

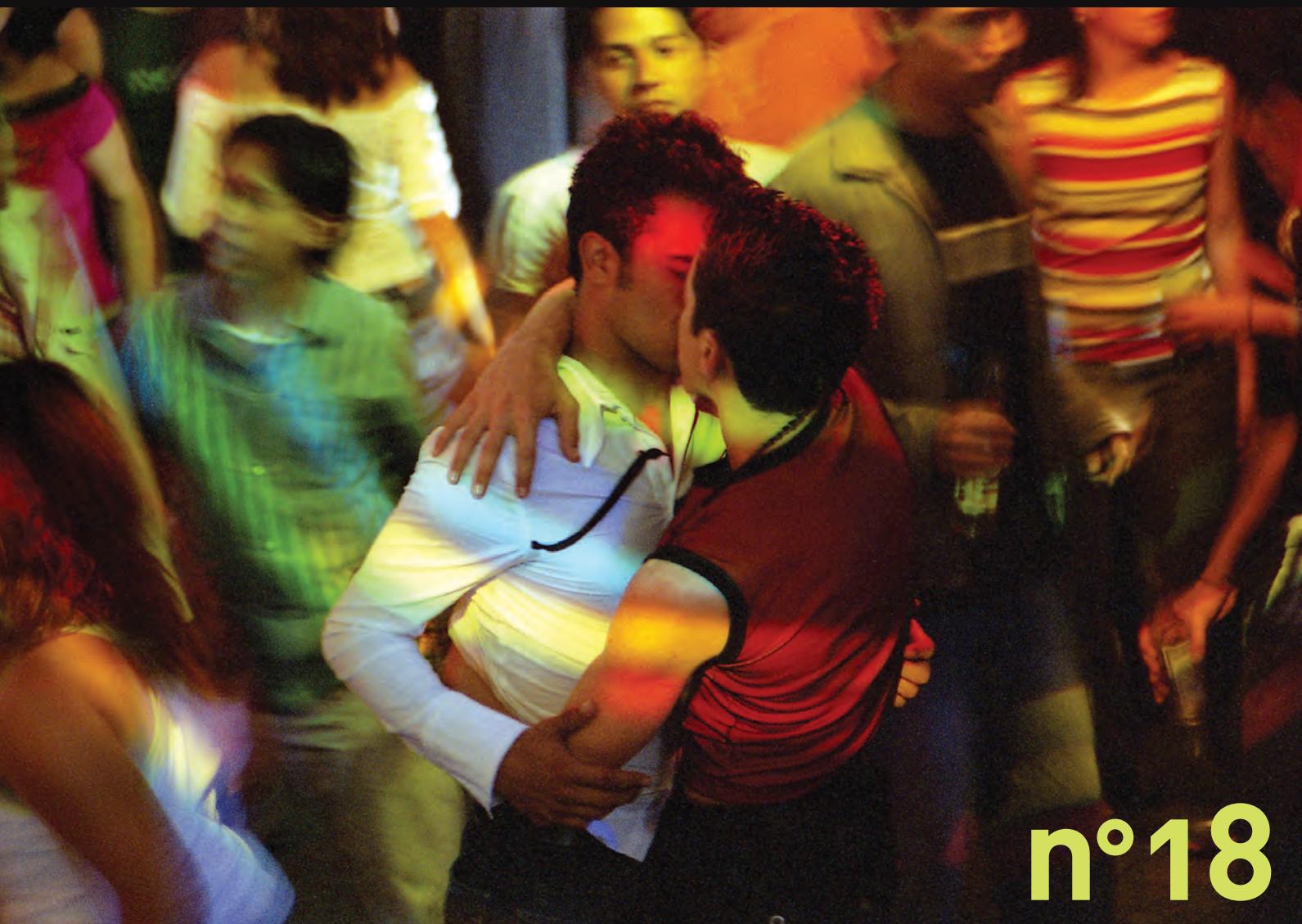
2010 - 15 €  
ISSN : 1267-4397  
ISBN : 978-2-8107-0095-0  
code sodis : F350967



FRANÇAIS  
ESPAÑOL  
ITALIEN

REVUE ÉDITÉE PAR L'ARCALT ET LES PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

# cinémas d'amérique latine



n°18

IMAGES ET HISTOIRE

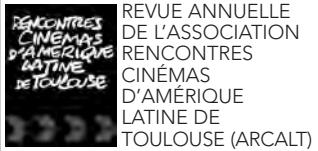
Les *Libertadores* et la révolution mexicaine

DIVERSITÉ SEXUELLE

Lesbian, gay, bisexuel, transsexuel dans  
le cinéma latino-américain

BRÉSIL

Coutinho, maître du documentaire



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

## numéro 18

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

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION  
Francis Saint-Dizier

### COMITÉ DE RÉDACTION

Odile Bouchet, Vanessa Gordo-Finestres, Lorena Magee, Eva Morsch Kihn, María Isabel Ospina, Amanda Rueda, Esther Saint-Dizier, Francis Saint-Dizier, Ignacio del Valle

### SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Vanessa Gordo-Finestres, Eva Morsch Kihn, María Isabel Ospina, Amanda Rueda, Ignacio del Valle

### TRADUCTIONS

Julie Amiot-Guillouet, Odile Bouchet, Raúl Dabusti, Carla Fernandes, Vanessa Gordo-Finestres, Emmanuelle Hamon, Solange Hibbs, et le Master II du Centre de traduction, interprétation et médiation linguistique (CETIM), Belem Julien, Michelle Ortuno, Pascale Rosnet, Lyne Strouc, Aurélie Werwilghen

### RELECTURES

Odile Bouchet, Michèle Duffau, Vanessa Gordo-Finestres, Magali Kabous, Cédric Lépine, Michelle Ortuno, Pere Andrés Salom

### ICONOGRAPHIE

Eva Morsch Kihn, Lorena Magee, Carole Gros-Désir

### GRAHISME

Lorena Magee [lorena.magee@free.fr]

### IMPRESSION

Service Point  
El Prat de Llob, 08820 Espagne

### AUTEURS

Maria José Bello, Patricia Carbonari, Julián David Correa, César Maranghelli, Manuel Martínez Carril, Alfonso Molina, Jacqueline Mouesca, Giovanni Ottone, Diana Paladino, Abe Yillah Román Alvarado, Jorge Ruffinelli, Hugo Valdez Suárez, Ignacio del Valle, Manuel Zayas

### CRÉDITS PHOTOS

ARCALT, Patricia Carbonari, La Cinémathèque de Toulouse, María José Bello, Filmothèque de l'UNAM, l'ICAI, Manuel Martínez Carril, Alfonso Molina, Laura Morsch, Jacqueline Mouesca, Diana Paladino, Olivier Ton Thath, Abe Yillah Román Alvarado, Jorge Ruffinelli, Hugo Valdez Suárez, Ignacio del Valle, Manuel Zayas, Pedro Adrián Zuluaga et les producteurs, réalisateurs et distributeurs des films cités

### VISUEL AFFICHE

Benoît Bonnemaison

### RÉDACTION

ARCALT  
11, grande rue Saint-Nicolas  
31300 Toulouse - France  
tél : 00 33 (0)5 61 32 98 83  
fax : 00 33 (0)5 61 32 68 31  
arcalt31@wanadoo.fr  
www.cinelatino.com.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 166  
ISSN : 1267-4397  
ISBN : 978-2-8107-0095-0  
Code sodis : F350967

### PRIX : 15 €

### PHOTO DE COUVERTURE

*El cielo dividido* (2008) de Julián Hernández

# SOMMAIRE / CONTENIDO / SUMÁRIO



## Editorial .....

2



## INDÉPENDANCES

- > Independencia y cine histórico en Argentina, Cuba y Chile (1968-1976).  
Reinterpretando el mito nacional / *Indépendance et cinéma historique en Argentine, à Cuba et au Chili (1968-1976). De la réinterprétation du mythe national* ..... 4
- IGNACIO DEL VALLE .....
- > El cine chileno y la historia nacional  
*Cinéma chilien et histoire nationale* ..... 16
- JACQUELINE MOUESCA .....
- > San Martín en el cine. Representaciones del siglo XX  
*Les représentations de San Martin dans le cinéma du XX<sup>e</sup> siècle* ..... 28
- DIANA PALADINO ET CÉSAR MARANGHELLO .....
- > La fuerza de los héroes. Bolívar, Sucre, Miranda, los héroes... y Boves, el antihéroe  
*La force des héros. Bolívar, Sucre, Miranda, les héros... et Boves, l'antihéros* ..... 41
- ALFONSO MOLINA .....
- > Revoluciones en todos los formatos / *Révolutions sur tous les écrans*  
JULIÁN DAVID CORREA R. ..... 49



## LESBIEN, GAY, BISEXUEL, TRANSSEXUEL

- > Dime tu sexo y te diré quién eres. La diversidad sexual en el cine latinoamericano  
*Dis-moi ton sexe et je te dirai qui tu es. La diversité sexuelle dans le cinéma latino-américain* ..... 58
- JORGE RUFFINELLI .....
- > El cine de Julián Hernández. En busca de la otra mitad  
*Le cinéma de Julián Hernández. À la recherche de l'autre moitié* ..... 72
- PEDRO ADRIÁN ZULUAGA .....
- > Entre la pluma y la cámara  
*Entre la plume et la caméra* ..... 78
- PATRICIA CARBONARI .....
- > XXY, algo más que dos性  
*XXY, bien plus que deux sexes* ..... 90
- PATRICIA CARBONARI .....
- > Marialy Rivas, pionera del cine de temáticas homosexuales en Chile  
*Marialy Rivas, pionnière du cinéma gay au Chili* ..... 96
- MARÍA JOSÉ BELLO .....



## MEXIQUE

- > Revolución y extensión reticular  
*Révolution et extension réticulaire* ..... 102
- ABE YILLAH ROMÁN ALVARADO .....
- > El cine mexicano contemporáneo. La emergencia de nuevos figurantes  
*Le cinéma mexicain contemporain. L'émergence de nouveaux figurants* ..... 113
- HUGO VALDEZ SUÁREZ .....
- > Nicolás Guillén Landrián. Muerte y resurrección  
*Nicolás Guillén Landrián. Mort et résurrection* ..... 121
- MANUEL ZAYAS .....
- > Uruguay: una experiencia de cultura cinematográfica  
*Uruguay : une expérience de culture cinématographique* ..... 136
- MANUEL MARTÍNEZ CARRIL .....
- > Eduardo Coutinho: il cinema che incontra le persone  
*Eduardo Coutinho : le cinéma qui rencontre les personnes* ..... 148
- GIOVANNI OTTONE .....



1

**E**ntre 1808 y 1826, después de tres siglos de dominación, el continente americano, mestizo de sangre y cultura, se emancipó de las potencias coloniales del viejo continente, España y Portugal. Desde California al Cabo de Hornos, nacen Estados independientes que configuran el mosaico actual de América Latina. La creación cinematográfica se inspiró poco en aquellas gestas históricas, y algunas veces quedó marcada de intenciones didácticas, glorificación de los próceres y patriotismo elemental. La ficción dio algunas películas hoy consideradas como clásicos del cine, pero fueron principalmente los documentalistas quienes asumieron el deber de memoria histórica desde una mirada más lúcida y crítica. Cinco artículos abordan esos temas a través de las grandes figuras históricas de los “Libertadores”.

1810, 1910, 2010: aniversario de la revolución mexicana. La ocasión era demasiado hermosa para dejarla pasar y exploramos el papel de la iconografía en la construcción de la leyenda que, mezclada con los hechos reales, construirá la historia mexicana del siglo XX.

El cine incipiente fijó en el celuloide imágenes que tuvieron como primer público a los combatientes. Así se construyó la epopeya de Pancho Villa y Emiliano Zapata. La conciencia política mexicana de los años veinte se fraguó en aquellos grandes mitos que casi llevan a la realidad los grandes sentimientos revolucionarios: la nación, la justicia, el valor, el honor, el porvenir. Y aquellas imágenes, rebasando a México, se hicieron universales.

Desde comienzos del siglo XXI, el cine independiente mexicano se afirma como un movimiento que cada año revela a nuevos cineastas de talento prometedor y nos reserva buenas sorpresas. Carlos Reygadas, así diga lo contrario, encabeza esta corriente joven cuyo universo a menudo se centra en la realidad social mexicana, oscura y carente de perspectivas. Las opciones estéticas y artísticas son innovadoras: el naturalismo, los actores no profesionales, la estructura narrativa, el drama humano en sus manifestaciones más cotidianas, la carga poética de la imagen.

Un dossier que aborda temáticas Lesbio, Gay, Bisexual y Transexual (LGBT) da el balance sobre el surgimiento sin tapujos, desde hace unos diez años, en películas latinoamericanas, de esas diversas sexualidades.

Por supuesto, de examinar con más detalle las películas del pasado medio siglo, hallaríamos en algunos de los grandes clásicos figuras clandestinas del homosexual masculino o del deseo lesbiano de protagonistas androgínas. Como en todas partes del mundo, las obras latinoamericanas han mostrado, mucho antes del siglo XXI, esta realidad humana de la que habla el genetista Axel Kahn: “*En el mundo animal, deseo, sexualidad, placer y reproducción forman un todo que tan sólo obedece a una misma lógica. Lo que no ocurre entre los hombres y las mujeres, que han sabido independizar el placer sexual de su finalidad reproductiva, y hasta a veces, de la determinación del sexo, como lo atestiguan los fenómenos de homosexualidad. La disociación consciente entre un género psíquico y un cuerpo de sexo determinado incluso desemboca en los fenómenos de transexualismo.*” Y como todas las artes, hace mucho tiempo que el cine se hizo con el descubrimiento freudiano sobre la bisexualidad psíquica de lo masculino y lo femenino.

Pese a realidades ideológicas (¿o por ellas?) en las que es poderoso el peso de las morales religiosas, del consabido machismo y del racismo colonial persistente, las películas actuales sobre estos temas son directas, brutales, a veces provocativas. El surgir de obras sobre la diversidad sexual, en las que la temática LGBT se reivindica, da cuenta de mutaciones culturales y familiares profundas y rápidas, debidas a la presión de las generaciones jóvenes y la globalización de las costumbres. Política y/o estética, la mirada liberada de los autores nos deja ver la alegría, el deseo, el desamparo, el dolor, la soledad de personajes que no siguen “la norma” heterosexual. Este dossier pone de realce la obra del cineasta mexicano Julián Hernández, uno de los artistas más reconocidos en estos temas.

FRANCIS SAINT-DIZIER  
TRADUCCIÓN ODILE BOUCHET

**E**ntre 1808 et 1826, après trois siècles de domination, le continent américain, métissé par le sang et la culture, s'est émancipé des puissances coloniales du vieux continent, l'Espagne et le Portugal. De la Californie au cap Horn, naissent des États indépendants qui configurent l'actuelle mosaïque d'Amérique latine. La création cinématographique s'est peu inspirée de ces gestes historiques et a parfois été marquée par des intentions didactiques, la glorification des héros et un patriotisme élémentaire. La fiction a cependant apporté des films aujourd'hui considérés comme des classiques du cinéma, mais ce sont surtout les documentaristes qui ont assumé le devoir de mémoire historique avec un regard plus lucide et critique. Cinq articles abordent ces thèmes à travers les grandes figures historiques des "Libertadores".

1810, 1910, 2010 : l'occasion de l'anniversaire de la Révolution mexicaine était trop belle pour ne pas s'en saisir et explorer le rôle de l'iconographie dans la construction de la légende, qui, mêlée aux faits réels, construira l'histoire mexicaine du XX<sup>e</sup> siècle.

Le cinéma, balbutiant, a fixé sur le Celluloïd des images qui furent d'abord montrées au public des combattants. Ainsi fut construite l'épopée de Pancho Villa et Emiliano Zapata. La conscience politique mexicaine des années vingt a été forgée par ces grands mythes qui rendent quasiment réels les grands sentiments révolutionnaires : la nation, la justice, le courage, l'honneur, l'avenir. Et ces images, au-delà du Mexique, sont devenues universelles.

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, le cinéma indépendant mexicain s'affirme comme un mouvement qui révèle chaque année de jeunes cinéastes au talent prometteur et nous réserve de bonnes surprises. Carlos Reygadas, bien qu'il s'en défende, est le chef de file de ce jeune courant dont l'univers est souvent centré sur la réalité sociale mexicaine, noire et sans perspectives. Les choix esthétiques et artistiques sont innovants : le naturalisme, les acteurs non professionnels, la structure narrative, le drame humain dans ses manifestations les plus quotidiennes, la charge poétique de l'image.

Un dossier Lesbien, Gay, Bisexuel, Transsexuel (LGBT) fait le point sur l'apparition non masquée depuis une dizaine d'années, dans les films latino-américains, de ces diverses sexualités.

Bien sûr, à regarder de près les films du demi-siècle passé, nous trouverions dans quelques grands classiques des figures clandestines de l'homosexuel masculin ou du désir lesbien d'héroïnes androgynes. Comme partout dans le monde, les œuvres latino-américaines ont montré, bien avant le XXI<sup>e</sup> siècle, cette réalité humaine dont parle le généticien Axel Kahn : *"Dans le monde animal, désir, sexualité, plaisir et reproduction forment un tout qui obéit à une seule et même logique. Il n'en est pas de même chez les hommes et les femmes, qui ont su autonomiser le plaisir sexuel de sa finalité reproductive, et parfois même de la détermination du sexe ainsi qu'en témoignent les phénomènes d'homosexualité. La dissociation consciente entre un genre psychique et un corps de sexe déterminé aboutit même aux phénomènes de transsexualisme."* Et le cinéma, comme tous les arts, s'est depuis longtemps emparé de la découverte freudienne sur la bisexualité psychique du masculin et du féminin.

Malgré (ou à cause ?) des réalités idéologiques où le poids des morales religieuses, du machisme ordinaire et du racisme colonial persistant est puissant, les films actuels sur ces sujets sont directs, brutaux, parfois provocateurs. L'émergence des œuvres sur la diversité sexuelle, où la thématique LGBT est revendiquée, rend compte des profondes et rapides mutations culturelles et familiales sous la pression des jeunes générations et de la mondialisation des moeurs. Politique et/ou esthétique, le regard affranchi des auteurs nous donne à voir la joie, le désir, le désarroi, la douleur, la solitude des personnages qui ne suivent pas la "norme" hétérosexuelle. L'œuvre du cinéaste mexicain Julián Hernández, l'un des artistes les plus reconnus sur ces sujets, est mise en valeur dans ce dossier.

FRANCIS SAINT-DIZIER



Leopoldo Torre Nilsson y Alfredo Alcón durante el rodaje de *El Santo de la espada* (1970)  
Leopoldo Torre Nilsson et Alfredo Alcón durant le tournage de *El Santo de la espada* (1970)

Ignacio del Valle

**INDEPENDENCIA Y CINE HISTÓRICO  
EN ARGENTINA, CUBA Y CHILE (1968-1976)**

**Reinterpretando  
el *mito nacional***

**S**i la búsqueda de cambios revolucionarios caracterizó buena parte del siglo XX en América Latina, quizás sean los años 60 y 70 donde ello se dio con mayor fuerza. Agotado el proyecto desarrollista, el continente enfrentaba un contexto internacional de guerra fría, marcado por la Revolución cubana y los procesos de descolonización. Una buena parte de la ciudadanía, en los distintos países, abogó por cambios sociales drásticos y urgentes, que otros sectores tratarían de evitar. Ganó así terreno la polarización social, caldo de cultivo de crisis democráticas y régimes dictatoriales. A uno y otro lado del espectro político –aunque con connotaciones distintas– se invocabía la idea de “refundar” la nación, de hacer una patria “nueva”, de emprender una “revolución”. El cine latinoamericano, que vivía entonces su propio proceso de renovación formal, temática y productiva, encontró bien con ese anhelo renovador.

Los diferentes proyectos sociales batallaron por el control de las representaciones simbólicas. Su discurso encontró un eco en propuestas artísticas que plantearon representaciones antagónicas del cuerpo nacional. Asimismo, los diferentes agentes políticos-sociales buscaron legitimación y sustento ideológico en la Independencia y en el folklor del siglo XIX. Así comenzó a ganar importancia a fines de los años 60 un cine que aludía al nacimiento del Estado nación. Se trató en buena medida de filmes donde se desarrollaban alegorías teleológicas: en ellos una corriente política específica –o un régimen– se insinuó como depositaria incorruptible de los valores queeman de la historia y la tradición nacional. En otros casos la alegoría histórica fue usada para eludir la censura<sup>1</sup>. Este tipo de cine histórico ha sido poco estudiado. Trataremos de analizar aquí –sin pretender ser exhaustivos– algunos de los casos emblemáticos de Argentina, Cuba y Chile.

#### **EL EFECTO MEDUSA EN EL CINE HISTÓRICO-FOLKLÓRICO ARGENTINO**

El golpe de Estado de 1966 supondrá el inicio de siete años de dictadura en Argentina. Bajo los gobiernos de facto de Juan Carlos Onganía, Roberto M. Levingston y Alejandro A. Lanusse, la ya de por sí precaria situación de la cinematografía argentina se agravará a raíz de políticas que coartarán la libertad de expresión y que se oficializarán a finales de la década con el Decreto Ley 18.019. Ante esta situación los cineastas desarrollarán una actitud de autocensura, un giro hacia temáticas escapistas, como la comedia popular o el musical, y un creciente interés por el drama folklórico-histórico<sup>2</sup>. A primera vista, el auge de este último puede entenderse como una manera de eludir la contingencia de parte de los realizadores que se man-

#### **INDÉPENDANCE ET CINÉMA HISTORIQUE EN ARGENTINE, À CUBA ET AU CHILI (1968-1976)**

## **De la réinterprétation du *mythe national***

**L**'aspiration à des changements révolutionnaires a caractérisé une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle en Amérique latine, mais c'est peut-être dans les années 60 et 70 que cela s'est manifesté avec le plus de force. Une fois épuisés les grands projets de développement structuralistes, le continent fut confronté à un contexte international de guerre froide, marqué par la Révolution cubaine et par les processus de décolonisation. Tandis qu'une grande partie des citoyens plaident pour des changements sociaux drastiques et urgents dans différents pays, d'autres s'employèrent à les éviter. La polarisation sociale, terreau des crises démocratiques et des régimes dictatoriaux, a ainsi gagné du terrain. D'un côté et de l'autre du spectre politique, on invoquait, bien qu'avec des connotations différentes, l'idée d'une "refondation" de la nation, de la création d'une patrie "nouvelle", d'une "révolution" à entreprendre. Le cinéma latino-américain, alors en plein processus de renouvellement des formes, des thèmes et de la production, a tissé des liens avec ce désir de rénovation.

