncavo Baiano). Na tela do Canal Brasil, ele lançou os seis episódios do programa *Espelhos*, exibido em paralelo ao seu trabalho em *Cobras & Lagartos*. Sonho antigo que remete à época em que atuava no Bando de Teatro Olodum, o projeto misturou dramatizações com entrevistas que refletiam sobre auto-estima do povo negro, através de temas como publicidade, mídia, sexualidade e mercado de trabalho.

E foi também perto do Bando que ele voltou ao cinema e ao seu berço artístico para estrelar a versão no telão de *Ó pai, ó!* – uma das montagens teatrais mais importantes do repertório do grupo baiano. Dirigido por Monique Gardenberg, o filme, previsto para estrear em abril de 2007, se baseia na peça lançada em Salvador no início da década de 1990. Seu conteúdo tragicômico reflete sobre os personagens que habitavam os cortiços do centro histórico de Salvador na época, enfocando a intimidade dos que moravam na zona do Maciel-Pelourinho. Lázaro já havia trabalhado com Monique no longa-metragem *Jenipapo*, mas na época tinha apenas 15 anos, estava “engatinhando” nos palcos, e sua participação não foi além de uma presença figurativa.

Agora é diferente. Ele interpreta o boa-praça Roque, um aspirante a cantor, fã da banda baiana Araketu, que sobrevive trabalhando como pintor de carrinhos usados. É um tipo que traz no cotidiano o sotaque da capital onde o célebre ator começou sua trilha de sucesso. A mesma cidade que em 2006, na data em que se celebra no Brasil o Dia Nacional da Consciência Negra – 20 de novembro –, lhe chamou de volta por um motivo especial: homenageá-lo na Câmara Municipal de Salvador com a medalha Zumbi dos Palmares, referência ao grande herói da resistência negra do país à escravidão, assassinado há mais de 300 anos. No dia seguinte, mais um reconhecimento da cidade ao trabalho do ator, desta vez vindo do Conselho Estadual de Cultura, num evento que também fez uma homenagem a Mãe Hilda Jitulu, iorixá do terreiro Ilê Axé Jitulu e fundadora do bloco afro Ilê Aiyê, um patrimônio da cultura negra da Bahia.

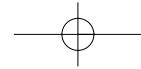
Escolhido por unanimidade pela bancada de vereadores que compõem a Câmara Municipal da capital baiana, Lázaro teve seu nome indicado em razão do compromisso que sempre assumiu diante da mídia em se posicionar contra a discriminação racial. Ao fazer o seu discurso, ele valorizou a simplicidade, lembrou da família e fez o inevitável: chorou. Motivos não lhe faltaram para se emocionar. Do bairro do Garcia onde morou no anonimato às homenagens em Paris, um verdadeiro filme deve ter passado pela sua cabeça naquele momento. E pensar que, nos anos 1990, ele

Le même artiste qui a fait rire dans une fiction de la Chaîne Globo a utilisé une chaîne payante pour parler sérieusement de ses débuts comme réalisateur de télévision (il avait déjà l'expérience de la mise en scène acquise au théâtre, en montant en 2000 à Salvador le spectacle juvénile-infantile *Paparutas*, inspiré d'un rituel qui a ses racines dans la région de l'intérieur de Bahia). Sur l'écran de Canal Brésil, il a proposé les six épisodes du programme *Miroirs*, programmés en parallèle avec sa participation dans *Couleuvres et lézards*. Ancien rêve de l'époque où il travaillait avec la Troupe de Théâtre Olodum, le projet a mélangé des mises en scène avec des entretiens de réflexion sur l'estime de soi de la population noire, au travers de thèmes comme la publicité, les média, la sexualité et le marché du travail.

Et ce fut également grâce à la Troupe de Théâtre Olodum qu'il est revenu au cinéma et à son berceau artistique pour être le protagoniste dans la version pour le grand écran de *O Pai O*, un des montages théâtraux les plus importants du répertoire de la troupe bahiana. Dirigé par Monique Gardenberg, le film, prévu pour sortir en avril 2007, se fonde sur la pièce théâtrale donnée à Salvador au début de la décennie de 1990. Son contenu tragique traite des personnages qui habitaient les cours intérieures de centre historique de Salvador à l'époque, en insistant sur l'intimité de ceux qui habitaient dans la zone de Maciel-Pelourinho. Lázaro avait déjà travaillé avec Monique dans son long métrage *Jenipapo*, mais alors il avait à peine 15 ans, il commençait à monter sur scène, et sa participation n'était pas allée au-delà d'une simple figuration.

Aujourd'hui, c'est différent. Il interprète Roque, un aspirant chanteur, fan de la banda bahiana Araketu, qui survit en travaillant comme peintre de petites voitures d'occasion. C'est un type qui apporte au quotidien l'accent de la capitale où le célèbre acteur a pris le chemin du succès. La même ville qui en 2006, à la date où le Brésil célèbre le Jour National de la Conscience Noire, le 20 novembre, l'a appelé pour un motif spécial : lui rendre hommage au Conseil Municipal de Salvador avec la Médaille de Zumbi dos Palmares, référence au grand héros de la résistance noire à l'esclavage, assassiné il y a plus de trois siècles. Le jour suivant, au-delà de la reconnaissance du travail de l'acteur par la ville, le Conseil de l'Etat de Bahia à la Culture, l'associait à l'hommage rendu à Mère Hilda Jitulu, iorixá du terreiro Ilê Axé Jitulu et fondatrice du bloc afro Ilê Aiyê, un patrimoine de la culture noire de Bahia.

Choisi à l'unanimité par le jury de conseillers municipaux de la capitale bahiana, Lázaro a vu son nom cité pour l'engagement qu'il a toujours assumé face aux média en se positionnant contre la discrimination raciale. Dans son discours, il a valorisé la simplicité, parlé de sa famille et il a pleuré. Les motifs d'émotion



MARCOS UZEL



Meu tio matou um cara (2005) Jorge Furtado.

quase deixou escapar a condução que o levaria ao começo de tudo. Mas a intuição o fez passar pela borboleta do ônibus e fazer a primeira de uma série de viagens, na época inimagináveis para um garoto pobre de Salvador. O resto ficou por conta do talento genuíno de Lázaro Ramos, que ainda promete vôos muito mais altos.

MARCOS UZEL

É jornalista, crítico teatral e autor dos livros *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular* e *Cuida Bem de Mim*.

RESUMO

Lázaro Ramos, natural do estado da Bahia, tornou-se ator durante os anos 90, no Bando de Teatro Olodum em Salvador. Seu charisma logo encantou os demais diretores, iniciando uma abundante carreira cinematográfica. Em 2001, *Madame Satã* consagra Lázaro Ramos como novo ator sensação do cinema brasileiro. Tais prestígio e visibilidade serão os eixos que utilizará para fortalecer o seu engajamento social, contra a discriminação e romper com os velhos estereótipos que, historicamente, aprisionaram o ator negro brasileiro nos eternos papéis deem pregados, escravos e marginais.

PALAVRAS CHAVES

Lázaro Ramos - Brasil - Afro-brasileiro - Madame Satã - Jorge Furtado
Discriminação - TV Globo.

ne manquaient pas. Du quartier de Garcia où il a habité dans l'anonymat aux hommages à Paris, un véritable film a dû défiler dans sa tête à ce moment là. Et dire que, dans les années quatre-vingt-dix, il a presque laisser échapper le bus qui l'emporterait au commencement de tout. Mais l'intuition l'a poussé à passer sous le tourniquet du bus et à faire le premier voyage d'une série, inimaginable l'époque, pour un enfant pauvre de Salvador. Le reste est dû au talent propre de Lázaro Ramos, qui promet de voler encore plus haut.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR SYLVIE DEBS

MARCOS UZEL

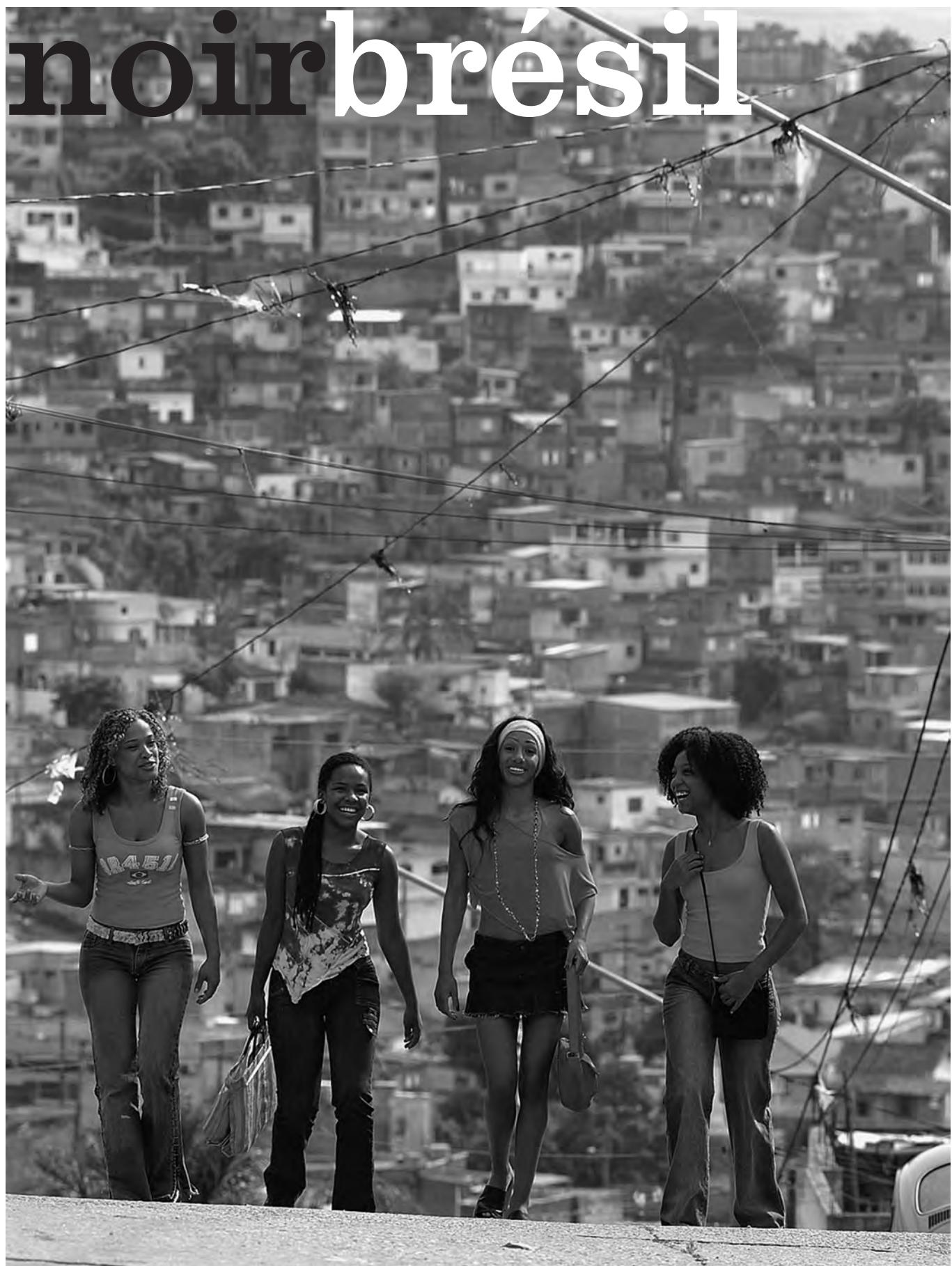
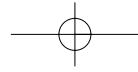
Journaliste, critique de théâtre et auteur de deux ouvrages : *O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular* et *Cuida Bem de Mim*.

RÉSUMÉ

Lázaro Ramos, originaire de l'état de Bahia, a débuté en tant qu'acteur dans les années quatre-vingt-dix au sein de la troupe de Théâtre Olodum, à Salvador. Son charisme sera bientôt remarqué et précipitera une abondante carrière cinématographique. En 2001, *Madame Satã* le révèle comme le nouvel acteur sensation du cinéma brésilien. Un prestige et une visibilité qu'il utilisera également à la télévision pour renouveler son engagement social, contre la discrimination de la population afro-brésilienne et rompre avec les vieux stéréotypes qui ont emprisonné l'acteur noir, dans des rôles d'esclaves, domestiques ou marginaux.

MOTS-CLÉS

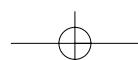
Lázaro Ramos - Brésil - Afro-brésilien - Madame Satã - Jorge Furtado
Discrimination - TV Globo.

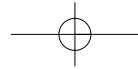


Sylvie Debs

negro Brasil

Antonia (2006) de Tata Amaral.





La Cité de Dieu (1997), Fernando Meirelles et Kátia Lund.

Faire un bon cinéma au Brésil doit être un acte de purification de notre réalité, à travers la sélection de ce qui mérite d'être projeté sur l'écran : notre progrès, les œuvres de technologie moderne, nos beaux blancs, notre nature. Pas de documentaires, car il n'y a pas de contrôle total sur ce qui est montré et les éléments indésirables peuvent s'y infiltrer ; il faut faire un cinéma de studio, comme le nord-américain, avec des intérieurs bien décorés et habités par des gens sympathiques.

PLAN PANORAMIQUE

Cette déclaration de 1929 (*Cinearte* n° 198) n'a guère perdu de son actualité dans un pays connu pour ses paradoxes : si pour la plupart des étrangers, l'évocation du Brésil mobilise aussitôt des images identitaires comme le football, le samba, le carnaval ou le métissage, rares sont ceux qui ont conscience du fait que le Brésil est aujourd'hui le second pays de population noire au monde, juste après le Nigeria ! Avec plus de 80 millions de descendants d'esclaves africains, le Brésil du XXI^e siècle ne peut plus faire l'impasse sur cette réalité et force est de reconnaître que le mythe du métissage réussi et de l'absence de racisme, alimenté à l'époque par les analyses de la formation de la société brésilienne de Gilberto Freyre (1952), est de plus en plus remis en question. Cette prise de conscience a trouvé de nos jours une caisse de résonance dans les productions audiovisuelles du pays : la faible présence de la population noire sur les petits et les grands écrans ainsi que le confinement des acteurs noirs à des rôles stéréotypés, sont devenus récemment l'objet de débats et de prises de position de la part des cinéastes, qu'ils soient noirs ou blancs.

En effet, la question de la représentation du Brésil au cinéma donne lieu régulièrement à des déclarations d'intention de la part du milieu audiovisuel et il suffit de se reporter aux interrogations publiées par la revue

Hacer buen cine en Brasil debe ser un acto de purificación de nuestra realidad, a través de la selección de lo que merece ser proyectado en la pantalla: nuestro progreso, las obras de tecnología moderna, nuestros hermosos blancos, nuestra naturaleza. Se deben evitar los documentales ya que no hay un control total sobre lo que se muestra y pueden infiltrarse elementos indeseables; hay que hacer un "cine de estudio", como el norteamericano, con interiores bien decorados y habitados por gente simpática.

PANORÁMICA

Esta declaración de 1929 (*Cinearte* n° 198) sigue siendo absolutamente actual en un país conocido por sus paradoxas: si para la mayoría de los extranjeros, Brasil es asociado con imágenes identitarias como el fútbol, la samba, el carnaval o el mestizaje, pocos son aquéllos que tienen conciencia del hecho de que Brasil es hoy el segundo país de población negra en el mundo, justo después de Nigeria. Con más de 80 millones de descendientes de esclavos africanos, el Brasil del siglo XXI no puede seguir ignorando esta realidad y hay que reconocer que el mito de mestizaje exitoso y de la ausencia de racismo, alimentado en aquel entonces por los análisis de la formación de la sociedad brasileña de Gilberto Freyre (1952), está cada vez más cuestionado. Las producciones audiovisuales del país se han hecho eco de esta toma de conciencia: la escasa presencia de la población negra en las pantallas chicas y grandes así como el encasillamiento de los actores negros en roles estereotipados, se han vuelto recientemente objeto de debates y de tomas de posición por parte de cineastas, sean éstos negros o blancos.

De hecho, la cuestión de la representación de Brasil en el cine da lugar regularmente a declaraciones de intención por parte del medio audiovisual. Basta remitirse a las interrogaciones publicadas por la revista *Cinearte* en 1926, muy preocupada por la imagen que

Noir Brésil

Cinearte en 1926, très préoccupée par l'image que pouvait propager le cinéma à l'extérieur du pays, pour rappeler que la question des "minorités", les non-blancs, était au cœur du débat dès les balbutiements du 7^e art : "Quand laisserons-nous tomber cette manie de montrer des Indiens, des *Caboclos*¹, des Noirs, des animaux et d'autres 'oiseaux rares' de cette terre malheureuse aux yeux du spectateur ? Supposons que par hasard l'un de ces films passe à l'étranger ? En plus de l'absence d'art et de technique, il laissera l'étranger encore plus convaincu de l'idée qu'il se fait de nous : un pays égal ou pire que l'Angola, que le Congo"².

La crainte, on le perçoit très nettement, était de donner une image négative et dévalorisante du pays, non conforme aux modèles européen ou nord-américain alors en vogue. Or au XXI^e siècle, le Brésil et le monde ont changé. Le Brésil, une des trois puissances émergentes de la planète, huitième puissance économique du monde, troisième pays en superficie, n'est plus tout à fait dans la position d'un pays du Tiers Monde avec toutes les connotations politiques que cela supposait, et qui avait alimenté la polémique autour du *cinema novo* dans les années soixante. Le Brésil a changé, et en profondeur : comment pourrait-on autrement expliquer la réélection en 2006 de Luiz Inácio Lula da Silva, fils de paysans pauvres du *Nordeste* descendus à São Paulo à la recherche de travail, cent ans après la publication d'*Os Sertões* d'Euclides da Cunha ? Ce dernier s'était proposé en 1902 d'apporter des éclaircissements sur les habitants du *Nordeste*, cet autre Brésil, alors inconnu des habitants de Rio de Janeiro : "Nous avons essayé, trop faiblement certes, d'esquisser aux yeux des futurs historiens les traits actuels les plus marquants des sous-races *sertanejas* du Brésil" La consécration d'un descendant d'une "sous-race *sertaneja*" à la tête du pays est bien la marque d'une évolution que l'on a pu suivre au cinéma. La représentation des Nordestins au cinéma n'est cependant pas la seule à avoir changé au cours du temps et, en ce début de XXI^e siècle, la représentation d'autres 'oiseaux rares', dont les Noirs, est en pleine mutation.

Rappelons à ce propos que la campagne électorale de 2002 avait accordé une place de choix dans le débat politique à la sortie du film de Fernando Meirelles et Kátia Lund, *La Cité de Dieu*, adaptation du livre éponyme de l'écrivain noir, Paulo Lins, paru en 1997, résultat de deux recherches, l'une intitulée *Crime et criminalité à Rio de Janeiro*, l'autre *Justice et classes populaires*³, livre qui avait déjà polarisé l'intérêt des lecteurs brésiliens. Son fort degré de réalisme, dû à l'adoption d'un point de vue interne, à savoir un intellectuel originaire de la même *favela* que ses personnages, s'était traduit, non pas par l'imitation de la langue

podía propagar el cine en el exterior del país, para recordar que el asunto de las "minorías", es decir de los no blancos, estaba en el centro del debate desde los primeros pasos del séptimo arte: "¿Cuándo abandonaremos esta manía de mostrar indios, caboclos¹, negros, animales y otros 'bichos raros' de esta desgraciada tierra ante los ojos del espectador? ¿Supongamos que por casualidad una de estas películas sea proyectada en el extranjero? Además de la ausencia de arte y de técnica, dejará al extranjero aún más convencido de la idea que se hace de nosotros : un país igual o peor que Angola, que El Congo"².

El miedo, se percibe claramente, era dar una imagen negativa y que desvalorizara el país, no conforme con los modelos europeos o norteamericanos que estaban entonces de moda. Brasil, una de las tres potencias emergentes del planeta, octava potencia económica del mundo, tercer país en superficie, ya no está completamente en la posición de un país del Tercer Mundo con todas las connotaciones políticas que eso suponía y que habían alimentado la polémica alrededor del *cinema novo en los años 60*. Brasil ha cambiado, ha cambiado profundamente: ¿cómo se podría sino explicar la reelección en 2006 de Lula da Silva, hijo de campesinos pobres del *Nordeste* que fueron a San Pablo en búsqueda de trabajo, cien años después de la publicación de *Os Sertões* d'Euclides da Cunha? Este último se había propuesto en 1902 aportar conocimientos sobre los habitantes del *Nordeste*, ese otro Brasil, en ese entonces desconocido por los habitantes de Río de Janeiro: "Hemos intentado, no suficientemente, sin duda, esbozar para los futuros historiadores los rasgos actuales más destacados de las subrazas *sertanejas* de Brasil". La consagración de un descendiente de una "subraza *sertaneja*" como líder del país es indiscutiblemente el signo de una evolución que ha podido ser observada en el cine. La representación de los nordestinos en el cine no es sin embargo la única en haber cambiado a lo largo del tiempo. En este comienzo del siglo XXI, la representación de otros 'bichos raros', entre los que se cuentan los negros, está en plena mutación.

Recordemos al respecto el lugar destacado que tuvo durante la campaña electoral de 2002 el estreno de la película de Fernando Meirelles y Kátia Lund *Ciudad de Dios*, adaptación del libro del mismo nombre del escritor negro, Paulo Lins, publicado en 1997. Este libro fue el resultado de dos investigaciones –*Crimen y criminalidad en Río de Janeiro y Justicia y clases populares*³– y en su momento ya había polarizado el interés de los lectores brasileños. Su fuerte grado de realismo, logrado gracias a la adopción de un punto de vista interno –el de un intelectual oriundo de la misma *favela* que sus personajes–, se vio traducido, no por la imitación de la lengua hablada, sino por un nota-

parlée, mais par un remarquable travail de synthèse, de raccourci, de répétition sur la langue, qui symbolise cet univers de virilité, d'éphémère et de dangerosité. Le film retrace l'évolution des banlieues de 1960 à 1980 en trois étapes, intitulées Paradis, Purgatoire et Enfer, et montre la dégradation des conditions de vie ainsi que la montée en puissance de l'organisation du trafic de drogue. Les deux candidats à l'élection présidentielle avaient tenu à assister au film en projection privée et s'étaient engagés à prendre en compte la question de la violence et de la discrimination raciale dans leurs programmes politiques respectifs. Pour la première fois donc dans l'histoire de la démocratie brésilienne, la question raciale était entrée dans le débat politique dont elle avait été absente en 1998, 1994 et 1989. Une nouvelle étape semble désormais franchie : la politique brésilienne passe par la question raciale avec le traitement de la violence et de l'exclusion.

ARRÊT SUR IMAGE

Si la présence du noir sur les écrans brésiliens a connu un semblant d'«apogée» avec la *chanchada* en pleine époque de démocratie raciale et de nationalisme, et le *cinema novo* qui a mis en avant la fracture sociale, elle a disparu des écrans, résultat de la décadence de la gauche et de la dépolitisation générale. Réintroduite par Carlos Diegues (dont la trajectoire depuis ses débuts a toujours été marquée par la question raciale) avec *Orfeu* (1999), à l'heure actuelle, elle se traduit par des approches diversifiées, comme en témoignent les productions cinématographiques et critiques contemporaines. Dans le domaine du cinéma, deux tendances se dessinent : d'une part, de plus en plus de réalisateurs blancs, sensibles à l'évolution de la société, choisissent délibérément de mettre en scène un acteur noir dans un rôle qui aurait pu tout aussi bien être tenu par un blanc (*L'homme qui photocopiait*, *Assainissement de base*, le film de Jorge Furtado), ou encore situent leur scénario dans les périphéries des grandes villes majoritairement peuplée de noirs (*Radio favela* d'Helvécio Ratton, *De passage* et *Les douze travaux d'Hercule* de Ricardo Elias, *Fala Tu* de Guilherme Coelho ou *Antonia* de Tata Amaral), ou encore mettent en scène la confrontation des deux univers (*Contre tous* de Roberto Moreira, *Presque frères* de Lucia Murat, *La ville basse* de Sérgio Machado, *Une vie de jeune fille* d'Helena Solberg) ; d'autre part, de nouveaux réalisateurs noirs ou métis, encore minoritaires dans la profession, revendiquent une représentation de la population noire libre de clichés et de stéréotypes. Le film sans doute le plus abouti dans cette perspective, est celui de Joel Zito Araújo, *Les filles du vent*, dont le titre est tiré d'une légende, inventée par le scénariste, qui explique l'origine des noirs sur terre. Il relate les retrouvailles de deux sœurs lors du décès de

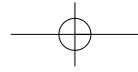


Santo Forte (1999) de Eduardo Coutinho.

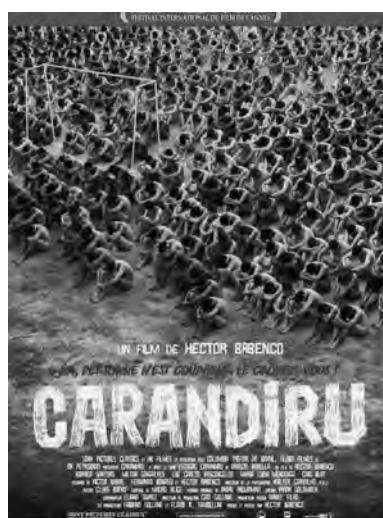
ble trabajo de síntesis y de repetición sobre la lengua, que simboliza este universo de virilidad, de lo efímero y lo peligroso. La película describe la evolución de los suburbios de 1960 a 1980 en tres etapas, tituladas Paraíso, Purgatorio e Infierno, y muestra el deterioro de las condiciones de vida así como el aumento significativo en la organización del tráfico de drogas. Los dos candidatos a la elección presidencial habían mostrado su interés en asistir a la proyección privada de la película y se habían comprometido a tomar en cuenta el tema de la violencia y de la discriminación racial en sus respectivos programas políticos. Así, por primera vez en la historia de la democracia brasileña, la cuestión racial había entrado en el debate político, debate del cual había estado ausente en 98, 94 y 89. A partir de ese momento, parece haberse inaugurado una nueva etapa: la política brasileña pasará por la cuestión racial con el tratamiento de la violencia y de la exclusión.

IMAGEN COGELADA

Si la presencia del negro en las pantallas brasileñas conoció algo así como un «apogeo» con la *chanchada* en plena época de democracia racial y de nacionalismo, sin olvidar el *cinema novo* que puso el acento en la fractura social, esta presencia desapareció de las pantallas, resultado de la decadencia de la izquierda y de la despolitización general. Introducida nuevamente por Carlos Diegues –cuya trayectoria desde sus comienzos ha estado sellada por la cuestión racial– con *Orfeu* (1999), hoy en día la presencia del negro en las pantallas se traduce por enfoques diversificados, como lo muestran las producciones cinematográficas y críticas contemporáneas. En el ámbito del cine, dos tendencias se van perfilando. Por una parte, cada vez más directo-



Noir Brésil



Carandiru (2004) de Héctor Barbenco.

leur père, alors qu'elles s'étaient perdues de vue pendant 45 ans. Leur confrontation, et par-delà celle de la famille toute entière, est l'occasion de juxtaposer deux destins de femmes noires, l'une qui a cru à son indépendance et à sa carrière d'actrice, l'autre, restée à la maison pour se consacrer à son père et à sa famille. Outre le fait que le film sorte des chemins battus, il permet aussi de réunir une troupe d'acteurs noirs qui recouvre trois générations, parmi lesquels Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Ruth de Souza, Lea Garcia, Maria Ceiça, Kadu Carneiro, Thalma de Freitas et Tais Araujo.

Dans la dynamique du *Dogma* danois lancé par Lars von Trier et Thomas Vinterberg, en 2000, des jeunes réalisateurs noirs de São Paulo, Noel Carvalho, Billy Castilho, Rogério de Moura, Daniel Santiago et Agenor Alves sous la houlette de Jefferson De, ont lancé un mouvement appelé *Dogma Feijoada* (nom symbolique proposé par le cinéaste Ari Cândido, emprunté au plat national brésilien, composé de haricots noirs et de riz blanc, né selon la légende, dans les *senzalas*)⁴, afin de revendiquer un cinéma fait par des noirs. Dans leur esprit, il ne s'agit pas de faire appliquer des quotas, mais d'arriver à une normalisation de la situation, à savoir que la présence d'un acteur noir au cinéma ne devra plus relever d'un rôle stéréotypé ou d'un rôle d'exception, voire exotique, mais participer normalement de la représentation du quotidien. En effet, dans un pays où 47 % de la population selon les statistiques de l'IGBE est afro-descendante, généralement seul l'infime pourcentage de cette population qui est liée au trafic de drogue, est massivement présente sur les écrans, laissant la grande majorité dans l'oubli total. L'objectif du mouvement est de sortir l'image des noirs des ghettos et de sensibiliser le public à cette réalité démographique afin que le noir participe pleinement de la reconnaissance nationale. *Dogma Feijoada* est aussi un appel à la conscience des noirs afin qu'ils prennent leur destin cinéma-

res blancos, sensibles a la evolución de la sociedad, eligen deliberadamente poner en escena un actor negro en un rol que habría podido ser perfectamente interpretado por un blanco (*El hombre que copiaba*, *Saneamiento básico*, las películas de Jorge Furtado). En esta misma perspectiva, otros realizadores sitúan su guión en la periferia de las grandes ciudades mayormente habitadas por negros (*Radio favela* de Helvetio Ratton, *De paso y Los doce trabajos* de Ricardo Elías, *Fala Tu*

de Guilherme Coelho o *Antonia* de Tata Amaral) o esclifican el enfrentamiento entre dos universos (*Contra todos* de Roberto Moreira, *Casi como hermanos* de Lucía Murat, *La ciudad baja* de Sergio Machado, *A entrevista* de Helena Solberg). Por otra parte, nuevos cineastas negros o mestizos, aún minoritarios en la profesión, reivindican una representación de la población negra exenta de tópicos y estereotipos. La película sin duda más lograda desde este punto de vista, es la de Joel Zito Araujo, *Las hijas del viento*, cuyo título ha sido sacado de una leyenda, inventada por el guionista, que explica el origen de los negros sobre la tierra. Relata el reencuentro de dos hermanas, que se habían perdido de vista, con ocasión de la muerte del padre. Su enfrentamiento, y más allá de él, el de toda la familia, es la oportunidad de juxtaponer dos destinos de mujeres negras, una que creyó en su independencia y en su carrera de actriz y otra que se quedó en la casa para dedicarse a su padre y a su familia. Además del hecho de que la película salga de los caminos trillados, también hay que señalar que permite la reunión de una tropa de actores negros –entre ellos Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Ruth de Souza, Lea García, María Ceiça, Kadu Carneiro, Thalma de Freitas y Tais Araujo– que abarca tres generaciones.

En la dinámica del *Dogma* dinamarqués lanzado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, en 2000, un grupo de jóvenes cineastas negros de San Pablo -Noel Carvalho, Billy Castilho, Rogerio de Moura, Daniel Santiago y Agenor Alves bajo la batuta de Jefferson De, lanzaron un movimiento llamado *Dogma Feijoada* –nombre simbólico propuesto por el cineasta Ari Cândido, tomado del plato nacional brasileño, compuesto de frijoles y arroz blanco, nacido según la leyenda, en las *senzalas*⁴–, afin de revindicar un cine hecho por negros. Para ellos, no se trata de hacer aplicar cupos, sino de llegar a una normalización de la



tographique en main. Les règles principales sont les suivantes : un cinéma fait par et pour des noirs ; un cinéma qui traite de thématiques quotidiennes et qui ne montre pas le noir dans des rôles de héros ou d'homme extraordinaire. Bref, un cinéma dans lequel les noirs seraient confrontés aux mêmes questions existentielles que les blancs : l'éducation, la jeunesse, l'amour, les choix de vie, l'argent, le travail, la difficulté de vivre, la mort, etc.

CASTING

Le surgissement sur les écrans d'une pléiade de jeunes acteurs noirs est une autre nouveauté qui traduit un changement dans l'univers audiovisuel du pays. Ces acteurs, choisis pour la qualité de leur performance et non pour la couleur de leur peau, sont parfois venus au cinéma par des voies diverses : certains, comme Toni Garrido, interprète du nouvel *Orfeu* de Carlos Diegues (auteur de plusieurs films sur la question noire) et Seu Jorge, qui a joué dans *La Cité de Dieu*, *Carandiru* d'Héctor Babenco, *La maison de sable* d'Andrucha Waddington et le documentaire *J'habite au Brésil* du Finlandais Mika Kaurismaki sont des chanteurs ; d'autres, comme Ailton Graça, (*Carandiru*, *Contre tous*, *Nina* de Heitor Dhalia, *Mon oncle a tué un type* de Jorge Furtado, *Tapis rouge* de Luiz Alberto Perreira, *Trahir et se gratter, il suffit de commencer* de Moacyr Góes, *Veines et vins, une histoire brésilienne* de João Batista de Andrade, *Beaucoup de glace et deux doigts d'eau* de

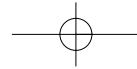
situación, a saber, la presencia de un actor negro en el cine no deberá limitarse más a roles estereotipados ni roles de excepción o exóticos, sino que deberá integrarse normalmente en la representación de lo cotidiano. Efectivamente, en un país donde el 47 % de la población es afrodescendiente –según las estadísticas de l'IGBE–, generalmente sólo el ínfimo porcentaje que está vinculado al tráfico de droga, está presente en forma masiva en las pantallas, dejando a la gran mayoría de esta población en el más absoluto olvido. El objetivo del movimiento es sacar la imagen de los negros de los guetos y sensibilizar al público respecto de esta realidad demográfica para que el negro obtenga su lugar en el reconocimiento nacional. *Dogma Feijoada* es asimismo un llamado a la conciencia de los negros para que tomen su destino cinematográfico en mano. Las reglas principales son las siguientes: un cine hecho por y para negros, un cine que trate de temáticas cotidianas y que no muestre al negro en roles de héroe o de hombre extraordinario. En resumidas cuentas, un cine en el cual los negros harían frente a las mismas cuestiones existenciales que los blancos: la educación, la juventud, el amor, las elecciones de vida, el dinero, el trabajo, la dificultad de vivir, la muerte, etc.

CASTING

El surgimiento en las pantallas de una pléyade de actores negros es otra novedad que muestra un cambio en el universo audiovisual del país. Estos actores, elegidos

Orfeu negro (1999) de Carlos Diegues.





Noir Brésil



Palace II (2002) de Kátia Lund et Fernando Meirelles.

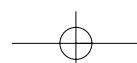


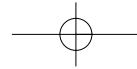
Daniel Filho, ou Lázaro Ramos (*Madame Satã* de Karim Aïnouz, *Les trois Maries d'Aluizio Abranches*, *Carandiru* d'Héctor Babenco, *L'homme de l'année* de José Henrique de Fonseca, *L'homme qui photocopiait*, *Mon oncle a tué un type* et, *Assainissement de base*, le film de Furtado, *Nina*, *La ville basse*, *Cafundó* de Paulo Betti et Clovis Bueno, *La machine* de João Falcão, *Le receveur* de Paul Leduc, *Le Père O* de Monique Gardemberg viennent du théâtre. Flávio Bauraqui qui a décroché le prix du Meilleur acteur au Festival de Rio pour sa performance dans *Presque frères*, a commencé aux côtés de Lázaro Ramos dans *Madame Satã*. A l'affiche dans quatre films en 2006 (*Perdus et retrouvés*, *Cafundó*, *Zuzu Angel* de Sergio Rezende, *Le ciel de Suely* de Karim Aïnouz), on le retrouvera en 2007 dans *L'odeur des égouts* de Heitor Dahlia, *Noel, poète de Vila* de Ricardo van Steen et *Les douze travaux d'Hercule*. Silvio Guindane, pour sa part, avait décroché son premier rôle à onze ans dans *Comment naissent les anges* de Murilo Salles. Depuis, on le voit régulièrement au théâtre, à la télévision et au cinéma (*For All* de Luiz Carlos Lacerda, *Orfeu*, *De passage*). Babu Santana, quant à lui, depuis ses débuts dans *Cité de Dieu*, a participé à huit films ; trafiquant de drogue remarqué dans *Radio Favela*, et il est aussi très présent à la télévision, notamment dans le rôle de Birão dans *Cité des Hommes*. Formé au théâtre avec le groupe *Nós do Morro*, il est tout à fait emblématique de cette génération montante d'acteurs comme les deux frères Phelippe (Bené) et Johnathan (Cabeleira) Haagensen, Douglas Silva (Dadinho) et Darlan Cunha (Filé com fritas) que l'on retrouvera dans *Cité des hommes* dans les rôles de Laranjinha et Acerola (et pour Darlan Cunha également dans *Mon oncle a tué un type*), d'Alexandre Rodrigues (Buscapé, qui revient dans *Cafundó* et *Il est interdit d'interdire* de Jorge Duran), Micael Borges, Roberta Rodrigues (Berenice) et Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno).

À noter : parmi la pléiade de jeunes acteurs à nette sur représentation masculine, il faut bien le souligner, un grand nombre de talents sont issus des ateliers *Nós do teatro*, *Nós do morro*, *Nós do cinema* et ont commencé dans le court métrage *Palace II*, ballon d'essai

por la calidad de sus interpretaciones y no por el color de su piel, han llegado al cine por distintos caminos. Algunos son cantantes como Toni Garrido, intérprete del nuevo *Orfeu* de Carlos Diegues (autor de varias películas sobre la cuestión negra) y Seu Jorge, que ha actuado en *Ciudad de Dios*, *Carandirú* de Héctor Babenco, *La casa de arena* de Andrucha Waddington y el documental *Vivo en Brasil* del finlandés Mika Kaurismaki. Otros vienen del

teatro como Ailton Graça, (*Carandirú*, *Contra todos*, *Nina* de Heitor Dhalia, *Mi tío mató un tipo* de Jorge Furtado, *Alfombra roja* de Luiz Alberto Perreira, *Trair e coçar é só comenzar* de Moacir Goes, *Venas y vinos, una historia brasileña* de João Batista de Andrade, *Mucho hielo y dos dedos de agua* de Daniel Filho) o Lázaro Ramos (*Señora Satã* de Karim Aïnouz, *Las tres Marías* de Aluizio Abranches, *Carandirú* de Héctor Babenco, *El hombre del año* de José Henrique de Fonseca, *El hombre que copiaba*, *Mi tío mató un tipo* y *Saneamiento básico*, las películas de Furtado, *Nina*, *La ciudad baja*, *Cafundó* de Paulo Betti y Clovis Bueno, *La máquina* de João Falcão, *El cobrador* de Paul Leduc y *O Pai O* de Monique Gardemberg). Flávio Bauraqui que obtuvo el premio del Mejor actor en el Festival de Río por su interpretación en *Casi como hermanos*, empezó acompañando a Lázaro Ramos en *Señora Satã*. En cartel con cuatro películas en 2006 (*Perdidos y encontrados*, *Cafundó*, *Zuzu Angel* de Sergio Rezende, *El cielo de Suely* de Karim Aïnouz), lo veremos en 2007 en *El olor de las cloacas* de Heitor Dahlia, *Noel, poeta da Vila* de Ricardo van Steen y en *Los doce trabajos*. Por su parte, Silvio Guindane había obtenido su primer rol a los once años en *Cómo nacen los ángeles* de Murillo Salles. Desde entonces, se lo ve regularmente en el teatro, en la televisión y en el cine (*For All* de Luiz Carlos Lacerda, *Orfeu*, *De paso*). En cuanto a Babu Santana, desde sus comienzos en *Ciudad de Dios*, ha participado en ocho películas; se ha destacado en su papel de traficante de droga en *Radio Favela* y también se lo ve mucho en la televisión, especialmente en el rol de Birão en *Ciudad de los Hombres*. Formado al teatro en el grupo *Nós do Morro*, es perfectamente emblemático de esta generación en alza de actores como los hermanos Phelippe (Bené) y Johnathan (Cabeleira) Haagensen, Douglas Silva (Dadinho), Darlan Cunha (Filé com fritas), que podemos ver en *Ciudad de los hombres* en los roles de Laranjinha y Acerola y en *Mi tío mató un tipo*, Alexandre Rodrigues (Buscapé, que vuelve en *Cafundó* y *Está prohibido prohibir* de Jorge Duran), Micael Borges, Roberta Rodrigues (Berenice) y Leandro Firmino da Hora (Zé Pequeno).





pour *Cité de Dieu*, avant de décrocher des rôles importants dans ce dernier. Le groupe de théâtre *Nós do morro*, fondé en 1985 dans la *favela* de Vidigal à Rio de Janeiro et animé par Guti Fraga, compte près de 300 élèves auxquels les cinéastes ont recours pour les tournages. En juillet 2005, le groupe a signé un accord avec le Ministère de la Culture, pour lancer la Maison de Culture Centre de Formation Audiovisuelle de Vidigal. L'objectif est de former 50 personnes qui suivront des cours d'histoire du cinéma, de scénario, de réalisation, de production, de caméra et de montage. Quant au groupe *Nós do cinema*, il a été fondé en janvier 2000, quand 200 jeunes des *favelas* de Rio de Janeiro ont été sélectionnés pour participer au film *Cité de Dieu*. Le projet qui au départ, était un simple atelier d'interprétation pour le cinéma, s'est développé grâce au travail de Kátia Lund et Fernando Meirelles, pour devenir l'Ecole d'Education Audiovisuelle *Nós do Cinema*. En dehors des ateliers proposés par l'ONG, *Nós do cinema* fonctionne aussi comme maison de production, réalisant des travaux artistiques, institutionnels et publicitaires. Ils ont participé aux films *Nouvelles d'une guerre particulière* de João Moreira Salles et Kátia Lund, *Cité de Dieu*, et *Presque frères*. A la différence du destin tragique de Fernando Ramos da Silva, l'interprète de *Pixote, la loi du plus faible* (1981) d'Héctor Babenco, les cinéastes prennent soin de veiller à l'éducation et à l'insertion des jeunes acteurs des *favelas* avec qui ils travaillent en leur offrant formation et possibilité d'intégration dans le marché du travail.

Cabe destacar que en este grupo de jóvenes actores con acentuada sobre-representación masculina –hay que subrayarlo bien–, un gran número de talentos vienen de los talleres *Nós do teatro*, *Nós do morro*, *Nós do cinema* y comenzaron por el cortometraje *Palace II*, balón de ensayo para *Ciudad de Dios*, película en la que luego obtuvieron roles importantes. El grupo de teatro *Nós do morro*, fundado en 1985 en la *favela* de Vidigal en Río de Janeiro y dirigido por Guti Fraga, cuenta con cerca de 300 alumnos a los que los cineastas recurren para sus rodajes. En julio de 2005, el grupo firmó un convenio con el Ministerio de la Cultura para lanzar la Casa de la Cultura Centro de Formación Audiovisual de Vidigal. El objetivo es formar a 50 personas que deberán seguir cursos de historia del cine, de guión, de realización, de producción, de cámara y montaje. Con respecto al grupo *Nós do cinema*, fue fundado en enero de 2000, cuando 200 jóvenes de las *favelas* de Río de Janeiro fueron seleccionados para participar en la película *Ciudad de Dios*. El proyecto, que en su punto de partida era un simple taller de interpretación para el cine, se desarrolló gracias al trabajo de Katia Lund y Fernando Meirelles y se transformó en la Escuela de Educación Audiovisual *Nós do Cinema*. Además de los talleres propuestos por la ONG, *Nós do cinema* funciona también como casa de producción y realiza trabajos artísticos, institucionales y publicitarios. Han participado en las películas *Noticias de una guerra particular* de João Moreira Salles y Katia Lund, *Ciudad de Dios* y *Casi como*

FLASH BACK SUR LA FAVELA

Des années 1930 à 1950, flottait une image positive des *favelas* considérées comme la synthèse de la culture brésilienne, représentées de façon lyrique dans les *sambas* et à l'écran. Pour preuve, les films, *Favela de mes amours* (1935) d'Humberto Mauro et *Bleu* (1951) de Moacir Fenelon. Une idée de pureté, voire de privilège, circulait autrefois puisque "qui habitait là-haut dans la *favela*, habitait près du ciel", selon la chanson d'Herivelto Martins. C'est cette image bucolique que le film de Marcel Camus, *Orfeu negro* (1959), Palme d'Or à

Está prohibido prohibir (2006) [Il est interdit d'interdire] de Jorge Duran.



Noir Brésil

Cannes et Oscar du meilleur film étranger à Hollywood, a si bien diffusée dans le monde entier. Comme le souligne de façon ironique Robert Stam (1997), "la manière dont est représentée la *favela* dans le film rappelle les annonces immobilières ; tout le monde aimera habiter" ! Ce film s'inscrivait en faux contre l'image de la *favela* des années 1960 des débuts du *cinema novo* : *Rio 40°* (1955) et *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos et le film documentaire collectif *Cinq Fois Favela*⁵, qui montraient que la *favela* avait cessé d'être un lieu bucolique. Elle s'était transformée en un ghetto d'exclusion dont les premières victimes étaient ses propres habitants.

Quand le développement urbain a engendré leur surpopulation et ouvert leurs sommets à la violence et à la criminalité, habiter la *favela*, est devenu synonyme d'enfer. Ce n'est que plus récemment, dans les années 1990, qu'est apparue une nouvelle revendication de la part des habitants de la *favela* : lutter pour l'affirmation et la reconnaissance de soi. Combattre l'image négative données par les média : en réalité, à peine 1 % de la population est liée au trafic de drogue et 99 % des habitants sont d'honnêtes citoyens qui se lèvent chaque jour pour aller au travail.

C'est l'esprit de la *favela* représenté dans *Orphée* de Carlos Diegues. Visiblement influencé par le livre de Paulo Lins, il actualise la représentation de la *favela* en faisant d'Orphée un sambiste célèbre et moderne, écrivant et composant sur son ordinateur portable. On mesure la distance parcourue entre le personnage orphique inaugural, Espírito da Luz, interprété par Grande Otelo dans *Rio, Zona Norte*. Orphée apparaît comme un artiste noir et révolutionnaire, bien dans sa peau, et pour qui l'art est la meilleure façon d'aider les gens à s'entendre et à mieux vivre. Il s'oppose à son ami d'enfance blanc, Lucinho, qui dirige le trafic de drogue et assume dans le film la fonction qui, dans le mythe grec revenait à Aristée. Ce dernier ne partage pas les idées d'Orphée, et Carlos Diegues crée ici un paradigme que l'on retrouvera dans les films postérieurs, opposant les deux options possibles pour les jeunes des *favelas*, à la nuance près que le mal est incarné par un blanc : art, sport, études ou drogue : c'est le cas de Zé Pequeno et Bené dans *Cité de Dieu*, de Roque et Brau dans *Radio Favela*, des frères Washington et Jefferson dans *De Passage*, de Jamanta et Ricardo dans *La bande du ghetto* de Netinho da Paula, de Jaiminho, Pig et Beiçola dans *Un jour*.

Très loin de l'idéalisation de Marcel Camus, Carlos Diegues a résolument fait entrer la représentation de la *favela* dans l'actualité. Ce n'est plus l'opposition raciale blanc/noir qui est au cœur du film ; alors que chez Nelson Pereira dos Santos, le compositeur pauvre et noir était victime des blancs riches et malhonnêtes,

hermanos. A diferencia del destino trágico de Fernando Ramos da Silva, intérprete de *Pixote, la ley del más débil* (1981) de Héctor Babenco, los jóvenes actores de las *favelas* cuentan con ofertas de formación y posibilidades de integración en el mercado de trabajo ya que los cineasta se ocupan de velar por la educación y la inserción de estos jóvenes.

FLASH BACK SOBRE LA FAVELA

Desde los años 30 a 50 flotaba una imagen positiva de las *favelas* consideradas como la síntesis de la cultura brasileña, representadas de forma lírica en las sambas y en la pantalla. Las mejoras pruebas son las películas *Favela de mis amores* (1935) de Humberto Mauro y *Azul* (1951) de Moacir Fenelon. Una idea de pureza, incluso de privilegio, circulaba en ese tiempo ya que "quien vive allá arriba en la favela, vive cerca del cielo", según la canción de Herivelto Martins. Esta imagen bucólica es la que la película de Marcel Camus, *Orfeu negro* (1959), Palma de Oro en Cannes y Oscar a la mejor película extranjera en Hollywood, ha difundido tan bien por el mundo entero. Como lo subraya irónicamente Robert Stam (1997), "la manera en la que se representa la *favela* en la película recuerda los anuncios inmobiliarios, ¡todo el mundo quisiera vivir allí!" Esta película presentaba una visión completamente opuesta a la imagen de la *favela* de los años 60 de los comienzos del *cinema novo*: *Río 40°* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos y el documental colectivo *Cinco veces favela*⁵, que mostraban que la *favela* había dejado de ser un lugar bucólico. Se había transformado en un gueto de exclusión cuyas primeras víctimas eran sus propios habitantes.

Cuando el desarrollo urbano engendró la superpoblación de las *favelas* y abrió las puertas a la violencia y a la criminalidad, vivir allí se volvió sinónimo de infierno. Fue sólo más recientemente, en los años 90, cuando surgió una nueva reivindicación por parte de los habitantes de la *favela*: luchar por la afirmación y el reconocimiento de sí mismos. Combatir la imagen negativa transmitida por los medios de comunicación: en realidad, apenas el 1% de la población está vinculado al tráfico de drogas y el 99% de los habitantes son ciudadanos honestos que se levantan todos los días para ir al trabajo.

Es la imagen de la *favela* presentada en *Orfeo* de Carlos Diegues. Visiblemente influenciado por el libro de Paulo Lins, actualiza la representación de la *favela* haciendo de Orfeo un sambista famoso y moderno, que escribe y compone en su ordenador portátil. Nos damos cuenta de la distancia recorrida entre el personaje órfico inaugural, Espírito da Luz, interpretado por Grande Otelo en *Rio, Zona Norte*. Orfeo aparece como un artista negro y revolucionario, que se siente bien consigo

chez Carlos Diegues l'opposition passe entre bons et méchants ; d'un côté, une population qui ne demande qu'à vivre en paix et à préparer le défilé du carnaval ; de l'autre, la violence des trafiquants qui terrorisent cette population. Par ailleurs, ce n'est plus la pauvreté qui est source de conflits, mais l'exclusion. Les habitants sont très au courant des modes qu'ils suivent de près, que ce soient les vêtements de marque, les coiffures afro, les téléphones et les ordinateurs portables, rien ne manque à la parfaite panoplie du consommateur urbain. Ce

qui oppose fondamentalement Orphée et Lucinho, c'est le manque de reconnaissance sociale. Orphée, chanteur reconnu, exerce son rôle de leader de la communauté en donnant le bon exemple d'une ascension sociale, alors que Lucinho, parce qu'il refuse les emplois subalternes réservés aux habitants des *favelas*, est condamné à trouver sa reconnaissance dans le trafic. Il fera le choix d'une "vie meilleure", fut-elle sans avenir.

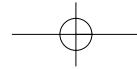
Autre signe d'actualisation : la bande-son. Vidéoclip et rap, produits commerciaux par excellence, jouent ici un double rôle : souligner la violence des *favelas* et montrer la créativité des exclus. En toile de fond, quelques airs de samba lors du défilé de carnaval, un extrait de *Carnaval Atlântida* (1952) de José Carlos Burle, rappellent la tradition en contraste violent avec les influences pop internationales représentées par Gabriel le Penseur. Le souci de réalisme se note jusque dans les dialogues (signés Paulo Lins) qui sont fidèles au parler différencié des trafiquants, des policiers, des croyants et des adolescents. Le massacre final évoque la violence quotidienne des règlements de compte entre bandes rivales. Avec ce film, Carlos Diegues met fin au mythe de l'Orphée noir décrit par Jean-Paul Sartre⁷, à savoir la création d'une culture noire comme l'expression sensuelle et spontanée de la nature, "poésie objective". Deux autres films, l'un documentaire, l'autre fictionnel, également tournés à Rio de Janeiro à la même période, *Nouvelles d'une guerre particulière* et *Le premier jour* (1999) de Walter Salles et Daniela Thomas, vont dans le même sens. Juxtaposition de trois points de vue, habitants, trafiquants et policiers, le documen-



La Cité de Dieu (1997), Fernando Meirelles et Kátia Lund.

mismo, y para quien, el arte es la mejor manera de ayudar a la gente a entenderse y a vivir mejor. Se opone a su amigo de infancia blanco, Lucinho, que dirige el tráfico de drogas y asume en la película la función que, en el mito griego recaía sobre Aristeo. Este último no comparte las ideas de Orfeo y Carlos Diegues crea aquí un paradigma que volveremos a ver en las películas ulteriores, que oponen las dos opciones posibles para los jóvenes de las *favelas*, con la sutil diferencia de que el mal está representado por un blanco. Por un lado, el arte, el deporte y los estudios, por otro, la droga: es el caso de Zé Pequeno y Bené en *Ciudad de Dios*, de Roque y Brau en *Radio Favela*, de los hermanos Washington y Jefferson en *De Paso*, de Jamanta y Ricardo en *La banda del gueto* de Netinho da Paula, de Jaiminho y Pig y Beiçola en *Un día*.

Muy lejos de la idealización de Marcel Camus, Carlos Diegues decididamente ha hecho entrar la representación de la *favela* en la actualidad. La oposición racial blanco/negro ya no es la que está en el centro de la película. Mientras que con Nelson Pereira dos Santos, el compositor pobre y negro era víctima de los blancos ricos y deshonestos, en la obra de Carlos Diegues la oposición tiene lugar entre buenos y malos: por un lado, una población que sólo pretende vivir en paz y preparar el desfile del carnaval, por otro, la violencia de los traficantes que aterrorizan a esta población. Por otra parte, el origen de los conflictos ya no es la pobreza sino la exclusión. Los habitantes están perfectamente al tanto de las modas y las siguen de cerca; ya se trate de peinados afro, ropa de marca, teléfonos móviles o de



Noir Brésil

taire témoigne de la gravité de la situation, alors que *Le premier jour* raconte l'histoire de João, qui fait le mur de la prison la nuit du 31 décembre et, poursuivi par la police, se réfugie sur le toit d'où Maria, abandonnée par son mari, pense à se jeter. Une rédemption s'annonce.