Les différents projets sociaux se sont battus pour le contrôle des représentations symboliques et les arts se sont fait écho de cet enjeu en proposant des représentations antagonistes du corps national. Ainsi, les divers agents politiques et sociaux ont cherché légitimité et fondement idéologique dans l'Indépendance et dans le folklore du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi qu'un cinéma faisant allusion à la naissance de l'État-Nation a pris de l'importance dans les années 60. Il s'agissait en grande partie de films développant des allégories téléologiques. Un courant politique spécifique, se disant le dépositaire incorruptible des valeurs émanant de l'histoire et de la tradition nationale, s'est immiscé dans cette production. Dans d'autres cas, l'allégorie historique servit à éviter la censure<sup>1</sup>. Ce type de cinéma historique a fait l'objet de peu d'études. Nous tenterons d'analyser ici, sans prétendre à l'exhaustivité, quelques cas emblématiques de l'Argentine, de Cuba et du Chili.

#### **L'EFFET MÉDUSE DANS LE CINÉMA HISTORICO-FOLKLORIQUE ARGENTIN**

Le coup d'État de 1966 marqua le début de sept ans de dictature en Argentine. Sous les gouvernements de fait de Juan Carlos Onganía, Roberto M. Levingston et Alejandro A. Lanusse, la situation de la cinématographie

tienen dentro de la “legalidad”. Sin embargo, es también una forma de producción cinematográfica que se inserta en el discurso nacionalista de la dictadura. Alentado por el Instituto Nacional de Cinematografía surge un cine épico, de gesto ampuloso; retrato único de los héroes de la patria y de sus figuras arquetípicas, como el gaucho. En este contexto podemos insertar tres films de Leopoldo Torre Nilsson: *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la espada* (1970), *Güemes, la tierra en armas* (1971)<sup>3</sup>.

La trilogía supone un quiebre en la obra de este autor. Por un lado se trata de producciones que cuentan con un presupuesto ampliamente superior al de sus anteriores películas; por otro, en ellas abandona el drama psicológico y el tono intimista e intelectual que lo habían caracterizado. El resultado es un cine con menos aristas y, ciertamente, más propenso a la declamación. Si a ello le añadimos la elección de temáticas con fuerte raigambre en el *ethos* argentino se podrá entender por qué conquista los favores del público, que hace de la trilogía un éxito de taquilla.

En su *Martín Fierro*, Torre Nilsson se ciñe escrupulosamente al texto original de José Hernández. El guión estuvo a cargo de cinco personas entre las que se cuenta Beatriz Guido, esposa del realizador. Los diálogos, sacados del poema original, hacen que éste se erija como un pie forzado, pero también como un sustento extra cinematográfico. En las otras dos películas, para abordar el proceso de la emancipación argentina y latinoamericana, Torre Nilsson se centra en dos figuras paradigmáticas, José de San Martín –se aborda su vida entre 1812 y su partida al exilio, en 1824–, y Martín Miguel de Güemes. El cineasta, que trabaja con el mismo equipo de colaboradores, privilegia una interpretación del pasado que, como señala Philippe Raxhon, es heredera de la historiografía positivista<sup>4</sup>. Se trata de un cine donde los procesos históricos se explican por las acciones emprendidas por grandes héroes, que representan los valores de la argentinidad antes incluso de que el proyecto nacional haya cristalizado. El sesgo positivista, por otro lado, hace que Torre Nilsson ponga el acento en la narración de batallas y campañas militares. El estudio de las mentalidades brilla por su ausencia y los personajes populares son, como mucho, un retrato de las características folklóricas de una nación aún inexistente. Este sesgo se expresa de forma aún más problemática a la hora de representar las comunidades excluidas del proyecto nacional –los negros y los pueblos originarios. Para encarnar a algunos integrantes de estos grupos marginados, se elige en algunos casos a actores blancos. Por ejemplo, la caricaturesca mulata al servicio de la esposa de San Martín es, en realidad, la actriz (blanca) Ana María Picchio. Se trata de

argentine, déjà précaire en elle-même, dut subir une politique restreignant la liberté d'expression, ce que le décret-loi 18.019 officialisa en 1968. Face à cette situation, les cinéastes ont réagi par l'autocensure, se sont tournés vers des genres faisant office d'échappatoires comme la comédie populaire ou musicale, et ont développé un intérêt croissant pour le drame folklorico-historique<sup>2</sup>. À première vue, l'essor de ce genre peut s'expliquer comme une façon d'échapper à la contingence tout en restant dans la “légalité”. Il s'agit pourtant d'une production qui s'intègre dans le discours nationaliste de la dictature. Encouragé par l'Institut national de la cinématographie, surgit un cinéma épique à l'expression ampoulée qui dresse un portrait univoque des héros de la patrie et de ses archétypes : le *gaucho* par exemple. Trois films de Leopoldo Torre Nilsson s'inscrivent dans ce contexte : *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la espada* (1970), et *Güemes, la tierra en armas* (1971)<sup>3</sup>.

Cette trilogie marque une rupture dans l'œuvre de l'auteur. D'une part parce que ces trois productions disposent d'un budget bien plus conséquent que les films précédents, d'autre part parce que le drame psychologique et le ton intimiste et intellectuel qui les caractérisaient sont abandonnés. Le résultat en est un cinéma sans aspérités, et certainement plus enclin à la déclamation. Si l'on y ajoute le choix de thématiques fortement enracinées dans l'*ethos* argentin, on comprend pourquoi la trilogie a conquis le public et remplit les salles.

Dans son *Martín Fierro*, Torre Nilsson se tient scrupuleusement au texte original de José Hernández. Parmi les cinq personnes auxquelles a été confié le scénario, on trouve Beatriz Guido, l'épouse du réalisateur. Les dialogues, tirés du poème original, confèrent à ce dernier un statut de “figure imposée”, mais aussi de point d'appui extra-cinématographique. Dans les deux autres films, Torre Nilsson aborde le processus d'émancipation argentine et latino-américaine en se focalisant sur deux figures paradigmiques : José de San Martín – dont on retrace la vie de 1812 à 1824, date de son exil –, et Martín Miguel de Güemes. Le cinéaste, qui travaille avec la même équipe de collaborateurs, priviliege, comme l'a remarqué Philippe Raxhon, une interprétation du passé tenant de l'historiographie positiviste<sup>4</sup>. Les processus historiques s'y expliquent par les actions des grands héros, qui portent les valeurs de “l'identité” argentine avant même que le projet national ne se soit cristallisé. En outre, la perspective positiviste incite Torre Nilsson à mettre l'accent sur la narration des batailles et des campagnes militaires. L'étude des mentalités brille par son absence et les personnages populaires se résument, tout au plus, à l'addition des caractéristiques folklo-

una estrategia típica del cine clásico de Hollywood que, como explican Robert Stam y Ella Shohat, impide la autorrepresentación de dichos grupos<sup>5</sup>.

De la misma manera, los indios “pampa” de *Martín Fierro* son tratados como salvajes despiadados. Si bien la película recoge fielmente el discurso racista de algunos cantos de Hernández, no deja de llamar la atención que un siglo después de escrito el poema, Torre Nilsson no asuma una perspectiva crítica respecto a esos pasajes. Podría argumentarse en su favor que también se retratan las bajezas de los gauchos y del gobierno. Sin embargo, se trata de una representación mucho más matizada, donde puede encontrarse tanto la bondad como la abyección. En el caso de los pueblos originarios no es así. Resulta decidido que el único pampa “bueno” del filme, curiosamente –o quizá no tanto– desee volverse cristiano.

Llama también la atención la forma en que se representan las figuras a las que están consagrados los filmes. Para encarnar a Fierro, San Martín y Güemes, el realizador elige a Alfredo Alcón, uno de sus asiduos colaboradores. El dato es significativo: optar por el mismo actor contribuye a uniformar esos tres personajes y establece así un diálogo intertextual que consigue sortear un trabajo de caracterización que varía mucho de un filme a otro. Esta estrategia de representación roza el paroxismo en *Güemes, la tierra en armas*. En dos escenas (merced a una serie de contraplanos) Alcón se desdobra para encarnar a la vez a José de San Martín y a Martín Miguel de Güemes... No parecería aventurado decir que los héroes en las tres películas pueden ser interpretados por el mismo actor porque, en el proyecto de Torre Nilsson, los tres representan manifestaciones análogas del mismo mito nacionalista.

Torre Nilsson lima “asperezas” históricas de San Martín, tal vez por exigencia de la censura que vetó algunas escenas. En la película no se menciona que sea masón; tampoco se dice cuál fue su posición en las luchas de poder que sacudieron las Provincias Unidas. San Martín parece decidido a liberar su país, Chile y Perú, sin hacer política. “De muy poco entiendo, pero de política menos que nada”, afirma. Se podría aventurar que su discurso es un perfecto tropo de las justificaciones que enarbolarán las dictaduras latinoamericanas, preocupadas de “liberar” a los países de diversos “cánceres”, sin hacer “politiquería”. Cabe destacar, en ese sentido, los agradecimientos a las Fuerzas Armadas que aparecen al inicio de *El Santo de la espada*, aunque ello se explique por el apoyo logístico prestado y quizá por ciertas presiones.

La forma de acercarse a San Martín rescata al personaje mítico y no a la persona histórica. En la película el prócer viste siempre de uniforme y es prácticamente



Antes de realizar su ciclo histórico-folklórico Leopoldo Torre Nilsson había despertado el interés de la crítica internacional con filmes de gran profundidad psicológica.

Avant de réaliser son cycle historico-folklorique, Leopoldo Torre Nilsson avait éveillé l'intérêt de la critique internationale avec des films d'une grande profondeur psychologique.

riques d'une nation qui n'existe pas encore. Cette perspective prend une forme encore plus problématique quand il s'agit de représenter les communautés exclues du projet national – les Noirs et les peuples originaires. Pour incarner certains personnages issus de ces groupes marginaux, on choisit parfois des acteurs blancs. Par exemple, la métisse caricaturale au service de l'épouse de San Martín est en réalité l'actrice (blanche) Ana María Picchio. C'est une stratégie typique du cinéma classique hollywoodien qui, comme l'expliquent Robert Stam et Ella Shohat, empêche l'autoreprésentation desdits groupes<sup>5</sup>.

De la même façon, les indiens “pampa” de *Martín Fierro* sont présentés en sauvages sans pitié. Même si le film recueille fidèlement le discours raciste de certains chants de Hernández, il est remarquable que Torre Nilsson n'assume aucune perspective critique par rapport à des passages du poème écrits un siècle plus tôt. On pourrait alléguer en sa faveur qu'il montre également les bassesses des *gauchos* et du gouvernement. Il s'agit toutefois d'une représentation beaucoup plus nuancée, qui donne à voir à la fois la bonté et l'abjection. Ce n'est pas le cas pour les peuples originaires. Le fait que le seul “bon” pampa du film décide, curieusement – ou pas tant que ça –, de devenir chrétien, est révélateur.

La façon de représenter les figures auxquelles sont consacrés les films attire aussi l'attention. Le réalisateur choisit Alfredo Alcón, son fidèle collaborateur, pour incarner Fierro, San Martín et Güemes. Choisir le même acteur est significatif : cela contribue à uniformiser

inexpresivo. Los pasajes de su vida íntima se abordan de forma sumaria. Demasiado preocupado por la reconstrucción de un personaje salido de estatuas ecuestres, Alcón encarna a un héroe que parece haber sido petrificado, como Medusa, por su propio reflejo. ¿Pero esta petrificación no es acaso un síntoma visible que se repite en todo el cine folklórico-histórico del periodo? Las películas de Torre Nilsson, Antín y Mugica, en su afán por reconstruir “fehacientemente” la historia, ¿no hacen de ésta un objeto de representación petrificada? El cine folklórico-histórico pareciera negarse a sí mismo la posibilidad de abordar los vínculos entre la sociedad del pasado y la del presente. Prisionero de la censura, fosiliza la historia y se fosiliza a sí mismo. Es víctima de las consecuencias que pueda traerle el reflejo de su propia imagen.

#### LA ACTUALIZACIÓN DEL MITO

Una estrategia de representación diametralmente opuesta a la de Torre Nilsson asumirá el Grupo Cine Liberación (GCL) integrado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Su producción filmica, que se desarrolla en la clandestinidad durante el periodo 1966-1973, se caracteriza por una actitud de revisionismo histórico que entronca el mito sanmartiniano –y el peronismo– con las luchas de liberación del Movimiento Tricontinental. Su discurso, influenciado –entre otros– por Fanon, Sartre, Mao, Scalabrini Ortiz y Ernesto Guevara, encuentra su mayor punto de eclosión en *La hora de los hornos* (1968) y el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969).

Si el sesgo positivista había marcado la trilogía de Torre Nilsson, GCL se caracterizará por una actitud de constante sospecha frente a la historiografía oficial: “Es falsa la historia que nos enseñaron, falsas las riquezas que nos aseguran, falsas las perspectivas mundiales que nos presentan (...); las máximas de Scalabrini Ortiz se presentan al principio de *La hora de los hornos* como una serie de intertítulos sobre fondo negro. El filme sitúa en el proceso de emancipación histórica, el origen de la dependencia política y económica de América Latina frente a potencias extranjeras. Dicho proceso es reinterpretado desde un punto de vista que se opone a la versión canónica impartida en las escuelas: “La independencia de los pueblos latinoamericanos fue traicionada en sus orígenes, la traición corrió por cuenta de las élites exportadoras de las ciudades puerto. El mismo año que Bolívar consolidaba la Independencia en Ayacucho, Rivadavia firmaba en Buenos Aires el empréstito estafa de la banca Baring Brothers”, dice el narrador.

La actitud de sospecha va de la mano con un llamado a redescubrir (o reinterpretar) el discurso de la Independencia desde la óptica de la lucha

les trois personnages et à établir un dialogue intertextuel qui surmonte les difficultés d'un travail de caractérisation qui diffère beaucoup d'un film à l'autre. Cette stratégie de représentation frise le paroxysme dans deux scènes de *Güemes, la tierra en armas* dans lesquelles Alcón, grâce à une série de contrechamps, se dédouble pour incarner à la fois José de San Martín et Martín Miguel de Güemes... Il ne semble pas trop hasardeux de dire que si les héros des trois films peuvent être incarnés par le même acteur, c'est que, dans le projet de Torre Nilsson, les trois sont des manifestations analogues du même mythe nationaliste.

Torre Nilsson lissoit les “aspérités” historiques de San Martín, peut-être à cause de la censure qui a interdit quelques scènes. On ne mentionne pas dans le film le fait qu'il était franc-maçon, ni sa position lors des luttes de pouvoir qui ont ébranlé les Provinces unies. San Martín semble déterminé à libérer son pays, le Chili et le Pérou sans faire de politique. “De peu j'entends, encore moins de politique”, affirme-t-il. On pourrait dire que son discours est une transposition parfaite des justifications des dictatures latino-américaines lorsqu'elles affirmeront leur volonté de “libérer” les pays de divers “cancers” sans faire de “politiquer”. Dans cette optique, il convient de remarquer les remerciements aux Forces armées qui apparaissent au début de *El Santo de la espada*, même s'ils peuvent s'expliquer par le soutien logistique reçu, et peut-être par certaines pressions.

L'approche qui est faite de San Martín s'attache à récupérer la figure mythique, au détriment de la personne historique. Dans le film, le héros porte toujours un uniforme et reste pour ainsi dire inexpressif. Sa vie privée est abordée de façon succincte. Trop occupé à reconstruire un personnage sorti tout droit des statues équestres, Alcón incarne un héros qui semble avoir été pétrifié, comme Méduse, par son propre reflet. Cette pétrification ne serait-elle pas le symptôme visible qui se répète dans tout le cinéma folklorico-historique de l'époque ? Les films de Torre Nilsson, d'Antín et de Mugica, dans leur effort de reconstruire “irréfutablement” l'Histoire, n'en font-ils pas un objet de représentation pétrifiée ? C'est comme si le cinéma folklorico-historique se refusait la possibilité d'aborder les liens entre la société du passé et la société du présent. Prisonnier de la censure, il fossilise l'histoire et se fossilise lui-même. Il est victime des conséquences que pourrait lui faire subir le reflet de sa propre image.

#### LA RÉACTUALISATION DU MYTHE

Le Grupo Cine Liberación (GCL), constitué par Fernando Solanas, Octavio Getino et Gerardo Vallejo, adoptera une stratégie de représentation diamétralement



Eduardo Pavlovsky, Alfredo Alcón y Leopoldo Torre Nilsson durante el rodaje de *El Santo de la espada* (1970).  
Eduardo Pavlovsky, Alfredo Alcón et Leopoldo Torre Nilsson pendant le tournage de *El Santo de la espada* (1970).

*antiimperialista*. Al inicio de *Acto para la liberación*, la segunda parte de *La hora de los hornos*, se nos indica que estamos ante “notas, testimonios y debate sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino”. Sin embargo, poco después, aparece en pantalla una orden de San Martín del 27 de julio de 1819: “Compañeros del *exercito de los Andes*: ... la guerra se la tenemos que hacer del modo que podamos [...] juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de *corage*”<sup>6</sup>. Estas palabras son acompañadas por imágenes de alzamientos populares y llamados a la acción violenta. El prócer es rescatado de los bronces, para volverse un líder revolucionario, plenamente contingente. Poco importa a Solanas que el San Martín histórico propusiera que los pueblos americanos fueran gobernados por principios europeos y estuviera “convencido de la imposibilidad de erigir estos países en república”<sup>7</sup>.

opposée à celle de Nilsson. Sa production cinématographique, clandestine de 1966 à 1973, se caractérise par un révisionnisme historique qui relie le mythe de San Martín (et le péronisme) aux luttes de libération du Mouvement Tricontinentale. Son discours, influencé par Fanon, Sartre, Mao, Scalabrini Ortiz et Ernesto Guevara, se déploie très clairement dans *La hora de los hornos* (1968) et dans le manifeste *Hacia un tercer cine* (1969).

Si le biais positiviste avait marqué la trilogie de Torre Nilsson, c'est une défiance constante à l'égard de l'historiographie officielle qui caractérise le GCL. “L'histoire que l'on nous enseigne est fausse, les richesses que l'on nous garantit sont fausses, les perspectives mondiales que l'on nous promet sont fausses [...]” : les maximes de Scalabrini Ortiz apparaissent au début du film comme des intertitres sur un fond noir. Le film situe l'origine de la dépendance politique et économique de l'Amérique latine vis-à-vis des puissances



*La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, hace coincidir el discurso emancipador de San Martín con las luchas revolucionarias de los años 60.

*La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas et Octavio Getino, fait coïncider le discours émancipateur de San Martín avec les luttes révolutionnaires des années 60.

La lucha de GCL se libra en el terreno simbólico, tiene como campo de batalla el imaginario colectivo, de ahí la importancia de ganar para su causa las figuras tutelares de la nación argentina. La dictadura, como se ha visto, intentará lo mismo, pero si los regímenes militares coquetean con la idea del tropo o del paralelismo con el mito histórico –“nosotros somos como fue San Martín”–, Solanas y GCL plantean la idea de la actualización del mito –“nuestra lucha y la de San Martín son la misma”.

En el plano cinematográfico la actualización es llevada a cabo, en *La hora de los hornos*, a través de una concepción del montaje que recuerda a Dziga Vertov. El cineasta soviético sostenía que se podía construir una película a partir de fragmentos de filmes realizados por terceros, es decir de “trozos de realidad” filmada (“cine-objetos”). El montaje de esos elementos permitiría la creación de una entidad filmica (una “cine-frase”) con un tiempo y un espacio propios, que son distintos a los de la realidad<sup>6</sup>. Es precisamente eso lo que realizará GCL al entremezclar imágenes fijas y en movimiento de las luchas de liberación de tres continentes; al juxtaponer secuencias de la oligarquía argentina, con grabados y pinturas de la Independencia; al hacer un solo discurso construido a partir de máximas de San Martín, Bolívar, Martí o Castro. Este procedimiento –influenciado por Vertov y Santiago Álvarez– implica la sustitución de una forma lineal de comprender el tiempo, por otra forma dialéctica de hacerlo. Es así como el proceso de emancipación ya no está anclado en la Historia, sino que forma parte de un *continuum*, de una lucha que debe ser actualizada por la colectividad que presencia la cinta. De hecho *La hora de los hornos* contempla la interrupción del filme para que se realicen debates a partir de lo que se acaba de ver. No hay, por ello, espacio para la pasividad de parte del público.

La actualización, para Solanas, también comprende los mitos folklóricos. Por ello acusa a Torre Nilsson de no ver en Martín Fierro “el conflicto todavía vigien-

étrangères dans le processus d’émancipation historique. L’interprétation qui est faite de ce processus s’oppose à la vision canonique enseignée dans les écoles : “L’indépendance des peuples d’Amérique latine a été trahie dès le départ. La trahison fut le fait des élites des villes portuaires exportatrices. L’année même où Bolívar consolidait l’Indépendance à Ayacucho, Rivadavia signait à Buenos Aires la grande escroquerie qu’a constitué l’emprunt à la banque Baring Brothers”, dit le narrateur.

Cette attitude de défiance se double d’un appel à redécouvrir (ou à réinterpréter) le discours de l’Indépendance dans une perspective de lutte anti-impérialiste. On nous indique au début du film que nous sommes face à “des notes, témoignages et débats sur les récentes luttes de libération du peuple argentin”. Toutefois, peu après, une harangue de San Martín apparaît à l’écran, datant du 27 juillet 1819 : “Combattants de l’armée des Andes, [...] nous devons mener cette guerre par tous les moyens [...] jurons de ne rendre les armes qu’en voyant le pays entièrement libre, ou de mourir au combat comme des hommes de courage”<sup>6</sup>. Ces paroles sont accompagnées par des images de soulèvements populaires et d’appels à l’action violente. On tire le héros d’un passé engourdi pour en faire un chef révolutionnaire tout à fait contingent. Que le San Martín historique ait proposé que les peuples américains fussent gouvernés par des princes européens, qu’il ait été “convaincu de l’impossibilité de faire de ces pays des républiques”, cela importe peu à Solanas<sup>7</sup>.

Le combat du GCL se joue sur le terrain symbolique. Le champ de bataille est l’imaginaire collectif, d’où l’importance de rallier à sa cause les figures tutélaires de la nation argentine. La dictature, on l’a vu, fera de même, mais tandis que les régimes militaires alimentent l’idée d’un trope ou d’un parallélisme avec le mythe historique (“Nous sommes tels que fut San Martín”), Solanas et le GLC proposent l’idée d’une réactualisation du mythe ( “Notre lutte et celle de San Martín sont la même” ).

Au niveau cinématographique, la réactualisation s’accomplit pleinement dans *La hora de los hornos*, par le biais d’une conception du montage qui fait penser à Dziga Vertov. Le cinéaste soviétique soutenait qu’un film pouvait être construit à partir de fragments de films réalisés par d’autres, c’est-à-dire à partir de “fragments de réalité” filmée (des “cine-objets”). Le montage de ces éléments permettrait la création d’une entité filmique (une “ciné-phrasé”) ayant une temporalité et une spatialité propres, distinctes de la réalité<sup>8</sup>. C’est précisément ce que va réaliser le GCL en entremêlant des images fixes et en mouvement des luttes de libération des trois continents, en juxtapo-

te del pueblo argentino contra la oligarquía” y de “castrar” el pensamiento de Hernández<sup>9</sup>. De la crítica, Solanas pasará a la acción: entre 1972 y 1976 lleva a cabo la tortuosa realización de *Los hijos del Fierro*, un filme proscrito por la dictadura de Videla y que nace, en parte, como una respuesta al *Martín Fierro* de Torre Nilsson. Su apuesta fue reinterpretar el poema de Hernández, situando la acción en el presente. Para el director, el proletariado argentino es el depositario de los valores de Fierro. Solanas construye, a partir del poema, una alegoría de las luchas del movimiento peronista después del exilio de Perón, en 1955. El protagonista no es Fierro –que simboliza a Perón–, lo son sus hijos, que encarnan distintas ramas del peronismo de izquierda.

La concepción espacio-temporal de *Los hijos del Fierro* es aún más compleja que la de *La hora de los hornos*. La puesta en escena cuenta con pasajes ambientados en el siglo XIX, imágenes de archivo del Cordobazo (1969), imágenes aceleradas, grafismos de estética *pop*, sobreexposición de la fotografía y secuencias de corte onírico. Nos encontramos ante una representación de la realidad que recuerda el concepto de “realismo integral”, tal y como lo entiende Clément Rosset: “evocar una realidad que no solamente escapa a las representaciones convenidas en las cuales se complace generalmente (y necesariamente) el cine, sino que además hace estallar la representación cotidiana de la realidad que es efectivamente vivida y contemplada”<sup>10</sup>.



*La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez.

#### LA INDEPENDENCIA EN EL CINE CUBANO Y CHILENO

En 1959 la ley de fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) estableció que la historia nacional sería tratada por el cine. Sin embargo, sólo a partir de 1968 esta temática ganó importancia. Tres de los siete largometrajes cubanos que se estrenaron entre 1968 y 1969 abordaron el proceso de independencia: *Lucía* de Humberto Solás (1968), *La odisea del general José* de Jorge Fraga (1968)



Si la protagonista del primer capítulo de *Lucía* pertenecía a la aristocracia y la del segundo a la clase media, la heroína del fragmento final proviene del desfavorecido mundo de los guajiros.

Si la protagoniste du premier chapitre de *Lucía* appartenait à l'aristocratie et la deuxième à la classe moyenne, l'héroïne du fragment final provient du monde défavorisé des guajiros.

sant des séquences de l’oligarchie argentine à des gravures et peintures de l’Indépendance, et en faisant, à partir des maximes de San Martín, Bolívar, Martí ou Castro, un seul et même discours. Ce procédé, influencé par Vertov et Santiago Álvarez, implique la substitution d’une compréhension linéaire du temps par une compréhension dialectique. Ainsi, le processus d’émancipation n’est plus ancré dans l’Histoire, mais s’insère dans un *continuum*, dans une lutte qui doit être actualisée par l’assemblée qui assiste au film. En effet, en ce qui concerne *La hora de los hornos*, l’interruption du film vise à enclencher un débat sur ce qui vient d’être vu. Il n’y a pas de place pour la passivité du public.

La réactualisation, pour Solanas, concerne aussi les mythes folkloriques. C'est pourquoi il accuse Torre Nilsson de ne pas voir en *Martín Fierro* “le conflit toujours vivant entre le peuple argentin et l’oligarchie”, et de “castrer” la pensée de Hernández<sup>9</sup>. Après la critique, Solanas passe à l'action : entre 1972 et 1976, il fait aboutir la tortueuse réalisation de *Los hijos del Fierro*, film interdit par la censure de Videla et qui s’élève en partie en réponse au *Martín Fierro* de Torre Nilsson. Son pari est de réinterpréter le poème de Hernández en situant l'action dans le présent. Pour lui, le prolétariat argentin est le dépositaire des valeurs de Fierro. Solanas construit, à partir du poème, une allégorie des luttes du mouvement péroniste après l'exil de Perón en 1955. Le protagoniste n'est pas Fierro (qui symbolise Perón), mais bien ses fils, qui incarnent les différentes tendances du péronisme de gauche.

La conception spatio-temporelle de *Los hijos del Fierro* est encore plus complexe que celle de *La hora de los hornos*. La mise en scène comporte des passages se déroulant au XIX<sup>e</sup> siècle, des images d'archives du Cordobazo de 1969, mais aussi des images en accéléré,

Affiche de *Lucía* (1968), de Humberto Solás

y *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez (1969). A ellos se suman los documentales *El llamado de la hora* de Manuel Herrera (1969) y *Médicos mambises* de Santiago Villafuerte (1969). El centenario del inicio de las luchas independentistas (1868) es uno de los motivos que impulsaron el cine histórico; sin embargo, las causas de su preponderancia durante los años 70 habría que situarlas en la compleja situación que atravesaba la isla en ese momento. La burocratización del régimen, el dogmatismo y los primeros fracasos en política exterior, acarrearon una creciente disconformidad de una parte de la intelectualidad cubana, que fue duramente reprimida. El caso de Heberto Padilla, en 1971, es el más conocido, pero no el único. Durante el Quinquenio Gris se arrestó, torturó y expulsó a cientos de intelectuales a raíz

des graphismes à l'esthétique pop, une surexposition photographique, et des séquences de facture onirique. Nous nous trouvons alors face à une représentation de la réalité qui rappelle le concept de "réalité intégrale" tel que l'entend Clément Rosset : "évoquer un réel qui non seulement échappe aux représentations convenues dans lesquelles se complait généralement (et nécessairement) le cinéma, mais encore fait éclater la représentation quotidienne que l'on se fait du réel qui est effectivement vécu et regardé".<sup>10</sup>

#### L'INDÉPENDANCE DANS LES CINÉMAS CUBAIN ET CHILIEN

En 1959, la loi qui fonde l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographique (ICAIC) établit que l'histoire nationale serait traitée par le cinéma. Ce n'est pourtant qu'à partir de 1968 que cette thématique a pris de l'ampleur. Parmi les sept longs-métrages cubains sortis entre 1968 et 1969, trois ont abordé le processus d'indépendance : *Lucía* de Humberto Solás (1968), *La odisea del general José* de Jorge Fraga (1968) et *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez (1969). On peut y ajouter les documentaires *El llamado de la hora* de Manuel Herrera (1969) et *Médicos mambises* de Santiago Villafuerte (1969). Le centenaire du début de la lutte indépendantiste (1868) a donné son élan au cinéma historique. Il convient toutefois de résigner les raisons de sa prépondérance durant les années 70 dans la situation complexe que connaissait l'île à ce moment-là. La bureaucratisation du régime, le dogmatisme et les premiers échecs en politique extérieure ont soulevé chez certains intellectuels cubains un désaccord croissant qui fut durement réprimé. Le cas de Heberto Padilla, en 1971, est le plus célèbre, mais il n'est pas le seul.

Pendant le Quinquenio Gris (le quinquennat gris), des centaines d'intellectuels furent arrêtés, torturés et expulsés en raison de leur homosexualité ou de leur *inconsistance* révolutionnaire. Face à la situation, l'ICAIC se replia sur lui-même, redoutant d'éventuelles interventions extérieures qui lui auraient fait perdre son autonomie créatrice. À l'image du cinéma com-

de su homosexualidad o de su *inconsistencia* revolucionaria. Ante esto el ICAIC se replegó sobre sí mismo, temeroso de intervenciones externas que le hicieran perder su autonomía creativa. Como en el caso del cine argentino comercial, la estrategia adoptada frente a un contexto de represión creciente fue la explotación del cine histórico y la evasión de los temas "sensibles" de la contingencia.

La Independencia cubana se reinterpretaba a partir del discurso promovido por el régimen, que se auto designaba heredero de ese proceso. Como explica Juan Antonio García Borrero, el Estado

socialista se erigió como "la conclusión histórica inevitable" de cien años de lucha<sup>11</sup>. Es por ello que los cineastas cubanos explotaron las analogías entre los héroes del pasado y las figuras del presente –por ejemplo Antonio Maceo y el Che en *El llamado de la hora*<sup>12</sup>– y mostraron con tintes teleológicos las distintas fases que marcaron esos cien años. Quizás el caso más patente sea *Lucía*, uno de los filmes latinoamericanos más importantes del periodo. Solás presenta a través de tres mujeres –llamadas Lucía– tres momentos decisivos de la historia cubana reciente: la guerra de Independencia, la lucha contra Machado y la etapa post-revolucionaria. Lucía, en sus tres vertientes, pasará de la sumisión amorosa a la lucha por sus derechos. El film puede ser interpretado como un retrato de la emancipación femenina, pero también como una metáfora de una sociedad que pasa de la alienación a la liberación. Consecuentemente con ello, el universo cinematográfico que construye Solás va de un fuerte expresionismo audiovisual, de corte melodramático, a una comedia violenta pero esperanzadora, al ritmo de la canción *Guajira Guantanamera*.

Pese a los indudables méritos de *Lucía*, *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez) y otros títulos como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976), el cine histórico cubano de los años 60 y 70 supuso la postergación de una corriente cinematográfica crítica con la contingencia social que había comenzado a manifestarse a través de la obra del propio Alea, Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián. A ello habría que añadir el riesgo de una sacralización y estandarización de los mitos nacionales como la que llegó a producirse en Argentina. Los cineastas cubanos debieron desarrollar aún más su capacidad para jugar con el difuso margen de lo permitido, a fin de no terminar como el artista de *La muerte de un burócrata* (Gutiérrez Alea, 1966), que es engullido por la maquinaria en la que construye bustos en serie de José Martí.



Humberto Solás

mercial argentino, la stratégie adoptée face à un contexte de répression croissante fut d'exploiter le cinéma historique et d'éviter les thèmes que les circonstances rendaient "sensibles".

L'Indépendance cubaine a été réinterprétée à partir du discours tenu par le régime, lequel s'est autoproclamé héritier du processus. Comme l'explique Juan Antonio García Borrero, l'État socialiste s'est désigné comme étant "la conclusion historique inévitable" de cent ans de lutte<sup>11</sup>. C'est pourquoi les cinéastes cubains ont exploité les analogies entre héros du passé et figures du présent – par exemple Antonio Maceo et le Che dans *El llamado de la hora*<sup>12</sup> – et ont décrit les différentes étapes de ces cent ans avec une nuance téléologique. Le cas le plus évident est peut-être celui de *Lucía*, un des plus importants films latino-américains de l'époque. À travers trois femmes (toutes nommées Lucía) Solás présente trois moments décisifs de l'histoire cubaine récente : la guerre d'Indépendance, la lutte contre Machado et la phase postrévolutionnaire. D'une Lucía à l'autre, on passe de la soumission amoureuse à la lutte pour ses droits. Si le film peut être vu comme une histoire de l'émancipation féminine, il peut aussi être perçu comme la métaphore d'une société qui va de l'aliénation à la libération. Par conséquent, Solás passe d'un expressionnisme audiovisuel évident marqué par un style mélodramatique, à une comédie violente mais pleine d'espoir, sur l'air de *Guajira Guantanamera*.

Malgré les mérites évidents de *Lucía*, de *La primera carga al machete* (de Manuel Octavio Gómez) et d'autres titres comme *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea, 1976, le cinéma cubain historique des années 60 et 70 a vu la mise à l'écart d'un courant critique envers la contingence sociale qui avait déjà commencé à se manifester à travers l'œuvre de Alea lui-même, de Sara Gómez et de Nicolás Guillén Landrián. Il fallait ajouter à cela le risque d'une sacralisation et d'une standardisation des mythes nationaux comme celle qui s'est produite en Argentine. Les cinéastes cubains ont dû en déve-

El caso chileno, con el que cerramos este breve análisis, es quizás una metáfora del entusiasmo, las contradicciones, luchas de poder y ausencia de planes estratégicos que caracterizaron al cine de ese país durante el gobierno de la Unidad Popular. Ya en el *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* (1970), Miguel Littin había rescatado la importancia de las luchas sociales y de los próceres de la Independencia como “herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro”. Uno de los principales proyectos cinematográficos del gobierno de Allende sería, en efecto, un film sobre el guerrillero Manuel Rodríguez, la figura de la Independencia con la que la izquierda sentía mayor afinidad. Sin embargo, la película, a cargo de Patricio Guzmán, nunca llegaría a ver la luz. La tensión interna, el bloqueo de EE.UU. y la intervención de la CIA llevaron al gobierno al colapso. Falto de recursos Chile Films –el débil organismo cinematográfico estatal– terminaría por paralizar ese y otros proyectos a finales de 1972<sup>13</sup>. Asediados por diferentes frentes, los cineastas cercanos a la UP habían visto en Manuel Rodríguez –el líder de la resistencia contra la reconquista española– un tropo de su propia situación. La contingencia política y social, empero, convirtió incluso esa analogía en papel mojado.

#### **CONCLUSIÓN**

Hace cuarenta años, en algunas cinematografías latinoamericanas se empleó la representación filmica de la Independencia como una forma de legitimación de proyectos políticos y sociales, que quisieron reorganizar las bases de la convivencia nacional y de las estructuras político-económicas de sus países. Aunque la situación ha cambiado profundamente, no deja de ser interesante que, hoy por hoy, al iniciarse las conmemoraciones del bicentenario, el viejo sueño bolivariano siga siendo citado por una parte del espectro político y de las sociedades latinoamericanas.

Es de esperar que una serie de producciones audiovisuales aborden durante este año el tema de la emancipación. Cabe preguntarse cuáles serán las estrategias que entablarán para tratar uno de nuestros principales mitos fundacionales. ¿La petrificación, la analogía, la actualización? Quizás ninguna de ellas, quizás asistiremos –como apuntaba Diamela Eltit a propósito de los treinta años del golpe de Estado chileno<sup>14</sup>– a una política de desmemoria, a una banalización de la Independencia a través de la sobreabundancia de imágenes de parte de los medios de comunicación. Habrá que esperar para saberlo.

lopper d'autant plus leur capacité à jouer sur les marges diffuses de ce qui était permis, sous peine de finir comme l'artiste de *La muerte de un burócrata* (Gutiérrez Alea, 1966), englouti par la grosse machine avec laquelle il fabriquait à la chaîne des bustes de José Martí.

Nous terminerons cette brève analyse avec le cas du cinéma chilien, qui est peut-être une métaphore de l'enthousiasme, des contradictions, des luttes de pouvoir et de l'absence de visée stratégique qui caractérisent le cinéma de ce pays sous le gouvernement de l'Union populaire. Dès le *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* en 1970, Miguel Littin fait des luttes sociales et des héros de l'Indépendance “l'héritage légitime et nécessaire pour affronter le présent et se projeter dans l'avenir”. L'un des principaux projets cinématographiques du gouvernement d'Allende était en effet un film sur le guerrillero Manuel Rodríguez, un des protagonistes de l'Indépendance avec lequel la gauche se sentait le plus d'affinités. Cependant, la réalisation du film, confiée à Patricio Guzmán, n'aboutira jamais. Les tensions internes, le blocus par les États-Unis et l'intervention de la CIA provoquèrent la paralysie du gouvernement. Faute de ressources, le faible organisme cinématographique étatique, Chile Films, interrompit ce projet (entre autres) à la fin de 1972<sup>13</sup>. Assiégés de toutes parts, les cinéastes proches de l'Union populaire avaient vu en Manuel Rodríguez (le chef de la résistance contre la reconquête espagnole) un reflet de leur propre situation. Mais la contingence politique et sociale, de nouveau, aura brisé cet élan.

#### **CONCLUSION**

Il y a quarante ans, certaines cinématographies d'Amérique latine ont utilisé la représentation filmique comme une façon de légitimer des projets sociaux et politiques qui visaient à réorganiser les bases de la coexistence au sein de la nation et de ses structures économiques. Bien que la situation ait profondément changé aujourd'hui, il est intéressant de voir que, au moment où vont commencer les commémorations du bicentenaire, le vieux rêve bolivarien continue à être cité par une partie du spectre politique et des sociétés latino-américaines.

Il faut s'attendre à ce que des productions audiovisuelles abordent cette année le thème de l'émancipation. Quelles seront leurs stratégies pour traiter l'un de nos principaux mythes fondateurs ? La pétrification ? L'analogie ? La réactualisation ? Aucune des trois, peut-être. Peut-être allons-nous assister à une politique de la dé-mémoire, comme le remarquait Diamela Eltit à propos des trente ans du coup d'État chilien<sup>14</sup>, à une banalisation de l'Indépendance par la surabondance d'images véhiculées par les médias. Qui vivra verra.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI-ESPAGNE)  
PAR BELEM JULIEN**

**NOTAS**

1. Ella Shohat et Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paídos, 2002, p. 271.
2. Luis Ormaechea, "El ciclo folklórico-histórico de Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Antín", Rev. *Afuera*, año III, nº 4, 2008, www.revistaafuera.com.
3. Otros títulos de esta corriente: *Don Segundo Sombra* (Antín, 1969), *Bajo el signo de la patria* (Mugica, 1971) y *Juan Manuel de Rosas* (Antín, 1972).
4. "San Martín: Un *Libertador à l'affiche*" en *Littérature, Histoire et Cinéma de l'Amérique Hispanique*, U. de Liège, 2002, p. 156.
5. *Op. cit.* p. 196.
6. Se ha respetado la ortografía del texto original citado así en *La hora de los hornos*, las cursivas son nuestras.
7. Eduardo Óscar Acevedo, *La independencia de Argentina*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 191.
8. Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris: Éditions Champ libre, 1971, p. 47-62.
9. *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones, 1973, p. 95.
10. Al establecer la noción de "realismo integral" Clément Rosset pone como ejemplo algunos filmes de Jean-Luc Godard durante la Nouvelle Vague, particularmente *Les Carabiniers* (1963). *Propos sur le cinéma*, Perspectives Critiques, París, Presses Universitaires de France, 2001, p. 132.
11. *Cine Cubano de los sesenta: mito y realidad*, Madrid, Ocho y Medio, 2008, p. 133-135.
12. *Ibid.* p. 261.
13. Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2001, p. 119-125.
14. "Acerca de las imágenes como política de desmemoria", *Revue Cinémas d'Amérique latine* nº 17, Toulouse, Arcalt / Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 26-33.

**IGNACIO DEL VALLE** Chileno-español, estudia Información Social en la Universidad Católica de Chile y un máster en estética audiovisual en la Universidad Toulouse II. Actualmente prepara una tesis doctoral sobre el Nuevo Cine Latinoamericano en esta última casa de estudios y enseña cine latinoamericano en el Centro Universitario Jean-François Champollion (Albi). Forma parte del comité de redacción de la revista *Cinémas d'Amérique latine* y es creador del portal blogdecinelatino.blogspot.com.

**RESUMEN** A fines de los años 60 y comienzos de los 70, los procesos de independencia del siglo XIX y la creación de los estados nacionales fueron abordados por el cine de Argentina, Cuba y Chile como una manera de legitimar proyectos sociales excluyentes entre sí. El cine histórico sirvió también como una forma de eludir la contingencia y la acción de la censura.

**PALABRAS CLAVES** Independencia histórica - cine histórico - folklor - San Martín - Leopoldo Torre Nilsson - Fernando Solanas - Humberto Solás - Patricio Guzmán

Fernando Solanas (izquierda) y Octavio Getino (derecha), los realizadores de *La hora de los hornos* (1968), junto a Juan Domingo Perón, Madrid, 1971.

Fernando Solanas (gauche) et Octavio Getino (droite), les réalisateurs de *La hora de los hornos* (1968), à côté de Juan Domingo Perón, Madrid, 1971.

**NOTES**

1. Ella Shohat et Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paídos, 2002, p. 271.
2. Luis Ormaechea, "El ciclo folklórico-histórico de Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Antín", Rev. *Afuera*, año III, nº 4, 2008, www.revistaafuera.com.
3. Autres titres de ce courant: *Don Segundo Sombra* (Antín, 1969), *Bajo el signo de la patria* (Mugica, 1971) et *Juan Manuel de Rosas* (Antín, 1972).
4. "San Martín: Un *Libertador à l'affiche*" in *Littérature, Histoire et Cinéma de l'Amérique Hispanique*, U. de Liège, 2002, p.156.
5. *Op. Cit.* p. 196.
6. Nous avons respecté l'orthographe du texte original en espagnol, tel qu'il est cité dans *La hora de los hornos*, c'est nous qui soulignons.
7. Eduardo Óscar Acevedo, *La independencia de Argentina*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 191.
8. Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, Paris, Éditions Champs Libre, 1971, p. 47-62.
9. *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Ed., 1973, p. 95.
10. Lorsqu'il établit la notion de "réalisme intégral" Clément Rosset donne en exemple quelques films de Jean-Luc Godard pendant la Nouvelle Vague, notamment *Les Carabiniers* (1963). *Propos sur le cinéma*, Perspectives Critiques, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 132.
11. *Cine Cubano de los sesenta: mito y realidad*, Medio, 2008, p. 133-135.
12. *Ibid.* p. 261.
13. Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2001, p. 119-125.
14. "À propos des images publiques en tant que politique de la dé-mémoire", *Revue Cinémas d'Amérique latine* nº 17, Toulouse, Arcalt / Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 26-33.

**IGNACIO DEL VALLE** Hispano-chilien, a fait des études d'Information Sociale à l'Université Catholique du Chili et un master en esthétique audiovisuelle à l'université de Toulouse II. Il prépare actuellement une thèse sur le Nouveau cinéma latino-américain dans cette même université et enseigne le cinéma latino-américain au Centre universitaire Jean-François Champollion à Albi. Il fait partie du comité de rédaction de la revue *Cinémas d'Amérique latine* et a créé le portail blogdecinelatino.blogspot.com

**RÉSUMÉ** À la fin des années 60 et au début des années 70, les cinémas argentin, cubain et chilien abordèrent les processus d'indépendance du XIX<sup>e</sup> siècle et la naissance des États-Nation comme une manière de légitimer des projets sociaux mutuellement exclusifs. Le cinéma historique a aussi servi à éluder les circonstances et à éviter la censure.

**MOTS-CLÉS** Indépendance historique - cinéma historique - folklore - San Martín - Leopoldo Torre Nilsson - Fernando Solanas - Humberto Solás - Patricio Guzmán



# EL HÚSAR DE LA MUERTE

DIRECCIÓN DE PEDRO SIENNA

# El cine chileno y la historia nacional

Jacqueline Mouesca

Durante un largo tiempo se ha aceptado la idea de que Chile es “un país de historiadores”, y por extensión, de que los chilenos amamos nuestra historia, la conocemos, cultivamos su estudio e investigamos sus manifestaciones en “*la narrativa, el teatro, la poesía, el costumbrismo, la música, el folklore, las artes plásticas, la lengua popular, el refranero*”. El ensayista que sostiene esto excluye de su enumeración el cine. No sin razón. En más de cien años de producción cinematográfica, si exceptuamos el cine documental –en el que la presencia de los hechos históricos ha sido manifiesta, por razones que se verán– nuestra historia rara vez está presente en nuestras películas de ficción, carencia que vale tanto para la recreación del pasado más reciente como del más remoto.