CHAMP / CONTRECHAMP

Le film *Cité de Dieu*, objet de nombreuses polémiques au Brésil, a été important dans la mesure où il a proposé une représentation réelle de la société brésilienne actuelle : la "favelisation" liée à la guerre des trafiquants de drogue. Si d'un côté, il a renforcé un stéréotype, de l'autre il a posé une question : comment est-il possible que la société brésilienne réussisse à faire fi d'une partie aussi considérable de sa population ? Certes, le film péche par manque de références historiques qui permettraient de mieux saisir pourquoi le Brésil est dans cette situation aujourd'hui. Comme le suggère l'économiste noir Helio Santos, auteur du livre *La recherche d'un chemin pour le Brésil ; le sentier du cercle vicieux* (2001), il reste un grand vide à combler dans l'historiographie du pays : raconter la journée du 14 mai, lendemain de la libération des esclaves : que sont-ils devenus ? quelle place leur a réservé la société ? Il est indéniable que le débat suscité, tant sur le plan cinématographique que sur le plan politique, a obligé la société brésilienne à se regarder dans le miroir. Le passage du grand écran vers le petit écran, avec la production de la série *Cité des hommes* et la création d'autres programmes comme *La bande du ghetto* de Netinho da Paula sur TV Record (situé dans les favelas de São Paulo), a permis un mouvement d'ouverture : commençons par mieux nous connaître afin de lutter ensemble contre un ennemi commun : pauvreté, chômage, insécurité et

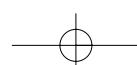
ordenadores portátiles, nada falta en la perfecta pano-plia del consumidor urbano. Lo que opone fundamentalmente a Orfeo y Lucinho, es la falta de reconocimiento social. Orfeo, cantante famoso, ejerce su papel de líder de la comunidad dando el buen ejemplo de un ascenso social, mientras que Lucinho, porque no acepta los empleos subalternos reservados a los habitantes de las favelas, se ve condenado a encontrar su reconocimiento en el tráfico. Hará la elección de una "vida mejor", aunque sea sin porvenir.

Otro signo de actualización: la banda de sonido. Videoclip y rap, productos comerciales por excelencia, desempeñan aquí un doble papel: subrayar la violencia de las favelas y mostrar la creatividad de los excluidos. En tela de fondo, algunos aires de samba durante el desfile de carnaval, un extracto de *Carnaval Atlántida* (1952) de José Carlos Burle, recuerdan la tradición en contraste violento con las influencias pop internacionales representadas por Gabriel el Pensador. El cuidado por el realismo se nota hasta en los diálogos –cuyo autor es Paulo Lins– que son fieles al habla diferenciada de los traficantes, de los policías, de los creyentes y de los adolescentes. La masacre final trata de la violencia cotidiana de los ajustes de cuentas entre bandas rivales. Con esta película, Carlos Diegues pone fin al mito del Orfeo negro descrito por Jean Paul Sartre⁶, es decir la creación de una cultura negra como la expresión sensual y espontánea de la naturaleza, "poesía objetiva". Dos películas más, una documental y otra de ficción, igualmente filmadas en Río de Janeiro en la misma época, *Noticias de una guerra particular* y *El primer día* (1999) de Walter Salles y Daniela Thomas, van en la misma dirección. Yuxtaposición de tres puntos de vista, habitantes, traficantes y policías, el documental muestra la gravedad de la situación, mientras que *El primer día* cuenta la historia de João, que se escapa de la cárcel la noche del 31 de diciembre y, perseguido por la policía, se refugia sobre el techo desde donde María, abandonada por su marido, piensa en tirarse. Una redención se anuncia.

CAMPO / CONTRACAMPO

La película *Ciudad de Dios*, objeto de numerosas polémicas en Brasil, ha sido importante en la medida en que ha propuesto una representación real de la sociedad actual: la "favelización" asociada a la guerra de los traficantes de droga. Si por un lado ha reforzado un estereotipo, por otro, ha planteado una pregunta: ¿cómo es posible que la sociedad brasileña logre ignorar a una parte tan considerable de su población? Por cierto, la película peca por falta

Carandiru (2004) de Héctor Barbenco.





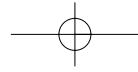
*Quanto vale ou é por quilo? (2005)
[Combien ça vaut ou c'est au kilo ?]
de Sérgio Bianchi.*



drogue. L’“effet de réel” du film qui en fait un des points forts, n'est pas le résultat d'une génération spontanée d'acteurs issus des *favelas*. Bien au contraire, c'est le résultat d'un travail sur la durée qui inclut répétitions, improvisations et formations d'acteurs réalisé par Guti Fraga et Fátima Toledo, dont l'objectif était de rendre le plus naturel possible le jeu des acteurs, frisant parfois l'insupportable, comme la scène des deux enfants torturés par Zé Pequeno.

Notons aussi que ce film a opéré un curieux mouvement d'inversion dans la relation cinéma/télévision : alors que *Le testament du chien* de Guel Arraes était passé du petit écran au grand avec le succès que l'on sait, *Cité de Dieu*, puis *Carandiru* ont parcouru le chemin inverse. Des séries ont été élaborées à la suite du succès de ces films qui n'avaient pas épousé les ressources des livres sur lesquels ils étaient basés. En 2006, Fernando Meirelles, responsable de la série *Cité des hommes* lance un nouveau pari : programmer la série *Antônia*, inspirée du film du même nom de Tata Amaral, mettant en scène la vie de quatre filles noires de Brasilândia à São Paulo qui se battent pour vivre du rap, sur TV Globo avant sa sortie sur les grands écrans, dans l'espoir que la série conduira le public dans les salles. Ces allers-retours permettent de constater l'intérêt des spectateurs pour la question des inégalités sociales et des exclusions. Cette problématique était présente en filigrane dans les films d'Eduardo Coutinho, notamment dans *Santo Forte* et *Babilonia 2000*. Sérgio Bianchi, à sa façon, autant dans *Invivable* (2001) que dans *Combien ça vaut ou c'est au kilo ?* (2005) met le

de referencias históricas que permitan entender mejor porqué Brasil está hoy en esta situación. Como lo sugiere el economista negro Helio Santos, autor del libro *La búsqueda de un camino para Brasil; el recorrido del círculo vicioso* (2001), queda un gran vacío por llenar en la historiografía del país: dar cuenta de la jornada del 14 de mayo, el día después de la liberación de los esclavos: ¿qué fue de ellos? ¿qué lugar les reservó la sociedad? No se puede negar que el debate suscitado, tanto a nivel cinematográfico como a nivel político, ha hecho que la sociedad brasileña se vea obligada a mirarse en el espejo. La transposición desde la pantalla grande hacia la pantalla chica, con la producción de la serie *Ciudad de los hombres* y la creación de otros programas como *La banda del gueto* de Netinho da Paula –situada en las *favelas* de San Pablo– en TV Record, ha permitido un movimiento de apertura: empecemos por conocernos mejor para luchar juntos contra un enemigo común, o sea contra la pobreza, el desempleo, la inseguridad y la droga. El «efecto de real» de *Ciudad de Dios*, que constituye uno de los puntos fuertes de la película, no es el resultado de una generación espontánea de actores que vienen de las *favelas*. Es todo lo contrario, es el resultado de un trabajo a largo plazo realizado por Guti Fraga y Fátima Toledo. Este trabajo, que incluía ensayos, improvisaciones y formación de actores, tenía por objetivo hacer que la interpretación de los actores fuera lo más natural posible, a tal punto que por momentos raya en lo insoportable, como en la escena de los dos chicos torturados por Zé Pequeno.



Noir Brésil



Antonia (2006) de Tata Amaral.

doigt sur les problèmes engendrés par les inégalités sociales. Si le premier film montre clairement que tout le monde, indépendamment de sa situation sociale en souffre, le second met en parallèle deux époques apparemment distinctes ; mais au fond semblables par le maintien d'une dynamique socio-économique perverse. Au XVIII^e siècle, on chassait les esclaves pour les revendre ; au XXI^e siècle, on exploite la misère sociale sans vergogne. Enfin, José Padilha en analysant dans son documentaire *Omnibus 174* (2002) ce qui avait pu conduire Sandro, nouveau Pixote, à prendre les passagers d'un bus en otage le 12 juin 2000, pointe les conséquences de l'exclusion. Entre la misère et l'ostentation, entre Rocinha et Jardim Botânico, il arrive que ces laissés pour compte de la société que le citoyen commun finit par ne plus voir lorsqu'ils font la manche aux feux rouges, se révoltent et se manifestent de façon violente.

Enfin, soulignons la production de documentaires qui associent la population des *favelas* au rap ou au funk. Après la fiction en 2002 d'Helvétio Ratton qui raconte l'histoire de Radio Favela FM, depuis sa naissance dans la clandestinité au cours des années quatre-vingt dans un bidonville de Belo Horizonte jusqu'à sa légalisation en février 2000, on a pu voir *À toi de parler* (2003), de Guilherme Coelho, qui décrit le quotidien pendant neuf mois de trois habitants, Macarrão, Togun et Combatente, de la Zone Nord qui partagent la passion du rap. Chronique du Rio de Janeiro actuel, le film montre leurs rêves et leurs drames quotidiens. En 2005, Denise Garcia a lancé son documentaire sur le funk carioca, la nouvelle musique électronique en vogue, en pleine implosion avec quelques 600 concerts chaque fin de semaine. Le film, qui suit un groupe de filles, Deise Tignona, Vanessa Pikachu et Tati Quebra Barraco, est intitulé *Je suis moche, mais je suis à la mode* (*Sou feia mas tô na moda*, 2005), titre emprunté

Cabe destacar también que esta película ha operado un curioso movimiento de inversión en la relación cine/televisión : mientras que *El testamento del perro* de Guel Arraes había pasado de la pantalla chica a la grande con el éxito que conocemos, *Ciudad de Dios* y luego *Carandirú* recorrieron el camino inverso. Algunas series fueron elaboradas tras el éxito de estas películas que no habían agotado el potencial de los libros en los que se habían basado. En 2006, Fernando Meirelles, responsable de la serie *Ciudad de los hombres*, lanza un nuevo desafío: programar la serie *Antonia*, inspirada en la película del mismo nombre de Tata Amaral -que pone en escena la vida de cuatro jóvenes negras

de Brasilandia en San Pablo que luchan por vivir del rap-, en TV Globo antes de su estreno en la pantalla grande, con la esperanza de que la serie conduzca al público a los cines. Estas idas y vueltas permiten darse cuenta del interés de los espectadores por la cuestión de las desigualdades sociales y de la exclusión. Esta problemática se insinuaba en las películas de Eduardo Coutinho, en particular en *Santo Forte y Babilonia 2000*. Sergio Bianchi, a su manera, tanto en *Crónicamente inviable* (2000) como en *¿Cuánto vale o es por kilo?* da de lleno en los problemas engendrados por las desigualdades. Si en la primera película muestra claramente que todo el mundo, independientemente de su situación social sufre de ellas, la segunda pone en paralelo dos épocas aparentemente diferentes, pero en el fondo similares por el mantenimiento de una dinámica socioeconómica perversa. En el siglo XVIII se cazaba a los esclavos para venderlos, en el siglo XXI, se explota la miseria social impudicamente. Para terminar, José Padilha al analizar en su documental *Omnibus 174* (2002) las razones que habían podido conducir a Sandro, nuevo Pixote, a tomar como rehenes a los pasajeros de un autobús el 12 de junio de 2000, señala las consecuencias de la exclusión. Entre la miseria y la ostentación, entre Rocinha y Jardim Botânico, a veces sucede que estos olvidados de la sociedad, que el ciudadano común termina por no ver cuando piden limosna en los semáforos, se rebelan y se manifiestan en forma violenta.

En último lugar, subrayemos la producción de documentales que asocian la población de las *favelas* al rap o al funk. Tras la ficción de Helvétio Ratton que cuenta la historia de Radio Favela FM (2002), desde su nacimiento en la clandestinidad en el transcurso de los años ochenta en una *favela* de Belo Horizonte hasta su legalización en febrero de 2000, hemos podido ver "Fala tu" (2003) de Guilherme Coelho, que describe a lo largo



à une chanson de cette dernière. Domestiques, mères et épouses, ces filles parlent crûment de sexe dans leurs chansons, ce que la réalisatrice interprète comme une revendication plus large d'égalité et de reconnaissance sociale. Issues d'un milieu défavorisé, elles souhaitent améliorer leurs conditions de vie. Le funk est un de ces moyens, car le cachet d'un concert est supérieur à leur salaire mensuel de domestique. En 2006, Tata Amaral lui enchaîne le pas avec le film *Antonia*. Sandra Werneck, pour sa part, dans son documentaire tourné à Rocinha, intitulé *Jeunes filles*, a suivi le sort des jeunes filles enceintes dès l'adolescence, et abandonnées par leurs compagnons liés au trafic. C'est en quelque sorte le portrait au féminin des conséquences de la violence quotidienne des *favelas* où l'on découvre les souffrances des filles, compagnes et mères.

FONDU AU NOIR

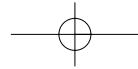
Pourquoi aura-t-il fallu attendre le XXI^e siècle pour que la conscience noire s'affirme avec autant de force dans l'audiovisuel brésilien ? Un début de réponse peut être fourni, par le fait que pour pouvoir revendiquer des droits, il faut d'abord être pleinement conscient de son appartenance sociale, or rien n'est moins sûr au pays du mythe de la démocratie raciale. Si à la question, comment se distinguent les noirs des blancs au Brésil, les *rappers* répondent de façon provocante, la police le sait, ce n'est pas sans raison. Il est en effet difficile d'obtenir des chiffres pertinents quant à l'appartenance ethnique des habitants, car cette dernière obéit à différents facteurs liés au statut social. L'identité raciale est un attribut social passager et relatif, la race étant "objet de négociation"⁷, selon Lilia Moritz Schwarcz. Par ailleurs, que l'Institut Brésilien de Géographie et de Statistiques dispose de 136 catégories de coloration pour faire état des multiples combinaisons de métissage existantes témoigne bien du fait que l'établissement clair d'une appartenance raciale est d'une extrême complexité. Alain Rouquié, pour sa part, rappelle que "L'absence de barrière interethnique et l'euphémisation de l'africanité n'ont pas facilité les prises de conscience communautaires"⁸, ce qui pourrait expliquer en partie, la faiblesse des mouvements noirs au Brésil et l'importation des symboles culturels des États-Unis.

Rappelons qu'au moment où le Brésil a aboli l'esclavage (1888), déjà la moitié de la population était noire, et que la proclamation de la République (1889), fondée sur des principes militaires et positivistes, souhaitait s'engager dans la modernité, en embauchant des forces de travail européennes, moyen-orientales, voire extrême orientales, pour remplacer la main d'œuvre esclave locale. La volonté de la République était d'égaler ses modèles européens et c'est ainsi que l'idéolo-

de nueve meses la vida cotidiana de tres habitantes de la Zona Norte –Macarrão, Togun y Combatente– que comparten la pasión del rap. Crónica del Río de Janeiro actual, la película muestra sus sueños y sus dramas cotidianos. En 2005, Denise García lanzó su documental sobre el funk carioca, la nueva música electrónica de moda, en plena explosión con alrededor de 600 conciertos todos los fines de semana. La película, que sigue a un grupo de muchachas, Deise Tignona, Vanessa Pikachu et Tati Quebra Barraco, se titula *Soy fea pero estoy de moda* (2005), título tomado de una canción de esta última. Empleadas domésticas, madres y esposas, estas jóvenes hablan crudamente de sexo en sus canciones, lo que la cineasta interpreta como una reivindicación más amplia de igualdad y de reconocimiento social. Provenientes de medios sociales desfavorecidos, quieren mejorar sus condiciones de vida. El funk es una de las posibilidades ya que el "caché" de un concierto es superior a su salario mensual de empleadas domésticas. En 2006, Tata Amaral le sigue los pasos con la película *Antonia*. Sandra Werneck, por su lado, en su documental filmado en Rocinha, titulado *Niñas*, ha seguido el destino de chicas embarazadas desde la adolescencia y abandonadas por sus compañeros vinculados al tráfico. Es de alguna manera el retrato en femenino de las consecuencias de la violencia cotidiana de las *favelas* en el que descubrimos los sufrimientos de las hijas, compañeras y madres.

FUNDIDO EN NEGRO

¿Por qué hubo que esperar el siglo XXI para que la conciencia negra se afirmara con tanta fuerza en el sector audiovisual brasileño? Un comienzo de respuesta puede ser dada por el hecho de que para poder reivindicar derechos, hay primero que ser plenamente consciente de su pertenencia social, ahora bien, nada es menos evidente en el país del mito de la democracia racial. Si a la pregunta, cómo se distinguen los negros de los blancos en Brasil, los *rappers* responden en forma provocadora, "la policía lo sabe", alguna razón habrá. Efectivamente es difícil conseguir cifras pertinentes en cuanto a la pertenencia étnica de los habitantes puesto que esta última obedece a diferentes factores vinculados al estatus social. La identidad racial es un atributo social pasajero y relativo, dado que la raza es "objeto de negociación"⁷, según Lilia Moritz Schwarcz. Por otro lado, el hecho de que el Instituto Brasileño de Geografía y de Estadísticas disponga de 136 categorías de coloración para dar cuenta de las múltiples combinaciones de mestizaje existentes, pone de manifiesto perfectamente que el establecimiento claro de una pertenencia racial es extremadamente complejo. Alain Rouquié, por su parte, recuerda que "La ausencia de barrera interétnica y la euphemización de la africanidad no han facil-



Noir Brésil



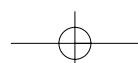
Casa de areia (2006) [*La maison de sable*] d'Andrucha Wadim.

gie du "blanchiment" de la population a été encouragée. Elle est clairement signifiée dans le tableau *La Rédemption de Cham* (1895) de Modesto Brocos, qui représente une grand-mère noire, entourée de sa fille mulâtre et de son gendre blanc, bénissant le ciel de lui avoir donné un petit fils presque blanc. La jeune République était convaincue que la population noire disparaîtrait en l'espace de quelques décennies grâce au métissage : les noirs seraient ainsi progressivement absorbés par les blancs. L'histoire nous a prouvé le contraire. Cette théorie n'en a pas moins continué de circuler, comme en témoigne la parodie de Mario de Andrade (1928) *Macunaíma*, le "héros sans caractère" transposé à l'écran par Joaquim Pedro de Andrade (1969). Macunaíma, héros noir et laid, menant une vie de "sauvage", lors de son déplacement de l'intérieur du pays vers le littoral, va se transformer en un beau blanc après un bain dans une fontaine magique, ce qui lui permettra de pouvoir mener une vie urbaine. Les travaux des sociologues sur la formation de la société brésilienne pour leur part, n'ont pas contribué non plus à créer une conscience identitaire forte pour les afro-descendants ou les indiens. La théorie de Gilberto Freyre de la formation de la société noire, tout en reconnaissant l'importance de la contribution africaine, a maintenu les afro-descendants à un rang de subalterne. Jusqu'à Darcy Ribeiro (1995) qui reconnaît que toute société se construit sur l'exploitation d'une majorité de travailleurs exploités et humiliés par une minorité soucieuse de sa prospérité et opposée aux réformes sociales. Difficile dans ce contexte de se situer à sa juste place et nombreux sont les témoigna-

tado las tomas de conciencia comunitarias"⁸, lo que podría explicar en parte la debilidad de los movimientos negros en Brasil y la importación de símbolos culturales de los Estados Unidos.

Recordemos que en el momento en el que Brasil abolió la esclavitud (1888), la mitad de la población ya era negra, y que la proclamación de la República basada en principios militares y positivistas, expresaba la voluntad de ingresar en la modernidad, reclutando fuerzas de trabajo europeas, medio-orientales e incluso extremo-orientales, para remplazar la mano de obra local. El objetivo de la República era igualar los modelos europeos y se ha promovido así la ideología del "blanqueamiento" de la población. Está claramente simbolizada en el cuadro *A Redención de Cham* (1895) de Modesto Brocos: representa a una abuela

negra, rodeada de su hija mulata y de su yerno blanco, que bendice el cielo por haberle dado un nieto casi blanco. La joven República estaba convencida de que la población negra desaparecería en el transcurso de algunas décadas gracias al mestizaje: los negros serían así paulatinamente absortos por los blancos. La historia nos ha demostrado lo contrario. Esta teoría sin embargo siguió circulando, como lo muestra la parodia de Mario de Andrade (1928) *Macunaíma*, el "héroe sin carácter" llevada a la pantalla por Joaquim Pedro de Andrade (1969). Macunaíma, héroe negro y feo, que llevaba una vida de "salvaje", durante su viaje desde el interior del país hacia el litoral, va a transformarse en un hermoso blanco tras un baño en una fuente mágica, lo que le permitirá poder llevar una vida urbana. Por su parte, los trabajos de los sociólogos sobre la formación de la sociedad brasileña tampoco han contribuido a crear una conciencia identitaria fuerte para los afrodescendientes o los indios. La teoría de Gilberto Freyre sobre la formación de la sociedad negra, aun reconociendo la importancia de la contribución africana, mantuvo a los afrodescendientes en un rango subalterno. Incluso Darcy Ribeiro (1995), que reconoce que toda sociedad se construye sobre la explotación de una mayoría de trabajadores explotados y humillados por una minoría preocupada por su prosperidad y opuesta a las reformas sociales. Es difícil en ese contexto situarse en el lugar que les corresponde, son numerosos los testimonios de cineastas y actores negros que van en el mismo sentido: educados en el mito de la democracia racial, encuentran normal que los papeles reservados a los negros sean secundarios y subalternos. Aunque des-



ges des cinéastes et acteurs noirs qui vont dans le même sens : éduqués dans le mythe de la démocratie raciale, ils trouvaient normal que les rôles réservés aux noirs soient secondaires et subalternes. Même si depuis la fin de la dictature, la Constitution stipule que les pratiques racistes sont des "crimes imprescriptibles", les mœurs et les coutumes tardent à évoluer. Nous trouvons toujours encore un ascenseur social et un ascenseur de service dans les immeubles brésiliens, qu'ils soient anciens ou nouveaux.

Alors, pourquoi aujourd'hui la présence des noirs dans l'audiovisuel s'impose-t-elle de façon plus volontaire, consciente et soutenue ? Faut-il y voir un effet de mode passager porté par la musique et la peur de la violence urbaine comme l'illustre le film *Le tueur* de Beto Brant ? Faut-il y voir une conséquence de l'évolution technique qui a permis de "démocratiser" les métiers de l'audiovisuel et permis à des groupes autrefois exclus de produire leurs propres images ? Faut-il y voir les effets de la globalisation et de l'accentuation de la fracture sociale avec des inégalités de plus en plus criantes et inacceptables ? Faut-il y voir les effets de la publicité mondiale et américaine qui a tout intérêt à cultiver un marché en extension ? Faut-il y voir un signe des temps, le cinéma comme révélateur des oubliés de l'Histoire à l'image du phénomène *Indigènes* en France ? Le changement sans doute le plus important, est la prise de conscience de la propre population des noirs et de leur détermination à prendre en charge leur propre histoire ainsi que la reconnaissance de la fin du mythe de la démocratie raciale. La partie est cependant loin d'être gagnée et Lázaro Ramos continue de réclamer pour les acteurs noirs des rôles de médecins ou d'avocats, alors que lui-même est primé pour l'interprétation de marginaux comme João Francisco dos Santos ou João de Camargo ! Il est dur d'échapper aux clichés, et tant que sa réussite sera présentée comme une exception miraculeuse, il faudra rester vigilant afin qu'il ne devienne pas le Grande Otelo du XXI^e siècle, cette fois-ci sous la bannière du multiculturalisme.

NOTES

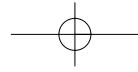
1. Métis de blanc et d'indien, très commun dans le Nordeste.
2. Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 310.
3. Recherches menées sous l'égide du CNPq et de la FUNCAMP, Conseil National du Développement Scientifique et Technologique et Fondation de l'Université de Campinas. Voir Paulo Lins, *La Cité de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, 414 p.



Casa de areia (2006) [*La maison de sable*] d'Andrucha Waddington.

pués del fin de la dictadura, la Constitución estipula que las prácticas racistas son "crímenes imprescriptibles", los hábitos y las costumbres tardan en evolucionar. Aún hoy seguimos encontrando un ascensor principal y un ascensor de servicio en los inmuebles brasileños, ya sean antiguos o modernos.

Entonces, ¿por qué hoy en día la presencia de los negros en el sector audiovisual se impone en forma más decidida, consciente y persistente? ¿Hay que ver en esto un efecto de moda pasajero transmitido por la música y el miedo a la violencia urbana como lo muestra la película *Os matadores* de Beto Brant? ¿Hay que ver en esto una consecuencia de la evolución técnica que ha permitido «demonetizar» las profesiones del sector audiovisual y que grupos antes excluidos produzcan sus propias imágenes? ¿Hay que ver en esto los resultados de la globalización y de la acentuación de la fractura social con desigualdades cada vez más flagrantes e inaceptables? ¿Hay que ver en esto el impacto de la publicidad mundial y americana que tienen todo interés en desarrollar un mercado cada vez más extenso? ¿Hay que ver en esto un signo de los tiempos, el cine como instrumento que hace visibles a los olvidados de la Historia como en el caso del fenómeno *Indigènes* en Francia? El cambio sin duda más importante es la toma de conciencia de la propia población negra y su determinación para tomar en mano su propia historia así como el reconocimiento del fin del mito de la democracia racial. Se está lejos sin embargo de poder dar la partida por ganada y Lázaro Ramos, sigue reclamando para los actores negros roles de médicos o abogados, aunque él haya sido premiado por la interpretación de margina-



Noir Brésil



Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos.

4. Maisons d'esclaves.
5. *Cinco vezes favela* composé de *Um favelado* de Marcos Farias, *Zé da Cachorra* de Miguel Borges, *Escola de samba Alegria de Viver* de Carlos Diegues, *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman produit par le Centro Popular de Cultura, né dans les années 1960, qui réunissait la jeunesse de gauche.
6. Léopold Sédar Senghor, *Anthologie da la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. Préface de Jean-Paul Sartre.
7. Lilia Moritz Schwarcz, "A raça como negociação" in *Maria Nazareth Soares Fonseca & al, Brasil afro-brasileiro*, Belo Horizonte, Auténtica, 2000.
8. Alain Rouquié, *Le Brésil au XXI^e siècle, naissance d'un nouveau grand*, Paris, 2006, Fayard, p. 69.
5. *Cinco vezes favela* compuesto de *Um favelado* de Marcos Farias, *Zé da Cachorra* de Miguel Borges, *Escola de samba Alegria de Viver* de Carlos Diegues, *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman producido por el Centro Popular de Cultura, fundado en los años 60, que aglutinaba a la juventud de izquierda.
6. Léopold Sédar Senghor, *Anthologie da la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. Prefacio de Jean-Paul Sartre.
7. Lilia Moritz Schwarcz, "A raça como negociação" in *Maria Nazareth Soares Fonseca & al, Brasil afro-brasileiro*, Belo Horizonte, Auténtica, 2000.
8. Alain Rouquié, *Le Brésil au XXI^e siècle, naissance d'un nouveau grand*, Paris, 2006, Fayard, p. 69.