La cercanía del Bicentenario de la Independencia está incitando a entidades públicas y privadas a organizar festejos del más diverso orden en variados dominios. El cine, por supuesto, está ausente. En el campo del audiovisual, sólo la televisión ha desarrollado algunas iniciativas. A partir del 2007, el Canal 13 ha realizado una serie de seis telefilmes que recrean los episodios principales de la vida de seis personajes claves de la historia chilena del siglo XIX: Bernardo O’Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez, Diego Portales, Arturo Prat y José Manuel Balmaceda. Aunque la realización estuvo a cargo de experimentados directores de cine como Ricardo Larraín, Cristián Galaz, Gustavo Graef-Marino y Rodrigo Sepúlveda, tanto la ajustada sujeción a los códigos del formato televisivo, como la expresa intención didáctica de la serie, la diferencian de lo que podría considerarse propiamente como cine de salas. Lo ponen en evidencia

## Cinéma chilien et histoire nationale

On a longtemps considéré que le Chili était “un pays d’historiens” et que par conséquent, nous, Chiliens, aimions notre histoire, la connaissions, cultivions son étude et examinions sa présence dans “*le roman, le théâtre, la poésie, les us et coutumes, la musique, le folklore, les arts plastiques, la langue populaire et les proverbes*”. L’essayiste qui soutient cette théorie exclut, à juste titre, le cinéma de son énumération. En plus de cent ans de production cinématographique, à l’exception du cinéma documentaire, dans lequel la présence de faits historiques est évidente pour des raisons expliquées ultérieurement, notre histoire est rarement abordée dans les films de fiction, lacune qui se ressent tant dans la reconstitution du passé le plus récent que du plus ancien.

À l’approche du bicentenaire de l’Indépendance, des entités publiques et privées souhaitent organiser des festivals divers et variés. Bien entendu, le cinéma n’est pas au programme. Dans le domaine de l’audiovisuel, seule la télévision a pris des initiatives. Depuis 2007, Canal 13 a réalisé une série de six téléfilms retracant les moments principaux de la vie de six personnages clés de l’histoire chilienne du XIX<sup>e</sup> siècle : Bernardo O’Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez, Diego Portales, Arturo Prat et José Manuel Balmaceda. Bien que des cinéastes expérimentés tels que Ricardo Larraín, Cristián Galaz, Gustavo Graef-Marino et Rodrigo Sepúlveda aient été en charge du



De izquierda a derecha:  
De gauche à droite :  
Bernardo O'Higgins  
Manuel Rodríguez  
José Miguel Carrera

de modo elocuente, tanto el título genérico, *Héroes*, como los títulos de cada una de sus partes: *O'Higgins, vivir para merecer su nombre*; *José Miguel Carrera, el príncipe de los caminos*; *Manuel Rodríguez, hijo de la rebeldía*; *Diego Portales, la fuerza de los hechos*; etcétera.

En 1910, la celebración de los cien años de la Independencia estuvo, por supuesto, jalona de innumerables actos conmemorativos: inauguración de monumentos, servicios y edificios públicos, y ceremonias oficiales de todo orden. Una escritora de la época describe así la imagen que muestra la capital de Chile aquel año: “[...] pasamos por la Alameda iluminada por primera vez con luz eléctrica, aunque los faroles parpadean a ratos y tenemos que detenernos. Arcos de triunfo engalanaban las calles. Los regimientos tocan permanentemente música y desde los balcones y por cualquier motivo se arrojan claveles y rosas acompañados de cañonazos. Adornan los frontis de los palacios unas inmensas letras que dicen: ¡Dios y Patria! ¡Por la razón o la fuerza! ¡Viva el Centenario!”<sup>1</sup> El ánimo conmemorativo está notoriamente marcado por los signos ideológicos propios de la clase dominante: una concepción de la historia en que la idea de Patria está indisolublemente asociada a las glorias militares y al pensamiento más conservador, ligado por lo general a los mandatos de la Iglesia católica. Aunque no faltan las voces críticas en algunos sectores de la intelectualidad, lo cierto es que la sociedad parece esos días dominada por un fervor y entusiasmo nacionalistas de corte más bien elemental.

Es sintomático que la primera película de ficción del cine nacional, estrenada justamente en 1910, esté dedicada a Manuel Rodríguez, héroe emblemático de la Independencia de Chile, guerrillero cuyas hazañas, que se han transmitido por décadas por vía, sobre todo, de la comunicación oral, están sólidamente implantadas en el imaginario colectivo. A partir de entonces nuestra cinematografía muda alimentará el

projet, la contrainte du format télévisé ainsi que la visée didactique de la série le différencient du cinéma projeté en salle. Le titre de la série, *Héroes (Héros)*, ainsi que ceux de chaque épisode : *O'Higgins, vivir para merecer su nombre (O'Higgins, vivre pour mériter son nom)* ; *José Miguel Carrera, el príncipe de los caminos (José Miguel Carrera, prince des chemins)* ; *Manuel Rodríguez, hijo de la rebeldía (Manuel Rodríguez, fils de la rébellion)* ; *Diego Portales, la fuerza de los hechos (Diego Portales, la force des faits)* et d'autres en sont une preuve éloquente.

En 1910, la célébration du centenaire de l'Indépendance a, bien sûr, été jalonnée d'innombrables commémorations : inaugurations de monuments, de services et d'édifices publics, et cérémonies officielles de tout ordre. Une femme écrivain de l'époque dépeint ainsi la capitale chilienne cette année-là : “[...] nous nous promenons sur l'avenue de l'Alameda illuminée pour la première fois par l'électricité. Les réverbères clignotent de temps à autre, nous obligeant à nous arrêter. Des arcs de triomphe donnent à la rue un air de fête. Les régiments jouent de la musique et, des balcons, on lance des œilletts ainsi que des roses à tout-va et au son des canons. Les façades des palais sont ornées d'écrits immenses : Dieu et Patrie ! Par la raison ou la force ! Vive le centenaire !”<sup>1</sup> L'esprit commémoratif est notamment marqué par l'idéologie propre à la classe dominante : une conception de l'Histoire où l'idée de la Patrie est indissociable des victoires militaires et de l'idéologie la plus conservatrice, associée en général aux prescriptions de l'Église catholique. Même si les critiques ne manquent pas dans certains milieux intellectuels, la société semble alors dominée par une ferveur et un enthousiasme nationalistes élémentaires.

Ce n'est pas un hasard si le premier film de fiction du cinéma national, sorti justement en 1910, est dédié à Manuel Rodríguez, héros emblématique de l'Indépendance du Chili, guérillero dont les exploits



De izquierda a derecha:  
De gauche à droite :  
Diego Portales, Arturo Prat  
y José Manuel Balmaceda

argumento de sus filmes con las temáticas del teatro popular, el melodrama y las historias de “huasos” y “rotos”<sup>2</sup>, figuras asociadas a lo que se considera algo así como la esencia de la nacionalidad; pero de tanto en tanto, incursionará, como en aquella ocasión inicial, en temas con cierto trasfondo histórico y fuerte énfasis patriótico. La Guerra del Pacífico, cuyas consecuencias perturban todavía hoy en pleno siglo XXI las relaciones de Chile con Bolivia y Perú, inspira en 1918 *Todo por la patria*, dirigida por Arturo Mario, y en 1926, *Bajo dos banderas*, realizada por el infatigable Alberto Santana; pero es la figura de Manuel Rodríguez la que sigue cautivando al público y la gente de cine lo entiende, por eso vuelve al personaje en 1920 y luego en 1925 con el clásico *El húsar de la muerte*.

No se conocen en detalle todos los aspectos de la vida de Manuel Rodríguez, pero el hecho es que se trata de uno de los personajes de las luchas de la independencia del dominio español más populares. Abogado y amigo de los líderes militares José Miguel Carrera y sus hermanos, sirvió en el ejército a su mando, y cuando éstos fueron dejados de lado por José de San Martín y Bernardo O’Higgins, sirvió de enlace entre los patriotas chilenos del interior y los dos generales que organizaban en Argentina el Ejército Libertador. Durante el período de la Reconquista española, entre 1814 y 1817, jugó un constante papel de hostigamiento de las tropas peninsulares al frente de una organización guerrillera conocida como “Los Húsares de la Muerte”. Se distinguió por su astucia y audacia y su capacidad para infiltrarse, utilizando todo tipo de disfraces, en las filas del ejército enemigo, introduciéndose incluso, según se dice, en las fiestas de palacio de Marcó del Pont, el jefe del Gobierno español. Después del triunfo de los patriotas, Rodríguez entró en grave conflicto con Bernardo O’Higgins, en ese entonces Director Supremo de la naciente República. Perseguido por la autoridad, fue apresado y hecho ejecutar sin previo

ont été racontés oralement au fil des décennies et sont profondément ancrés dans l’imaginaire collectif. À partir de ce moment-là, notre cinéma mettait aliamente l’intrigue de ses films avec des thématiques du théâtre populaire, du mélodrame et des histoires de “huasos” et “rotos”<sup>2</sup>, figures essentielles d’une certaine conception de la nationalité. Toutefois, de temps à autre, ce cinéma aborde, comme à cette occasion première, des thèmes avec pour toile de fond l’Histoire et une forte dimension patriotique. La guerre du Pacifique, dont les conséquences perturbent encore aujourd’hui, en plein XXI<sup>e</sup> siècle, les relations du Chili avec la Bolivie et le Pérou, inspire en 1918 *Todo por la patria* (*Tout pour la Patrie*), dirigé par Arturo Mario, et en 1926, *Bajo dos banderas* (*Sous deux drapeaux*), réalisé par l’infatigable Alberto Santana. Cependant, c’est le personnage de Manuel Rodríguez qui captive toujours le public et le milieu du cinéma le comprend bien. Le personnage est réinterprété en 1920 puis en 1925 avec le classique *El húsar de la muerte* (*Le hussard de la mort*).

On ne connaît pas les détails de la vie de Manuel Rodríguez, mais c'est un des personnages les plus populaires de la lutte pour l'Indépendance contre la domination espagnole. Avocat et ami des leaders militaires José Miguel Carrera et ses frères, il sert sous leurs ordres dans l'armée, et lorsque ces derniers sont abandonnés par José San Martín et Bernardo O'Higgins, il joue le rôle d'intermédiaire entre les patriotes de l'intérieur et les deux généraux qui organisent l'Armée libératrice en Argentine. Pendant la période de la Reconquête espagnole, entre 1814 et 1817, à la tête d'une organisation de guérilleros appelés "Les Hussards de la Mort", il harcèle constamment les troupes péninsulaires. Il s'est distingué par sa ruse, son audace et son habileté à s'infiltrer, utilisant toutes sortes de déguisements, dans les rangs de l'armée ennemie, allant même, d'après le mythe, jusqu'à s'introduire dans les fêtes du palais de Marcó del Pont, représentant du

juicio. “En Tilit lo mataron / los asesinos, / su espalda está sangrando / sobre el camino / [...] / él que era nuestra sangre / nuestra alegría / La tierra está llorando, / vamos callando”, dicen los versos finales del poema que le dedicó Pablo Neruda en su *Canto General*. El guerrillero entró en la leyenda, se convirtió en el héroe “que había entendido mejor el alma del pueblo”, en la que de modo inamovible permanece desde entonces.

Esta devoción la ha recogido el cine. Hay además un antecedente en la escena teatral. En 1896 se presentó el “drama histórico y popular” titulado *Manuel Rodríguez*, que era una especie de espectáculo patriótico que concluía con el himno nacional cantado de pie por toda la compañía y con la participación activa y entusiasta de los espectadores. Pero es el cine el que ha mantenido con más persistencia esta fascinación por el personaje. La pantalla silente inaugura, como ya hemos dicho, su ciclo de películas argumentales en 1910 con un *Manuel Rodríguez*, una breve cinta de sólo nueve planos que no debe haber durado más de diez minutos. Fue estrenada en los días en que se festejaba el Centenario de la Independencia de Chile del dominio español. Producida por la Compañía Cinematográfica del Pacífico, que se ocupaba normalmente de producir noticieros, la dirigió Adolfo Urzúa Rozas, un profesor de Declamación Teatral del Conservatorio. Según cuenta Eliana Jara historiadora del cine mudo chileno, fue en general bien recibida por la prensa de la época; el diario *El Mercurio* sintetiza su opinión de modo escueto: “Como primer ensayo de presentar en esta forma la historia es buena.”<sup>3</sup>

Diez años después, en 1920, el tema reaparece. El cineasta argentino Arturo Mario, que se había instalado en Chile con una productora propia, realiza un nuevo *Manuel Rodríguez*, basándose en algunos capítulos de la novela *Durante la Reconquista*, de Alberto Blest Gana, el novelista chileno más importante del siglo XIX. El filme dura 70 minutos, y aunque el director no logra su propósito de alcanzar el nivel imposible para los medios locales de una “superproducción” al estilo de algunas películas extranjeras de corte histórico de la época, el público la recibe con notable fervor, logrando mantenerse en las salas de exhibición del país durante varios años. Algunas escenas culminantes alimentaban en los espectadores un irrefrenable entusiasmo, como aquella que recrea el fusilamiento del odiado capitán San Bruno, jefe de los Talaveras, crueles perseguidores y torturadores de los patriotas chilenos.

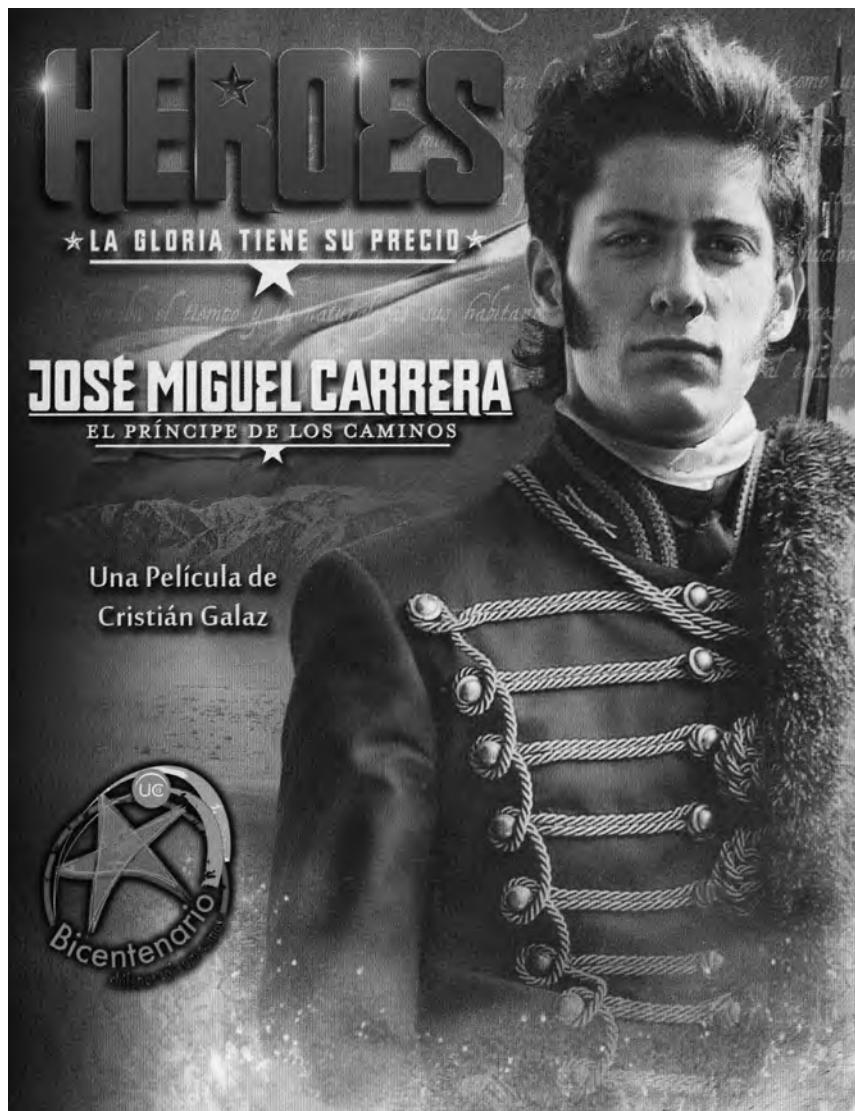
En la película, el papel del guerrillero lo encarna Pedro Sienna, que volverá a interpretar al personaje cinco años después en lo que se convertirá en el clásico del género, *El húsar de la muerte*, dirigida por el propio Sienna.

gouvernement espagnol. Après la victoire des patriotes, Manuel Rodríguez entre en conflit avec Bernardo O’Higgins, Commandant Suprême de la République naissante. Poursuivi par les autorités, il est incarcéré, puis exécuté sans bénéficier d’un procès. “À Tilit, des assassins / l’ont tué, / de son dos, le sang jaillit / sur le chemin / [...] / lui qui était notre chair, / notre bonheur / La terre pleure / alors que nous nous taisons.” sont les derniers vers du poème que Pablo Neruda lui dédie dans son *Chant général*. Le guérillero est entré dans la légende et il est devenu le héros “qui avait compris mieux que personne l’âme du peuple”, dans laquelle il a pris une place toute particulière.

Cette dévotion a été immortalisée par le cinéma. Il existe aussi un antécédent dans le monde du théâtre. En 1896, un “drame historique et populaire” intitulé *Manuel Rodríguez* est représenté. Il s’agit, d’une certaine façon, d’une pièce patriotique qui se termine par l’hymne national chanté debout par toute la troupe avec la participation active et enthousiaste des spectateurs. Néanmoins, c’est grâce au cinéma que la fascination pour ce personnage persiste. En effet, le cinéma muet inaugure en 1910 le début d’un cycle de films de fiction avec un court-métrage de neuf plans, *Manuel Rodríguez*, dont la durée ne dépasse pas dix minutes. Il est sorti le 10 septembre, à l’occasion du centenaire de l’Indépendance du Chili. Le film a été produit par la Compañía Cinematográfica del Pacífico (Société cinématographique du Pacifique), qui finançait habituellement des actualités au cinéma et a été réalisé par Adolfo Urzúa Rojas, professeur de déclamation théâtrale au Conservatoire. Selon l’historienne du cinéma muet chilien, Eliana Jara, le film est bien accueilli par la presse de l’époque et le journal *El Mercurio* mentionne cet accueil favorable en ces termes : “Pour un premier essai sous ce format, c’est une réussite.”<sup>3</sup>

Dix ans plus tard, en 1920, le thème refait surface. Le cinéaste argentin Arturo Mario, qui s’était installé au Chili avec sa propre maison de production, réalise une nouvelle version de *Manuel Rodríguez* en s’inspirant de certains chapitres du roman *Durante la Reconquista (Pendant la Reconquête)* d’Alberto Blest Gana, l’auteur chilien le plus important du XIX<sup>e</sup> siècle. Le film dure 70 minutes et bien que les conditions ne soient pas réunies pour rivaliser avec les “superproductions” de certains films historiques de l’époque, il suscite la ferveur du public et reste à l'affiche pendant plusieurs années. Certaines scènes phares provoquent l’enthousiasme délivrant du public, comme par exemple celle qui reconstitue l’exécution du détesté capitaine San Bruno, chef des Talaveras, les cruels persécuteurs et tortionnaires des patriotes chiliens.

Dans le film, le rôle du guérillero est tenu par

Cartel / Affiche de *Héroes*, de Cristián Galaz

Alguien aficionado a la cábala diría que Sienna estaba predestinado para este papel. Manuel Rodríguez era, por una parte, el héroe popular por antonomasia. En el clima de exaltación patriótica que vivió el país a raíz de la celebración del Centenario de la Independencia, ninguna otra figura –O'Higgins o Carrera, por ejemplo, de mayores merecimientos conforme a una evaluación histórica estricta– logró entonces, ni tampoco después, una adhesión como la del guerrillero, en quien se veía, y se sigue viendo, al patriota y al héroe romántico, militar aguerrido, astuto y audaz, cuyas proezas conmovían al pueblo como las historias de los folletines decimonónicos. Pedro Sienna, por su parte, gozaba en los años diez y veinte de una popularidad como actor de cine, según las crónicas de la época, que lograba competir y aun vencer en la acogida del público nacional, con la de estrellas internacionales como Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y otros.

Pedro Sienna, qui incarne de nouveau ce personnage cinq ans plus tard, lors de la réalisation de *El húsar de la muerte*, aujourd'hui un classique du genre.

On pourrait dire que Pedro Sienna était prédestiné pour ce rôle. Manuel Rodríguez était d'une part le héros populaire par excellence. Dans le climat d'exaltation patriotique dans lequel se trouvait le pays à la suite de la célébration du centenaire de l'Indépendance, aucune autre figure (que ce soit par exemple O'Higgins ou Carrera, qui historiquement ont plus de mérite) n'a reçu à l'époque, ni même plus tard, une telle adhésion que celle du guérillero, qui incarnait et incarne toujours le patriote, le héros romantique, le militaire aguerri, rusé et audacieux, dont les prouesses bouleversaient le peuple comme les feuilletons du XIX<sup>e</sup> siècle. Pedro Sienna, de son côté, jouissait d'une grande notoriété en tant qu'acteur de cinéma

dans les années 1910 et 1920. Selon les chroniques de cette époque, sa popularité rivalisait avec celle de stars internationales comme Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin et d'autres encore, et parfois même la surpassait.

Sienna était un homme aux multiples talents : poète, auteur de nouvelles, peintre, acteur de théâtre et de cinéma, auteur-réalisateur de ses meilleurs films. Son nom de famille vient de sa préférence en tant que peintre pour la couleur sienne (son vrai nom était Pedro Pérez Cordero). Initialement utilisé pour signer ses toiles, ce nom le suivra tout au long de son parcours artistique. Il s'adonnait à la poésie et, pratique courante de l'époque, récitait ses poèmes en public. On raconte qu'une fois, un producteur de théâtre espagnol qui se trouvait dans le public, fut si impressionné par le ton et la puissance de la voix de Sienna qu'il l'invita à intégrer sa troupe. Le poète accepta et c'est ainsi qu'il découvrit à 22 ans l'une de

Sienna fue un artista múltiple. Poeta, novelista, pintor, actor de teatro y de cine, y director y guionista de sus mejores películas. Adoptó el apellido por la predilección que mostraba como pintor por el color siena (su nombre verdadero era Pedro Pérez Cordero). Utilizado inicialmente para firmar sus cuadros, decidió mantener el apelativo en las otras manifestaciones de su actividad artística. Cultivaba la poesía, y conforme a una práctica común entre los poetas de esos años, recitaba sus poemas en público. Se cuenta que en una ocasión estaba entre los auditores un empresario teatral español, quien impresionado por la potencia y el timbre de la voz del declamador, lo invitó a participar en su compañía. El poeta aceptó y descubrió así, a los 22 años, lo que sería una de sus vocaciones fundamentales. “*La vida de teatro –escribirá muchos años después– está llena de música y de magia*”<sup>4</sup>. Descubrió pronto su interés por el cine gracias a un pequeño papel que le dieron en 1917 en *El hombre de acero*, una cinta de creación colectiva. Al año siguiente, lo contrató Arturo Mario para protagonizar *Todo por la patria*, un filme que tocaba fibras sensibles de los sentimientos nacionales de la población. En *La Semana Cinematográfica*, la directora de la revista escribía: “*Al ver las escenas patrióticas [...] el aplauso brotaba espontáneo, vigoroso, ardiente, entusiasta, en todos los ámbitos de la sala*”<sup>5</sup>. En 1920 su trabajo con el director argentino culminó con la filmación de su primer *Manuel Rodríguez*, y en 1921, ganando ya definitivamente su interés por el cine, decidió pasar a la dirección y filmar *Los payasos se van*, reservándose por supuesto el papel protagónico como intérprete. Tres años después repitió la doble fórmula con *Un grito en el mar*, que lo consagró como el más importante cineasta nacional. El paso siguiente sería la filmación de *El húsar de la muerte*, el punto más alto de su carrera.

Esta última película se estrenó en cuatro salas santiaguinas en el mes de septiembre de 1925, es decir, en el llamado ya entonces y todavía hoy, “mes de la Patria”. Durante un largo período fue la única cinta del cine mudo chileno que logró salvarse de la destrucción por obra del paso del tiempo. A comienzos de los años 40 todavía era posible ver la copia original, que Sienna conservaba en su poder. En 1962, el cineasta Sergio Bravo, director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, trabajó durante dos años en su restauración, complementando el trabajo con música incidental compuesta especialmente por Sergio Ortega. Años más tarde, en 1997, se hizo una segunda restauración por cuenta de la División de Cultura del Ministerio de Educación, incorporándole esta vez una partitura musical compuesta por Horacio Salinas, integrante del conjunto

ses vocaciones principales. “*La vie de théâtre est pleine de musique et de magie*”<sup>4</sup>, écrit-il des années plus tard. Il s’intéressa ensuite au cinéma grâce à un petit rôle qu’on lui donna en 1917 : *El hombre de acero* (*L’homme d’acier*), une création collective. L’année suivante, Arturo Mario l’embauche comme protagoniste de *Todo por la patria*, un film qui fait appel au sentiment national de la population. Dans *La Semana Cinematográfica*, la directrice de la revue écrit : “*Au moment des scènes patriotiques, des applaudissements spontanés, ardents et enthousiastes retentissaient dans toute la salle*”<sup>5</sup>. En 1920, sa collaboration avec le réalisateur argentin atteint son apogée avec le tournage de la première version de *Manuel Rodríguez*. En 1921, son intérêt pour le cinéma définitivement acquis, il décide de passer à la réalisation avec *Los payasos se van* (*Les clowns s’en vont*), se réservant bien sûr le premier rôle. Trois ans plus tard, il réitère cette double formule avec *Un grito en el mar* (*Un cri dans la mer*) qui le consacre meilleur cinéaste du pays. L’étape suivante sera le tournage de *El húsar de la muerte*, point d’orgue de sa carrière.

Ce film sort dans quatre salles de Santiago en septembre 1925, période que l’on nomme encore aujourd’hui le “mois de la Patrie”. Ce fut, pendant longtemps, la seule bobine du cinéma muet chilien à résister à l’action du temps. Au début des années quarante, il était toujours possible de voir la copie originale que Sienna gardait en sa possession. En 1962, le cinéaste Sergio Bravo, directeur du Centre cinématographique expérimental de l’université du Chili, travaille deux ans à sa restauration, y ajoutant une musique incidente composée spécialement par Sergio Ortega. Des années plus tard, en 1997, une seconde restauration est effectuée à l’initiative du service culturel du ministère de l’Éducation en y associant une partition composée par Horacio Salinas, membre du groupe Inti Illimani. Depuis lors, c’est cette version qui est projetée, à cause de son caractère emblématique, au moment de toutes les rétrospectives organisées sur le cinéma chilien. De fait, tant pour les circonstances de sa récupération que pour ses véritables qualités cinématographiques, ce film fait partie de la mythologie culturelle chilienne. En 1966, le gouvernement remet à Pedro Sienna le prix artistique national, et en 2005, trente-trois ans après sa mort, le Conseil national de la culture crée le prix annuel Pedro Sienna, qui est décerné depuis au meilleur film chilien de l’année et à tous ceux qui se distinguent dans les différents domaines de la création cinématographique nationale.

*El húsar de la muerte* relate les principaux moments de la vie de Manuel Rodríguez ainsi que son combat contre l’armée espagnole après la défaite des



*El húsar de la muerte* (1925) : Dolores Anziani (Carmen) et Pedro Sienna (Manuel Rodríguez).

Inti Illimani. Es la copia que se proyecta desde entonces, por su carácter de pieza emblemática, como punto de partida de todas las retrospectivas del cine chileno que se organizan. De hecho, tanto por las circunstancias de su recuperación como por sus reales merecimientos cinematográficos, forma parte de la mitología cultural chilena. En 1966, el Gobierno le concede a Sienna el Premio Nacional de Arte, y en 2005, treinta y tres años después de su muerte, el Consejo Nacional de la Cultura crea el Premio anual Pedro Sienna, que a partir de entonces se otorga a la mejor película chilena del año y a cada uno de los que se destacan en los diversos dominios de la creación cinematográfica local.

*El húsar de la muerte* relata algunos de los hechos principales de la vida y acciones de Manuel Rodríguez para combatir al ejército español tras la derrota de los patriotas en 1814 en la batalla conocida como "Desastre de Rancagua", por la ciudad en que se produjo. El filme lo muestra en la ciudad argentina de Mendoza trazando planes con el general San Martín para reorganizar la resistencia en el interior de Chile. Ya en éste, la acción guerrillera se despliega con el reclutamiento de campesinos para formar los cuadros combatientes e iniciar el acoso de las tropas realistas. En la guerrilla participa un niño que traba amistad con los conspiradores y los ayuda a eludir la implaca-

Patriotes en 1814 dans la bataille connue comme le "désastre de Rancagua", du nom de la ville où elle a eu lieu. Le film le montre dans la ville argentine de Mendoza échafaudant des plans avec le général San Martín pour réorganiser la résistance intérieure du Chili. Une fois là-bas, l'action de la guérilla se déploie avec l'enrôlement de paysans pour former les cadres combattants et harceler les troupes royalistes. Un enfant de cette guérilla se lie d'amitié avec les conspirateurs et leur permet d'échapper à l'implacable persécution qu'exerce sur eux le redoutable bataillon Talavera, dirigé par le capitaine San Bruno que l'on dépeint sous les pires couleurs. Dans le film, le guérillero entretient une idylle avec Carmen, fille d'un riche propriétaire terrien, le marquis d'Aguirre, bien entendu partisan de l'autorité coloniale. Cette relation donne lieu à plusieurs séquences dans lesquelles Rodríguez nous montre son habileté à esquiver ses persécuteurs en utilisant divers déguisements, allant jusqu'à s'introduire dans une fête donnée dans le palais du gouverneur Marcó del Pont lui-même. Il fait un autre voyage à Mendoza, où il rencontre à nouveau San Martín préparant la traversée de la Cordillère par l'Armée des Andes, qui parviendra à vaincre définitivement les Espagnols. À son retour au pays, il forme le légendaire escadron connu sous le nom de "Hussards de la mort". Ce n'est ni montré, ni expliqué dans le

ble persecución de que es objeto por parte del temido batallón Talavera, que dirige el capitán San Bruno, a quien se pinta con los peores colores. En la historia, el guerrillero sostiene un romance con Carmen, hija de un acaudalado terrateniente, el Marqués de Aguirre, partidario por supuesto de la autoridad colonial. La relación da origen a diversas secuencias en las que Rodríguez muestra sus habilidades para eludir a sus perseguidores utilizando variados disfraces, llegando a introducirse incluso en una fiesta del propio palacio del gobernador Marcó del Pont. Hace otro viaje a Mendoza, donde tiene un nuevo encuentro con San Martín, quien prepara la travesía de la cordillera de Los Andes del Ejército Libertador, que finalmente logrará la derrota definitiva de los españoles. A su regreso al país, organiza el legendario escuadrón conocido como "Los húsares de la muerte". En la película no se muestra ni se explica, pero Rodríguez ha caído en desgracia con el nuevo gobierno patriota, lo que acarrea su apresamiento y asesinato a mansalva. La cinta está hecha en forma de una sucesión de anécdotas tejidas en torno a un personaje, el héroe, elemento que articula todos los sucesos. Como para subrayar que el énfasis es deliberado, la película se cierra con una leyenda impresa que dice: "HAN PASADO 150 AÑOS Y EL RECUERDO DE ESTE GRAN GUERRILLERO VIVE EN EL CORAZÓN DE TODOS LOS CHILENOS." La leyenda, por supuesto, fue agregada por los restauradores.

*El húsar de la muerte* reúne no pocas cualidades. La investigadora Alicia Vega destaca que Sienna logra "a través de una carrera vertiginosa de acontecimientos, estructurar un guión vertebrado que le permite realizar una obra de validez cinematográfica. La puesta en escena, el uso de la cámara y el manejo de actores conforman un filme de belleza y valor imperecederos"<sup>6</sup>. Ella, más las autoras de una tesis universitaria<sup>7</sup> dedicada al filme, han analizado en detalle, además, algunas características –ya presentes, naturalmente, en el cine internacional–, pero que en los años 20 representan para la cinematografía chilena una anticipación notable: el uso del flash-back, el tratamiento de acciones paralelas, el adecuado manejo del montaje y, en gene-



*El húsar de la muerte* (1925): Pedro Sienna (Manuel Rodríguez) juramentando a los "Húsares".  
*El húsar de la muerte* (1925) : Pedro Sienna (Manuel Rodríguez) prêtant serment aux "Hussards".

film, mais Manuel Rodríguez est tombé en disgrâce avec le nouveau gouvernement patriote, ce qui entraîne sa capture et son assassinat en toute impunité. Le film a été conçu comme une succession d'anecdotes centrées sur un personnage, le héros, figure autour de laquelle s'articulent tous les événements. Comme pour souligner que l'emphase est délibérée, le film se termine sur la légende imprimée suivante : "150 ANS SE SONT ÉCOULÉS ET LE SOUVENIR DE CE GRAND GUERRILLERO VIT ENCORE DANS LE CŒUR DE TOUS LES CHILIENS." La légende fut bien sûr ajoutée par les restaurateurs.

*El húsar de la muerte* a plus d'une qualité. La chercheuse Alicia Vega souligne que Sienna réussit "au moyen d'une succession vertigineuse d'événements, à obtenir un scénario structuré qui lui permet de réaliser une œuvre d'envergure cinématographique. La mise en scène, le maniement de la caméra et la direction d'acteur en font un film d'une beauté et d'une valeur impérissables."<sup>6</sup> Tout comme les auteures d'une thèse universitaire<sup>7</sup> consacrée au film, elle a de plus analysé en détail certaines caractéristiques – évidemment déjà présentes dans le cinéma international mais qui, dans les années vingt, représentaient un progrès notable dans le cinéma chilien : l'utilisation du flash-back, le montage parallèle, la bonne gestion du montage et, de façon générale, la compréhension, même intuitive, de certains codes du langage cinématographique moderne.

Les années trente marquent l'apparition du cinéma parlant national mais il ne se développe réellement que dans les décennies suivantes. Dans les années quarante et cinquante, et une partie des



*El húsar de la muerte* (1925), Pedro Sienna (Manuel Rodríguez) arengando a los húsares / harranguant les hussards.

ral, la comprensión, aunque fuera intuitiva, de ciertos códigos del lenguaje cinematográfico moderno.

En la década del treinta nace el cine parlante nacional, que sólo adquiere desarrollo en el período siguiente. En los años cuarenta y cincuenta y parte de los sesenta la producción local no es escasa, pero la enorme mayoría de las decenas de películas que se filman se apoya en los temas costumbristas, sea que se trate de melodramas o de comedias humorísticas. Domina la visión conservadora de la sociedad, en particular de la vida campesina, con la presencia inmanente del folklore en el que, entre cuecas y tonadas, continúan estando presentes los arquetipos alimentados por la ideología de las clases dominantes: los "huasos" y los "rotos". La búsqueda de una identidad, si es que la hubo, no iba mucho más lejos, y desde luego, la tentativa de rastrear raíces en la Historia era inexistente.

Hacia fines de la década del sesenta surge lo que se ha dado en llamar el "nuevo cine chileno", que representa un viraje en la orientación de nuestra cinematografía, que se decide por fin a enfrentar la realidad nacional. Antes que con los largometrajistas, es en el documental donde esa voluntad de reencuentro se manifiesta de manera más expresa, fenómeno que se mantiene hasta nuestros días. Después de todo, son los documentalistas los que en el dominio cinematográfico han cumplido una real función memorialística y de cuestionamiento del sistema. Los temas históricos sólo surgen en los filmes de ficción de manera ocasional: *Caliche sangriento*, de Helvio Soto, es un ejemplo de las dificultades que puede encontrar el cineasta que quiera apartarse de las visiones de la historia tradicional. Sus planteamientos en torno a la decimonónica Guerra del Pacífico dan pie para que se prohíba inicialmente su exhibición, que luego se levanta tras la realización de algunos cortes hechos para calmar el disgusto de los militares. En los años siguientes, en pleno período del gobierno de Salvador Allende, se proyectan algunas cintas de reconstrucción histórica. Se busca, tal vez, establecer ciertas líne-

années soixante, la production nationale est abondante mais la très grande majorité des dizaines de films tournés, qu'il s'agisse de mélodrames ou de comédies, s'inspirent des us et coutumes. La vision conservatrice de la société domine, en particulier celle de la vie rurale, avec l'omniprésence du folklore où, sur fond de tambours et trompettes, les archétypes alimentés par l'idéologie des classes dominantes sont toujours présents : les "huasos" et les "rotos". La recherche d'une identité, si jamais elle a existé, ne va pas beaucoup plus loin et, bien entendu, la tentative d'identification des racines profondes de notre Histoire est inexistante.

Vers la fin des années soixante le "nouveau cinéma chilien" représente un tournant dans l'orientation de notre cinématographie qui se décide enfin à affronter la réalité du pays. Avant le long-métrage de fiction, c'est dans le documentaire que cette volonté de se rapprocher de la réalité se manifeste plus expressément, et ce phénomène perdure. Dans le cinéma, ce sont les documentaristes qui ont vraiment exercé un rôle de mémorialistes et d'opposants au système. Les thèmes historiques ne font que rarement l'objet de films de fiction : *Caliche sangriento* (*Salpêtre sanglant*), de Helvio Soto, donne une idée des difficultés rencontrées par un cinéaste qui cherche à se détacher du point de vue de l'histoire traditionnelle. Sa façon de voir la guerre du Pacifique du XIX<sup>e</sup> siècle provoque, dans un premier temps, l'interdiction du film qui finalement sort avec quelques scènes coupées pour calmer les militaires contrariés. Dans les années suivantes, en plein gouvernement Salvador Allende, quelques films de reconstitution historique sont prévus. L'idée est peut-être d'établir une possible identification entre les idéaux du socialisme de l'Unité Populaire et quelques valeurs patriotiques du passé. À peine mis en marche, tous les projets échouent. Un des thèmes choisis tournait autour du personnage de José Manuel Balmaceda, dont l'aura de président progressiste, sacrifié par l'oligarchie créole pendant la guerre civile de 1891, est encore bien vivante ; un autre visait à reconstituer une fois de plus les exploits de Manuel Rodríguez. Le guérillero mythique n'a jamais obtenu les faveurs des historiographes plus conservateurs. Un de ses plus remarquables représentants, Francisco Antonio Encina, condamné en effet son "désir déchaîné d'aventures" et le qualifie d'esprit rebelle pour qui la révolution devint une fin en soi plus qu'un moyen, "*un écervelé capable de tout désorganiser en un jour et incapable d'organiser quoi que ce soit*". Mais dans les milieux progressistes, Rodríguez est bien présent dans le panthéon des héros. Ce n'est pas un hasard si, sous

as de identificación entre los ideales del socialismo de la Unidad Popular con algunos valores patrióticos del pasado. Los planes, en todo caso, fracasan apenas puestos en marcha. Uno de los temas elegidos giraba en torno a la figura de José Manuel Balmaceda, cuya aureola de presidente progresista sacrificado en la Guerra Civil de 1891 por la oligarquía criolla se mantiene viva; el otro apunta a reconstruir otra vez las hazañas de Manuel Rodríguez. El mítico guerrillero nunca ha gozado de las simpatías de la historiografía más conservadora. Uno de sus más conspicuos representantes, Francisco Antonio Encina, condena en efecto su "deseo desenfrenado de aventura", calificándolo de espíritu rebelde que convirtió la revolución de un medio en un fin, "un atolondrado capaz de desorganizar todo en un día e incapaz de organizar nada". Pero en los sectores progresistas Rodríguez está firmemente instalado en el santoral de los héroes. No es casual que durante el gobierno de Pinochet, el grupo que intentó organizar la lucha armada para combatir a la dictadura se autodenominara Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

La historia sigue ausente durante un muy largo período del cine de los años siguientes. Mientras duró la dictadura, desde luego, se vivió una suerte de travesía del desierto, que no logró sin embargo impedir que la sequía fuera combatida por una legión de valiosos y valientes documentalistas, quienes intentaron, con el modesto recurso de las cámaras de video, no dejar pasar algunas de las realidades de la historia inmediata, la que estaban viviendo. Una tarea paralela desarrollaron, estando en el exilio, los numerosos cineastas que habían abandonado el país. El ejemplo mayor es el del documental *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, el enorme friso histórico, que no conoce igual en la cinematografía chilena como tentativa de reconstrucción de una época crucial de la vida del país. Con la recuperación de la democracia, los dramas históricos vividos en el período más reciente se abordan sólo ocasionalmente y en forma más bien referencial. Un único caso de tratamiento frontal de alguno de los temas históricos de la dictadura es el de *Dawson. isla 10*, de Miguel Littin, presentada en 2009.

La historia se ha mantenido y se mantendrá, en lo esencial, ausente del cine chileno de ficción. La sensibilidad de nuestros cineastas apunta, llegado el caso, a una visión conformista, o como mucho, a un acercamiento por la vía de la emoción, del drama individual cotidiano. Y mientras más lejana, la Historia –tanto más si hay una exigencia de solemnidad– se torna más distante y menos factible como propósito por un problema de insuficiencias materiales. En este "país de historiadores" son éstos, en suma, los que seguirán

Pinochet, le groupe qui tente d'organiser la lutte armée pour combattre la dictature s'est nommé le *Front patriotique Manuel Rodríguez*.

Ensuite, l'Histoire demeure absente du cinéma pendant de longues années. Bien entendu, pendant la dictature, a lieu une sorte de traversée du désert. Cela n'a cependant pas empêché une légion d'estimables et courageux documentaristes de briser la loi du silence. Ils ont tenté, avec leurs modestes caméras comme seule ressource, de ne pas oublier certaines des réalités de leur histoire immédiate. Les nombreux cinéastes qui avaient quitté le pays ont développé un travail parallèle durant leur exil. Le meilleur exemple est celui du documentaire *La Bataille du Chili*, de Patricio Guzmán, l'énorme fresque historique, tentative de reconstitution d'une époque cruciale de la vie du pays qui ne connaît pas d'égale dans la cinématographie chilienne. Avec le retour de la démocratie, les drames historiques qui viennent d'être vécus ne sont abordés que de manière occasionnelle et plutôt indirecte. Le seul qui aborde de manière frontale les thèmes historiques de la dictature est le film de Miguel Littin, *Dawson, île 10* (*Dawson, île 10*), sorti en 2009.

D'une façon générale, l'Histoire a été et restera absente du cinéma de fiction chilien. Le cas échéant, nos cinéastes montrent une vision conformiste ou utilisent tout au plus le registre de l'émotion pour aborder les drames individuels quotidiens. Plus les faits sont lointains, plus l'Histoire devient distante et difficile à restituer dans un film pour des raisons matérielles, d'autant plus s'il y a une exigence de solennité. Dans ce "pays d'historiens" ce sont finalement eux qui continueront à légitimer la véracité de ce symbole.

À la veille des festivités du bicentenaire de l'Indépendance, que certains souhaiteraient voir accompagnées des magnificences offertes par le spectacle audiovisuel, ne restent possibles que d'éventuels projets télévisuels. De fait, une chaîne annonce déjà une ambitieuse série reconstituant les faits historiques de l'action patriotique de 1810. Il s'agira d'une biographie. Le lecteur aura déjà deviné à qui elle sera dédiée : à Manuel Rodríguez, bien sûr.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI)  
PAR LISA BAYLE, SOLEDAD CARREÑO, CHARLOTTE  
CHARRIER, ANNA CLARAC, CHARLOTTE CORBIN,  
AURÉLIE FORGET, CLÉMENTINE LERNER, MARIANNE  
MATLY, RENAUD MAZOYER, DELPHINE OLIVE, ROXANA  
PANTAZY, SARAH QUADRONE, JULIE TROSIC



legitimando lo asertivo del atributo.

En vísperas de los festejos del Bicentenario de la Independencia, que algunos querían acompañados de las magnificencias que ofrece el espectáculo audiovisual, sólo quedan los planes posibles que pueda poner en marcha la televisión. De hecho, un canal anuncia ya una ambiciosa serie de reconstrucción histórica de la gesta patriótica de 1810. Será una biografía. El lector habrá ya adivinado de quién: de Manuel Rodríguez, por supuesto.

#### NOTAS

1. La escritora Inés Echeverría, citada por B. Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo III (*El centenario y las vanguardias*), Ed. Universitaria, Santiago, 2004, p. 39.
2. El "huaso" es el campesino, tanto el patrón como quienes trabajan a sus órdenes, y en la ficción suele figurar como encarnación típica de la "chilenidad". El "roto" es un personaje urbano de la clase baja, denominado así, en forma peyorativa, por los sectores adinerados de la población.
3. "10 de septiembre de 1910", citado por Eliana Jara, *Cine Mudo chileno*, Imp. Los Héroes, Santiago, 1994, p. 25.
4. Citado por Mario Godoy Quezada, *Historia del cine chileno*, Imp. Arancibia, Santiago, 1966, p. 69.
5. *La semana cinematográfica*, 30/05/1918, citado por B. Subercaseaux, *op. cit.* Tomo IV (*Nacionalismo y cultura*), Edit. Universitaria, Santiago, 2007, p. 214.
6. Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno*, Editorial Aconcagua (Col. Lautaro), Santiago, 1979.
7. María Elena Muñoz y Cecilia Pinochet Ibarra. *Análisis e interpretación de "El húsar de la muerte" de Pedro Sienna*, memoria académica dirigida por Luis Cecereu Lagos, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1984.

**JACQUELINE MOUESCA** Investigadora y docente. Estudios de cine en la Universidad de París-I (Sorbonne) y París-X (Nanterre), donde obtuvo un DEA. Ha sido profesora de Historia del Cine y Apreciación Cinematográfica en diversas universidades chilenas. Es autora de varios libros: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno. 1960-1985* (1988); *Cine chileno. Veinte años. 1970-1990* (1992); *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos* (1997); *El documental chileno* (2005), entre otros títulos. Está por aparecer *Breve historia del cine chileno* (en coautoría con Carlos Orellana).

**RESUMEN** En Chile, supuesto "país de historiadores", la Historia no ha sido un tema que haya preocupado mayormente a sus cineastas. En los cincuenta años iniciales del cine chileno, las incursiones que intentaron rastrear rasgos de nuestra identidad rara vez superaron la recurrencia a dos arquetipos creados por la ideología de las clases dominantes: el "huaso" y el "roto". Y cuando se ha querido ir más lejos, se acude a temas de la historia militar, eligiendo siempre un personaje recurrente: Manuel Rodríguez, mítico guerrillero de la Independencia.