RÉSUMÉ

La représentation du noir dans le cinéma brésilien souffre d'une sous-représentation chronique par rapport à la composition ethnique du pays dont la moitié est issue des anciens esclaves africains. Jusque là cantonné à des rôles subalternes ou folkloriques, l'acteur noir connaît un changement au XXI^e siècle. Des réalisateurs, blancs ou noirs, abordent le pays à travers l'optique de l'exclusion sociale, ce qui projette le noir dans d'autres rôles : artiste, sportif ou dealer. Le film *Cité de Dieu* a été un détonateur pour inaugurer une nouvelle représentation de la société brésilienne actuelle : la "favelisation" liée à la guerre des trafiquants de drogue. Le cinéma retrouve ainsi sa fonction politique par le débat qu'il engage avec la société. Par ailleurs, est née dans la communauté noire, une revendication de faire un cinéma fait pour les noirs et par les noirs.

MOTS CLÉS

Cinéma - Brésil - représentation - noir - favela - violence - exclusion - rap - trafic.

RESUMEN

La representación del negro en el cine brasileño sufre de un déficit crónico si se tiene en cuenta la composición étnica del país en el que la mitad de la población es descendiente de antiguos esclavos africanos. Hasta hace poco encasillado en roles subalternos o folklóricos, el actor negro asiste a un cambio en el siglo XXI. Diversos cineastas, blancos o negros, abordan el país desde la óptica de la exclusión social, lo que proyecta al actor negro a otros roles: artista, deportista o dealer. La película *Ciudad de Dios* ha sido un detonador para inaugurar una nueva representación de la sociedad brasileña actual: la "favelización" asociada a la guerra de los traficantes de droga. El cine recobra así su función política mediante el debate que entabla con la sociedad. Por otra parte, en la comunidad negra ha surgido la reivindicación de hacer un cine por los negros y para los negros; en otros términos, la reivindicación de estar sobre un pie de igualdad con los blancos: los mismos roles, las mismas problemáticas, las mismas aspiraciones.

PALABRAS CLAVES

Cine - Brasil - representación - negro - favela - violencia - exclusión - rap - tráfico.

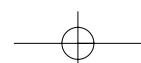
les como João Francisco dos Santos o João de Camargo. Es difícil escapar de los estereotipos y mientras el éxito de un actor negro siga siendo presentado como una excepción milagrosa, habrá que permanecer alerta para que no se transforme en el Gran Otelo del siglo XXI, esta vez bajo la bandera del multiculturalismo.

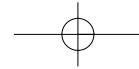
TRADUIT DU FRANÇAIS PAR
VALERIA SOBEL

NOTAS

1. Mestizo de blanco e indio, muy común en el Nordeste.
2. Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Catagueses*, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 310.
3. Investigaciones realizadas bajo los auspicios del CNP y de la FUNCAMP, Consejo Nacional del Desarrollo Científico y Tecnológico y Fundación de la Universidad de Campinas. Voir Paulo Lins, *La Cité de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, 414 p.
4. Casa de esclavos.

5. *Cinco vezes favela* compuesto de *Um favelado* de Marcos Farias, *Zé da Cachorra* de Miguel Borges, *Escola de samba Alegria de Viver* de Carlos Diegues, *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade, *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman producido por el Centro Popular de Cultura, fundado en los años 60, que aglutinaba a la juventud de izquierda.
6. Léopold Sédar Senghor, *Anthologie da la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948. Prefacio de Jean-Paul Sartre.
7. Lilia Moritz Schwarcz, "A raça como negociação" in *Maria Nazareth Soares Fonseca & al, Brasil afro-brasileiro*, Belo Horizonte, Auténtica, 2000.
8. Alain Rouquié, *Le Brésil au XXI^e siècle, naissance d'un nouveau grand*, Paris, 2006, Fayard, p. 69.





Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique

Historia de la difusión del cine en Martinica



L'histoire de la diffusion du cinéma en Martinique se confond presque avec celle du cinéma tout court ; c'est bien ce qu'il ressort à la lecture d'un texte essentiel de Roland Suvélor intitulé "L'apparition du cinématographe en Martinique", publié dans le *Mémorial Martiniquais*.

La historia de la difusión del cine en Martinica prácticamente se confunde con la del cine en general: es la tesis de Roland Suvélor en un texto esencial titulado "La aparición del cinematógrafo en Martinica", publicado en el periódico *Mémorial martiniquais*.

Guy Gabriel, avec la collaboration de Roland Suvélor

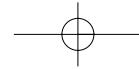
Le cinématographe qui a fait ses premiers pas avec les frères Lumière, obtient le brevet le 13 février 1895 ; la première séance publique a lieu le 28 décembre 1895 dans le salon indien du Grand Café, au boulevard des Capucines, devant 35 spectateurs, bien entendu émerveillés, mais pas forcément conscients qu'ils vivaient une date historique, et qu'ils assistaient à la naissance de l'art majeur du XX^e siècle. Pour la Martinique, les premiers pas ne vont pas tarder, puisque c'est en 1899 qu'un promoteur audacieux, du nom de Filippi, l'introduit en Martinique.

À partir de là, laissons parler Roland Suvélor :

Les premiers programmes sont des documentaires, des manœuvres militaires, mais aussi des courts métrages comiques avec batailles d'enfants, faux cul-de-jatte, batailles de femmes, entre autres. Mais le clou du programme sera le film sur la passion du Christ avec un

El cinematógrafo que había hecho sus primeros pasos con los hermanos Lumière, obtiene la licencia de explotación el 13 de febrero de 1895; la primera sesión pública tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el salón indio del Grand Café situado en el boulevard des Capucines, delante de 35 espectadores evidentemente maravillados pero no necesariamente conscientes de que estaban viviendo un hecho histórico y que asistían al nacimiento del arte mayor del siglo XX. En Martinica, los primeros pasos del cinematógrafo no tardaron mucho, puesto que en 1899, un audaz promotor italiano de apellido Filippi lo introdujo en la isla. A partir de aquí, demos la palabra a Roland Suvélor:

Las primeras programaciones fueron documentales, maniobras militares, pero también cortometrajes cómicos con peleas de niños, falsos rengos, peleas de mujeres, entre otras cosas. Pero la atracción de la programa-



Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique

public qui participe pleinement, couvrant Judas de huées, sanglotant lors de la mise en croix et de l'agonie du Sauveur.

Le journal *Les Colonies* nous apprend que M. Filippi espère recevoir "les pellicules de tableaux d'actualités diverses" sur l'affaire Dreyfus et les grandes manœuvres en Italie notamment.

Filippi s'en va de la Martinique, mais revient, en septembre 1901, avec un programme, dont le clou sera une nouvelle passion du Christ, mais en sept tableaux, que le public martiniquais verra avec une ferveur encore plus grande. (On aimerait que cette passion fût celle que réalisa, pour Léon Gaumont, Alice Guy qui fut la première femme cinéaste et même l'un des premiers metteurs en scène de l'histoire du cinéma). Gens de tous âges, de toutes conditions étaient attirés par le cinéma. Voilà d'ailleurs une annonce pour le dimanche 29 septembre 1901 :

Dimanche matinée pour les enfants et les militaires à six heures et demie du soir, de façon à permettre à ces derniers, permissionnaires jusqu'à neuf heures, de rentrer au quartier.

En octobre 1901, M. Filippi quitte la Martinique, semble-t-il.

Mais, avant lui, l'île avait pu connaître un ancêtre modeste mais fascinant du cinéma. Mon père aimait à raconter jadis à mes sœurs et à moi, émerveillés, qu'aux environs de sa dixième année – donc avant l'arrivée de M. Filippi –, il y avait un vieux monsieur qui passait dans les villages avec une lanterne magique, et organisait ainsi des projections pour les enfants et les adultes – fascinés par tant d'étrange poésie. Pour sa publicité, il circulait dans les rues en chantant des paroles telles que : *qui veut voir la lanterne magique ? La beauté, la beauté, la magnificence. Ô la jolie lanterne, bâtie comme un château...*

En 1913, un jeune Martiniquais qui avait passé dix ans à Tahiti et revenait au pays natal, William Bardury, montait en Martinique la première salle de projections régulières. Il passa un contrat avec la municipalité de Fort de France et utilisa la salle du Théâtre Municipal trois fois par semaine, le mercredi, le samedi et le dimanche. Le succès public fut immense. Les films n'étaient plus les courts métrages de M. Filippi. Le cinéma, grâce à Méliès, à Feuillade, à des producteurs comme Léon Gaumont et Charles Pathé, en France, était devenu un art, en même temps qu'une industrie.

Le Comte de Monte Cristo, par exemple eut un énorme succès et pendant longtemps nos aînés s'y référaient. Succès populaire car le prix des places allait de 2,50 francs (loges et balcons), à 50 centimes au poulailler. Les musiciens qui accompagnaient les films ajoutaient à l'atmosphère : parmi eux, le grand pianiste Bernard Sardaby (père de Michel Sardaby pianiste de

ción fue un film sobre la pasión de Cristo ante un público entregado y participativo que abucheaba a Judas y lloraba viendo la crucifixión y la agonía del Salvador.

El diario *Las Colonias* cuenta que Filippi espera recibir "las películas de retratos de noticias diversas" sobre el caso Dreyfus y las grandes maniobras en Italia.

Filippi se va de Martinica pero regresa en septiembre de 1901 con una programación cuya obra central era una nueva pasión de Cristo en siete partes que el público local recibió con mayor fervor aun. (Nos gustaría que esta pasión fuera la que realizó Alice Guy para Léon Gaumont; ella fue la primera mujer cineasta e incluso una de los primeros directores de la historia del cine). Gentes de todas las edades y clases se sentían atraídas por el cine. He aquí un anuncio del domingo 29 de septiembre de 1901:

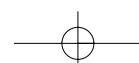
El domingo por la tarde, para los niños y los militares de permiso a las seis y media, para permitir a éstos últimos regresar antes de las nueve al cuartel.

Parece ser que en octubre de 1901 Filippi abandona Martinica.

Pero, antes de su llegada, la isla había conocido un precursor del cine, modesto pero fascinante. Mi padre adoraba contarnos, a mis hermanas y a mí que, cuando tenía diez años –o sea antes de la llegada de Filippi–, había un anciano que paseaba por las aldeas con una linterna mágica y organizaba proyecciones para niños y adultos fascinados por tan extraña poesía. Pregonaba por las calles cantando frases como: *¿Quién quiere ver la linterna mágica? La belleza, la belleza, la magnificencia. Oh la hermosa linterna construida como un castillo...*

En 1913, un joven martiniqués, William Bardury, regresa a su tierra natal luego de pasar diez años en Tahití y crea la primera sala con proyecciones regulares. Firma un contrato con la municipalidad de Fort-de-France donde acuerda utilizar la sala del Teatro Municipal tres veces a la semana como sala de proyección: los miércoles, sábados y domingos. El éxito de público fue enorme. Las películas ya no eran los cortometrajes de Filippi. Gracias a Méliès, a Feuillade y a productores como Léon Gaumont y Charles Pathé, el cine se había transformado en Francia en un arte al mismo tiempo que en una industria.

El conde de Montecristo, por ejemplo, tuvo un enorme éxito y se volvió una referencia para nuestros antepasados. Fue un éxito popular ya que los precios eran de 2,50 francos (balcones y palcos) y 50 céntimos en el gallinero. Los músicos que acompañaban los films le daban un toque especial a la atmósfera: citemos entre ellos el gran pianista Bernard Sardaby (padre de Michel Sardaby, pianista de jazz de fama internacional) quien era uno de los mejores talentos de su época. Este éxito fue tal vez demasiado popular ya que el ayuntamiento



Cinéma paroissial Le Pax à Fort de France, fermé.



jazz internationalement connu), dont le talent était l'un des premiers de l'époque. Trop populaire peut-être, puisque la Municipalité de Fort de France, peu sensible sans doute à la magie du cinéma mit fin à l'accord passé avec William Bardury, motif pris que la salle devait être réservée aux troupes théâtrales de passage, lesquelles représentaient la Culture. C'est alors que Bardury construisit, aux Terres Sainville, le Bataclan, devenu plus tard le Colisée ; ce fut la première salle de cinéma de la Martinique.

Quelques années après W. Bardury, un nouvel exploitant fit son apparition. Remarquable homme d'affaires aux multiples activités (fabrique de glaces, chocolaterie...), René Didier donna à la projection cinématographique une impulsion énorme en édifiant la rue Lazare Carnot, le Gaumont. Homme intelligent, truculent, convive prodigieux, René Didier fit du Gaumont le haut lieu martiniquais du cinéma.

Après la deuxième Guerre mondiale, il se retira et le flambeau fut repris par M. Maxence Élizée. Avec lui, nous sommes entrés dans l'ère de l'exploitation moderne (salles climatisées...) et le circuit Élizée intègre de nombreuses salles à Fort de France et dans d'autres communes de l'île.

Cette première partie de l'entretien montre, qu'au contraire de ce que pensent beaucoup de gens, le cinéma existait bien avant l'arrivée de la famille Élizée et que, mis à part les noms cités, apparaissent d'autres comme ceux de Massel, Didier et les frères Moïse à Fort de France, après Bardury, qui proposaient à nouveau des séances au Théâtre Municipal.

Cependant, il sera important de savoir qu'avant

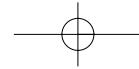
de Fort-de-France, poco sensible a la magia del cine puso fin al acuerdo con William Bardury, argumentando que la sala estaba reservada para las compañías teatrales de paso, únicas representantes reconocidas de la Cultura. Entonces Bardury construye el Bataclan en Terres Sainville, convertido más tarde en El Coliseo: nacía la primera sala de cine de Martinica.

Unos años más tarde que W. Bardury, un nuevo exhibidor hizo su aparición. Hombre destacado en diversos negocios (fábrica de helados, chocolatería...), René Didier dio un gran impulso a la proyección de películas con la construcción en la calle Lazare Carnot del Gaumont; hombre inteligente, jovial, comensal de lujo, René Didier hizo del Gaumont el emporio del cine de Martinica.

Luego de la segunda Guerra mundial, se retira y Maxence Elizé toma el testigo. Con él, entramos en la era de la exhibición moderna (salas climatizadas...) y el circuito Elizé abre numerosas salas en Fort-de-France y en otros municipios de la isla.

Esta primera parte de la entrevista muestra que el cine existía en la isla mucho antes de la llegada de la familia Elizé, desmintiendo lo que mucha gente piensa. Además, aparte de los nombres ya mencionados, aparecen otros como Massel, Didier, los hermanos Moïse en Fort-de-France, i más tarde los Bardury, que proponían de nuevo proyecciones en el Teatro Municipal.

Sin embargo, es importante saber que antes de llegar a Fort-de-France, la familia Elizé, originaria de Saint-Pierre, y principalmente Maxence, ya había intentado la experiencia cinematográfica en la ciudad. Veamos lo que dice al respecto Isabelle Gratiant



Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique

d'arriver à Fort de France, la famille Élizée originaire de Saint-Pierre, et principalement Maxence, avait déjà tenté l'expérience cinématographique dans la ville. Écoutons, à ce propos, Isabelle Gratiant (Agence française de développement, *Le cinéma en mouvement : Le circuit Élysée*) :

Vers la fin des années 1930, Maxence fait part à l'une de ses sœurs de son idée d'ouvrir une salle de cinéma. Pourquoi ne pas doter Saint-Pierre d'une salle digne d'une capitale renaissante ?

La ville se contentait alors d'un modeste lieu de projection, à l'équipement rudimentaire. Fort-de-France, pour sa part, comptait plusieurs salles, dont le célèbre Gaumont, aux centaines de places, le cinéma étant depuis longtemps un loisir très prisé des Foyalais. Les cinémas appartenaient alors à des hommes d'affaires locaux, bien établis, à la tête d'un patrimoine déjà diversifié et rentable.

Considérant qu'une telle initiative, pour se révéler fructueuse, a besoin d'un climat de confiance - où mieux qu'au sein de la famille proche celui-ci pourrait-il se trouver ? – c'est donc entre frères et sœurs que se monte le projet. Avec l'appui financier de sa sœur qui, pour ce faire, vend sa maison, Maxence Élizée décide de se lancer dans l'aventure ; la famille investit dans sa première salle. Pas question de lésiner sur les performances des équipements, on sait les apprécier et on est sensible au confort et à la modernité. Ce sont, en effet, les signes de l'ouverture sur le monde de la société de couleur martiniquaise..."

Isabelle Gratiant poursuit :

En 1939, la guerre est déclarée mais l' Élysée de Saint-Pierre ouvre le 31 décembre de cette même année. Maxence Élizée prend la direction de la salle... Le public de Saint-Pierre et des environs fréquente cette nouvelle salle avec d'autant plus d'assiduité que les loisirs, en cette période troublée, se font rares.

En 1942, Maxence Élizée prend en location le Ciné-Théâtre, la salle municipale de Fort de France. Cette même année, il a l'idée de se fournir en films auprès du distributeur guadeloupéen, ce qui lui permet à la fois d'être moins dépendant du distributeur martiniquais et de diversifier sa programmation. La guerre allant à son terme, les "majors" américaines inondent le marché antillais, à partir de Porto-Rico, de films américains sous-titrés en français. En 1944, Maxence Élizée se rend aux Etats-Unis où, encore inconnu, il s'adresse à des intermédiaires pour s'approvisionner en films. C'est ainsi que, peu à peu, il s'éloigne du distributeur martiniquais et se fait connaître des milieux professionnels américains puis français.

Tandis que les autres professionnels locaux du

(Agencia francesa de desarrollo: *El cine en movimiento: el Circuito Élysée*):

A finales de los años 1930, Maxence le cuenta a una de sus hermanas su idea de abrir una sala de cine. ¿Por qué no darle a Saint-Pierre una sala digna de una capital en pleno renacimiento?

La ciudad se contentaba con una modesta sala con medios de proyección rudimentarios. Por su parte, Fort-de-France tenía varias salas, entre ellas la célebre Gaumont con centenares de butacas: el cine era desde hacía tiempo un pasatiempo muy apreciado por los locales. Los cines pertenecían a hombres de negocios locales, bien establecidos, a la cabeza de un patrimonio ya diversificado y rentable.

Para que una iniciativa de este tipo diera sus frutos, se necesitaba un clima de confianza. Pero ¿dónde mejor encontrarlo sino en el seno de la familia cercana? Es así como montan este proyecto entre hermanos y hermanas. Con el apoyo financiero de su hermana que vende su casa para la ocasión, Maxence Elizé decide embarcarse en esta aventura: la familia invierte en su primera sala. No tiene reparos a la hora de equipar la sala con aparatos de primera, tiene una sensibilidad especial para el confort y la modernidad. Efectivamente, son signos de apertura sobre el mundo por parte de la sociedad de color de Martinica...

Isabelle Gratiant continua:

En 1939, a pesar de la declaración de guerra, el cine Elysée de Saint-Pierre abre sus puertas el 31 de diciembre. Maxence Elizée toma la dirección de la sala... El público de Saint-Pierre y sus alrededores se hace asiduo a la sala para paliar la escasez de distracciones en este período turbulento.

En 1942, Maxence Elizée alquila el Ciné-Théâtre, la sala municipal de Fort-de-France. Este mismo año, se le ocurre proveerse en films en la empresa de distribución de Guadalupe, lo que le permite a la vez depender menos del distribuidor de Martinica y diversificar su programación. Con el próximo fin de la guerra, las *majors* estadounidenses inundan el mercado de las Antillas desde Puerto Rico con films estadounidenses subtitulados al francés. En 1944, Maxence Elizée viaja a Estados Unidos donde es aún un desconocido y se presenta a los intermediarios para abastecerse de películas. Es así como, poco a poco, toma distancias con el distribuidor de Martinica y se da a conocer entre los profesionales estadounidenses y luego franceses.

Mientras las otras empresas de cine locales veían como sus posiciones se iban erosionando por no saber adaptarse a la realidad de la posguerra, o por problemas de transmisión del patrimonio, entre otros motivos, Maxence Elizée decide desarrollar su cadena de cines



cinéma voient leurs positions s'éroder pour diverses raisons, telles la non-transmission du patrimoine, la difficulté de s'adapter aux réalités d'après-guerre, Maxence Élizée entreprend de développer son réseau de salles dans plusieurs communes de l'île. El Paraiso, L'Éden, puis Le Parnasse, et le Bataclan ouvrent leurs portes.

Tirant parti de son contact avec le distributeur-exploitant guadeloupéen auprès de qui il s'était approvisionné pendant la guerre, Maxence Élizée a pris pied en Guadeloupe en reprenant lui-même une salle à Pointe-à-Pitre et acquérant des participations dans des sociétés guadeloupéennes d'exploitation de salles [...] Déjà se profile la nouvelle génération, fidèle aux principes qui ont fait le succès des ainés [...] ouvrant ainsi une période d'expansion. (Agence française de développement, *Le cinéma en mouvement : Le circuit Élysée*).

Les années cinquante et soixante sont celles de l'expansion et de la consolidation de l'existant. Le Circuit Élysée fonctionne sur les trois départements français d'Amérique, tant en distribution qu'en exploitation. C'est à partir de la Martinique que rayonne l'entreprise dont Max Élizée assure la direction générale. La deuxième génération, avec ce dernier, a assuré le développement de l'entreprise et verra naître, en 1950, l'Olympia. Au début des années 1990, toutes les salles du Circuit Élysée sont mises à la norme THX. Sa capacité d'anticipation, marquée en particulier par les diverses mutations qu'elle a su prévoir, favorisera la pleine prise en main des affaires par la troisième génération qui poursuivra dans la voie de cet héritage moderne et novateur.

L' "héritage moderne et novateur" n'est autre que Madiana/Palais des Congrès de la Martinique. Tel est le nom de ce multiplexe qui comprend 10 salles et 2 300 fauteuils utilisables en version cinéma et en format con-

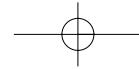
en distintos municipios de la isla. Se inauguran El Paraiso, L'Eden, y luego el Parnasse y el Bataclan.

Aprovechando su contacto con el distribuidor y exhibidor de Guadalupe que le proveía durante los años de guerra, Maxence Elizée se asienta en Guadalupe mediante la adquisición de una sala en Pointe-à-Pitre y la compra de participaciones en sociedades guadalupéñas de exhibición [...] Ya vemos perfilarse una nueva generación fiel a los principios que les aseguró éxito a los predecesores [...], y abrirse un periodo de expansión. (Agencia francesa de desarrollo: *El cine en movimiento: el Circuito Élysée*)

Los años cincuenta y sesenta son un periodo de expansión y de consolidación de las diferentes empresas creadas. El Circuito Élysée funciona en los tres territorios franceses de América, tanto como circuito de distribución como de explotación. La empresa prospera a partir de su sede en Martinica, con Max Élysée a la dirección general. Con él, la segunda generación desarrolla la empresa y ve nacer, en 1950, la sala Olympia. A principios de los noventa, adaptan todas las salas del Circuito Élysée a la norma THX. La segunda generación supo prever toda una serie de mutaciones y esa capacidad de anticipación facilita la transición a la tercera generación que seguirá en la misma línea de esta herencia moderna e innovadora.

La "herencia moderna e innovadora" es en realidad el Madiana/Centro de Congresos de Martinica, nombre del complejo multicines de 10 salas, con 2.300 asientos convertibles en formato cine o en formato congreso, con equipamientos anexos como cabinas de traducción simultánea, sistemas de video conferencia, teletransmisión, difusión de imágenes y sonidos.

Max Élysée estaba a punto de llevar a cabo el pro-



Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique

grès, complétées des équipements annexes tels que cabines de traduction simultanée, systèmes de visioconférence, de télétransmission, de diffusion d'images et de sons. Max Élizée aura conduit le projet presque à son terme, mais il disparaît au début de l'année 1998. Sa fille Fabienne rejoint son frère Jean-Max, en 1995, pour prendre en charge l'achat des films, la promotion et les relations publiques, Jean-Max assurant la direction générale de l'entreprise.

Isabelle Gratiant n'oublie pas de mentionner que :

Aussi anecdotique soit-elle, l'implantation en Haïti mérite cependant d'être mentionnée. En 1966, souhaitant toujours

conquérir de nouveaux territoires, Maxence Élizée décide d'explorer Haïti, pays francophone où des occasions d'affaires semblent exister. La première salle, Le Capitol, est créée à Port-au-Prince. Onze salles du Circuit fonctionnent encore aujourd'hui en Haïti, où Maxence a résidé jusqu'en 1975.

Roland Suvélor affirme :

Ce véritable empire a forcément fait des victimes car, à l'arrivée des Élizée à Fort de France, il existe déjà deux autres circuits, celui des frères Conrad et celui de la SECA (Société d'Expansion Cinématographique aux Antilles), propriété de M. Hollande dont le siège social se trouve en Guadeloupe.

Nous dit Roland Suvélor poursuit en précisant :

Il faut ajouter que les circuits d'exploitation commerciale se trouvent doublés et complétés par les nombreuses salles paroissiales existant dans l'île et, sur le plan non commercial, par les ciné-clubs (FOL puis CMAC) tandis que le SERMAC (Service Municipal d'Action Culturelle) organise lui aussi des projections, mais de manière moins régulière.

Qui dit diffusion, dit vision, car l'image a ses spectateurs, et les débuts du cinéma en Martinique, le rapport du spectateur au film ont quelque chose de "folklorique", de savoureux. Ecouteons Roland Suvélor :

À l'époque du cinéma muet, la participation du spectateur – et surtout du spectateur populaire – est quasi-totale. Le silence est par lui-même envoûtement.



Monsieur Athanase Dorival devant l'Atlas des Anses d'Arlet, dernière salle de cinéma privée.

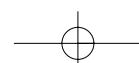
yecto pero fallece a principios de 1998. En 1995, su hija Fabienne se junta con su hermano Jean-Max, ella se encarga de las compras de películas, de la promoción y de las relaciones públicas mientras que Jean-Max asume la dirección general de la empresa.

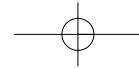
Isabelle Gratiant da esta precisión:

Aunque pueda parecer anecdótica, es importante mencionar la implantación en Haití. En 1966, siempre en búsqueda de nuevos territorios por conquistar, Maxence Élizée decide explorar Haití, país francófono que puede ofrecer oportunidades de negocios. Crea la primera sala Le Capitol en Puerto Príncipe. Actualmente, sigue funcionando once salas en Haití, donde residió Maxence hasta 1975.

Roalnd Suvélor afirma:

Como era de esperar, este verdadero imperio dejó víctimas, puesto que cuando llegan los Élizée en Fort-de-France, existen simultáneamente dos circuitos más, el de los hermanos Conrad y el de la SECA (Sociedad de Expansión Cinematográfica en las Antillas), propiedad del Sr. Hollande, con sede en Guadalupe, y Roland Suvélor prosigue precisando: "Cabe añadir que los circuitos de explotación comercial entran en competencia con las numerosas salas parroquiales de la isla, y a nivel no comercial con los cine-clubes (el de la Federación de Obras Laicas, FOL, luego Centro Martiniqués de Acción Cultural, CMAC) mientras que el SERMAC (Servicio Municipal de Acción Cultural) también organiza proyecciones más puntuales.





L'image parle d'elle-même et le spectateur n'a pas à prêter l'oreille pour écouter les dialogues, il lui est donc loisible de se laisser aller à ses réactions, ses humeurs...

Dans le western, par exemple, tout est clair d'entrée de jeu. Genre épique, genre poétique par excellence (le western est la chanson de geste de la littérature américaine), le western propose des images vigoureusement contrastées et d'un manichéisme clair. Il y a dans le western quelque chose de *l'Iliade* ou de *La Chanson de Roland*. Au Gaumont, haut lieu du genre, dans les années vingt et les années trente, les salles vibrent...



2

1. Saint Pierre, la salle l'Elysée y est fermée.
2. Foyer de Bellevue, ancien cinéma paroissial puis salle de spectacles et de cinéma du CMAC.
3. Centre ville de Fort de France, vue prise de l'hôtel de ville.



Les apparitions du héros sont accueillies avec transport ; celles des traîtres avec des huées. Les musiciens placés au pied de l'écran soulignent les intentions évidentes de l'auteur : valses créoles dans les scènes d'amour, au demeurant très chastes ; biguines endiablées au moment des combats.

Si la participation active et puissante du public s'étendait à des films relevant de genres différents, il y avait par contre des films face auxquels la réaction était de rejet. Si les mélodramas suscitaient une réelle et largement participante, certains films dramatiques (phénomène encore sensible de nos jours) excitaient au contraire rire et moquerie. Marque d'incompréhension ? Sans doute pas ; mais dans une société née de la violence imposée et subissant une violence permanente, quoique voilée, c'est sans doute la marque d'un refus de compassion, d'un refus d'affronter certains problèmes intérieurs dont on peut craindre qu'ils dérangent un équilibre précaire, difficilement acquis et toujours exposé à craquer.

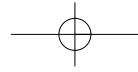
Si hablamos de difusión hay que hablar de visión, ya que las imágenes tienen espectadores, y los inicios del cine en Martinica, la relación del espectador con la película, tienen una especificidad "folclórica", una peculiaridad simpática. Escuchemos a Roland Suvélor:

En la era del cine mudo, la participación del espectador, y particularmente del espectador popular, es casi total. El silencio tiene cierto poder encantador. La imagen habla por sí, el espectador no tiene que estar atento a los diálogos y puede dejarse llevar alegramente por sus reacciones, sus humores... Por ejemplo, en el western, la trama es clara de entrada. El western



es el género épico, poético por excelencia (el western es la canción de gesta de la literatura estadounidense); propone imágenes nítidamente contrastadas, siguiendo un maniqueísmo evidente. Encontramos en el western algo de *La Iliada* o de *La canción de Rolando*. En los años 20 a 30, el Gaumont, meca del género, las salas vibran... El público se emociona a cada aparición del héroe, abucha a los traidores. Situados al pie de la pantalla, los músicos subrayan las intenciones del autor: valses criollas para las escenas de amor, siempre muy castas; *biguines*¹ endiablados para los combates.

El público podía animarse intensamente con películas de otros géneros, pero en algunos casos tenía una reacción de rechazo. Los melodramas suscitaban las lágrimas, en cambio algunas películas dramáticas sólo lograban arrancar risas y burlas (fenómeno aún vigente



Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique



Alex Grandin et Théo Légitimus, à l'aéroport lors du départ des invités des 1^{re} Rencontres Cinémas en Martinique, initiées par Alex Grandin.

Autre type de rejet de l'époque, et de même facture : l'apparition de nègres à l'écran suscitait le rire, la même moquerie. Il est vrai que les nègres de cinéma, à l'époque, apparaissaient sous deux éclairages différents, mais convergents : dans les films américains le nègre benêt, roulant des yeux blancs, sous-produit de l'"oncletomisme" ; dans les films français de la grande tradition coloniale, le nègre fermé sur lui-même, inquietant et impénétrable, témoin d'une Afrique enfermée dans la nuit. Dans les modes d'aliénation de la société antillaise d'alors, l'individu-spectateur se voyait sommé d'affirmer sa séparation d'avec ces nègres-là qui n'avaient rien à voir avec lui ; sous-homme dont il se différenciait en s'identifiant avec le héros blanc, porteur de civilisation et de morale : le héros westernien -porteur d'une morale simple, mais réelle- faisait bon ménage avec le militaire français, porteur aux Colonies d'une mission civilisatrice.

De nos jours, le phénomène a tendance à s'inverser. La crise de conscience européenne du milieu du XX^e siècle, les bouleversements politiques et sociaux, les différentes écoles de pensée, donnent du nègre, en particulier (du non-blanc en général) une représentation autre ; le cinéma sensible comme tous les arts à l'évolution des idées, propose une image différente : le nègre "oncletomiste" disparaît, tout comme le nègre encore aux portes de l'Histoire que décrivait Hegel.

Image nouvelle, concepts nouveaux, nouvelles réactions du spectateur. De manière certes encore volontariste, l'identification se déplace : du blanc, elle tend à se déplacer vers le noir, ou alors vers l'image du blanc nouveau porteur de valeurs nouvelles d'où l'intérêt porté aux films africains ou antillais ; d'où l'intérêt porté aux films cubains.

hoy en día). ¿Signo de incomprendimiento? Seguramente no; pero, en una sociedad que nació de la imposición de la violencia y que vivió bajo el yugo permanente aunque tácito de la violencia, es el signo de un rechazo a la compasión y a la confrontación de ciertos problemas interiores que, creemos, desestabilizaban un equilibrio precario, adquirido con dificultad y siempre a punto de quebrarse.

Observamos otro tipo de rechazo propio de la época y de la misma factura: la aparición de los negros en la pantalla, que provocaba la risa y la burla. Es cierto que los negros aparecían en el cine en dos estereotipos diferentes pero convergentes: en las películas estadounidenses el negro

inocente girando sus ojos blancos, sub-producto del "Tiotomismo"; en los films franceses de la gran tradición colonial, el negro aparece ensimismado, inquietante e impenetrable, testigo de una África aislada en la noche. Los modos de alienación de la sociedad antillana de entonces le imponían al individuo espectador que afirmara su diferencia con aquellos negros que nada tenían que ver con ellos: los negros eran infrahumanos y él lograba diferenciarse identificándose con el héroe blanco, que traía la civilización y la moral: el héroe de los westerns encarnaba una moral simple pero real, y era buen compañero de reparto del militar francés que venía a cumplir en las colonias una misión de salvación.

Actualmente, la situación tiende a invertirse. La crisis de conciencia europea de la mitad del siglo XX, los cambios políticos y sociales y las diferentes corrientes de pensamiento dan otra representación del negro en particular general (del no blanco en general). Sensible a la evolución de las ideas, como las otras artes, el cine propone una imagen diferente del negro: el negro "tiotomista" desaparece, y a la vez el negro en el umbral de la Historia que describía Hegel.

Nueva imagen, nuevos conceptos, nuevas reacciones del espectador. La identificación se va desplazando del blanco hacia el negro, o bien hacia la imagen del nuevo hombre blanco vector de valores nuevos: esto explica el interés por los films africanos, antillanos o cubanos.

Pero estos signos positivos vienen acompañados de otros en sentido contrario. Las películas de karate difunden otro tipo de violencia, diferente de la violencia catártica y liberadora de los viejos westerns. Esta violencia proviene de las contradicciones del desarrollo de la sociedad de consumo, aparece con cierta ambigüedad en las nuevas películas policiales, traduce una inte-



Mais si ces signes sont positifs, d'autres jouent en sens contraire. Les films de karaté véhiculent un autre type de violence que la violence cathartique et libératrice des anciens westerns. Liée aux développements contradictoires de la société de consommation, relayée par la violence ambiguë des nouveaux films policiers, la violence du nouveau cinéma traduit, non l'expulsion, mais l'intériorisation de la violence moderne, elle n'en est pas l'auteur, mais la projection.

Les films pornographiques ne traduisent nullement une libération, mais le défoncement malhabile et confus d'une société qui repose, malgré l'apparence et les mythes répandus, sur une extrême misère sexuelle.

On pourrait multiplier à l'infini, les données sur la manière dont le cinéma est vécu, en Martinique, par la conscience collective. Art majeur de notre temps par le côté universel d'un code fondé sur l'image (malgré les distorsions qu'introduit la parole), il reste, aussi, un témoignage sociologique irremplaçable des réalités de notre temps.

GUY GABRIEL

Licence de Philosophie (Université de Bordeaux). Conseiller Principal d'Education au Lycée Schoelcher de Fort de France. Responsable de la Chronique cinématographique de Radio Martinique depuis 1983.

ROLAND SUVÉLOR

Est un homme de culture d'une valeur inestimable ; il a enseigné l'histoire des idées politiques et la culture générale à l'Université des Antilles-Guyane, était rédacteur en chef d'une revue importante, *Les Cahiers du Patrimoine*, rédacteur de *l'Historial Antillais*, responsable de la chronique cinéma de RFO Martinique (radio) de 1981 à 1983 ; il a également enseigné le français à la Chambre de Commerce de Fort de France. Il est licencié en droit

RÉSUMÉS

Aussi loin que puisse remonter le souvenir de nombreux martiniquais, le cinéma, en Martinique, s'associe à la famille Elizé. S'y confond presque ; erreur fondamentale, car la famille n'apparaît qu'à partir des années trente, alors que, seulement quatre ans après son invention en 1895, le cinématographe faisait son apparition à Fort de France, grâce à celui que l'on peut considérer comme un vrai pionnier, M. Filippi.

MOTS CLEFS

Cinématographe - Elizée - Filippi - Saint-Pierre - Fort de France - Gaumont - Bataclan - Terres Sainville - Théâtre Municipal - Colisée.



Palais des congrès de Madiana (complexe de salles de cinéma) dans la ville de Schelcher.

< Guy Gabriel.

riorización de la violencia moderna y no su expulsión, la violencia del nuevo cine no es la causa de esa violencia sino su proyección.

Las películas pornográficas no muestran una liberación, sino una forma torpe y confusa de descargarse de una sociedad que sufre una inmensa miseria sexual, a pesar de las apariencias y mitos populares.

Podríamos multiplicar infinitamente los datos que muestran cómo se vive el cine en Martinico en la conciencia colectiva. Arte mayor de nuestra época por la universalidad de un código basado en la imagen (a pesar de la distorsión que introduce la palabra), el cine también es y sigue siendo un testimonio sociológico irremplazable de la realidad de nuestros tiempos.

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR ANA SAINT-DIZIER

GUY GABRIEL

Licenciado en Filosofía (Université de Bordeaux). Encargado Principal de Educación (CPE) en el instituto de bachillerato Lycée Schoelcher en Fort de France. Encargado de la crónica cinematográfica de Radio Martinique desde 1983.

ROLAND SUVÉLOR

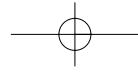
Es un hombre de cultura de un valor inestimable; enseñó historia de las ideas políticas y cultura general en la Université de Antillas-Guyana, fue director de la revista, *Les Cahiers du Patrimoine*, escribió en el *Historial Antillais*, responsable de la crónica de cine de RFO Martinique (radio) desde 1981 hasta 1983. Es licenciado en Derecho.

RESUMEN

En la memoria de los habitantes de Martinica el cine se asocia con la familia Elizé. Es un error fundamental ya que el cinematógrafo apareció en Fort-de-France en 1895, sólo cuatro años tras su invención y treinta años antes de la llegada de los Elizé, gracias al verdadero pionero, D. Filippi. Su implantación es laboriosa, tiene una mejor recepción por parte del público que por parte de las autoridades. Durante el siglo XX el cine se desarrolló sin parar. Paralelamente nace el cineclub, al margen de las grandes producciones de Hollywood.

PALABRAS CLAVES

Cinematógrafo - Elizé (familia) - Saint-Pierre - Fort-de-France - Centre Martiniquais d'Action Culturelle - Gaumont - Bataclan - Fédération des Oeuvres Laïques - Cinémathèque Française.



L'Olympia à Fort de France, dernières salles de cinéma, actuellement fermées.

ciné-club

Guy Gabriel

Le ciné-club prend naissance en 1952, à l'instigation de Anca Bertrand (née Ionesco) ; d'origine roumaine (née en 1921), elle avait fait l'IDHEC (Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques), elle est arrivée en Martinique en 1949-1950 et a lancé l'idée du ciné-club, qui avait déjà ses lettres de noblesse en France.

Très intéressée par l'art en général, elle trouve une écoute favorable auprès de l'Inspecteur primaire M. Debut, après s'être rapprochée de la FOL (Fédération des Œuvres Laïques), présidée par M. Alain Plesnel (père du journaliste Edwy Plesnel), avec comme secrétaire général Hector Saé. Le retour de Roland Suvélor en Martinique, en 1951 va accélérer les choses ; ses relations privilégiées avec la famille Élizée (notamment Maxence et son fils Max) propriétaire du circuit du même nom, ont facilité la mise en place de la structure.

C'est ainsi que Maxence, le patron du circuit a proposé de mettre à la disposition du ciné-club, la salle du Ciné-Théâtre, une fois par mois, ainsi que le projectionniste ; de plus, le club avait la possibilité de choisir des films dans le stock du circuit ; des films déjà diffusés ou non.

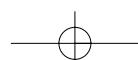
La notion de subvention n'étant encore à l'ordre du jour, il naît et vit uniquement avec les cotisations des membres, qui, oh ! Surprise, sont, rapidement très nombreux.

Selon Roland Suvelor, ce succès semble être un aspect intéressant de la départementalisation, dans la mesure où beaucoup d'enseignants (et autres fonctionnaires) venant de France, avec déjà une culture cinématographique, ont très rapidement adhéré au projet en s'y investissant totalement.

El cine-club fue creado en 1952, a la iniciativa de Anca Bertrand (cuyo apellido de soltera era Ionesco); de origen rumano, nacida en 1921, cursó sus estudios en el Instituto de Estudios Cinematográficos Superiores (IDHEC), llegó a Martinica en 1949-1950 e impulsó el proyecto del cine-club que eraya un divertimiento famoso en Francia.

Manifestaba mucho interés por el arte en general y logra convencer al Inspector de Educación primaria D. Debut con la ayuda de la Federación de Obras Laicas (FOL) cuyo presidente era Alain Plesnel (padre del periodista Edwy Plesnel) y su secretario general, Hector Saé. Cuando Roland Suvelor regresa a Martinica en 1951 se aceleran las cosas y él pone en marcha la estructura gracias a sus relaciones privilegiadas con la familia Elizé (en particular con Maxence y su hijo Max), propietaria del circuito local de cines.

Maxence, el propietario, propone poner a disposición del cine-club : la sala del Cine-Teatro, el proyec-



De ce premier ciné-club, il reste peu de documents, mais il a fait partie de la Fédération des Œuvres Laïques (FOL) administrativement et a duré 20 ans (de 1952 à 1972).

Entre temps, il a grandi, pris des initiatives importantes ; c'est ainsi qu'il a noué des relations fructueuses avec la Fédération française des ciné-club, élargissant le choix des films, tandis que la périodicité de mensuelle devenait hebdomadaire, avec deux séances, au lieu d'une ; la première ayant lieu le mercredi soir à 20 h 30, la deuxième le jeudi à 9 heures pour les scolaires ; c'est lors de ces séances qu'est née la vocation de la réalisatrice martiniquaise Euzhan Palcy (*La rue Case Nègres, Une saison blanche et sèche...*).

Le succès amenant le succès, la Guadeloupe s'est intéressée au projet et a créé son propre ciné-club, alimenté par celui de la Martinique ; une collaboration devenue rapidement fructueuse et qui a suscité quelques anecdotes savoureuses et... signifiantes à la fois. La plus frappante reste l'épisode du film d'Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, propriété d'un cinéphile de la Guadeloupe ; celui-ci, bien évidemment, refusait de prêter son film, a moins que l'on vienne le chercher et qu'on le ramène le lendemain. Roland Suvélor chargé de la transaction se rend donc en Guadeloupe, récupère le film et le ramène en Martinique ; et c'est là que les choses se gâtent, car le douanier de service veut savoir ce qui se trouve dans la valise ; lorsqu'il apprend qu'il s'agit d'un film, il veut savoir de quoi il parle ; "d'une révolte" lui est-il répondu ; là c'en est trop et, pour lui, il est hors de question qu'un tel film aille au-delà ; seul, une conversation téléphonique avec le Secrétaire Général de la Préfecture de l'époque fervent amateur de cinéma et régulièrement présent aux séances permet de débloquer une situation bien compromise.

Il faut savoir que, politiquement, c'était la période d'une domination, sans partage, de la droite départementaliste et que des mots comme "révolte" agaçait le pouvoir en place ; même l'icône Aimé Césaire était superbement ignoré par la presse écrite, parlé ou télévisuelle.

La mort d'Anca Bertrand, le phénomène classique de l'usure ont eu raison du premier ciné-club de la Martinique qui durera vingt ans (de 1952 à 1972) ; entre temps, les embûches de la ville aidant (circulation, stationnement...), il quitte le Ciné Théâtre pour le Foyer de Bellevue (qui sera pendant plus de vingt le siège du CMAC actuellement à l'Atrium), à l'abri de ces embarras, salle appartenant à la paroisse du même nom, dirigé par le père Gauthier.

On ne serait pas complet si on ne précise

cionista una vez al mes y además su fondo de películas que contiene algunas obras inéditas.

En aquella época, la noción de subvención aún no se había desarrollado, con lo cual el cine-club nace y vive únicamente con las cotizaciones de sus miembros que, sorprendentemente, son rápidamente muy numerosos.

Según Roland Suvélor, este éxito se debe a la reorganización del territorio francés en "departamentos", ya que muchos profesores y demás funcionarios que vienen de Francia ya tienen una cultura cinematográfica y se comprometen con proyecto con un gran entusiasmo.

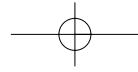
Casi no queda documentación de este primer cine-club pero sabemos que, administrativamente, formaba parte de la FOL y que duró 20 años (de 1952 a 1972).

En este tiempo, creció, encabezó proyectos importantes y consolidó una colaboración fructífera con la Federación Francesa de Cine-clubs que le permitió ampliar la selección de películas, pasar de una periodicidad mensual a una semanal y proponer dos sesiones en lugar de una sola. La primera sesión se realizaba el miércoles a las 20h30 y la segunda el jueves a las 9h para el público escolar. Dicen que fue en una de esas matinales que la directora martiniquesa Euzhan Palcy encontró su vocación (*La rue Case des nègres, Une saison blanche et sèche...*).

Como el éxito trae más éxito, la isla de Guadalupe manifestó interés por el proyecto y creó su propio cine-club, en sinergia con el de la Martinica y esta colaboración rápidamente dio sus frutos y suscitó alguna anécdota picante y... a la vez significativa. Lo más impactante fue el episodio de la película de Eisenstein, *El Acorazado Potemkine*: la película pertenecía a un cinéfilo de Guadalupe que, obviamente, se negaba a prestarla, a menos que la trajesen al día siguiente de su recogida. Entonces, le encargaron la

Cinéma paroissial le Pax à Fort de France, fermé.





ciné-club

sait pas, qu'avant de disparaître, le ciné-club s'est exporté et devenu itinérant, en se déplaçant dans différentes villes du département, en ayant décliné l'invitation d'Haïti, très intéressée par l'expérience.

L'arrivée du Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC), avec à sa tête Fanny Auguiac, remet au goût du jour l'idée du Ciné Club, cette dernière grande admiratrice du 7^e art va contacter à nouveau Roland Suvélor pour mettre en place et animer un nouveau Ciné Club, dans le cadre de la nouvelle structure, structure extrêmement organisée, prenant donc en charge toute la logistique administrative.

Il faut savoir que le CMAC est une association à but non lucratif qui, tire l'essentiel de ses ressources du Ministère de la Culture et de la Communication et du Conseil Général ; le budget étant complété par les recettes qui lui sont propres (spectacles, cinéma, festivals...).

Sur le même modèle que le précédent, le ciné-club du CMAC va continuer la diffusion de films de qualité, toujours avec l'aide de la Fédération Française des Cinés Clubs, mais toujours sans l'aide de la Cinémathèque française, tout cela à cause d'une méconnaissance flagrante de l'histoire.

En effet, M. Langlois, grand patron de la dite Cinémathèque, n'est pas arrivé à comprendre que la

misión a Roland Suvélor queviajó a Guadalupe, recuperó la copia y se la llevó a Martinica; en el puesto de aduanas se complican las cosas: el funcionario cuestiona a Suvélor sobre el contenido de la maleta y cuando se entera que es una película, pregunta de que trata y Roland Suvélor contesta "un levantamiento popular". Superado, el agente prohíbe el paso de la copia comprometedora. El caso sólo pudo resolverse tras la intervención telefónica del Secretario General de la Prefectura quien, por suerte, era un ferviente cinéfilo y asistía regularmente a las sesiones del cine-club.

Cabe recordar que la derecha regnaba unánimemente en los departamentos y que palabras como "levantamiento" ponían los pelos de punta a los políticos en función; a modo de ejemplo, los medios ignoraban olímpicamente a Aimé Césaire aunque fuera un ícono.

La muerte de Anca Bertrand y el degaste habitual de toda empresa acabaron con el primer cine-club de Martinica veinte años después de su fundación (de 1952 a 1972). En ese periodo, huyendo de la congestión de la ciudad (tráfico, problemas de estacionamiento ...), se tuvo que mudar del Cine Teatro al Foyer de Bellevue (sede del CMAC durante más de veinte años, actualmente en el Atrium), sala cedida por la parroquia del mismo nombre, dirigida por el padre Gauthier.

No seríamos exhaustivo si no mencionásemos que, antes de desaparecer, el cine-club se volvió itinerante y se exportó en varias ciudades del departamento, declinando la invitación de Haití que estaba muy interesado por la experiencia.

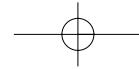
La creación del Centro Martiniqués de Acción cultural (CMAC), dirigido por Fanny Auguiac, reactualiza la idea del cine-club. Esta gran administradora del séptimo arte contacta con Roland Suvélor para crear y animar un cine-club en el marco de la nueva institución, organismo muy estructurado, que se hacía cargo de toda la logística administrativa.

Es importante recordar que el CMAC es una asociación sin fines de lucro, principalmente subvencionada por el Ministerio de Cultura y Comunicación y por la administración local, completando su presupuesto con las recetas propias (espectáculos, cine, festivales...).

Adoptando un modelo similar al anterior, el cine-club del CMAC sigue con la difusión de películas de calidad, contando siempre con



Siège de la Fédération des Œuvres Laïques à Fort de France.



GUY GABRIEL



Saint-Pierre, ruines du théâtre.

la ayuda de la Federación Francesa de Cine-clubes, pero sin contar con el apoyo de la Cinemateca Francesa que, evidentemente no supo colaborar con esta experiencia histórica. Efectivamente, el director de la entidad, Henri Langlois, nunca entendió que Martinica era un departamento francés, al igual que cualquier otro del hexágono. Él no concebía que un departamento francés pueda estar a 7.000 km. de distancia de la capital, y prefería negociar con el Japón. Por tanto, el encargado de la difusión de las películas de la Cinemateca francesa siempre respondió con una negativa rotunda, privando así Martinica de un verdadero tesoro.

Martinique était un département français, au même titre que la Seine ou la Gironde ; à ses yeux, il était impensable qu'il puisse exister un département français à 7 000 km de la France, qu'il était donc plus simple, pour lui, de traiter avec le Japon ; c'est donc à une fin de non-recevoir que s'est heurté, celui chargé de négocier la diffusion des films de la Ciné-mathèque, privant ainsi le public martiniquais d'un véritable trésor.

Cependant, malgré cet avatar, cela n'a pas empêché les responsables, au cours des 15 ans d'existence du Ciné Club, d'organiser de belles manifestations, dont un Festival du Cinéma cubain, en 1977, ce, au milieu de la domination d'un cinéma américain triomphant et, parfois bêtifiant ; un Festival qui a permis de découvrir un cinéma proche de notre univers caribéen et, en même temps, de grands noms comme Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás et une structure cinématographique cubaine extrêmement organisée autour de l'ICAIC (Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique).

Le ciné-club en Martinique, c'est donc trente cinq ans de la vie du cinéma, une vie qui doit l'essentiel de son existence à Roland Suvélor.

GUY GABRIEL

Licenciado en Filosofía (Université de Bordeaux), Conseiller Principal d'Education au Lycée Schoelcher de Fort de France, Responsable de la Chronique cinématographique de Radio Martinique depuis 1983.

RÉSUMÉS

Le ciné-club a connu ses heures de gloire pendant trente cinq ans, à l'instigation de passionnés de cinéma certes, mais de culture, en général, comme Anka Bertrand et Roland Suvélor, entre autres. Une véritable occasion pour découvrir un autre cinéma, moins spectaculaire peut-être, mais incitant à la réflexion et qui va faire émerger des cinémas comme le cinéma cubain, notamment.

MOTS CLEFS

FOL - CMAC - Anca Bertrand - Théâtre Municipal - Roland Suvélor - Cinémathèque française - Fanny Auguiac - Foyer de Bellevue - SERMAC - IDHEC.

Sin embargo y a pesar de este obstáculo, los responsables lograron organizar eventos de calidad a lo largo de los 15 años de existencia del cine-club, entre los cuales podemos citar el Festival de Cine Cubano en 1977 en plena época de auge imperialista de un cine estadounidense, a menudo de pocas luces, sin decir más. Este festival permitió descubrir un cine afín con nuestro universo caribeño y, al mismo tiempo dar a conocer grandes figuras como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y la estructura cinematográfica hyperorganizada del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).

La historia del cine-club de Martinica son treinta y cinco años de vida del cine que se debe en gran parte a Roland Suvélor.

TRADUIT DU FRANÇAIS PARA ANA SAINT-DIZIER

GUY GABRIEL

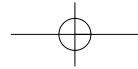
Licenciado en Filosofía (Université de Bordeaux). Encargado Principal de Educación (CPE) en el instituto de bachillerato Lycée Schoelcher en Fort de France. Encargado de la crónica cinematográfica de Radio Martinique desde 1983.

RESUMEN

Durante treinta y cinco años los cine-clubs conocieron su momento de gloria gracias a la pasión por el cine y la cultura de un grupo de personas, como Anka Bertrand y Roland Suvélor, entre otros. Dar a conocer otros tipo de cine, menos espectacular, pero que incitaba a la reflexión y que ayudaría a la creación de cinematografías, como la el cien cubano.

PALABRAS CLAVE

FOL - CMAC - Anca Bertrand - Teatro Municipal - Roland Suvélor - Cinemateca francesa - Fanny Auguiac - Foyer de Bellevue - SERMAC - IDHEC.