**PALABRAS CLAVES** Chile - historia nacional - Manuel Rodríguez - Pedro Sienna - *El húsar de la muerte* - "huaso" / "roto" - identidad nacional - Bicentenario - Independencia - historia inmediata - documentales

#### NOTES

1. L'écrivain Inés Echeverría, citée par B. Subercaseaux, dans *Historia de las ideas y de la cultura en Chile (Histoire des idées et de la culture au Chili)*, Tome III (*El centenario y las vanguardias*), Ed. Universitaria, Santiago, 2004, p. 39.
2. Le "huaso" est le paysan : il peut être le patron ou un de ceux qui travaillent sous ses ordres et représente habituellement l'identité chilienne dans la fiction. Le "roto" est l'"homme du peuple" : un personnage citadin de la classe moyenne, appelé ainsi de manière péjorative par la partie de la population qui possède le plus de richesses.
3. "10 septembre 1910", Eliana Jara, *Cine mudo chileno (Le Cinéma muet chilien)*, Imp. Los Héroes, Santiago, 1994, p. 25.
4. Mario Godoy Quezada, *Historia del cine chileno (Histoire du cinéma chilien)*, Imp. Arancibia, Santiago, 1966, p. 69.
5. *La semana cinematográfica*, (La semaine cinématographique) 30.05.1918, B. Subercaseaux, *op. cit.* Tome IV (*Nationalisme et culture*), Edit. Universitaria, Santiago, 2007, p. 214.
6. Alicia Vega. *Re-visión del cine chileno (Ré-vision du cinéma chilien)*. Editorial Aconcagua (Col. Lautaro), Santiago, 1979.
7. María Elena Muñoz y Cecilia Pinochet Ibarra. *Análisis e interpretación de "El húsar de la muerte" de Pedro Sienna (Analyse et interprétation de "El húsar de la muerte" de Pedro Sienna)*, thèse dirigée par Luis Cecereu Lagos, Faculté des Arts, université du Chili, Santiago, 1984.

**JACQUELINE MOUESCA** est chercheuse et enseignante. Elle a fait des études de cinéma à l'université de Paris I (Sorbonne) et Paris X (Nanterre), où elle a obtenu un DEA. Elle a été professeure d'histoire du cinéma et appréciation cinématographique dans diverses universités chiliennes. Elle est l'auteure de plusieurs livres: *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno. 1960-1985* (1988); *Cine chileno. Veinte años. 1970-1990* (1992); *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos* (1997); *El documental chileno* (2005), entre autres. L'ouvrage, *Breve historia del cine chileno* (co-écrit avec Carlos Orellana), est sur le point de paraître.

**RÉSUMÉ** Au Chili, dit "pays d'historiens", l'Histoire n'a pas été un thème auquel les cinéastes se sont majoritairement intéressés. Lors des cinquante premières années du cinéma chilien, les incursions permettant de dessiner les contours de notre identité ont rarement dépassé l'utilisation récurrente de deux archétypes créés par l'idéologie des classes dominantes : le "huaso" et le "roto". Et lorsque l'on souhaite aller plus loin, on fait appel à des thèmes de l'histoire militaire en choisissant toujours le même personnage: Manuel Rodríguez, le mythe guérillero de l'Indépendance.

**MOTS-CLÉS** Chili - histoire nationale - Manuel Rodríguez - Pedro Sienna - *El húsar de la muerte* (Le hussard de la mort) - "huaso" / "roto" - identité nationale - bicentenaire - Indépendance - histoire immédiate - documentaires



Alfredo Alcón  
en *El Santo de la espada*

# San Martín en el cine

## REPRESENTACIONES DEL SIGLO XX

Diana Paladino et César Maranghello



**E**n Argentina existe la creencia popular según la cual “Gardel cada día canta mejor”. Gardel murió en 1935 pero desde entonces las sucesivas generaciones han seguido descubriendo este milagro. A cada generación Gardel le ha dado la nota justa o, mejor dicho, cada generación ha encontrado en él la nota que quería escuchar. Traemos esto a cuenta porque algo similar ocurre con el General José de San Martín (1779-1850).

Aunque pareciera caprichosa la relación entre el “Zorzal criollo” y el “Padre de la Patria”, poéticamente expuesta en *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985), su principal ligazón radica en la naturaleza polisémica que tienen ambas figuras. Una polisemia que –sin ser totalmente abierta– ofrece, no obstante, un abanico de significaciones lo suficientemente denso y amplio. En el caso de San Martín, debemos considerar –además del trabajo historiográfico de legitimación desarrollado por otros popes del panteón nacional, como son Domingo F. Sarmiento y Bartolomé Mitre<sup>1</sup>– la implacable tarea de consolidación llevada adelante por el dispositivo escolar.

Otro dispositivo, casi tan relevante como la escuela en lo que refiere a la construcción de representaciones imaginarias, es el cine. En las páginas que siguen revisaremos algunos aspectos de cómo se ha conformado la imagen de San Martín en el cine argentino, qué aristas de su figura fueron priorizadas y cuáles se suprimieron en las diferentes versiones biográficas.

### DE LA ESCUELA A LA PANTALLA

A comienzos de la década de 1910, la pantalla aportó representaciones del “Padre de la Patria” en varias películas realizadas a propósito de los festejos del Centenario. Así, ya en *La Revolución de Mayo* (1909, Mario Gallo), primera ficción del cine argentino, aparece su figura. Un insólito anacronismo pues, durante los hechos de Mayo y hasta 1812, San Martín permaneció en España desempeñándose como oficial del Ejército Real. En el film, cuando el pueblo reunido en la plaza victorea a Cornelio Saavedra parado en el balcón del Cabildo, de improviso en la toma final, se sobreimprime a éste la figura del Libertador, de uni-

### Les représentations de San Martín

DANS LE CINÉMA DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

**E**n Argentine, un dicton populaire affirme que “Gardel chante de mieux en mieux”. Gardel est mort en 1935, mais toutes les générations qui se sont succédé depuis ont continué à découvrir ce miracle. Gardel a donné la note juste à chaque génération ou, plus exactement, chaque génération a trouvé en lui la note qu'elle voulait entendre. Nous évoquons ce fait parce qu'un phénomène un peu similaire se produit avec le général José de San Martín (1779-1850).

Bien que la comparaison poétique développée dans *L'Exil de Gardel* (Fernando Solanas, 1985) entre le “Zorzal criollo” [Rossignol créole], le terme *criollo* désigne les Espagnols nés aux Amériques. Au départ, il désigne les Blancs et non les métis, N.D.T.] et le “Père de la patrie” puisse paraître incongrue, le lien qui existe entre les deux personnages tient à leur nature polysémique. Polysémie qui, sans être totalement ouverte, couvre cependant un vaste et riche catalogue de significations. Dans le cas de San Martín, nous devons considérer – outre le travail de légitimation historiographique réalisé par les autres grandes figures du Panthéon national que sont Domingo F. Sarmiento et Bartolomé Mitre<sup>1</sup> – l'implacable effort de consolidation déployé par la machinerie scolaire.

En matière de construction de représentations imaginaires, il est un autre dispositif presque aussi porteur de significations que l'école : le cinéma. Dans les pages qui suivent, nous observons quelques aspects de la manière dont s'est fixée l'image de San Martín dans le cinéma argentin, à quels traits de sa personnalité a été donnée la priorité et lesquels ont été supprimés dans les différentes versions biographiques.

### DE L'ÉCOLE À L'ÉCRAN

Au début de la décennie 1910, plusieurs films réalisés pour les fêtes du centenaire [La révolution de mai 1810 a abouti à l'indépendance de l'Argentine, NDT].

forme y envuelto en una bandera argentina. La imagen es breve pero contundente. A la inexactitud histórica se le impone la intención alegórica con la que Gallo, un inmigrante italiano llegado pocos años antes al país, pretendió enlazar la grandeza del personaje con la futura gloria de la patria. Este mismo realizador propuso representaciones de la figura de San Martín en otros filmes: *La creación del Himno* (1909), en la que hace su entrada en el salón de Mariquita Sánchez y canta el himno nacional, *La batalla de San Lorenzo* (1910), y *La batalla de Maipú* (1910). Por su parte, el pionero Julio Alsina representó aspectos de la campaña militar en Chile en *Paso de los Andes* (1910). Una vez terminado el clima del Centenario, el cine histórico fue desplazado por representaciones atentas a las preocupaciones de una sociedad en vías de modernización. No obstante, el culto a San Martín continuó y se prolongó en otros ámbitos. En la línea propuesta por Mitre, en 1933, el escritor y político Ricardo Rojas redefinió al personaje, invistiéndolo de un valor moral inalcanzable en *El Santo de la espada*. Ese mismo año se fundó el Instituto Nacional Sanmartiniano. Poco después, el francés Henri Martinent escribió y produjo *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939), donde también interpretaría a un personaje. Se trata de la primera biografía filmica de San Martín.

En el inicio de *Nuestra tierra de paz* una niña ve desde su ventana los festejos conmemorativos del Libertador. Curiosa, pregunta en francés a su padre (que es el propio Martinent) sobre la persona homenajeada y, en tono didáctico, éste comienza el relato biográfico. El *flashback* introducido por el hombre imprime una a una las escenas con las que la enciclopedia escolar confeccionó la vida pública del héroe: el nacimiento en Yapeyú, su paso por el ejército español, la presentación ante el Triunvirato tras llegar a Buenos Aires, la creación del regimiento de Granaderos a Caballo, las batallas, el cruce de los Andes, la liberación de Chile, el encuentro con Simón Bolívar en Guayaquil, y los últimos años en Boulogne-sur-Mer. Hay también otros pasajes no evocados tales como la representación del rey Carlos IV y el juramento en la logia masónica, o simplemente improbables, como el pase de revista en el que San Martín (Pedro Tocci) se presenta ante Napoleón. En segundo plano, este rosario de imágenes se engarza en la tesis sostenida por el film que supone a la Revolución francesa como motor y matriz principal del proceso independentista americano (no es un dato menor que el film se realizara con aportes de la comunidad gala residente en Argentina). De allí, el interés por remontar la historia a fines del siglo XVIII y de articular los escenarios de Francia y España con el del Río de la Plata: "Y, más tarde, mientras en París el pueblo se lanzaba a las calles y a la

ont figuré des représentations cinématographiques du "Père de la patrie". Le personnage apparaissait déjà dans *La Revolución de Mayo* (1909, Mario Gallo), la première fiction du cinéma argentin. Il s'agissait pourtant d'un anachronisme insolite puisque, lors des événements de mai et jusqu'en 1812, San Martín est demeuré en Espagne, où il faisait partie de l'Armée royale. Dans ce film, au moment où le peuple rassemblé sur la place ovationne Cornelio Saavedra, qui apparaît au balcon du Cabildo, la surprise finale présente en surimpression l'image du Libérateur en uniforme, enveloppé dans le drapeau argentin. Le plan est bref mais frappant. L'erreur historique disparaît au profit de l'intention allégorique par laquelle Gallo, immigré italien arrivé quelques années plus tôt dans le pays, a voulu lier la grandeur du personnage avec la gloire à venir de la patrie. Le même réalisateur a proposé des représentations du personnage de San Martín dans d'autres films : *La creación del Himno* (1909), où il fait son entrée dans le salon de Mariquita Sánchez en chantant l'hymne national, ainsi que *La batalla de San Lorenzo* (1910), et *La batalla de Maipú* (1910). Le pionnier Julio Alsina retrace, lui, des aspects de la campagne militaire au Chili dans *Paso de los Andes* (1910). Après la commémoration du centenaire, le cinéma historique céda la place à des représentations proches des préoccupations d'une société en voie de modernisation. Cependant, le culte de San Martín demeura et trouva un prolongement dans d'autres champs que le cinéma. Dans la ligne proposée par Mitre en 1933, l'écrivain et homme politique Ricardo Rojas redéfinit le personnage, l'investissant d'une valeur morale incomparable dans son ouvrage *El Santo de la espada*. Cette année-là fut fondé l'Institut national de San Martín. Peu de temps après, le Français Henri Martinent écrivit et produisit *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Mom, 1939), dans lequel il est également interprète. Il s'agit de la première biographie cinématographique de San Martín.

Au début de *Nuestra tierra de paz*, une petite fille assiste de sa fenêtre aux fêtes qui rendent hommage au Libérateur. Curieuse, elle interroge son père (incarné par Martinent) en français sur l'identité de la personne à laquelle on dédie cette commémoration et c'est ainsi que commence, sur un ton didactique, le récit biographique. Le flash-back présenté par l'homme fixe une à une les scènes qui ont servi aux manuels scolaires à construire la vie publique du héros : la naissance à Yapeyú, le passage par l'armée espagnole, la présentation devant le Triumvirat après son arrivée à Buenos Aires, la création du régiment de Grenadiers à cheval, les batailles, la traversée des Andes, la libération du Chili, la rencontre de Simón Bolívar à Guayaquil, et les dernières années à Boulogne-sur-Mer.



Alfredo Alcón y Evangelina Salazar en *El Santo de la espada*. / Alfredo Alcón et Evangelina Salazar dans *El Santo de la espada*.

Bastilla, en España...”, dice el padre a su hija. Breves elipsis van desde 1800 (“una sombra se extiende por el mundo” continúa el relato del padre; la niña extasiada –primer plano/contrapicado– exclama: “¡Napoleón!”), a 1806, 1809 y, finalmente, 1810 en Buenos Aires. La narración se detiene en la histórica Semana de Mayo y recorre los clichés de la jornada: el Cabildo Abierto del día 22; el bando callejero que anuncia una junta encabezada por el virrey Cisneros; las discrepancias entre Mariano Moreno y Cornelio Saavedra; el pueblo con paraguas esperando frente al cabildo; French y Beruti repartiendo escarapelas. Los personajes tienen la convicción de estar construyendo la Historia: “Mañana, 25 de mayo, será una fecha gloriosa para nuestra Patria, será libre”, dice Moreno. En parte, esta certeza queda justificada por la convicción de estar transitando las huellas de la exitosa revolución de 1789: “La libertad que Francia proclamó y lanzó contra la tiranía; también nuestro pueblo [la aclama]”, concluye el líder jacobino.

La ascendencia francesa que señalamos en el guión encuentra, además, su correlato fílmico en el tratamiento plástico de la imagen. Es notoria, en este sentido, la influencia de *La Marseillesa* (Jean Renoir,

Certains éléments ne sont pas cités, comme sa charge auprès du roi Carlos IV et son serment maçonnique, ou d'autres faits tout simplement improbables comme la présentation, au cours d'une revue militaire, de San Martín (Pedro Tocci) à Napoléon. Ce chapelet d'images qui reste à l'arrière-plan étaye la thèse du film : l'hypothèse que la Révolution française a été le moteur et la matrice première du processus indépendantiste américain (le fait que le film ait été réalisé avec des capitaux provenant de la communauté française résidant en Argentine n'est pas anodin). C'est la raison pour laquelle le film s'intéresse à l'histoire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et met en relation les scénarios français et espagnols et celui du Río de la Plata : “Et, plus tard, tandis que le peuple descendait dans les rues de Paris et prenait la Bastille, en Espagne...”, dit le père à sa fille. De brèves ellipses ponctuent le passage de 1800 (“une ombre s'étend sur le monde” continue à narrer le père, tandis que la petite fille, au premier plan, en contre-plongée, s'extasie “Napoléon !”) à 1806, 1809 et, enfin, 1810 à Buenos Aires. Le récit s'arrête un long moment sur l'historique Semaine de mai et expose les clichés de ces journées : l'assemblée publique du Gouvernement révolutionnaire le 22 mai,



8.6

Pedro Tocci en *Nuestra tierra de paz*. / Pedro Tocci dans *Nuestra tierra de paz*.

1937). El arco superior que enmarca a la Plaza de Mayo se corresponde con el encuadre de la muchedumbre en el patio exterior de la Bastilla. Del mismo modo, los planos en escorzo y contrapicado de los parisinos subiendo por la escalera interior de la Bastilla se repite, a menor escala, en el interior del Cabildo (una escena sin más asidero que el irrefrenable afán por sobreimprimir una revolución en otra). Procedimiento similar se utiliza en la prolongada secuencia del cruce de los Andes, donde se superponen las imágenes del perfil de San Martín, la bandera y las columnas del ejército sobre el fondo de las montañas, imagen claramente inspirada en la campaña a Italia de Napoleón (Abel Gance, 1927). Por otra parte, *Nuestra tierra de paz* denota también una esforzada búsqueda estética, inusual para el cine argentino de la época. Abundancia de cámara subjetiva; movimientos panorámicos; fluidos *travellings* (formidables en la secuencia de la batalla de San Lorenzo); marcados contrapicados y primerísimos planos como el de los ojos de San Martín sosteniendo firme la mirada ante Napoleón. En el aspecto narrativo, el guión se vale de metáforas conceptuales como la de las dos mujeres (una encarnando a América, otra a la Gloria) y la sugerencia de la muerte de Remedios, esposa del Libertador, mediante una flor que se marchita. Entre los recursos más eficaces están el *travelling* de los pies (calzados con botas, zapatos y hasta en ojotas o des-

la fanfare annonçant la junte menée par le vice-roi Cisneros, les points de désaccord entre Mariano Moreno et Cornelio Saavedra, le peuple en masse sous les parapluies devant l'hôtel de ville, French et Beruti distribuant des cocardes. Les personnages ont la conviction qu'ils sont en train de construire l'Histoire : "Demain, le 25 mai, sera le jour de gloire de notre patrie, elle sera libre", déclare Moreno. Cette certitude est en partie fondée sur la conviction d'emprunter les voies tracées par la révolution couronnée de succès de 1789 : "La liberté que la France a proclamée et lancée contre la tyrannie, notre peuple aussi [l'acclame]", conclut le chef jacobin.

La présence de l'influence française que nous avons signalée dans le scénario trouve en outre son expression cinématographique dans le traitement plastique de l'image. L'influence de *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1937) est ici évidente. L'arcade supérieure qui encadre la Plaza de Mayo offre une réplique à la foule massée sur la place de la Bastille. De la même manière, les plans raccourcis et en contreplongée des Parisiens gravissant les marches à l'intérieur de la Bastille sont reproduits, à moindre échelle, à l'intérieur du Cabildo (une scène qui ne se justifie que par l'irrépressible volonté de surimprimer une révolution à une autre). Un procédé similaire est utilisé dans la longue séquence de la traversée des Andes, où le profil de San Martín vient en surimpression des images du drapeau et des colonnes de l'armée sur fond de montagnes, un point de vue nettement inspiré de celui de la campagne d'Italie du *Napoléon* d'Abel Gance (1927). Par ailleurs, *Nuestra tierra de paz* dénote un effort de recherche esthétique inhabituel dans le cinéma argentin de cette époque. Pléthore de caméra subjective, mouvements panoramiques, *travellings* fluides (formidables dans la séquence de la bataille de San Lorenzo), contreplongées appuyées et très gros plans comme celui des yeux de San Martín soutenant fermement le regard de Napoléon.

Sur le plan narratif, le scénario utilise des métaphores conceptuelles : ainsi, les deux femmes (l'une incarnant l'Amérique, l'autre la Gloire) et l'évocation de la mort de Remedios, épouse du Libérateur, au moyen d'une fleur qui se fane. Parmi les procédés les plus efficaces figurent celui du *travelling* sur les pieds (chaussés de bottes, de souliers, et même d'espadrilles ou nus) pour décrire les diverses classes sociales dans la file des volontaires enrôlés dans l'Armée des Andes, et l'image de quatre portes qui s'ouvrent à mesure que San Martín avance pour rejoindre Bolívar tandis qu'un sous-titre rappelle : "... un si lourd secret derrière la porte close... On suppose que...", ce qui suggère le développement d'un dialogue possible entre les deux généraux.

calzos) que describe las distintas clases sociales en la fila de voluntarios para incorporarse al Ejército de los Andes, y la imagen de cuatro puertas que se abren a medida que San Martín avanza para reunirse con Bolívar. En tanto, una leyenda recuerda: "... tan pesado secreto detrás de la puerta cerrada... Se supone que..." y a continuación el desarrollo de un diálogo posible entre ambos generales.

En la última parte del film, con ajustada elipsis, la narración se focaliza en el exilio francés del Libertador. Remite, entonces, a "una miseria noble y silenciosa de veinte años". El tono es desencantado y melancólico. Poco antes de morir, por la mente del protagonista desfilan flashes de sus acciones militares, su relación con Remedios, el encuentro con América. En su agonía se lamenta: "Buenos Aires todavía en lucha. Hubiera deseado verla cumplir el destino por el cual lo he sacrificado todo." Resulta interesante confrontar esta imagen con la del San Martín, también anciano, que aparece en *El exilio de Gardel*, realizada en plena apertura democrática, aunque la ficción transcurre en el trecho final de la dictadura militar. Aquí, San Martín se ve cansado pero tiene una actitud menos pesimista acerca del futuro del país y manifiesta sus ansias por volver: "Siglo y medio que espero poder ver la Patria que soñamos... Grande, unida... ¡Volver!" Una expresión que en ese momento interpretaba el deseo de tantísimos argentinos exiliados en Europa.

Volvamos a 1939 y *Nuestra tierra de paz*. Era evidente que el discurso final de un héroe amargado por las luchas internas sería rechazado. Por lo tanto, en la última secuencia, Martinent retoma la narración y esboza una apología de la Argentina presente como tierra de "progreso" y "sensatez" para el mundo (recordemos el fuerte clima prebélico). Los fragmentos documentales de paisajes turísticos (los hielos del sur, las Cataratas del Iguazú) y las escenas del mundo del trabajo (fábricas, usinas, rebaños, vendimia) se alternan con imágenes de despliegue armamentista (infantería, aviones y barcos de guerra). El mensaje es contradictorio. Finalmente, el poderío del país se manifiesta en un gran desfile militar y una leyenda que dice: "Es tierra de trabajo y de paz."

En los años que siguieron y hasta 1970, no se realizaron biografías filmicas dedicadas a San Martín. Sin embargo, en 1950, fecha del centenario de su fallecimiento, la figura del Libertador se convierte en centro de homenajes e ícono del peronismo. Según Estela Erausquin "se trata de unir de manera explícita a ambas figuras [San Martín y Perón], para que se vuelvan presentes como ejemplo a las nuevas generaciones". En el cine, el Decreto Ley 16688/50 obligó a anteponer a los estrenos nacionales la leyenda: "Película

Dans la dernière partie du film, en un procédé elliptique, la narration se focalise sur l'exil en France du Libérateur. Elle renvoie alors à "vingt ans de misère noble et silencieuse". Le ton est désenchanté et mélancolique. Peu avant de mourir, l'esprit du protagoniste est assailli par des flashes de ses actions militaires, de sa relation avec Remedios, de la rencontre de l'Amérique. Dans son agonie, il se lamente : "Buenos Aires, toujours en lutte. J'aurais tant désiré la voir réaliser ce destin pour lequel j'ai tout sacrifié." Il est intéressant de confronter cette image à celle du San Martín, également figuré à la fin de sa vie, qui apparaît dans *L'Exil de Gardel*, réalisé en pleine ouverture démocratique bien que l'histoire se passe dans la dernière période de la dictature militaire. Dans ce film, San Martín est fatigué, mais il envisage de manière moins pessimiste l'avenir du pays et manifeste son désir d'y retourner : "Voilà un siècle et demi que j'espére voir la patrie que nous avons rêvée... Grande, unie... ¡Volver!" [littéralement : rentrer ; c'est aussi le titre de l'un des tangos les plus populaires de Carlos Gardel, NDT]. Une expression qui traduisait alors le désir de tant d'Argentins exilés en Europe.

Mais revenons en 1939 et à *Nuestra tierra de paz*. Il était évident que le discours final d'un héros aigri par les luttes intestines serait exclu. C'est pourquoi, dans la dernière séquence, Martinent reprend le récit et ébauche une apologie de l'Argentine de l'époque, terre de "progrès" et exemple de "bon sens" pour le monde (ceci, rappelons-le, dans le climat tendu d'avant-guerre). Les images documentaires de paysages touristiques (les glaciers du Sud, les cataractes d'Iguazú) et les scènes du monde du travail (fabriques, usines, troupeaux, vendanges) alternent avec des images de déploiement armé (infanterie, avions et navires de guerre). Le message est contradictoire. Finalement, la puissance du pays se manifeste par un grand défilé militaire, sous-titré : "Ceci est une terre de travail et de paix."

Dans les années suivantes et jusqu'en 1970, il n'existe aucune biographie cinématographique de San Martín. Pourtant, en 1950, date du centenaire de sa mort, la figure du Libérateur ralliait tous les hommages et était devenue une icône du péronisme. D'après Estela Erausquin "il s'agit d'associer de manière explicite les deux personnages [San Martín et Perón], afin qu'ils servent d'exemple aux nouvelles générations". Pour ce qui concerne le cinéma, le décret-loi 16688/50 oblige à faire précédé toute sortie nationale de la mention : "Film réalisé dans l'année commémorative du Libérateur, le général San Martín." De la même manière, quand le scénario se déroule dans une institution publique (classe d'école, bureau de l'administration publique, commissariat,



Pedro Tocci y Darío Cossier en *Nuestra tierra de paz*. / Pedro Tocci et Darío Cossier dans *Nuestra tierra de paz*.

realizada en el año del Libertador General San Martín.” Del mismo modo, toda película con escenarios ambientados en una institución pública (aulas escolares, oficinas del Estado, comisarías, etc.) contó en sus paredes con un retrato del General.

#### **CORDILLERA Y CENSURA**

En 1969, encarar la vida del General San Martín era todo un riesgo. Si bien la empresa encajaba a la perfección en los intereses del gobierno militar de la autodenominada “Revolución Argentina” (empeñada en “consolidar la cultura nacional y afianzar nuestras tradiciones”), lucharía, también, con los preconceptos de los propios militares, las restricciones de grupos ultraconservadores de la Iglesia y las presiones del Instituto Sanmartiniano. Pese a todo, el prestigioso Leopoldo Torre Nilsson encaró el proyecto. En razón de esta coyuntura, él y Ulyses Petit de Murat eligieron basarse en fuentes tradicionales como son Pacífico Otero, Busaniche y Mitre, aunque la base principal fuera *El Santo de la espada* escrito por Rojas.

La película comienza con el final de la campaña libertadora y muestra a un San Martín (Alfredo Alcón) decidido a abandonar su carrera militar. La primera escena lo descubre en la cordillera cuando regresa de

etc.), il faut que soit accroché aux murs un portrait du général.

#### **LES ANDES ET LA CENSURE**

En 1969, évoquer la vie du général San Martín était une entreprise risquée. Bien qu'une telle initiative puisse parfaitement servir les intérêts du gouvernement militaire de la “Révolution argentine” autoproclamée (bien décidée à “consolider la culture nationale et affirmer nos traditions”), elle devrait également combattre les idées préconçues des militaires eux-mêmes, les restrictions imposées par les groupes ultraconservateurs de l’Église et les pressions de l’Institut national de San Martín. En dépit de tout cela, le prestigieux Leopoldo Torre Nilsson s’attaqua au projet. En raison de la conjoncture, Torre Nilsson et Ulyses Petit de Murat firent le choix de sources documentaires traditionnelles comme Pacífico Otero, Busaniche et Mitre, bien que la base documentaire principale restât *El Santo de la espada*, de Rojas.

Le film commence à la fin de la campagne de libération et montre un San Martín (Alfredo Alcón) décidé à abandonner la carrière militaire. La première scène le découvre dans la cordillère des Andes de retour de Guayaquil, déterminé à ne pas intervenir dans les luttes internes de la patrie. Immédiatement, la voix off du

Guayaquil y sostiene que no quiere intervenir en las luchas internas de la patria. Inmediatamente, la voz en *off* del protagonista introduce al espectador en un extenso *flashback*, que constituye el núcleo dramático del film. La voz regresa recurrentemente, pues opera como una sutura de las elipses necesarias para narrar una historia de doce años de duración (desde la llegada a Buenos Aires en 1812 hasta su partida a Europa en 1824). Petit de Murat señaló que la utilización del relato en *off* fue para "humanizar al prócer": "¿Y si él mismo se contara? No lo haría todo el tiempo. Estaría más flexible, como lo está en las cartas que mandó después de retirarse..."<sup>2</sup> Los diálogos, en cambio, conservan su carácter literario y, especialmente en las escenas con otros militares, suenan sentenciosos, acartonados y declamatorios.

En parte para reforzar la "humanización" del personaje y en parte para aprovechar la popularidad de la coprotagonista (Evangelina Salazar), se desarrolla abundantemente la relación con su mujer a través de una vida cotidiana que, de todos modos, está siempre al servicio de la gesta pública. El mismo esquematismo se observa en la presentación de personajes como Belgrano, Güemes o fray Beltrán. Esta vez, la Iglesia Católica tiene un papel más preponderante que en otras versiones, lo cual se observa en escenas como la de la boda con Remedios, las del convento de San Lorenzo o en los planos en que un crucifijo escolta al protagonista en sus dichos. En consonancia con esto, se silencia toda relación del personaje con la masonería, restándole así perspectiva ideológica. Tampoco se hace referencia al contexto internacional ni a los propósitos colonialistas del enemigo.

Así, "los godos" representan la amenaza, el peligro, la agresión externa como un todo informe. No se expresan sus móviles políticos y, siguiendo con los propósitos del gobierno de Onganía de "vigorizar las tradicionales relaciones con la Madre-Patria"<sup>3</sup>, tampoco se ahonda en las referencias sobre España. En contrapartida, San Martín reiteradamente despotrica contra el gobierno central de Buenos Aires que no lo respalda ni lo ayuda enviándole dinero; se queja de lo que dicen de él en las calles ("Me llaman

protagoniste entraîne le spectateur dans un long flash-back qui constitue le noyau dramatique du film. La voix revient régulièrement, car elle établit le lien entre les nécessaires ellipses d'une narration qui couvre douze années (de l'arrivée à Buenos Aires en 1812 à son départ pour l'Europe en 1824). Petit de Murat a affirmé que la voix *off* était destinée à "humaniser l'illustre personnage": "Et s'il se racontait lui-même ? Il ne le ferait pas tout le temps. Il serait plus souple, comme il l'est dans les courriers qu'il a adressés après son retrait..."<sup>2</sup> Les dialogues, en revanche, conservent leur caractère littéraire et, notamment dans les scènes avec d'autres militaires, possèdent un ton sentencieux, rigide et déclamatoire.

En partie pour renforcer "l'humanisation" du personnage et en partie pour profiter de la popularité de l'autre protagoniste (Evangelina Salazar), la relation avec son épouse est amplement développée dans les aspects d'une vie quotidienne toujours au service de l'intérêt public. On remarque la même simplification schématique dans la présentation de personnages comme Belgrano, Güemes ou frère Beltrán. Cette fois, l'Église catholique joue un rôle plus prégnant que dans d'autres versions, ce qui est notable dans des scènes comme celle du mariage avec Remedios, celles du couvent de San Lorenzo ou dans le cas de plans où un crucifix veille au-dessus des protagonistes qui s'expriment. Ceci a pour corollaire le silence qui entoure la relation du personnage avec la franc-maçonnerie, lui ôtant ainsi toute perspective idéologique. De la même manière, il n'est fait aucune référence au contexte international ou aux visées colonialistes de

Rubén Stella y Licia Tizziani en *El general y la fiebre*. / Rubén Stella et Licia Tizziani dans *El general y la fiebre*.





Pedro Tocci y Emperatriz Carvajal en *Nuestra tierra de paz*.  
Pedro Tocci et Emperatriz Carvajal dans *Nuestra tierra de paz*.

ambicioso, cruel, ladrón") y reniega de los honores que se empeñan en tributarle ("No busco la gloria militar. No ambiciono el título de conquistador."). Pareciera que toda la campaña libertadora se halla atravesada por un profundo malestar, que el personaje soslaya apenas cuando Remedios le dice que va a ser padre o cuando invoca el deseo (también reiterado) de terminar sus días como labrador.

Por otra parte, se suceden una a una las batallas (San Lorenzo, Chacabuco, Cancha Rayada, Maipú) siguiendo el periplo establecido por la Historia y haciendo uso de los recursos aportados por el Ejército Argentino. Pese a ello, el estratega y su plan de operaciones están desdibujados.

En el verano de 1970, Onganía quiso ver la película antes de su estreno. La función se realizó en la Casa Presidencial de Olivos y una vez concluida la proyección

l'ennemi. Ainsi, "los godos"<sup>4</sup> représentent-ils la menace, le danger, l'agression extérieure comme un ensemble informe. Rien n'est dit de leurs mobiles politiques et, conformément au but du gouvernement de Onganía de "renforcer les rapports traditionnels avec la Mère-Patrie"<sup>5</sup>, le film n'abonde pas non plus de références à l'Espagne. En revanche, San Martín ne cesse de déblatérer contre le gouvernement central de Buenos Aires qui ne le soutient pas et ne lui envoie pas d'argent ; il se plaint de ce que l'on dit de lui dans la rue ("Ils me disent ambitieux, cruel, voleur") et maudit les honneurs qu'on s'obstine à lui rendre ("Je ne recherche pas la gloire militaire. Je n'aspire pas au titre de conquistador."). On dirait qu'un profond malaise a hanté toute la campagne de libération, malaise que le personnage évite à peine au moment où Remedios lui annonce qu'il va être père ou quand il invoque son désir (réitéré) de finir ses jours comme paysan.

Par ailleurs, les batailles se succèdent (San Lorenzo, Chacabuco, Cancha Rayada, Maipú) au fil du périple établi par l'Histoire et conformément à la documentation fournie par l'Armée argentine. Malgré cela le stratège et son plan d'opérations ne sont guère visibles. À l'été 1970, Onganía voulut visionner le film avant sa sortie. La projection eut lieu dans la résidence présidentielle à Olivos ; à l'issue de celle-ci, il a imposé des coupures à Nilsson. Parmi elles, les scènes où Remedios s'adresse à son époux en le nommant simplement "José" : elle devait le nommer affectueusement "mon général". Il fallait également supprimer les prises de vue de la traversée des Andes dans lesquelles San Martín apparaissait plié en deux à cause de ses douleurs d'estomac et éliminer les convulsions impies. "Les héros ne vomissent pas", fut la phrase de Onganía qui posait la norme : les illustres patriotes étaient chimiquement purs et en bonne santé. Mónica Martín signale en outre qu'"ils demandèrent [à Nilsson] de refaire le tournage de la traversée des Andes – filmée à 3 100 mètres d'altitude avec des hélicoptères, quatre ensembles de caméras mobiles, des centaines de soldats, de mules et de chevaux – pour supprimer la scène dans laquelle Bernardo O'Higgins hissait un drapeau chilien. Ils exigèrent que, dans la scène de Guayaquil, San Martín n'abaisse pas le regard face à Bolívar, au motif que ce geste pourrait

precisó a Nilsson la realización de algunos cortes. Entre ellos, los momentos en que Remedios se dirigía a su esposo llamándolo "José" a secas. Debía llamarlo "mi general", cariñosamente. También debían eliminarse las tomas, en el cruce de los Andes, cuando San Martín aparecía doblegado por sus dolores de estómago y las impiadas convulsiones. "Los héroes no vomitan", fue la frase de Onganía que resume el criterio de que los prohombres de la patria eran químicamente puros y saludables. Mónica Martín señala que, además, "le pidieron [a Nilsson] que rehiciera el cruce de los Andes –filmado a 3.100 metros de altura con helicópteros, cuatro unidades de cámara y cientos de soldados, mulas y caballos– para eliminar la escena en la que Bernardo O'Higgins izaba un pabellón chileno. Le exigieron que en la escena de Guayaquil, San Martín no bajara la vista ante Bolívar, porque el gesto podía ser interpretado como una humillación ante el extranjero. Mucho menos iban a permitir que Remedios de Escalada se mostrara embarazada"<sup>4</sup>.

Al momento del estreno, la crítica fue entusiasta pero los seguidores de la obra de Nilsson reprobaron duramente la visión escolarizada del prócer. El director, en cambio, pareció conforme: "Ese San Martín solemne y broncíneo, el que nos enseñan en la escuela, es el único que conozco. No soy revisionista"<sup>5</sup>, dijo en 1971. El público así lo entendió y aceptó masivamente la película convirtiéndola en la más vista de la historia del cine argentino. Las escuelas de todo el país llevaron a sus alumnos a ver el film y, justo es decirlo, *El Santo de la espada* hoy constituye parte del imaginario patriótico de varias generaciones.

Simultáneamente, y en la antítesis de este cine, también se desarrollaba en Argentina un cine político-militante que filmaba en la clandestinidad, debido a la censura impuesta por el gobierno de facto. Así, con una perspectiva revisionista, el grupo Cine Liberación, que lideraban Fernando Solanas y Octavio Getino y que adscribía al peronismo revolucionario de izquierda, estableció una mirada diferente de San Martín al incluir en *La hora de los hornos* (1968) el facsímil del *Orden del Día* que dictó a su ejército al inicio de la campaña a Chile en 1817. Con respecto a esto dice Tzvi Tal: "La utilización del *Orden del Día* de San Martín legitima la representación del general como fue acuñada en el discurso hegemónico y coloca a Perón como su igual, recurriendo nuevamente a la estrategia practicada en tiempos de su presidencia para fortalecer el culto a su personalidad."<sup>6</sup> El film, que tam-

être interprété comme une humiliation face à l'étranger. Il était encore moins question de permettre que Remedios de Escalada apparaisse enceinte"<sup>4</sup>.

À la sortie du film, la critique fut enthousiaste, mais les fidèles de l'œuvre de Nilsson réprouvèrent durement la vision scolaire du héros. Le réalisateur, au contraire, justifia son choix : "Ce San Martín solennel de bronze, celui que l'on nous enseigne à l'école, est le seul que je connaisse. Je ne suis pas révisionniste"<sup>5</sup>, déclara-t-il en 1971. C'est cette interprétation que retint le public, qui plébiscita massivement le film, l'un des plus grands succès publics de l'histoire du cinéma argentin. Toutes les écoles du pays y emmenèrent leurs élèves et, il faut le reconnaître, *El Santo de la espada* fait aujourd'hui partie de l'imaginaire patriotique de plusieurs générations.

Simultanément, et à l'opposé de ce cinéma, se développait aussi en Argentine un cinéma politique et militant tourné dans la clandestinité en raison de la censure imposée par le gouvernement putschiste. C'est dans une perspective révisionniste que le groupe Cine Liberación, dirigé par Fernando Solanas et Octavio Getino, qui adhérait au péronisme révolutionnaire de gauche, proposa une vision différente de San Martín en incluant dans *L'Heure des brasiers* le facsimilé de l'*Ordre du jour* qu'il dicta à son armée au début de la campagne du Chili en 1817. À ce propos, Tzvi Tal écrit : "L'utilisation de *Ordre du jour* de San Martín légitime la représentation du général telle qu'elle a été fixée par le discours dominant et fait de Perón son égal, recourant ainsi de nouveau à la stratégie utilisée au temps de sa présidence pour renforcer

Rubén Stella en *El general y la fiebre*. / Rubén Stella dans *El general y la fiebre*.



bién tuvo una circulación clandestina, tomó de San Martín y de la concepción americanista de su lucha revolucionaria justamente los aspectos que la película de Nilsson desechaba.

#### **AL FIN... EL HOMBRE**

Si en *Nuestra tierra de paz* la historia narrada abarca toda la vida de San Martín, y *El Santo de la espada* desarrolla sólo el período que vivió en América, *El general y la fiebre* (Jorge Coscia, 1993), en cambio, se concentra en un único episodio: el de su estadía para restaurar la salud en la estancia de Saldán (Córdoba), antesala del cruce de los Andes. Indudablemente, el recorte temporal beneficia a la perspectiva con la que Coscia concibe al personaje. No es éste el San Martín uniformado, montando a caballo, guerreando y despertando la admiración de las mujeres en las tertulias. Es un San Martín (Rubén Stella) enfermo, que transpira la fiebre en el camisón y depende de una adolescente para sostenerse en pie hasta llegar a la cama. Es un hombre que por las noches transita entre la pesadilla onírica (siempre vinculada al pasado, los reproches paternos por haber traicionado al Ejército Real) y las alucinaciones provocadas por la fiebre y la morfina, bajo cuyo efecto pergeña el cruce de los Andes. Paralelamente, el San Martín diurno recibe amigos, escapa a las montañas, tiene sentido del humor y atiende a los movimientos de la casa. A diferencia de la representación monolítica de los *Sanmartines* precedentes, el encanto de éste radica precisamente en la dicotomía que tensiona al personaje: el pasado a las órdenes del rey frente al futuro de la liberación americana; los remordimientos por contradecir los mandatos familiares frente a la certeza de saber que esta tierra remota es su verdadera patria. En este sentido, el diálogo imaginario con Bolívar resulta concluyente: “Usted tenía su tierra [...] pero ¿qué tenía yo? Apenas el incierto relato de mi madre sobre un pueblo arrasado por los portugueses. No había en mi recuerdo más que sombras, débiles sombras de un lugar lejano. Eso era mi patria. Y esa vaga idea tuvo para mí la verdad incontrastable de un silogismo o de una locura.”

No es casual que se mencione a la locura, pues confrontando con las representaciones tradicionales de racionalidad y autodomínio del héroe, aquí se explora –a través de los sueños, el humor y el juego– una amplia dimensión del inconsciente. Así, a medias entre el desvarío y la lucidez, surgen fabulosos sinceramientos: “Muchas veces he dudado. Quién sabe si estaría mejor como burócrata del rey en algún cuarteluchito andaluz. Pero lo cierto es que ni eso había para un criollo.” Por otra parte, la relación que entabla con Milagros sirve al guion para dar cuenta de su pensamiento ideológico de modo llano y evitando el tono didáctico:

le culte de sa personnalité”<sup>6</sup>. Le film, qui circula aussi sous le manteau, prit justement de San Martín et de la conception américaniste de sa lutte révolutionnaire les aspects écartés dans le film de Nilsson.

#### **ENFIN... L'HOMME**

Si, dans *Nuestra tierra de paz*, l'histoire narrée prend en compte l'ensemble de la vie de San Martín, et si *El Santo de la espada* ne développe que la période américaine du héros, *El general y la fiebre* (Jorge Coscia, 1993) se concentre au contraire sur un épisode unique : celui de son séjour à la ferme de Saldán (Córdoba), où il recouvrira la santé avant d'entreprendre la traversée des Andes. Indubitablement, ce découpage temporel constitue un atout pour la perspective qu'adopte Coscia vis-à-vis du personnage. Ce n'est pas le San Martín en uniforme, le cavalier guerroyant et soulevant l'admiration des femmes dans les soirées. C'est un San Martín (Rubén Stella) malade, qui sue de fièvre dans sa chemise et dépend d'une adolescente pour se tenir debout et marcher jusqu'au lit. C'est un homme qui, de nuit, navigue entre le cauchemar (toujours lié au passé, les reproches que lui adresse son père d'avoir trahi l'Armée du roi) et les hallucinations provoquées par la fièvre et la morphine, sous l'emprise desquelles il échafaude la traversée des Andes. Parallèlement, le San Martín diurne reçoit des amis, fait des escapades en montagne, possède le sens de l'humour et s'intéresse aux mouvements dans la maison. Contrairement à la représentation monolithique des précédents San Martín, celui-ci possède un charme qui tient justement à la dichotomie qui anime le personnage : le passé aux ordres du roi face à l'avenir de la libération américaine, le remords de contrarier les devoirs filiaux face à la certitude que cette terre éloignée est sa vraie patrie. En ce sens, le dialogue imaginaire avec Bolívar frappe juste : “Vous aviez votre terre [...] mais, moi, qu'avais-je ? Seulement le récit incertain de ma mère sur un village rasé par les Portugais. Dans mon souvenir, il n'y avait que des ombres, les faibles ombres d'un lieu lointain. C'était cela ma patrie. Et cette vague idée prit pour moi la réalité irréfutable d'un syllogisme ou d'une folie.”

La mention de la folie n'est pas fortuite, car au contraire des représentations traditionnelles du héros mu par la raison et le contrôle de soi, ici est explorée – à travers les rêves, l'humour et le jeu – un large pan de l'inconscient. C'est ainsi qu'à mi-chemin entre le délire et la lucidité, apparaissent de fabuleuses confessions : “J'ai bien souvent douté. Qui sait si je ne serais pas mieux en bureaucrate dans quelque caserne andalouse. Mais il est certain qu'on n'accorderait même pas cela à un *criollo*.” Par ailleurs, la relation qu'il établit avec Milagros permet au scénario de ren-



Pedro Tocci y Dario Cossier en *Nuestra tierra de paz*.  
Pedro Tocci et Darío Cossier dans *Nuestra tierra de paz*.

*M: ¿Los Generales hacen las revoluciones?*

*S.M.: La revolución la hacen los pueblos, los jefes estamos para organizar a ese pueblo con inteligencia y con dignidad.*

En términos narrativos, la convalecencia en la estancia se presenta como un tiempo entre paréntesis. En el *fuerza de campo* quedaron Remedios, el ejército y las pujas políticas de Buenos Aires. En la intimidad de la casa, el hombre descansa la fiebre en brazos de la joven Milagros; el estratega estudia los caminos, calcula los pertrechos, las mulas y los soldados que necesitará para realizar la liberación de Chile.

Finalmente, una vez recuperado y con el proyecto en marcha, se va. Milagros, que es el personaje relator de esta historia, concluye: "Todo hombre llega con su suerte y se va con su destino." Volvemos así al presente de la narración, 1835. Milagros, ahora mujer madura, le habla a otro general. No se lo nombra; la cámara, incluso, escamotea su rostro. Es Facundo Quiroga, el caudillo riojano, que va de paso. Su punto siguiente, lo sabemos, es Barranca Yaco donde será asesinado.