EICTV

20 años

de la utopía puesta en práctica

Joel del Río

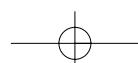
**Les 20 ans d'une utopie
mise en pratique**

Inaugurada el 15 de diciembre de 1986, en San Antonio de los Baños, a 35 kilómetros de la capital cubana, la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) es el más importante proyecto académico de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), organización no gubernamental sin fines de lucro, presidida desde sus inicios, por el escritor colombiano Gabriel García Márquez. En el Acta de Fundación de la EICTV se definen sus propósitos como "institución destinada a la formación y capacitación técnico-artística de profesionales de cine, televisión y vídeo provenientes, mayoritariamente, de América Latina y el Caribe, África y Asia", esa es la razón por la cual se la conoció en los primeros tiempos como Escuela de Tres Mundos, o según definición de su primer director, el argentino Fernando Birri, como "La utopía del ojo y de la oreja".

La idea de crear una escuela de cine para jóvenes fue anhelo sostenido del Comité de Cineastas de América Latina, creado en Caracas, el 11 de septiembre de 1974 a modo de respuesta ante la necesidad de instaurar un frente unificador de esfuerzos dedicados al desarrollo del cine latinoamericano, y a promover la solidaridad entre los cineastas comprometidos con los postulados de los festivales de Viña del Mar (1967-1969). El cuatro de diciembre de 1985, Cuba recibió a los miembros del Comité, reunidos para constituir la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, proyecto continuador de los intentos por conseguir la integración de las cinematografías regionales, el desarrollo de la producción, distribución y exhibición en el área que abarca del Río Bravo a la Patagonia, sin olvidar el Caribe no hispano parlante ni la nutrida diáspora latinoame-

Inaugurée le 15 décembre 1986 à San Antonio de los Baños, à 35 kilomètres de la capitale cubaine, l'École Internationale de Cinéma et Télévision (EICTV) est le plus important des projets académiques de la Fondation du Nouveau Cinéma Latino-américain (FNCL), organisation non gouvernementale à but non lucratif, présidée depuis sa création par l'écrivain colombien Gabriel García Márquez. Dans les textes fondateurs de l'EICTV, ses objectifs sont définis en ces termes : "institution destinée à la formation et à la qualification technique et artistique de professionnels du cinéma, de la télévision et de la vidéo, issus en majorité d'Amérique latine, des Caraïbes, d'Afrique et d'Asie", c'est la raison pour laquelle elle a d'abord été connue sous le nom d'École des Trois Mondes, ou, selon la définition de son premier directeur, l'Argentin Fernando Birri, sous celui de "L'utopie des yeux et des oreilles".

L'idée de créer une école de cinéma pour les jeunes a été le fruit d'un désir soutenu émanant du Comité de Cinéastes d'Amérique latine, créé à Caracas le 11 septembre 1974 comme une réponse à la nécessité d'instaurer un front unificateur des efforts dédiés au développement du cinéma latino-américain, et destinés à promouvoir la solidarité entre les cinéastes engagés selon les postulats des festivals de Viña del Mar (1967-1969). Le 4 décembre 1985, Cuba a reçu les membres du Comité, réunis pour constituer la Fondation du Nouveau Cinéma latino-américain, projet situé dans la droite ligne des tentatives d'obtention de l'intégration des cinématographies régionales, du développement



ricana en Estados Unidos y Europa.

En la primera reunión del Consejo Superior de la Fundación se decide crear la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Años, que logró edificarse gracias al decidido y esencial aporte del gobierno cubano, además de las valiosas contribuciones internacionales. La Escuela tiene entre sus cometidos esenciales la formación de nuevos profesionales del cine, la televisión y el vídeo, junto con el continuo entrenamiento de personas que se desempeñan en el medio audiovisual. Para ello desarrolla tres modalidades docentes, aludidas en las tres figuras geométricas que conforman su logotipo: el Curso Regular, o con tres años de duración (representado en el triángulo amarillo), los Talleres Internacionales (cuadrado azul), y los Diálogos de Altos Estudios (círculo rojo).

El Curso Regular prepara cineastas (entendido este término como genérico para quienes ejercen en medios como el cine, el vídeo, la televisión y otros soportes) en las especialidades de dirección, guión, producción, documental, fotografía, sonido y edición. Comenzó con una duración de tres años, luego restringida a dos, y recientemente, en 2004, restaurada en su carácter trienal. En el primer año, se sitúa la etapa polivalente, que incluye, entre otros, talleres como Historia del Cine, Historia del Arte, Introducción al Arte y la Industria Audiovisual, Teorías Cinematográficas, Narratología, Cine Latinoamericano, y la realización de un ejercicio práctico de tres minutos (en el cual todos los estudiantes se turnan en el desempeño de los diversos oficios de una producción cinematográfica), que le pone fin al ciclo de polivalencia. También comienza la instrucción en cuanto a la teoría y práctica de televisión. Al terminar el primer año, todos los estudiantes poseen un conocimiento básico sobre la realización audiovisual, desde la idea primaria hasta el momento de la copia final.

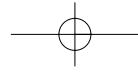
Según la estructura actual de tres años, en el segundo, la semipolivalencia ocupa el primer semestre, y la especialización el segundo semestre. Cada cátedra o especialidad atiende a cinco o seis alumnos, de modo que la relación estudiante-profesor puede darse de manera altamente personalizada. Además de muchas prácticas por área, se llevan a cabo dos ejercicios fundamentales, uno documental y otro de televisión, y talleres como Panorama del Documental, Documental y TV, Historia y técnicas del lenguaje documental, y un ejercicio documental en video Betacam. Al concluir el segundo año se han realizado numerosos ejercicios prácticos dentro de los Talleres por Especialidad, once ejercicios documentales en vídeo de trece minutos y varios ejercicios de televisión. En el tercer y último año de permanencia en la Escuela, los estudiantes dedican siete semanas a los talleres por

de la producción, de la distribución y de l'exhibition dans la zone qui va du Rio Bravo à la Patagonie, sans oublier la Caraïbe non hispanophone ni la nombreuse diaspora latino-américaine aux États-Unis et en Europe.

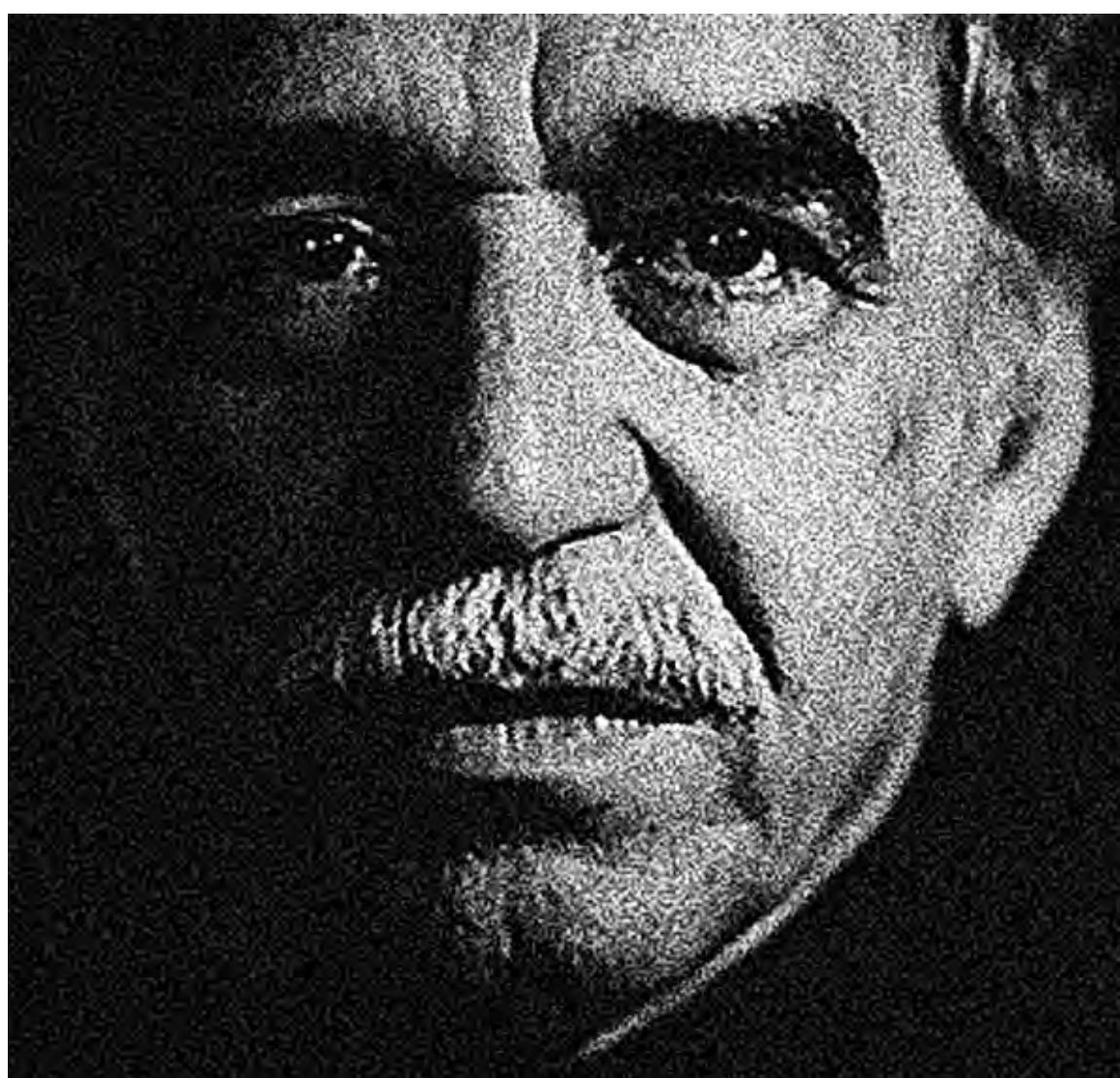
La décision de créer l'École Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños a été prise lors de la première réunion du Conseil Supérieur de la Fondation. Elle a ensuite pu être bâtie grâce à la participation déterminée et essentielle du gouvernement cubain, ainsi qu'aux précieuses contributions internationales. L'un des engagements essentiels de l'École est la formation de nouveaux professionnels du cinéma, de la télévision et de la vidéo, ainsi que l'entraînement continu de personnes qui travaillent dans le milieu de l'audiovisuel. Pour cela elle développe trois modalités d'enseignement, suggérées dans les trois figures géométriques qui forment son logo : le Cursus Classique qui dure trois ans (représenté par le triangle jaune), les Ateliers Internationaux (le carré bleu), et les Dialogues des Hautes Etudes (le cercle rouge).

Le Cursus Classique forme des cinéastes (le terme étant entendu comme générique pour désigner ceux qui travaillent pour des médias comme le cinéma, la vidéo, la télévision et d'autres supports) dans les spécialités de réalisation, scénario, production, documentaire, photographie, son et montage. La durée de cette formation était au début de trois ans, elle a ensuite été ramenée à deux, et récemment, en 2004, restaurée dans son caractère triennal. La première année est constituée par l'étape polyvalente, qui inclut, entre autres, des ateliers tels qu'Histoire du cinéma, Histoire de l'Art, Introduction à l'Art et à l'Industrie Audiovisuelle, Théories Cinématographiques, Narratologie, Cinéma Latino-américain, et la réalisation d'un exercice pratique de trois minutes (au cours duquel tous les étudiants se relaient aux différents postes nécessaires pour mener à bien une production cinématographique), qui marque la fin du cycle polyvalent. C'est également là que commence l'instruction portant sur la théorie et la pratique de la télévision. À la fin de cette première année, tous les étudiants possèdent une connaissance basique de la réalisation audiovisuelle, depuis l'idée de départ jusque au moment de la copie finale.

Selon la structure actuelle de trois ans, durant la seconde année, la semi-polyvalence occupe le premier semestre, et la spécialisation le second. Chaque cours ou spécialité reçoit cinq ou six étudiants, de façon à ce que la relation étudiant professeur puisse se développer de façon hautement personnalisée. En plus de nombreux travaux pratiques par spécialité, deux exercices fondamentaux sont menés à bien : un en documentaire, et un autre télévisuel, et des ateliers comme Panorama du Documentaire, Documentaire et Télévision, Histoire et techniques du langage documentaire.



EICTV: 20 años de la utopía puesta en práctica



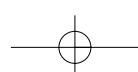
Gabriel García Márquez

especialidad, antes de realizar el ejercicio de prótesis y luego se enfrentan durante catorce semanas a la realización de sus tesis, ya sea documental o de ficción. En los tres años de los Cursos Regulares, los estudiantes entran en contacto con alrededor de un centenar de profesores, seleccionados entre destacados profesionales en activo del mundo audiovisual, que dictan clases o asesoran ejercicios prácticos en más de cinco idiomas.

Asesorados por extraordinarios profesionales en activo (otra de las características esenciales de la EICTV), hasta julio de 2005, se habían graduado 541 estudiantes en las siete especialidades del Curso Regular, y en los veinte años se realizaron 105 tesis de ficción y 18 de género documental. Tales ejercicios de tesis no significan la graduación solo para los realizadores, sino también para los guionistas, fotógrafos, editores, sonidistas y productores que desempeñaron su oficio en ella. Los 541 egresados procedían de los más diversos países, entre los cuales mayoreaban Cuba (66), Brasil (56), Colombia (44), España (41), Venezuela (33),

taire, et un exercice documentaire en vidéo Betacam. A la fin de la deuxième année, les étudiants auront réalisé de nombreux exercices pratiques au sein des Ateliers par Spécialité, onze exercices documentaires en vidéo de treize minutes et de nombreux exercices de télévision. Durant la troisième et dernière année à l'École, les étudiants consacrent sept semaines aux ateliers par spécialités, avant de réaliser l'exercice de "pré-thèse" et ensuite, ils s'attaquent durant quatorze semaines à la réalisation de leur thèse, qu'elle soit en documentaire ou en fiction. Durant les trois ans du Cursus Classique, les étudiants rencontrent environ une centaine de personnalités sélectionnées parmi d'éminents professeurs en activité dans le domaine de l'audiovisuel qui leur donnent des cours ou les supervisent dans leurs exercices pratiques, et ce dans plus de cinq langues.

Conseillés par d'extraordinaires professionnels en activité (c'est une autre des caractéristiques essentielles de l'EICTV), jusqu'en juillet 2005, 541 étudiants ont eu leur diplôme dans les sept spécialités du Cursus Classique, et durant les vingt ans, 105 thèses ont été réali-



Chile (25), Argentina (25), México (23), Perú (22) y Bolivia (21). Por supuesto, Latinoamérica ha predominado como zona geográfica, seguido por Europa (de once países) y África (de diez países). Todos los egresados, independientemente de su procedencia, formación previa y especialidad, recibieron en la EICTV una formación concebida con el objetivo de fortalecer el nivel estético y las habilidades técnicas, además de que se intenta impregnarles un concepto ético, la visión crítica del mundo, la capacidad para soñar, la utopía, la profunda preocupación por el destino de la especie, la clara oposición a la barbarie, la injusticia, la opresión, por decirlo con las palabras de los fundadores.

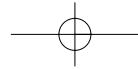
Pero las propuestas de formación audiovisual en la EICTV no se limitan al Curso Regular con sus siete especialidades y sus tres años de permanencia. También están los Talleres Internacionales, organizados con el propósito de garantizar la formación continua. Estos Talleres están concebidos para diversos niveles de conocimiento del medio, desde los cursos básicos para semi-profesionales, hasta la muy alta especialización en disciplinas no incluidas en el Curso Regular. El proceso de matrícula se ha verificado a través de las oficinas en los diferentes países y se calculaba que hasta el 2005 habían pasado unos cinco mil estudiantes, procedentes de unos treinta países. Como promedio, se realizan unos veinte talleres cada año, con una duración de dos a ocho semanas, y se pretende abarcar los más diversos oficios y tendencias no solo del cine, sino también de la Televisión, el video y la informática.

Plaza obligada para la figuras más relevantes del universo audiovisual e intelectual, la EICTV se propuso, desde sus primeros tiempos hasta el presente, convertirse no solo en una Escuela donde se enseñaran los rudimentos de la realización cinematográfica, sino que también se proponía mantener actualizados a sus profesores y estudiantes respecto a lo más contemporáneo, complejo y útil del pensamiento audiovisual, en particular, pero también artístico, filosófico e intelectual. El primero de los Diálogos de Altos Estudios fue impartido por el dramaturgo brasileño Lauro César Muñiz, entre el 6 y el 17 de abril de 1987, y discursó sobre Mecánica del guión. El segundo fue impartido por el especialista norteamericano David Leitner, y el tercero por los especialistas de la comunicación Armand y Michele Mattelart. Posteriormente, ocupó estos Diálogos el cineasta, investigador y teórico de la comunicación Octavio Getino. Para dejar por escrito algunas de estas conferencias magistrales, el departamento de Publicaciones de la EICTV editó los libros *La doble moral del cine*, compilación de ensayos escritos por Julio García Espinosa, y los dos tomos de *Así de simple*, en los cuales se reúnen las intervenciones de importantes personalidades del cine, las artes y el pensa-

sées en fiction, et 18 dans le genre documentaire. De tels exercices de thèse ne signifient pas seulement un titre pour les réalisateurs, mais aussi pour les scénaristes, les directeurs de la photographie, les monteurs, les preneurs de son et les producteurs qui ont contribué à la thèse dans leur domaine. Les 541 lauréats venaient des pays les plus divers, parmi lesquels on retrouvait principalement Cuba (66), le Brésil (56), la Colombie (44), Espagne (41), le Venezuela (33), le Chili (25), le Mexique (23), le Pérou (22) et la Bolivie (21). Bien sûr, l'Amérique latine a été la zone géographique prédominante, suivie de l'Europe (onze pays) et de l'Afrique (dix pays). Tous les lauréats, indépendamment de leur provenance, de leur formation antérieure et de leur spécialité, ont reçu à l'EICTV une formation conçue avec l'objectif de renforcer leur niveau esthétique et leurs compétences techniques, ainsi que celui de leur inculquer un concept éthique, la vision critique du monde, la capacité de rêver, l'utopie, un profond souci de l'avenir de l'espèce, l'opposition claire à la barbarie, à l'injustice, à l'oppression, pour reprendre les mots des fondateurs.

Mais les propositions de formation audiovisuelle de l'EICTV ne se limitent pas au Cursus Classique avec ses sept spécialités et sa durée de trois ans. Des Ateliers Internationaux sont aussi organisés dans le but de garantir la formation continue. Ces Ateliers sont conçus pour différents niveaux de connaissance du média, depuis les cours basiques pour semi-professionnels, jusqu'à la très haute spécialisation dans des disciplines qui ne font pas partie du Cursus Classique. Après vérification des procédures d'inscription à travers les bureaux des différents pays, on calcule que jusqu'en 2005, environ 5 000 étudiants, venant d'une trentaine de pays sont passés par l'École. En moyenne, une vingtaine d'Ateliers, d'une durée de deux à huit semaines, ont lieu chaque année, et se proposent de couvrir les métiers et les tendances les plus divers, non seulement du cinéma, mais aussi de la Télévision, de la vidéo et de l'informatique.

Passage obligé pour les personnalités les plus importantes de l'univers audiovisuel et intellectuel, l'EICTV s'est donnée pour mission, depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui, de devenir non seulement une école où l'on enseignerait les rudiments de la réalisation cinématographique, mais également de maintenir ses professeurs et étudiants au fait des dernières nouveautés, de ce qui est le plus contemporain, complexe et utile dans la pensée audiovisuelle en particulier, mais aussi artistique, philosophique et intellectuelle. Le premier des "Dialogues des Hautes Etudes" a été donné par le dramaturge brésilien Lauro César Muz, du 6 au 17 avril 1987, et il est intervenu sur la Mécanique du scénario. Le second a été donné par le spécialiste nord-américain David Leitner, et le troisième par les spéci-



EICTV: 20 años de la utopía puesta en práctica

miento: los guionistas Jean-Claude Carrière y Senel Paz, los realizadores Francis Ford Coppola, Mrinal Sen, José Luis Borau y Constantin Costa-Gavras, además de intelectuales de la talla de Wole Soyinka, Yuri Lotman y Walter Murch.

Paralelamente al Curso Regular, a los Talleres Internacionales y a los Diálogos de Altos Estudios, ha tenido lugar casi todos los años, a lo largo de dos décadas, el taller conducido por Gabriel García Márquez, *Cómo se cuenta un cuento*, que suele durar entre una semana y diez días, en diciembre, o en los primeros meses del año, y concentrarse en el desarrollo de habilidades para desarrollar la escritura de uno o varios proyectos de guión. “Lo que más me importa en este mundo es el proceso de la creación. ¿Qué clase de misterio es ése que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella; morir de hambre, frío o lo que sea, con tal de hacer una cosa que no se puede ver ni tocar y que, al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada?”, ha escrito el Premio Nobel de literatura, quien ha contado en estos talleres que él imparte y modera personalmente, con la participación de importantes guionistas y realizadores.

Es de destacar que en su labor de formación, la EICTV ha contado desde su inicio con un cuerpo de dirección integrado por prestigiosos cineastas de América Latina y del resto del mundo. Desde 1986 y hasta 1991 fue dirigida por el realizador argentino Fernando Birri; a él le siguió el guionista y realizador brasileño Orlando Senna, quien completó su mandato en julio de 1994; el guionista y realizador colombiano Lisandro Duque fungió como director hasta el mes de marzo de 1996. De agosto/96 hasta agosto/2000 la Escuela fue dirigida por el guionista hispano-argentino Alberto García Ferrer. Luego se sucedieron el cineasta e historiador venezolano Edmundo Aray, y el realizador y ensayista cubano Julio García Espinosa, quien se desempeña en esas labores a la altura del veinte aniversario de una institución que él mismo contribuyó a crear.

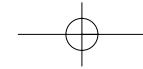
Respecto a la integración de la Escuela a organismos internacionales, destaca la membresía del CILECT (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinema et de Television) y la presidencia de la FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina). Tiene particular relevancia el Premio Rossellini otorgado durante la 46 edición del Festival de Cannes (1993). Este galardón se instituyó en ocasión del 40 aniversario de la película *Roma, ciudad abierta* para honrar a aquellas obras o personas que encarnen el espíritu de progreso, generosidad y humanismo que caracterizaba a Roberto Rossellini. Hasta la fecha la EICTV es la única escuela del mundo distinguida por

listes de la communication Armand et Michele Mattelart. Par la suite, le cinéaste, chercheur et théoricien de la communication Octavio Getino a occupé ce poste. Pour qu'il reste une trace écrite de certaines de ces magistrales conférences, le département des Publications de l'EICTV a édité les livres *La double morale du cinéma*, compilation des essais écrits par Julio García Espinosa, et les deux tomes de *Así de simple*, dans lesquels sont réunies les interventions d'importantes personnalités du cinéma, des arts et de la pensée : les scénaristes Jean-Claude Carrière et Senel Paz, les réalisateurs Francis Ford Coppola, Mrinal Sen, José Luis Borau et Constantin Costa-Gavras, ainsi que des intellectuels de l'envergure de Wole Soyinka, Yuri Lotman et Walter Murch.

Parallèlement au Cursus Classique, aux Ateliers Internationaux et aux Dialogues des Hautes Etudes, s'est tenu quasiment tous les ans, durant vingt ans, l'atelier mené par Gabriel García Márquez, *Cómo se cuenta un cuento*, qui dure habituellement entre une semaine et dix jours, en décembre, ou durant les premiers mois de l'année, et il se concentre sur le développement des capacités à écrire un ou plusieurs projets de scénario. “Ce qui m'importe le plus dans ce monde, c'est le processus de la création. Quel genre de mystère fait que le simple désir de raconter des histoires puisse se transformer en une passion, qu'un être humain soit capable de mourir pour elle ; mourir de faim, de froid ou de quoi que ce soit, dans le but de faire quelque chose qui ne peut ni se voir ni se toucher et qui, finalement, si on y regarde de plus près, ne sert à rien ? a écrit le prix Nobel de littérature. D'importants scénaristes et réalisateurs ont honoré de leur présence ces ateliers que García Márquez anime et dirige personnellement.

Il convient de préciser que dans sa tâche formatrice, l'EICTV s'est appuyée dès ses débuts sur un groupe dirigeant composé de prestigieux cinéastes d'Amérique latine et du reste du monde. Depuis 1986 et jusqu'en 1991, elle a été dirigée par le réalisateur argentin Fernando Birri ; le scénariste et réalisateur brésilien, Orlando Senna, lui a succédé, et a mis fin à son mandat en juillet 1994 ; le scénariste et réalisateur colombien Lisandro Duque a occupé le poste de directeur jusqu'au mois de mars 1996. Du mois d'août 1996 jusqu'au mois d'août 2000, l'École a été dirigée par le scénariste hispano-argentino Alberto García Ferrer. Deux autres personnalités se sont ensuite succédées : le cinéaste et historien vénézuélien Edmundo Aray, et le réalisateur et essayiste cubain Julio García Espinosa, qui occupe cette fonction alors que cette institution, qu'il a lui-même contribué à créer, fête ses vingt ans.

En ce qui concerne l'intégration de l'École à des organismes internationaux, on peut signaler son statut de membre du CILECT (Centre International de Liaison



JOEL DEL RÍO

el Festival de Cannes en la larga historia de este evento.

Las múltiples actividades de promoción e intercambio se potencian en los múltiples festivales internacionales en que participamos, y a través de la firma y desarrollo de convenios con prestigiosas escuelas de cine e instituciones internacionales, como la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Canal+ (España), el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) Cuba; el British Council (Inglaterra), el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, entre otros. Las relaciones con la UNESCO datan del surgimiento mismo, debido a que esta organización internacional, por su misma esencia, resulta plenamente afín a los propósitos de nuestra Escuela, muy atenta a la educación (en su condición de institución docente), a la cultura (por ser un centro de formación de artistas y creadores), a la comunicación (en tanto el cine y la televisión son medios de comunicación por excelencia) y a la ciencia (por el equipamiento tecnológico que se emplea en las labores docentes y de realización). Todo ello arraigado en las ideas que alentaron la creación de la Escuela en tanto resultado de un movimiento histórico, ideológico y estético, el del Nuevo Cine Latinoamericano. Como aseguró Julio García Espinosa en la inauguración del curso 2005-2006, “esa herencia sustenta este proyecto docente, que trata de no inclinarse a lo tecnocrático, sino a la utilización de la técnica como medio, y así contribuir al desarrollo del talento, y a la idea de convertirnos en un centro de energía creadora, en un proyecto de vida”.

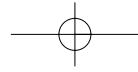
El restablecimiento de los tres años de estudio en el Curso Regular conllevó varias transformaciones medulares en cuanto al empleo del espacio, y a la refuncionalización de todas las instalaciones. Con vistas a ello se construyó un muy completo estudio de televisión, perfecta y modernamente habilitado para integrarse de inmediato a la realización de programas, y además hubo que edificar un anexo de tres plantas, donde colocar todas las oficinas, la dirección y la administración, con vistas a liberar espacio y construir nuevas habitaciones, habida cuenta de que a partir de ahora se prolongaría la estancia de los estudiantes en la Escuela. Tanto el empleo de las nuevas tecnologías (en la informática de toda la Escuela, en la producción de nuevos ejercicios, en la Mediateca) como la reciente incorporación a los programas docentes de los Estudios de Televisión, han contribuido a que la Escuela se ubique a la altura del pensamiento que acompaña al audiovisual contemporáneo, a lo cual contribuye no poco la existencia de la revista digital *Miradas* y del boletín electrónico mensual *El ojo y la oreja*.

Los programas docentes de la EICTV se abren a las potencialidades humanísticas de las nuevas tecnologías, porque el presente y el futuro de la Escuela de Cine

des Ecoles de Cinéma et de Télévision) et sa présidence de la FEISAL (Fédérations des Ecoles de l'Image et du Son d'Amérique Latine). Le Prix Rossellini, remis durant la 46^e édition du Festival de Cannes (1993) est particulièrement important. Cette distinction a été créée à l'occasion du 40^e anniversaire du film *Rome, ville ouverte* pour honorer les œuvres et personnes qui incarnent l'esprit progressiste, généreux et humaniste qui caractérisait Roberto Rossellini. Jusqu'à aujourd'hui, l'EICTV est la seule école du monde décorée par le Festival de Cannes au cours de sa longue histoire.

Les multiples activités de promotion et d'échange sont renforcées par les multiples festivals internationaux auxquels nous participons, et à travers la signature et le développement de conventions avec de prestigieuses écoles de cinéma et des institutions internationales, comme la Société Générale d'Auteurs et d'Editeurs d'Espagne (SGAE), Canal+ (España), l'Institut Cubain d'Art et d'Industrie Cinématographiques (ICAIC, Cuba) ; le British Council (Angleterre), le Ministère des Affaires Etrangères de France, entre autres. Les relations avec l'Unesco remontent à l'époque de la création de l'École étant donné que cette organisation internationale, par son essence même, est pleinement en adéquation avec les principes de notre École, très attentive à l'éducation (en tant qu'institution scolaire), à la culture (car c'est un centre de formation d'artistes et de créateurs), à la communication (vu que le cinéma et la télévision sont des modes de communication par excellence) et à la science (de par l'équipement technologique qui est utilisé dans les travaux d'enseignement et de réalisation). Tout ceci prend sa source dans les idées qui ont motivé la création de l'École en tant que résultat d'un mouvement historique, idéologique et esthétique, celui du Nouveau Cinéma Latino-américain. Comme l'a assuré Julio García Espinosa lors de l'inauguration de l'année scolaire 2005-2006, “cet héritage nourrit le projet d'enseignement, qui s'efforce de ne pas tendre vers la technocratie, mais vers l'utilisation de la technique comme moyen, et contribuer ainsi au développement du talent, ainsi qu'à l'idée de nous transformer en un centre d'énergie créatrice, en un projet de vie”.

Le rétablissement des trois années d'étude du Cursus Classique a entraîné diverses transformations substantielles quant à l'utilisation de l'espace et à la réattribution des fonctions de toutes les installations. En vue de cela on a construit un studio de télévision très complet, aménagé parfaitement et doté d'un équipement moderne, pour servir immédiatement à la réalisation de programmes, et il a fallu construire en plus une annexe de trois étages pour y installer tous les bureaux, la direction et l'administration, en vue de libérer l'espace et de construire de nouvelles chambres, en fonction de l'allongement de la durée du séjour des étu-



EICTV: 20 años de la utopía puesta en práctica

y Televisión de San Antonio de los Baños está signado por la voluntad de formar profesionales capaces de expresar en sus obras el compromiso con la expresión del contexto cultural y social al cual pertenecen. Veinte años después de pronunciadas, todavía resuenan actuales las palabras pronunciadas por Fernando Birri cuando se inauguró la EICTV: "Expresar lo que todavía no tiene un nombre, una imagen, un estilo. Expresarnos, nombrarnos, imaginarnos. Para que el lugar de la Utopía, que, por definición, está en Ninguna Parte, esté en alguna parte: por derecho de cronología geográfica, política, poética, está en el que los otros llaman Tercer Mundo y nosotros Nuestra América, Nuestra África, Nuestra Asia, Nuestro Mundo".

JOEL DEL RÍO

Periodista especializado en crítica cultural, colaborador asiduo de los principales periódicos, festivales, revistas y páginas web de Cuba. Participó con ensayos sobre cine latinoamericano y cubano, muchos fueron premiados. Ha sido jurado en los principales concursos de creación, crítica y de periodismo cultural. Ha trabajado como periodista del ICAIC, como redactor del sitio cubacine.cu. En la EICTV es profesor y responsable del sitio web. Ha sido enviado especial de distintas instituciones en varias partes del mundo. Actualmente se encarga del mensuario *Cartelera Cine y Televisión*, redacta y coordina la edición de libros y es reportero del sitio web cinelatinoamericano.org.

RESUMEN

Inaugurada en 1986, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños es el más importante proyecto académico de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por el escritor Gabriel García Márquez. Esta institución está destinada a la formación técnica y artística de profesionales del cine, la televisión y el vídeo. Los estudiantes son en su mayoría latinoamericanos.

PALABRAS CLAVES

EICTV - Escuela - Cine - Televisión - Audiovisual - América Latina - Cuba - San Antonio de los Baños - Utopia - Práctica - Teoría.

dants à l'École. Tant l'utilisation des nouvelles technologies (pour l'informatique dans toute l'École, pour la production de nouveaux exercices, dans la Médiathèque), que la récente intégration aux programmes d'enseignement des Etudes de Télévision ont contribué à ce que l'École se hisse à la hauteur de la pensée qui sous-tend l'audiovisuel contemporain, ce à quoi contribue dans une grande mesure l'existence de la revue digitale *Regards* et du bulletin électronique mensuel *L'œil et l'oreille*.

Les programmes d'enseignement de l'EICTV sont ouverts aux potentialités humaines des technologies nouvelles, parce que le présent et l'avenir de l'École de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños sont marqués par la volonté de former des professionnels capables d'exprimer dans leurs œuvres l'engagement face à l'expression du contexte culturel et social auquel ils appartiennent. Vingt ans après avoir été prononcés, les mots de Fernando Birri à l'inauguration de l'EICTV, résonnent encore, toujours actuels : "Exprimer ce qui a encore un nom, une image, un style. Nous exprimer, nous nommer, nous imaginer. Pour que le lieu de l'Utopie qui, par définition, n'est Nulle Part, se trouve quelque part : selon le droit de la chronologie géographique, politique, poétique, ce lieu est dans ce que les autres appellent Tiers-Monde et ce que nous appelons Notre Amérique, Notre Afrique, Notre Asie, Notre Monde.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CUBA) PAR
MAGALI KABOUS**

JOEL DEL RÍO

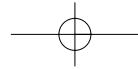
Journaliste spécialisé en critique culturelle, collaborateur assidu des principaux journaux, festivals, revues et pages web de Cuba. Il a écrit des essais sur le cinéma latino-américain et cubain, dont beaucoup ont reçu des prix. Il a été juré dans les principaux concours de création, critique et journaliste culturel. Il a travaillé comme journaliste de l'ICAIC et rédacteur du site cubacine.cu. A l'EICTV, il est professeur et responsable du site web. Il a été envoyé spécial à l'étranger de diverses institutions. Actuellement, il s'occupe du mensuel *Cartelera Cine y Televisión*, rédige et coordonne l'édition de livres et il est reporter pour le site web cinelatinoamericano.org.

RÉSUMÉ

Inaugurée en 1986, l'École Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños est le plus important projet académique de la Fondation du Nouveau Cinéma Latino-américain, présidée par l'écrivain colombien Gabriel García Márquez. Cette institution est destinée à la formation technique et artistique de professionnels du cinéma, de la télévision et de la vidéo. Les étudiants sont en majorité des Latino-américains.

MOTS-CLÉS

EICTV - École - Cinéma - Télévision - Audiovisuel - Amérique latine, Cuba - San Antonio - Utopie - Pratique - Théorie.



Texto de Fernando Birri, director fundador de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, leido en la Plaza Zavattini de la escuela, en el acto de conmemoración de su XX Aniversario, la noche del 15 de diciembre de 2006

Hoy y siempre

Amigos, amigas
y al Gran Amigo Invisible,
Fidel, sin quien esta Escuela no existiría.

El mundo vive hoy una distopia o utopía negativa. Pero esta Escuela existe –y subsiste– para defender la utopía positiva: para afirmar que otro mundo es posible, que otro cine es posible, contrarrestando esa utopía negativa, con un nuevo proyecto de América Latina donde el Norte es el Sur.

En otra tarde como ésta, concluyendo los cursos de la primera generación de cineteleastas que se graduó en la EICTV (sobrenombrada entonces Escuela de Tres Mundos: América Latina y el Caribe, África y Asia), como testimonio del compromiso cumplido por esos egresados y colofón de su Acta de Nacimiento, leímos este juramento, que hoy, al cumplirse sus 20 años de vida, extiendo a todos: alumnos, maestros y trabajadores, de nuestra Escuela. Y aquí renuevo:

Juramento athasasiano
ante la linterna mágica...

Si un ingeniero construye mal un puente, ese puente se cae; si un médico cura mal una enfermedad, ese enfermo se muere; si un cineasta, un videasta, un teleasta, hace un mal film, un mal video, una mala televisión, aparentemente no pasa nada, no muere nadie. Tibetanos, cabalistas, Jean Cocteau repitieron: “Desconfiad de los espejos”. Yo os digo, desconfiad de la impunidad de las imágenes. ¿Pues qué son estas imágenes audiovisivas sino el más efímero de los espejos, el más peligroso de los espejos, un espejo capaz de refle-

Texte de Fernando Birri, directeur fondateur de l'Ecole Internationale de Cinéma et Télévision, lu sur la Place Zavattini de l'école, durant l'acte de commémoration de son XX^e Anniversaire, au soir du 15 décembre 2006.

Mes amis, mes amies
et au Grand Ami Invisible,
Fidel, sans qui cette école n'existerait pas.

Le monde vit aujourd’hui une désutopie ou une utopie négative. Mais cette école existe – et subsiste – pour défendre l’utopie positive : pour affirmer qu’un autre monde est possible, qu’un autre cinéma est possible, allant contre cette utopie négative. Cette utopie renferme un nouveau projet d’Amérique latine où le Nord est le Sud.

Un soir comme celui-ci, à la fin des cours de la première génération de télécinéastes diplômés de l'EICTV (alors surnommée École des Trois Mondes : l'Amérique latine et les Caraïbes, l'Afrique et l'Asie), comme un témoignage de l'engagement rempli par ces lauréats et comme point culminant de son Acte de Naissance, nous avons lu ce serment, qu'aujourd'hui, alors que l'école va fêter ses vingt ans d'existence, j'étend à tous : les étudiants, les professeurs et les travailleurs de notre École. Et je le renouvelle devant vous :

Serment athanasien
sur la lanterne magique...

Si un ingénieur construit mal un pont, ce pont s'écroule ; si un médecin soigne mal une maladie, le malade meurt ; si un cinéaste, un vidéaste, un réalisateur de télévision, fait un mauvais film, une mauvaise vidéo, une mauvaise émission, apparemment, rien ne se passe, personne ne meurt pour autant. Les tibétains, les adeptes de la cabale, Jean Cocteau l'ont répété : “Méfiez-vous des miroirs”. Moi, je vous dis de vous méfier de l'impunité des images. Car en effet, que sont ces images audiovisuelles, si ce n'est le plus éphémère des miroirs, le plus dangereux des miroirs, un miroir capable de refléter les rêves, capable

Hoy y siempre

jar los sueños, capaz de evocar en el blanco de una pantalla el mundo universo, y hacerlo desaparecer de nuevo en una nada blanca, sin trizarse siquiera? Os pido ojos, orejas. Las imágenes pueden también matar desmoronando secretas arquitecturas de la imaginación, sepultando neuronas de conciencia bajo escombros de insensibilidad, venalidad, mediocridad.

Conscientes de su responsabilidad para con el cuerpo físico del hombre, los médicos, desde hace cientos de años, en un momento como éste, hacen su juramento hipocrático de iniciación, en nombre del saludable proto-médico. Hipócrates.

Yo les propongo este anochecer, para la salud de la imaginería audiovisual, este nuevo juramento, en nombre del padre Athanasius Kircher, siglo XVII, inventor de la Linterna Mágica (que nadie responda en voz alta, me basta con que cada uno lo haga escuchándose a sí mismo):

¿Juráis que no filmaréis un solo fotograma que no sea como el pan fresco, que no grabaréis un solo milímetro de cinta magnética que no sea como el agua limpia?

¿Juráis que no desviaréis vuestros ojos, que no os taparéis vuestros oídos, frente a lo real maravilloso y lo real horrible, de la tierra de América Latina y el Caribe, África y Asia de la cual estáis hechos, y de la cual sois fatalmente expresión?

¿Juráis que fieles a un sentimiento irrenunciable de liberación de la justicia, la verdad, la belleza, no retrocederéis frente a la amenaza de los fantasmas de la angustia, de la soledad, de la locura y seréis fieles antes que a nadie a vuestra voz interior?

Si así no lo hicierais, que el tigre y el águila devoren el hígado de vuestros sueños, que la serpiente se enrosque en el chasis de vuestra cámara, que ejércitos de luciérnagas chisporroteen cortocircuitos e interferences en vuestras grabadoras electrónicas.

Si así lo hicierais, como confiamos, que el colibrí os proteja blindándoos con la delicada coraza de un arco-iris que dure tanto como vuestra vida y más allá, en vuestras obras.

:Larga vida a la Utopía del Ojo y de la Oreja!

RESUMEN

Con ocasión de los 20 años de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, su fundador, el director argentino Fernando Birri leyó un texto escrito para la inauguración de la escuela. Este texto, dirigido a los jóvenes creadores y a los profesores, propone un pacto, un juramento poético de cineastas.

PALABRAS CLAVE

EICTV - Cuba - Cine- Juramenbt - Birri - Conmemoración.

d'évoquer sur l'espace blanc de l'écran le monde universel, et le faire disparaître à nouveau dans un néant blanc, sans même se briser en mille morceaux ? Je vous demande vos yeux, vos oreilles. Les images peuvent aussi tuer en détruisant les secrètes architectures de la mémoire, en enterrant les neurones de la conscience sous les décombres de l'insensibilité, de la vénalité, de la médiocrité.

Conscients de leur responsabilité envers le corps physique de l'homme, les médecins depuis des siècles, dans un moment comme celui que vous vivez, prêtent le serment d'Hippocrate comme un acte initiatique, au nom du salutaire ancêtre des médecins. Hippocrate.

Je vous propose ce soir, pour la santé de l'imaginerie audiovisuelle, ce nouveau serment, au nom du père Athanasius Kircher, inventeur de la lanterne magique au XVII^e siècle (que personne ne réponde à haute voix, il suffit que chacun le prête en s'écoulant lui-même) :

Jurez-vous de ne jamais filmer un seul photogramme qui ne soit comme le pain frais, de ne jamais enregistrer un seul millimètre de bande magnétique qui ne soit comme l'eau fraîche ?

Jurez-vous de ne pas détourner le regard, de ne pas vous boucher les oreilles face au réel merveilleux et face à la réalité horrible de la terre latino-américaine, caribéenne, africaine et asiatique de laquelle vous êtes faits, et de laquelle, fatallement, vous êtes l'expression ?

Jurez-vous d'être fidèles à un sentiment inaliénable de libération de la justice, de la vérité, de la beauté, de ne pas reculer face à la menace des fantômes de l'angoisse, de la solitude, de la folie, et d'être fidèles avant tout à votre voix intérieure ?

Si vous n'agissiez pas de la sorte, que le tigre et l'aigle dévorent le foie de vos rêves, que le serpent s'enroule sur le châssis de votre caméra, que des armées de lucioles crachent des court-circuits et des interférences dans vos enregistreurs électriques.

Si par contre vous agissiez ainsi, comme nous le croyons, que le colibri vous protège en vous offrant comme un blindage la délicate cuirasse d'un arc-en-ciel qui dure aussi longtemps que votre vie, et qu'il vous protège, au-delà de vos vies, dans vos œuvres.

Longue vie à l'Utopie de l'Oeil et de l'Oreille !

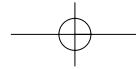
TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)
PAR MAGALI KABOUS

RÉSUMÉ

À l'occasion des 20 ans de l'Ecole Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de los Baños, son fondateur, le réalisateur argentin Fernando Birri a lu un texte qui avait été écrit pour l'inauguration de l'école. Ce texte, adressé aux jeunes créateurs ainsi qu'à leurs formateurs propose un pacte, un serment poétique des cinéastes.

MOTS-CLÉ

EICTV - Cuba - Cinéma - Serment - Birri - Commémoration.



1967-2007

40 años de los Encuentros de Viña del Mar o de la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano



ESCRITO Y TRADUCIDO / ECRIT ET TRADUIT Amanda Rueda

Aunque parezca paradójico fueron los primeros festivales de cine latinoamericano en Italia, es decir antes de la creación de festivales en el continente latinoamericano, los que fundaron los vínculos de solidaridad entre los cineastas de América Latina. Santa Margarita, Sestri Levante, Génova, Pesaro, Ginebra (Suiza), representan para los cineastas latinoamericanos los primeros encuentros en los cuales nace el proyecto de un cine continental.

En 1962, se realiza en Sestri Levante la III Exposición de Cine Latinoamericano, organizada en Italia por el Centro de Estudios Europa-América Latina, patrocinada por la institución tercer-mundista jesuita Le Columbianum, de Génova, y dirigida por el jesuita Angelo Arpa y el joven cineasta italiano Gianni Amico, quien contribuyó bastante al diálogo con los cineastas de América Latina. Uno de los debates programados es *El cine como expresión de la realidad latinoamericana*. Entre los intelectuales y cineastas presentes están los franceses Edgar Morin y Louis Marcorelles, el cubano Alfredo Guevara, el brasiliense Glauber Rocha. Si el informe de este encuentro presenta un panorama representativo de la producción cinematográfica de los países latinoamericanos, es cierto que los participantes plantean la necesidad de establecer una base común que permita la colaboración entre distintos países del continente.

La V Edición de la Rassegne o Congreso de cine latinoamericano, organizada en Génova en enero de 1965, es dedicada al *Cine Novo* brasileño. La Federación Internacional de Críticos de Cine recompensa el conjunto de obras cinematográficas de este movimiento con el Premio Fipresci. Glauber Rocha lanza en esta ocasión su manifiesto *Estética da fome*, publicado en la revista *Positif* un año después con el título “Une esthétique de la violence” (*Positif*, nº 73, febrero 1966.)

1967-2007

40 ans des Rencontres de Viña del Mar ou de la constitution du Nouveau Cinéma latino-américain

Cela peut sembler paradoxal mais c'est pour l'essentiel lors des premiers festivals de cinéma latino-américain en Italie, soit avant même qu'il n'en existe sur le continent latino-américain, que se sont noués des liens de connaissance et de solidarité entre des cinéastes d'Amérique latine. Santa Margarita, Sestri Levante, Gênes, Pesaro, Genève (Suisse), représentent pour les cinéastes latino-américains les premières rencontres au cours desquelles se dessine le projet d'un cinéma continental.

En 1962, se tient à Sestri Levante la 3^e Exposition de Cinéma Latino-américain, organisée en Italie par le Centre d'Etudes Europe-Amérique Latine, sponsorisée par l'institution tiers-mondiste jésuite Le Columbianum, de Gênes, et conduite par le jésuite Angelo Arpa et le jeune cinéaste italien Gianni Amico, qui a beaucoup contribué au dialogue avec les cinéastes d'Amérique latine. L'un des débats programmés s'intitule *Le cinéma en tant qu'expression de la réalité latino-américaine*. Parmi les intellectuels et cinéastes qui y prennent part se trouvent les Français Edgar Morin et Louis Marcorelles, le Cubain Alfredo Guevara, le Brésilien Glauber Rocha. Alors que le compte-rendu entend présenter un panorama représentatif de la production cinématographique des pays latino-américains, les participants y mettent en évidence le besoin d'établir une base commune en vue d'une collaboration entre les divers pays du continent.

La 5^e édition de la Rassegne ou Congrès de cinéma latino-américain, organisée à Gênes en janvier 1965,

1967- 2007 > 40 años de los Encuentros de Viña del Mar...



Pero es en 1967 cuando se realiza el Primer Encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar (Chile), primera cita de cineastas en América Latina misma, particularmente de los países cuyas cinematografías han alcanzado un nivel importante de desarrollo: México, Argentina, Brasil y Cuba. Es ahí donde los cineastas dan nacimiento al primer movimiento cinematográfico de dimensión continental: el *Nuevo cine latinoamericano*. Personalidades francesas participan de este encuentro como Louis Marcorelles, quien escribe en 1981: "Encontramos amigos argentinos, tanto Fernando Solanas como Edgardo Cozarinsky, conocimos por primera vez Aldo Francia, Helvio Soto y sobre todo el sorprendente Raúl Ruiz. Bastantes cubanos vinieron jalones por Alfredo Guevara. Un clima casi religioso rodea las discusiones, la revolución está en la esquina".

En este encuentro participan los delegados de siete países del continente, nueve películas son proyectadas,

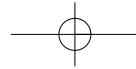
est dédiée au *Cinéma novo* brésilien. La Fédération Internationale des Critiques de Cinéma y récompense l'ensemble des films de ce mouvement en lui attribuant le Prix Fipresci. Glauber Rocha y lance son manifeste *Esthétique de la faim*, publié dans *Positif* un an après sous le titre *Une esthétique de la violence* (*Positif*, n° 73, février 1966).

C'est en 1967 que se tient la Première Rencontre des cinéastes latino-américains de Viña del Mar (Chili), premier rendez-vous des cinéastes en Amérique latine même, notamment des pays dont les cinématographies sont les plus développées : le Mexique, l'Argentine, le Brésil et Cuba ; c'est là que les cinéastes donnent naissance au premier mouvement cinématographique à échelle continentale : le *Nouveau cinéma latino-américain*. Des personnalités françaises y participent comme Louis Marcorelles (1981) qui écrit : "Nous retrouvons des amis argentins, aussi bien Fernando Solanas qu'Edgardo Cozarinsky, nous rencontrons pour la première fois Aldo Francia, Helvio Soto et surtout l'étonnant Raúl Ruiz. Les Cubains sont venus nombreux, conduits par Alfredo Guevara. Un climat presque religieux entoure les discussions, la révolution est au coin de la rue".

Participant à cette rencontre les délégués de sept pays du continent, neuf films y sont projetés, la plupart argentins et brésiliens. Les cinéastes y prennent des dispositions en vue de créer le Centre Latino-américain du Nouveau Cinéma qui a vocation à rassembler les nouveaux cinémas de chacun des pays du continent.

C'est à partir de Viña del Mar que le *Nouveau cinéma latino-américain* va se réclamer d'un combat politique pour la libération nationale, contre l'impérialisme nord-américain et ses agents anti-nationaux : "[...] Malgré la diversité des créateurs, des nationalités et des préférences des moyens expressifs, il existe en Amérique latine un cinéma qui s'oppose radicalement à la tâche dénaturante de l'impérialisme et de ses filières dans les terres latines ; un cinéma étroitement lié aux aspirations et besoins de ses peuples ; un cinéma qui a donné les preuves d'un très sérieux niveau professionnel et artistique" (Déclaration des cinéastes à Viña del Mar).

Lors de cette rencontre, les cinéastes proposent le développement et la protection des cinématographies nationales à l'aide de politiques de promotion et de législations cinématographiques réglementant la distribution et l'exploitation du cinéma latino-américain. Ils soutiennent par ailleurs l'unification de ces législations et la mise en place de conventions sub-régionales et d'associations latino-américaines en vue de consolider les marchés cinématographiques régionaux



la mayoría argentinas y brasileras. Los cineastas deciden crear el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine con el fin de reunir los nuevos cines de cada país.

A partir de Viña del Mar el *Nuevo cine latinoamericano* va a identificarse con la lucha política por la liberación nacional, contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales: “[...] A pesar de la diversidad de creadores, nacionalidades y preferencias por los medios expresivos, existe en Latinoamérica un cine que se opone firmemente a la tarea desnaturalizadora del Imperialismo yanki y sus sucursales en tierras latinas; un cine estrechamente ligado a las aspiraciones y necesidades de sus pueblos; un cine que ha dado ya pruebas de un muy serio nivel profesional y artístico” (Declaración de cineastas en Viña del Mar).

Durante este encuentro, los cineastas proponen el desarrollo y la protección de las cinematografías nacionales a través de la creación de políticas de promoción y de legislaciones que reglamenten la distribución y la exhibición del cine latinoamericano. Apoyan también la unificación de estas legislaciones y el desarrollo de convenciones subregionales y de asociaciones latinoamericanas con el fin de consolidar los mercados cinematográficos regionales que privilegian las coproducciones entre los países latinoamericanos, así como la realización de películas remarcables que exalten los valores culturales de la identidad latinoamericana.

Esta orientación se confirma un año más tarde, en 1968, durante el *II Encuentro de cineastas latinoamericanos* en Mérida. Ahí plantean la urgencia de participar en la historia real de los pueblos del continente y de permanecer a su lado en la lucha contra el colonizador, no

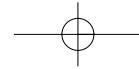
qui privilégieraient les coproductions entre les pays latino-américains ; enfin, la réalisation d'œuvres remarquables exaltant les valeurs culturelles de l'identité latino-américaine.

Cette orientation se confirme un an plus tard, en 1968, lors de la 2^e Rencontre des cinéastes latino-américains à Mérida. Ils y font état de l'urgence à prendre part à l'histoire réelle des peuples du continent et à se tenir à leurs côtés dans la lutte contre le colonisateur, non seulement par le biais de l'opposition militante, mais surtout avec les armes que représentent la réalisation et la diffusion d'un cinéma progressiste, anti-impérialiste et révolutionnaire.

Cet engagement politique est encore réaffirmé en septembre 1974 à la réunion de cinéastes latino-américains, intitulée *Un acte de solidarité avec le peuple et les cinéastes du Chili*, qui se tient à Caracas (Venezuela). Plus de quarante cinéastes de tout le continent y assistent et mettent en place le Comité des Cinéastes d'Amérique latine. Dans leur déclaration *Por un cine latinoamericano*, ils ratifient le principe “d'un cinéma en fonction de la plus stricte image latino-américaine, une image qui sera toujours d'opposition, de confrontation violente, et non plus défensive, mais d'attaque libératrice, d'élan vertical et définitif”.

Lors de ces Rencontres à Caracas, ces cinéastes mettent en avant le besoin de découvrir et d'approfondir la connaissance du continent par le biais du cinéma : “Il existe des chaînons historiques, culturels et économiques qui enchaînent une identité propre, largement plus puissante que les aspects qui individualisent les pays de notre continent”. Un élément symbolique fonde cette unité





1967- 2007 > 40 años de los Encuentros de Viña del Mar...

solamente a través de la oposición militante, sino sobre todo con las armas de la realización y la difusión de un cine progresista, antiimperialista y revolucionario.

Este compromiso político se confirma en septiembre de 1974 en la reunión de cineastas latinoamericanos, llamada *Un acto de solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*, que se lleva a cabo en Caracas (Venezuela). Más de cuarenta cineastas de todo el continente asisten y organizan el Comité de Cineastas de América Latina. En la declaración *Por un cine latinoamericano* confirmaron el principio “de un cine en función de la más estricta imagen latinoamericana, una imagen que siempre será de oposición, de confrontación violenta, y no ya defensiva, sino de ataque desalienante, de empuje vertical y definitivo”.

Durante estos Encuentros en Caracas, los cineastas insisten en la necesidad de descubrir y profundizar el conocimiento del continente a través del cine: “Existen eslabones históricos, culturales y económicos que encadenan una identidad propia, sobradamente más poderosa que aquellos aspectos que individualizan países y regiones de nuestro continente”. Un elemento simbólico parece fundar esta unidad continental según Fernando Birri (1983): “corrientes subterráneas vivas que nos hacen Uno en la diversidad”, o, según el grupo boliviano UKAMAU (1977), una “fuerza que habita y liga a millones de hombres”.

Durante el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Mérida, en abril de 1977, los cineastas defienden la promoción de un cine de testimonio, de denuncia y de análisis: “arma de resistencia en la lucha contra el dominio y la penetración imperialista, y de combate por la liberación nacional de los pueblos de nuestra América”.

El discurso identitario y contestatario de las obras es proclamado de nuevo. La historia y la situación económica y política comunes a los países del continente así como el enemigo común son reafirmados, mientras algunos cineastas sufren la persecución, el exilio, la prisión, la tortura e incluso la muerte. Estas jornadas de Mérida se sitúan bajo el signo de la utopía de una “Gran Patria Unida”, fundada en la cooperación y la solidaridad. “El auténtico Nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva [...] de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia [...], el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia”.

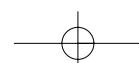
continentale d'après Fernando Birri (1983) : “des courants souterrains vivants qui dans la diversité nous font Un”, ou, d'après le groupe bolivien UKAMAU (1977), une “ force habitant et liant des millions d'hommes”.

Lors de la 5^e Rencontre des cinéastes latino-américains de Mérida, en avril 1977, les cinéastes défendent la promotion d'un cinéma de témoignage, de dénonciation et d'analyse : “arme de résistance dans la lutte contre la domination et la pénétration impérialistes, et de combat pour la libération nationale des peuples de notre Amérique”.

Une nouvelle fois, le discours identitaire et contestataire des œuvres est proclamé. L'histoire et la situation économique et politique communes aux pays du continent ainsi que la cible de l'ennemi commun sont réaffirmées, alors que plusieurs cinéastes ont souffert de persécution, connu l'exil, la prison, la torture, voire la mort. Ces journées de Mérida sont placées sous le signe de l'utopie d'une “Grande Patrie Unie”, fondée sur la coopération et la solidarité. “L'authentique nouveau cinéma latino-américain a été, il est et il sera celui qui contribue au développement de nos cultures nationales comme instrument de résistance et de lutte, celui qui travaille dans la perspective [...] d'intégrer cet ensemble de nations qui un jour feront que la grande patrie du Rio Grande à la Patagonie soit réalité [...]. Celui qui aborde les problèmes sociaux et humains de l'homme latino-américain, tout en les situant dans le contexte de la réalité économique et politique qui le conditionne, promeut la prise de conscience de la lutte pour la transformation de notre histoire”.

Il était dès lors nécessaire d'entreprendre une action de décolonisation cinématographique et culturelle pour aboutir à une pratique intellectuelle critique et autonome. Dans l'esprit d'Octavio Getino et de Fernando Solanas, cette décolonisation passe par la mise en œuvre d'un “Tiers-cinéma” en rupture avec les modèles cinématographiques “néo-coloniaux” tels le “Premier cinéma” (cinéma hollywoodien ou cinéma de marché) et le “Deuxième cinéma” (cinéma d'auteur européen ou cinéma bourgeois), proposition développée dans le manifeste *Vers un Tiers Cinéma* (Buenos Aires, 1969) qui accompagne le film *L'heure des brasiers*, et fait bien évidemment référence à l'engagement aux côtés des luttes du tiers monde.

À l'égard des nouveaux cinémas d'Amérique latine, le thème de la décolonisation culturelle ne signifie pas pour autant le rejet des références étrangères. Dans son texte *Révolution dans la révolution du Nouveau cinéma latino-américain*, Birri s'interroge à ce propos : “Est-il inutile de souligner que l'esthétique du *Nouveau cinéma latino-américain* était celle du réalisme critique ? [...] Est-il inutile de se rappeler que la maturation de l'avant-garde contemporaine en Amérique



A partir de este momento era necesario emprender una acción de descolonización cinematográfica y cultural para alcanzar una práctica intelectual crítica y autónoma. Para Octavio Getino y Fernando Solanas, esta descolonización pasa por la creación del "Tercer cine" en ruptura con los modelos cinematográficos "neocoloniales" como el "Primer cine" (cine hollywoodiano o cine comercial) y el "Segundo cine" (cine de autor europeo o cine burgués), proposición desarrollada en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (Buenos Aires, 1969), que acompaña el film *La hora de los hornos*, y hace referencia evidentemente al compromiso con las luchas del tercer mundo.

Por otro lado, para los nuevos cines de América Latina, el tema de la descolonización cultural no significa necesariamente la negación de las referencias extranjeras. En su texto *Revolución en la revolución del Nuevo cine latinoamericano*, Birri se pregunta: "¿Obvio subrayar que la estética del *Nuevo cine latinoamericano* era la del realismo crítico? [...] ¿Obvio recordar que la maduración de la vanguardia intelectual contemporánea de América Latina fue hecha del modernismo al letrismo, atravesando el surrealismo, el dadaísmo, el creacionismo? ¿Qué nuestra juventud fue tocada por Joyce, herida por Rilke, derribada por Lautréamont, encendida por Whitman? ¿Qué nuestro abc cinematográfico lo deletreamos con *El gabinete del Doctor Caligari*, *Entreacto*, *El ciudadano Kane*?".

Es necesario señalar la participación de algunas herencias "extranjeras", particularmente la del *Neorealismo italiano*, en la construcción de un discurso de contestación al servicio del proyecto identitario de las cinematografías nacionales. Este proyecto busca combatir "la creación de un mundo falso" en tanto imitación de una expresión extranjera, y elaborar imágenes propias que sean la expresión del pueblo. El cine auténtico será aquel "representativo de nuestros pueblos y de sus aspiraciones más legítimas", afirman los cineastas que participan en los Encuentros de Viña del Mar en 1967.

Hablar de cine auténticamente latinoamericano en los años 1960 y 1970 significa hablar de un cine revolucionario, un cine comprometido en la enunciación de una identidad cultural nacional y continental, un cine concebido como instrumento de combate y de concientización de las masas, un cine de denuncia del imperialismo y de su proyecto colonizador.

El movimiento *Nuevo cine latinoamericano* nace entonces del encuentro de varias experiencias cinematográficas antes aisladas. Más allá de las películas, se trata de un pensamiento alrededor del cine, la identidad nacional y las luchas del tercer mundo. El cine tendrá como vocación alimentar, a través de sus propuestas teóricas, la construcción de un pensamiento latinoamericano. Es el período de los manifiestos cine-

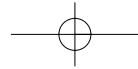
latine s'est faite du modernisme au lettrisme, en traversant le surréalisme, le dadaïsme et le créationnisme ? Que notre jeunesse a été touchée par Joyce, frappée par Rilke, bousculée par Lautréamont, allumée par Whitman ? Que notre abc cinématographique on l'épelle avec *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Entracte* et *Le Citoyen Kane* ?

Il convient de souligner la capacité de certains héritages "étrangers", notamment celui du *Néoréalisme italien*, à prendre une part active dans la construction d'un discours de contestation au service de la quête identitaire des cinématographies nationales. Celle-ci vise à combattre "l'invention d'un monde faux" en tant qu'imitation d'une expression étrangère, et à élaborer des images propres qui se veulent l'expression du peuple. Le cinéma authentique sera celui "représentatif de notre peuple et de ses aspirations les plus légitimes", affirment les cinéastes participant aux Rencontres de Viña del Mar en 1967.

Parler de cinéma authentiquement latino-américain dans les années 1960 et 1970 renvoie donc à un cinéma révolutionnaire, un cinéma engagé dans l'énonciation d'une identité culturelle nationale et continentale, un cinéma conçu comme instrument de combat et de prise de conscience des masses, un cinéma de dénonciation de à l'impérialisme et de son projet colonisateur.

Le mouvement *Nouveau cinéma latino-américain*





1967-2007 > 40 años de los Encuentros de Viña del Mar...



Alfredo Guevara et un groupe de cinéastes latinoaméricains.

matográficos, textos fundadores de un movimiento continental: *Por un cine nacional, realista, crítico y popular* de Fernando Birri, *Hacia un tercer cine* de Fernando Solanas y Octavio Getino, *Estética da fome* de Glauber Rocha, *Problemas de forma y contenido revolucionarios* de Jorge Sanjines, *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa...

Estos cineastas le dieron un impulso capital al movimiento. Sin embargo, el carácter continental del *Nuevo cine latinoamericano* contiene un horizonte utópico que no corresponde con la realidad. En las declaraciones de cineastas formuladas en estos encuentros, por ejemplo, no todos los países del continente son representados. Las cinematografías más evocadas son siempre la argentina, la chilena, la brasiliense y la cubana. Solamente hacia finales de los años sesenta esta renovación tendrá algunos ecos en América Central. La ofensiva final de los Sandinistas en Nicaragua y las fuerzas de liberación del Salvador y de Guatemala van a conducir a los cineastas a tomar las cámaras y filmar las luchas de liberación.

En una entrevista con Aldo Francia (1987), organizador del primer Encuentro de Viña del Mar, este cineasta afirma: "A través del festival, y gracias a lo poco que hemos visto, sabemos que el cine latinoamericano es un cine de debate, un cine de lucha; más formalista en Argentina, más social en Brasil, de altísima calidad en Cuba. Pero no sabemos nada de México, y de otros países sólo conocemos unos encuentros dispersos".

LA CRISIS DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO Y LOS RESTOS DE UN PROYECTO CINEMATOGRÁFICO

La difícil coyuntura de la época (dictaduras y censuras) impidió a los cineastas latinoamericanos llevar a cabo

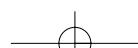
naît donc du rassemblement de plusieurs expériences cinématographiques jusque-là isolées. Au-delà des films, il s'agit de la mise en œuvre d'une pensée sur le cinéma, sur l'identité nationale et sur les luttes du tiers-monde. Le cinéma a alors vocation à nourrir, à travers ses propositions théoriques, la construction d'une pensée "latino-américaine". C'est la période des manifestes cinématographiques, textes fondateurs d'un mouvement continental : *Pour un cinéma national, réaliste, critique et populaire* de Fernando Birri, *Vers un Tiers Cinéma* de Fernando Solanas et Octavio Getino, *Esthétique de la faim* de Glauber Rocha, *Problèmes de forme et de contenu révolutionnaires* de Jorge Sanjines, *Pour un cinéma imparfait* de Julio García Espinosa...

Ces cinéastes ont donné une impulsion capitale au mouvement. Toutefois, le caractère continental du *Nouveau cinéma latino-américain* tient davantage du vœu pieux, d'un horizon utopique que d'une réalité à part entière. En outre, dans les déclarations issues de ces rencontres, tous les pays du sous-continent ne sont pas représentés. Les cinématographies les plus évoquées sont toujours l'argentine, la chilienne, la brésiliennes, et la cubaine. C'est seulement vers la fin des années soixante que ce renouveau va avoir un retentissement en Amérique Centrale. L'offensive finale des Sandinistes au Nicaragua et les forces de libération du Salvador et du Guatemala vont alors conduire les cinéastes à s'emparer de leurs caméras pour filmer les luttes de libération.

Dans un entretien avec Aldo Francia (1987), organisateur de la première Rencontre de Viña del Mar, il confie : "Grâce au Festival on sait que le cinéma latino-américain est un cinéma de débat, un cinéma de lutte ; plus formaliste en Argentine, plus social au Brésil, de très haute qualité à Cuba. Mais nous ne savons rien du Mexique, et des autres pays nous connaissons seulement des rencontres éparses".

LA CRISE DU NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN ET LES RESTES D'UN PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE

La conjoncture difficile de l'époque (dictatures et censures) a empêché les cinéastes latino-américains de mener à bien le projet utopique d'une cinématographie continentale. Les rencontres se donnant pour but de resserrer les liens entre les divers groupes et cinémato-



el proyecto utópico de una cinematografía continental. Los encuentros, que buscaban afianzar los vínculos entre los distintos grupos y cinematografías, sin duda importantes para el proyecto del *Nuevo cine latinoamericano*, no lograron federar las distintas cinematografías nacionales, y los acuerdos alrededor de la distribución regional establecidos durante el Encuentro de 1974 nunca se concretizaron.

Los golpes de estado en Argentina y Chile, la crisis constitucional en Brasil, las tensiones políticas en los otros países representaron factores objetivos que impidieron la realización de este proyecto y sus perspectivas de integración. En Brasil, el Instituto Nacional de Cine (ley 1965-1966), censurará las películas del *Cinema novo*, excluyéndolas de la selección nacional oficial de festivales extranjeros y de ayudas a la producción. Una de las dos películas brasileras seleccionadas para la Semana de la crítica (*Prata palomares* de André Faria) ve su proyección anulada en 1972 a petición del gobierno militar brasileño.

El cineasta cubano Humberto Solás (2004) expresa alrededor de este tema: "Hollywood coge las riendas, se acaban las cinematografías nacionales. Se desvanece todo y ya no hay el peligro de una contracultura. El cine contestatario y el cine de emancipación desaparecen, es asesinado sencillamente. La mayoría de estos autores van al exilio. Después de las euforias que favorecían todo lo novedoso, le cortan las piernas a la vanguardia".

En 1979, en pleno cuestionamiento del movimiento y doce años después del Encuentro de Viña del Mar, Cuba realiza el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana, con el fin de mostrar "la conciencia patriótica latinoamericana del pueblo cubano". Acogiendo las cinematografías jóvenes de Puerto Rico, Panamá, Nicaragua, así como la chicana, Alfredo Guevara, presidente del Festival, hace de nuevo un llamado a un cine continental: "Este espíritu solidario, este actuar como latinoamericanos y sentirnos cada vez y más, parte de la patria dividida [...], diversa y una, prestos a sembrar de amistosos puentes todos los caminos [...], es el resultado de estos años de experiencias comunes, de la existencia misma del movimiento del *Nuevo cine latinoamericano*".

En los años ochenta, algunos cineastas continuaron la lucha por la existencia y el desarrollo de una cinematografía latinoamericana. El lugar de la formulación de estas proposiciones y discursos será casi siempre Cuba, particularmente el Festival, que aún se realiza hoy.

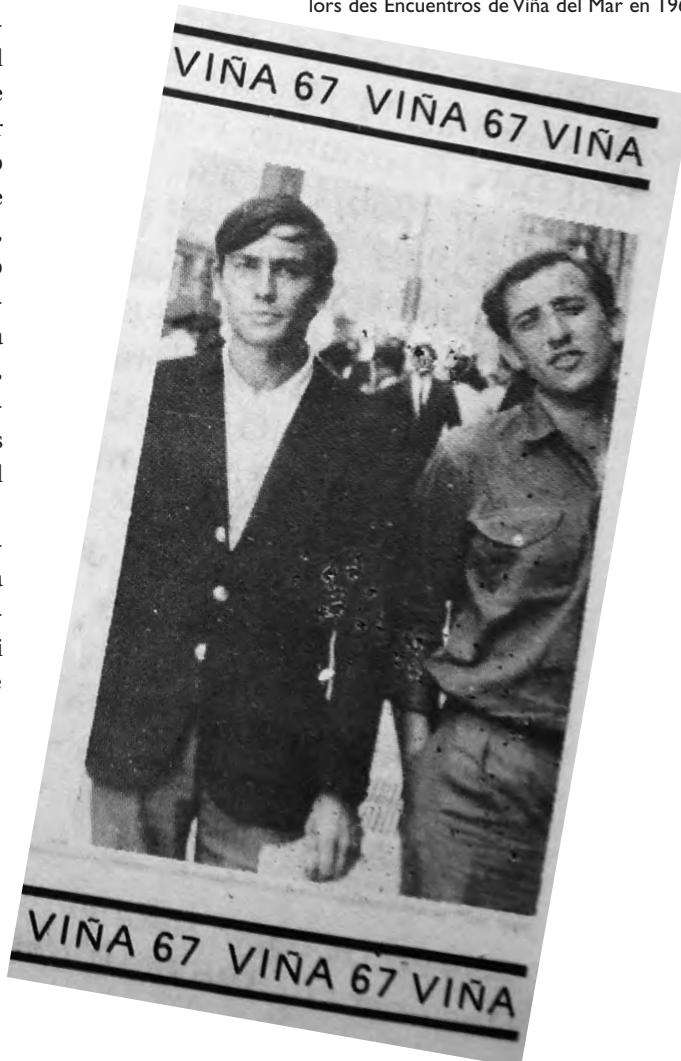
Estos mismos años ochenta vieron emerger los intentos de unificación de estos cines, a través el desarrollo del mercado cinematográfico regional y de la integración a los circuitos internacionales. El Festival de La Habana organizará cada año eventos desti-

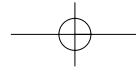
graphies, sans doute très importantes pour le projet du *Nouveau cinéma latino-américain*, ne sont pas parvenues à fédérer les différentes cinématographies nationales, et les accords portant sur la distribution régionale établis lors de la Rencontre de 1974 ne se sont jamais concrétisés.

Les coups d'état en Argentine et au Chili, la crise constitutionnelle au Brésil, les tensions politiques dans les autres pays ont été des facteurs objectifs qui ont empêché la mise en place de ce projet et coupé court aux perspectives d'intégration dont il se voulait porteur. Au Brésil, l'Institut National du Cinéma (loi 1965-1966), censurera les films du *Cinema novo*, les excluant de la sélection nationale officielle pour les festivals étrangers et pour les aides à la production. L'un des deux seuls films brésiliens sélectionnés pour la Semaine de la critique (*Prata palomares* de André Faria) voit sa projection annulée en 1972 à la demande du gouvernement militaire brésilien.

Le cinéaste cubain Humberto Solás (2004) nous a confié à ce propos : "Hollywood prend les rênes, les cinématographies nationales disparaissent. Tout s'évanouit et il n'existe plus le danger d'une contre-culture. Le cinéma de la contestation et le ciné-ma d'émancipation disparaissent, ils sont tout simplement assassinés. La plupart de ses auteurs partent en exil. Après les

Elisendo Subiela et Jorge Goldberg (Argentine)
lors des Encuentros de Viña del Mar en 1967





1967-2007 > 40 años de los Encuentros de Viña del Mar...



Collage publié dans la revue *Cine cubano* (n° 120) illustrant l'article consacré aux Encuentros de Viña del Mar de 1967.

nados a la comercialización del cine de la región. En esta óptica se creó, en 1985, en el marco del VII Festival, la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano cuya sede se encuentra en la Habana. Este organismo tiene como objetivo "Contribuir con el fortalecimiento del cine latinoamericano, especialmente de las cinematografías emergentes, por el apoyo a la producción, distribución y difusión".

Treinta años después del nacimiento del *Nuevo cine latinoamericano*, la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano decide crear en Cuba la Escuela Internacional de Cine y Televisión Tres Mundos (América Latina y el Caribe, África y Asia), primera escuela internacional de cine del continente.

EPÍLOGO

Nuevos elementos vinieron a componer el paisaje cinematográfico después de las décadas sesenta y setenta de utopías revolucionarias. En 2004, Guy Henebelle plantea una pregunta que intenta dar una especie de continuidad histórica al abismo que separa los años setenta de la realidad actual: "Si ya no es la hora de los hornos, tal vez sea la de la reactivación", evocando *La hora de los hornos* (1968), película emblemática del cine político.

Por otro lado, en un artículo publicado en 1994, el cineasta cubano Julio García Espinosa se preguntaba por la desaparición del movimiento *Nuevo cine latinoamericano*, única experiencia cinematográfica conti-

euphories qui favorisaient la nouveauté, on coupe les jambes à l'avant-garde".

En 1979, c'est-à-dire en pleine remise en cause du mouvement et douze ans après la Rencontre de Viña del Mar, Cuba réalise le Premier Festival de Nouveau Cinéma Latino américain à La Havane, afin de montrer "la conscience patriotique latino-américaine du peuple cubain". Tout en accueillant les jeunes cinématographies de Puerto Rico,

du Panama, du Nicaragua, ainsi que chilena, Alfredo Guevara, président du Festival en appelle encore à un cinéma continental : "Cet esprit de solidarité, le fait d'agir en tant que latino-américains et de nous sentir de plus en plus partie de la patrie divisée [...] diverse et unique, prêts à construire des ponts amicaux [...] c'est le résultat de ces années d'expériences communes, de l'existence même du mouvement *Nouveau cinéma latino-américain*".

Dans les années 1980, certains cinéastes continueront à se battre pour l'existence et le développement d'une cinématographie latino-américaine. Le lieu d'énonciation de ses propositions et discours sera fréquemment Cuba, notamment le Festival qui existe encore à l'heure actuelle.

Ces mêmes années 1980 voient émerger des tentatives pour unifier ces cinémas aussi bien par l'intermédiaire d'un marché cinématographique régional que par l'intégration aux circuits internationaux. Le Festival de La Havane organisera chaque année des événements destinés à la commercialisation du cinéma de la région, et c'est dans cette optique qu'est créée, en 1985 dans le cadre du 7^e Festival, la Fondation Nouveau Cinéma Latino-américain dont le siège se trouve à La Havane, et qui se donne pour but de "Contribuer au renforcement du cinéma latino-américain, notamment des cinématographies émergentes, au travers du soutien à la production, distribution et exploitation".

EPILOGUE

Depuis les décennies soixante et soixante-dix d'utopies révolutionnaires, il apparaît comme bien établi que de nouveaux éléments sont venus recomposer le paysage cinématographique. En 2004, Guy Henebelle pose une

ntental en la región: "Logró que se hablara en el mundo de cine latinoamericano como de un concepto global. Pues bien. Hablemos simplemente de cine latinoamericano. El de ayer, el de hoy, el de mañana, el que nos une a todos en nuestra diversidad".

BIBLIOGRAFÍA

- Marcorelles, Louis, "Avant-propos", in Hennebelle, Guy et Gumucio-Dragon, Alfonso, (sous la dir.), *Les cinémas de l'Amérique latine : pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*, Paris, Lherminier, 1981.
- Declaración de cineastas en Viña del Mar, "Viña del Mar y el nuevo cine latinoamericano", in *Cine cubano*, n° 12, 1967.
- *Por un cine latinoamericano. Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile*, Caracas, Fondo Editorial S. de la Plaza, septiembre de 1974.
- Déclaration du Festival des cinéastes de Caracas, 1974.
- Birri, Fernando, "Acto de nacimiento de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños" y "Revolución en la revolución", in *Birri, el alquimista democrático. Por un nuevo cine latinoamericano. 35 años de escritos teóricos y poéticos. 1956 -1991*, Argentina, Ediciones Sudamérica, 1999.
- "Organizar la difusión: un llamado del Grupo UKAMAU (Bolivia), V Encuentros de cineastas en Mérida", 24 abril de 1977, in *Cine Cubano*, 1978.
- Entrevista con Aldo Francia, *Cine Cubano*, n° 120, 1987. Publicada originalmente en *Hablemos de cine*, n° 34, marzo-abril 1967.
- Encuentro con Humberto Solás, entrevista realizada por Rueda, Amanda, *Caravelle, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-bresilien*, n° 83, dossier "La France et les cinémas d'Amérique latine", Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.
- Guevara, Alfredo, "Discurso inaugural del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano" (1979) y "Acto fundador de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano" (1985), in *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1986.
- Hennebelle, Guy, préambulo del dossier "Le cinéma militant reprend le Travail", *CinémAction*, n° 110, Cond-sur-Noireau, Corlet, 1^{er} trimestre 2004.
- García Espinosa, Julio, "Por un cine imperfecto (veinticinco años después)", *Memorias del II Taller Nacional de Crítica Cinematográfica*, Camagüey, ICAIC, 1994.

AMANDA RUEDA

Colombiana, autora de una tesis de Doctorado sobre el cine de América latina en Francia. Hace parte del comité de redacción de la revista *Cinémas d'Amérique latine*. Ha publicado artículos sobre el cine y la comunicación en revistas de Francia y Colombia. Ha realizado varios documentales.

RESUMEN

En 1967, en Viña del Mar (Chile), cineastas de varios países latinoamericanos dieron nacimiento al movimiento *Nuevo cine latinoamericano*, un proyecto estético y político, fundador de un pensamiento continental alrededor del cine. Este artículo sintetiza algunos elementos que caracterizaron la utopía cinematográfica que hoy cumple 40 años.

PALABRAS CLAVES

Nuevo cine latinoamericano - encuentros de cineastas - resistencia - lucha - identidad.

Todas las fotos que ilustran este artículo provienen de los números 91/62, 94 y 120 de la revista *Cine cubano*.

Toutes les images illustrant cet article ont été tirées des numéros 91/92, 94 et 120 de la revue *Cine cubano*.

question qui essaie de redonner une sorte de continuité historique au fossé qui sépare les années 1970 de la réalité actuelle : "Si ce n'est plus l'heure des brasiers, c'est peut-être celle de la reprise ? tout en évoquant *La hora de los hornos* (1968), film emblématique du cinéma politique.

Par ailleurs, dans un article publié en 1994, le cinéaste cubain Julio García Espinosa s'interrogeait sur la disparition du mouvement *Nouveau cinéma latino-américain*, seule expérience cinématographique à caractère continental dans la région : "Il a permis que l'on parle dans le monde de cinéma latino-américain comme d'un concept global. Eh bien, parlons simplement de cinéma latino-américain. Celui d'hier, d'aujourd'hui et de demain, celui qui nous réunit tous dans notre diversité".

AMANDA RUEDA

Colombienne, auteur d'une thèse de Doctorat sur les cinémas d'Amérique latine en France. Fait partie du comité de rédaction de la revue *Cinémas d'Amérique latine* et a publié des articles sur le cinéma et la communication dans des revues en France et en Colombie, a réalisé plusieurs documentaires.

RÉSUMÉ

En 1967, en Viña del Mar (Chili), des cinéastes de plusieurs pays latino-américains ont donné naissance au mouvement *Nouveau cinéma latino-américain*, un projet esthétique et politique fondateur d'une pensée sur le cinéma à caractère continental. Cet article propose une synthèse des éléments qui ont caractérisé cette utopie cinématographique qui a 40 ans aujourd'hui.

MOTS CLÉS

Nouveau cinéma latino-américain - rencontres de cinéastes - résistance - combat - identité.

Alfredo Guevara et Jorge Cerdón lors des Encuentros de Viña del Mar de 1967.



Visuel : Moïse Finale / diseño : Eva MK

19[°] RENCONTRES CINEMAS D'AMERIQUE LATINE DE TOULOUSE

16-25 MARS 2007



9



Capitaines d'avril
un film de Maria de Medeiros
lauréate 1999



Depuis 20 ans, la Fondation soutient les festivals de cinéma.
Elle est partenaire de Cinéma en Construction à Toulouse et San Sebastián.