En lo que refiere a la producción, esta película tiene la virtud de hacer de la debilidad su fortaleza. Sin los miles de extras y el equipamiento proveídos por el ejército, *El general y la fiebre* se plantea como un film de cámara. En su alcoba, San Martín fantasea con el cruce de los Andes, supone entre las sábanas los picos más altos y dispone con las velas la maqueta de los

dre compte simplement de ses conceptions idéologiques, en évitant le ton didactique :

*M. : "Les généraux font-ils les révoltes?"*

*S. M. : "Ce sont les peuples qui font la révolution ; nous les chefs, nous sommes là pour organiser ce peuple avec intelligence et dignité."*

Dans le récit, la convalescence à la ferme apparaît comme un temps entre parenthèses. Dans le "hors-champ" sont restés Remedios, l'armée et les rivalités politiques de Buenos Aires. Dans l'intimité de la maison, l'homme repose sa fièvre dans les bras de la jeune Milagros, le stratège étudie les routes, calcule les munitions, les montures et les soldats dont il aura besoin pour libérer le Chili.

Finalement, une fois remis et son projet mis en marche, il s'en va. Milagros, qui est la narratrice de cette histoire, conclut : "Tout homme arrive avec sa chance et

repart avec son destin." Nous revenons ainsi au temps présent du récit : 1835. Milagros, qui est désormais une femme mûre, parle à un autre général. Il n'est pas nommé et la caméra escamote d'ailleurs son visage. C'est Facundo Quiroga, le caudillo venu de la Rioja, qui s'en va. Pour lui, l'étape suivante, nous le savons, c'est Barranca Yaco, où il sera assassiné.

La production de ce film a la vertu d'avoir su faire une force de sa faiblesse. Sans les milliers de figurants et l'équipement fourni par l'armée, *El general y la fiebre* se pose en tant que film de chambre. Dans son alcôve, San Martín imagine la traversée des Andes, réinvente entre ses draps les plus hauts sommets et dessine à l'aide de bougies la maquette des cols de la cordillère. "C'est que cet homme était fou !", s'exclame Quiroga, amusé, en soulignant le caractère à la fois démentiel et ludique des images.

Ce film a été le dernier réalisé sur San Martín. En 2007, un programme télévisé dont le propos était de rechercher le "gène argentin" a enregistré deux millions d'appels. On était alors à quinze jours des élections présidentielles et on affirma : "Il est important que la société envoie un message à tous [les dirigeants], et San Martín est le porte-parole de ce message." Dépassant les clivages sociaux et politiques du moment, les téléspectateurs confortèrent San Martín comme le plus grand des Argentins. Aujourd'hui, le bicentenaire apportera de nouveaux regards, et de

pasos cordilleranos. “¡Es que ese hombre estaba loco!”, exclama jocoso Quiroga subrayando el carácter demencial y al mismo tiempo lúdico de las imágenes.

Ésta ha sido la última película que se ha hecho sobre San Martín. En 2007 un programa televisivo que se propuso buscar el *gen argentino* contó con más de dos millones de llamadas. Faltaban 15 días para las elecciones presidenciales y allí se dijo: “Es importante que la sociedad le dé un mensaje a todos [los dirigentes] y San Martín es el portavoz de ese mensaje.” Trascendiendo las divergencias sociales y políticas del momento, los televidentes impusieron a San Martín como el argentino más grande. Ahora, el Bicentenario traerá otras miradas y, seguramente, nuevas generaciones encontrarán en su figura las claves para descifrar o simplemente pensar un aquí y ahora diferente.

#### NOTAS

1. Bartolomé Mitre escribió *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* en 3 volúmenes, en los años 1887, 1888 y 1890.
2. Ulyses Petit de Murat, “Si San Martín se contara”, *Revista Argentores* nº 1, Buenos Aires, otoño 1969.
3. *Acta de asunción* (28706/66) de Juan Carlos Onganía, golpe militar de 1966.
4. Mónica Martín, *El gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
5. *Panorama*, Buenos Aires, 23/03/1971, citado en Mónica Martín, *El gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
6. Tzvi Tal, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Ed. Lumière, Argentina, 2005.

**CÉSAR MARANGHELLO** Pediatra e historiador de cine argentino. Codirector del documental *Aquel cine argentino* (1984). Autor de *Hugo del Carril* (1993), *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (1999), *La epopeya trunca* (2002) y *Breve historia del cine argentino* (2005). Coautor, entre otros, de *Fanny Navarro* (1997), *Cine argentino, industria y clasicismo* (2000) y *Cine argentino, modernidad y vanguardias* (2005). Obtuvo los premios Legislador José Hernández, Dr. Jauretche a las Letras y de Fomento del Fondo Nacional de las Artes.

**DIANA PALADINO** Profesora en la maestría Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo y directora del Grupo de Estudio e Investigación del Cine Latinoamericano (UBA). Es autora de *Itinerarios de celuloide* (2001) y coautora de *Cine argentino en democracia* (1993). Compiló *Censuras en el cine hispanoamericano* (2005) y *Documentalismo y militancia: 2001-2008* (2009). Colaboró en varios libros y revistas sobre cine.

**RESUMEN** Todo personaje como San Martín permite un amplio abanico de significaciones. En su caso debe considerarse, además del trabajo historiográfico de legitimación, la tarea de consolidación llevada adelante por la escuela y por el cine, tan relevantes en la construcción de su representación imaginaria. En el artículo se revisa cómo se conformó su imagen en el cine argentino, qué aristas fueron priorizadas y cuáles se suprimieron en las sucesivas versiones biográficas.

**PALABRAS CLAVES** Historia - Argentina - Revolución francesa - emancipación latinoamericana - biografía - Bicentenario - San Martín - independencia - ejército - revolución



Rubén Stella en *El general y la fiebre* / Rubén Stella dans *El general y la fiebre*

nouvelles générations trouveront certainement dans le personnage les clés pour déchiffrer ou tout simplement penser un ici et maintenant différent.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)  
PAR LYNE STROUC

#### NOTES

1. Bartolomé Mitre écrit *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* en 3 volumes, pendant les années 1887, 1888 et 1890.
2. Ulyses Petit de Murat, “Si San Martín se contara”, *Revue Argentores* n° 1, Buenos Aires, automne 1969.
3. *Acta de asunción* (28706/66) de Juan Carlos Onganía, coup d’État de 1966.
4. Mónica Martín, *El gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
5. *Panorama*, Buenos Aires, 23/03/1971, cité dans Mónica Martín, *El gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
6. Tzvi Tal, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Ed. Lumière, Argentina, 2005.

**CÉSAR MARANGHELLO** Pédiatre et historiographe du cinéma argentin. Coréisateur du documentaire *Aquel cine argentino* (1984). Auteur de *Hugo del Carril* (1993), *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, (1999), *La epopeya trunca* (2002) et *Breve historia del cine argentino*, (2005). Coauteur, notamment, de *Fanny Navarro* (1997), *Cine argentino, industria y clasicismo* (2000) et *Cine argentino, modernidad y vanguardias* (2005). Il a obtenu les prix Legislador José Hernández, Dr. Jauretche a las Letras et Fomento del Fondo Nacional de las Artes.

**DIANA PALADINO** Professeure à l'université de Buenos Aires (UBA), enseigne pour le master Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Chercheuse pour l'Instituto de Artes del Espectáculo et directrice du Grupo de Estudio e Investigación del Cine Latinoamericano (UBA). Auteur de *Itinerarios de celuloide* (2001) et coauteur de *Cine argentino en democracia* (1993). Elle a compilé *Censuras en el cine hispanoamericano* (2005) et *Documentalismo y militancia: 2001-2008* (2009). Elle a collaboré à plusieurs livres et revues sur le cinéma.

**RÉSUMÉ** Des figures telles que San Martín suscitent un large éventail de significations. Dans son cas, au travail historiographique qui légitime le personnage viennent s'ajouter les travaux de consolidation menés par l'école et le cinéma, déterminants dans la construction des représentations imaginaires. L'article examine de quelle manière l'image de San Martín s'est consolidée dans le cinéma argentin, quels aspects ont été privilégiés et lesquels ont été supprimés dans les versions biographiques successives.

**MOTS-CLÉS** Histoire - Argentine - Révolution française - émancipation de l'Amérique latine - biographie - bicentenaire - San Martín - indépendance - armée - révolution



# LA FUERZA DE LOS HÉROES

Bolívar, Sucre, Miranda,  
los héroes...  
y Boves, el antihéroe

Alfonso Molina

*Francisco de Miranda* (Venezuela, 2007) de Diego Risquez

En las últimas décadas se ha desarrollado en Venezuela un interés muy marcado por el análisis histórico, al amparo del trabajo de historiadores e investigadores como Ramón J. Velásquez, Manuel Caballero, Elías Pino Iturrieta, Inés Quintero, Edgardo Mondolfi, entre otros, quienes han logrado la hazaña de convertir los textos de una élite de estudiosos en una materia de consulta general. Se afirma –de manera ligera e inexacta, a mi juicio– que la historia está de moda en Venezuela. Lo cierto es que la industria editorial publica con regularidad los ensayos históricos de un bien formado grupo de investigadores que encuentra lectores ansiosos de entender por qué somos lo que somos.

Lamentablemente, el cine venezolano no ha sido tan pródigo. Son pocos los realizadores –Diego Rísquez, Luis Alberto Lamata, Alhida Ávila y, ahora, Román Chalbaud– que han posado sus miradas sobre el registro del extenso y sangriento siglo XIX, con sólo un cortometraje y no más de nueve largometrajes. Sin embargo, si abordamos específicamente el proceso de independencia –que se fragua en los primeros años

## LA FORCE DES HÉROS

Bolívar, Sucre, Miranda, les héros...  
et Boves, l'antihéros

Ces dernières décennies, l'analyse historique a éveillé un grand intérêt au Venezuela, à la faveur de travaux d'historiens et de chercheurs tels que Ramón J. Velásquez, Manuel Caballero, Elías Pino Iturrieta, Inés Quintero, Edgardo Mondolfi, parmi d'autres, qui ont réussi l'exploit de rendre accessibles à tous les textes d'une élite spécialiste en la matière. On affirme – ce qui me semble léger et inexact – que l'histoire est à la mode au Venezuela. Ce qui est sûr, c'est que l'industrie éditoriale publie régulièrement les essais historiques d'un solide groupe de chercheurs, lequel trouve des lecteurs désireux de comprendre pourquoi nous sommes ce que nous sommes.

Malheureusement, le cinéma n'a pas été aussi généreux. Peu nombreux sont les réalisateurs – Diego Rísquez, Luis Alberto Lamata, Alhida Ávila et, dernièrement, Román Chalbaud – qui ont posé leurs regards sur ce XIX<sup>e</sup> siècle tourmenté et sanglant, pour le filmer en un seul court-métrage et pas plus de neuf longs-

del siglo, estalla en 1810 y se extiende hasta 1830, con la muerte de Simón Bolívar y la disolución de la Gran Colombia, proyecto de integración de las actuales Colombia, Ecuador y Venezuela– la cifra se reduce a sólo seis filmes y tres directores. Pero tal vez la culpa no sea sólo del cine venezolano.

A través de buena parte del siglo pasado, una visión superficial y maniqueísta de nuestra historia estuvo signada por la presencia de los héroes de la Independencia, con Bolívar a la cabeza. Una visión histórica construida con los próceres, casi todos de origen militar, que marcaron la acción individual sobre los procesos sociales y políticos de la época. El culto al Libertador –título honorífico otorgado a Bolívar– ha sido uno de los mitos de mayor arraigo en los países a los que éste contribuyó a liberar del imperio español. Especialmente en Venezuela donde anteriormente hubo una suerte de cofradía intocable llamada Sociedad Bolivariana que conformó un club de sacerdotes que oficializaba alrededor de su figura. No es gratuito que en este mismo país, Venezuela, gobierne desde hace once años un militar que se arroga la condición de “bolivariano” y que con los años se ha declarado también socialista, al viejo estilo cubano. De hecho, ese militar le cambió el nombre al país que ahora se llama República *Bolivariana* de Venezuela. En esta comprensión de patria signada por los héroes militares no es de extrañar que su cinematografía aborde a ciertos personajes con un sentido épico.

#### **DIEGO RÍSQUEZ ABRE LAS PUERTAS DEL CINE A LA HISTORIA VENEZOLANA**

El cineasta y artista plástico Diego Rísquez ha construido buena parte de su filmografía a propósito de la historia venezolana y americana en general, a través de obras con mucho de experimental y, sobre todo, con una comprensión iconográfica de la historia latinoamericana. En 1976 se inició con *A propósito de Simón Bolívar*, una escandalosa *performance* que combinó la proyección en super 8 y la actuación en vivo del propio Rísquez en la pantalla, y en el escenario de la Cinemateca Nacional, para representar al Libertador. La obra fue prohibida por la Gobernación de Caracas por considerarla irrespetuosa de la imagen del “Padre de la Patria”.

Tres años después, Rísquez presentó su primer largometraje, *Bolívar, Sinfonía Tropikal* (1979), también filmado en super 8, que se fundamenta visualmente en la iconografía patriótica aceptada por la Academia, según las obras más representativas de los pintores venezolanos Tito Salas, Centeno Vallenilla, Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. Film sin diálogos y casi sin movimientos, construido con “cuadros” cinematográficos, fue

métrages. Cependant, si nous nous penchons plus particulièrement sur le processus d'indépendance – qui se forge dans les premières années du siècle, éclate en 1810 et dure jusqu'en 1830, moment de la mort de Simón Bolívar et de la dissolution de la Grande Colombie, projet d'intégration de la Colombie, de l'Équateur et du Venezuela actuels – ce chiffre se réduit à six films et trois cinéastes. Mais peut-être la faute n'en revient-elle pas seulement au cinéma vénézuélien.

Durant une bonne partie du siècle passé, l'omniprésence des héros de l'Indépendance, Bolívar en tête, a confirmé une vision superficielle et manichéenne de notre histoire : une vision historique faite de grands hommes, presque tous d'origine militaire, a fait passer les actes individuels avant les processus sociaux et politiques de l'époque. Le culte voué au Libérateur – titre honorifique accordé à Bolívar – a été l'un des mythes les plus enracinés dans les pays qu'il a contribué à libérer de l'Empire espagnol. C'était très marqué au Venezuela où, depuis longtemps, une sorte de confrérie intouchable, appelée Société bolivarienne, s'est érigée en club de prêtres qui officiait autour de sa figure. Ce n'est pas un hasard si dans le même pays, le Venezuela, gouverné depuis onze ans un militaire qui s'arroge la condition de “bolivarien” et qui au fil des ans s'est de plus déclaré socialiste, à la vieille mode cubaine. C'est un fait que ce militaire a changé le nom du pays qui s'appelle désormais la République *Bolivarienne* du Venezuela. Selon cette acceptation de patrie marquée par les héros militaires, il n'est pas étrange que sa cinématographie aborde certains personnages sous un angle épique.

#### **DIEGO RÍSQUEZ OUVRE LES PORTES DU CINÉMA À L'HISTOIRE VÉNÉZUÉLIENNE**

Le cinéaste et plasticien Diego Rísquez a construit une bonne partie de sa filmographie sur l'histoire vénézuélienne et américaine en général, dans des œuvres très expérimentales et qui, surtout, offrent une compréhension iconographique de l'histoire latino-américaine. En 1976, il a commencé avec *A propósito de Simón Bolívar*, une *performance* qui a fait scandale car elle combinait une projection en super-8 avec, dans le rôle du Libérateur, Rísquez lui-même en direct devant l'écran, sur la scène de la Cinémathèque nationale. L'œuvre a été interdite par la Gobernación de Caracas qui la trouvait irrévérencieuse envers l'image du “Père de la Patrie”.

Trois ans plus tard, Rísquez a présenté son premier long-métrage, *Bolívar, Sinfonía Tropikal* (1979), filmé lui aussi en super-8, et fondé visuellement sur l'iconographie patriotique de type académique, selon les œuvres les plus représentatives des peintres vénézuéliens Tito Salas, Centeno Vallenilla, Juan Lovera,



*Francisco de Miranda* (Venezuela, 2007) de Diego Risquez

ampliado a 35 mm y participó en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes de 1980. Al festival francés Diego Risquez regresó posteriormente con *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) y *América, terra incógnita* (1988), con las mismas características estéticas, y que abordan las acciones y consecuencias de la colonización española del continente, con las que concluyó su *Trilogía americana*. Dos años después filmó su primera obra con diálogo y en 35 mm, *Karibe kon tempo*, sin vinculación con la historia.

#### **ANTONIO JOSÉ DE SUCRE, EL OTRO HÉROE**

Otra figura esencial de la Independencia venezolana, Antonio José de Sucre, es el motivo central de *Sucre*, film de televisión y ópera prima de la guionista Alhida Ávila, a propósito del bicentenario del héroe, en 1995, que no llegó a tener una exhibición comercial amplia. Muy bien interpretado por Luigi Sciamanna, un joven y respetado actor de teatro que comenzaba su carrera cinematográfica, el Gran Mariscal de Ayacucho, como se le conoció, surge de manera poco mítica. El personaje que perfilan Ávila y su guionista Ana Teresa Torres –reconocida escritora y psicoanalista venezolana– se mueve en un mundo más terrenal, más humano y hasta contradictorio. Sucre adquirió relieve como extraordinario jefe militar –mucho más efectivo que Bolívar– que lideró las tropas independentistas a lo largo de Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, hasta la creación de Bolivia. El personaje posee la fuerza adecuada para un film histórico, si tomamos en cuenta que era un muchacho de 16 años cuando se enroló

Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas et Arturo Michelena. Film dépourvu de dialogues et presque sans mouvement, construit à partir de “tableaux” cinématographiques, il a été gonflé en 35 mm et a participé à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 1980. Diego Rísquez est retourné ensuite à Cannes avec *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) et *América, terra incógnita* (1988), films aux mêmes caractéristiques esthétiques qui abordent les actes et conséquences de la colonisation espagnole sur le continent et qui ont conclu sa *Trilogie américaine*. Deux ans plus tard, il a filmé sa première œuvre dialoguée en 35 mm, *Karibe kon tempo*, sans lien avec l'histoire.

#### **ANTONIO JOSÉ DE SUCRE, L'AUTRE HÉROS**

Une autre figure essentielle de l'Indépendance vénézuélienne, Antonio José de Sucre, est le motif central de *Sucre*, téléfilm et première œuvre de la scénariste Alhida Ávila, réalisé lors du bicentenaire du héros, en 1995, et qui n'a pas eu de grande diffusion commerciale. Fort bien interprété par Luigi Sciamanna, jeune acteur de théâtre très apprécié qui y démarrait sa carrière cinématographique, le Grand Maréchal d'Ayacucho, comme on l'appelait, y est traité de façon peu mythique. Le personnage que dessinent Ávila et sa scénariste, Ana Teresa Torres –écrivain reconnue et psychanalyste vénézuélienne–, évolue les pieds sur terre, dans un monde plus humain et même contradictoire. Sucre s'est révélé un chef militaire extraordinaire –bien plus efficace que Bolívar– et il a dirigé les troupes de l'Indépendance à travers le Venezuela, la



*Francisco de Miranda* (Venezuela, 2007) de Diego Rísquez

en la causa libertadora y se convirtió en la mano derecha del Libertador. Nacido en 1795 en Cumaná, la primera ciudad fundada por los españoles en América del Sur, y proveniente de una aristocrática familia de origen belga, Sucre devino en un estadista muy completo. Su asesinato en 1830 coincidió con la muerte de Bolívar y la disolución de la Gran Colombia. La mayor de las virtudes del film reside en la desacralización de los héroes. El Sucre que construye Sciamanna se halla desprovisto de retórica. El Bolívar que interpretó Guillermo Díaz Yuma lo muestra en su débil condición física, enjuto y con su mirada obsesiva. No son los héroes de la iconografía tradicional. Un raro film que no ha tenido el reconocimiento necesario. Ávila no ha vuelto a filmar desde entonces.

#### **MANUELA SÁENZ Y FRANCISCO DE MIRANDA, SEGÚN RÍSQUEZ**

Después de una década, Rísquez regresó con un proyecto muy ambicioso que se convirtió en su mayor éxito comercial. Su quinto largometraje, *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (2000), significó una ruptura estética en su cine y marcó su inserción en una propuesta menos experimental pero muy allegada a la historia venezolana. Con guión del poeta y escritor de televisión Leonardo Padrón, el film reconstruyó la combativa vida de la dama ecuatoriana que ocupó buena parte de las pasiones amorosas de Bolívar, desde 1822, cuando la conoció en Quito, hasta su muerte en 1830, en Santa Marta, Colombia. Manuela lo sobreviviría veintiséis años más. La película está contada desde la perspectiva de un joven,

Colombie, l'Équateur et le Pérou, jusqu'à la création de la Bolivie. Le personnage a la force requise pour un film historique, si l'on tient compte du fait qu'il avait juste 16 ans quand il s'est enrôlé dans les rangs de la Libération et qu'il est devenu la main droite du Libérateur. Né en 1795 à Cumaná, première ville fondée par les Espagnols en Amérique du Sud, descendant d'une famille aristocratique d'origine belge, Sucre est devenu un homme d'État très complet. Son assassinat en 1830 a coïncidé avec la mort de Bolívar et la dissolution de la Grande Colombie. La plus grande qualité du film réside dans sa désacralisation des héros. Le Sucre construit par Sciamanna est dépourvu de rhétorique. Le Bolívar interprété par Guillermo Díaz Yuma est montré dans sa fragile constitution physique, maigre au regard obsessionnel. Ils ne ressemblent pas aux héros de l'iconographie traditionnelle. C'est un film rare qui n'a pas eu la reconnaissance qu'il méritait. Ávila n'a plus tourné de film depuis.

#### **MANUELA SÁENZ ET FRANCISCO DE MIRANDA, SELON RÍSQUEZ**

Une décennie plus tard, Rísquez est revenu avec un projet ambitieux qui est devenu son plus grand succès commercial. Son cinquième long-métrage, *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (2000), a signifié une rupture esthétique dans son cinéma par l'adoption d'une proposition moins expérimentale mais très proche de l'histoire vénézuélienne. Sur un scénario du poète et écrivain de télévision Leonardo Padrón, le film a reconstruit la vie de lutte de la dame équatorienne qui a occupé une bonne part des passions amoureuses de Bolívar depuis 1822, moment où il fit sa connaissance à Quito, jusqu'à sa mort en 1830 à Santa Marta, Colombie. Manuela lui a survécu 26 ans. Le film part du point de vue d'un jeune homme, Herman Melville, qui fait sa connaissance alors qu'elle est déjà âgée, presque moribonde, dans le port péruvien de Paita. En un énorme flash-back, cette femme exceptionnelle raconte au futur grand écrivain nord-américain son histoire d'amour avec le Libérateur et les trahisons qui se sont tramées dans son propre parti. Joué par l'actrice cubaine installée au Venezuela, Beatriz Valdez, et par Mariano Álvarez dans le rôle de Bolívar, le film de Rísquez a connu un extraordinaire succès public. Il est resté vingt-cinq semaines à l'affiche.

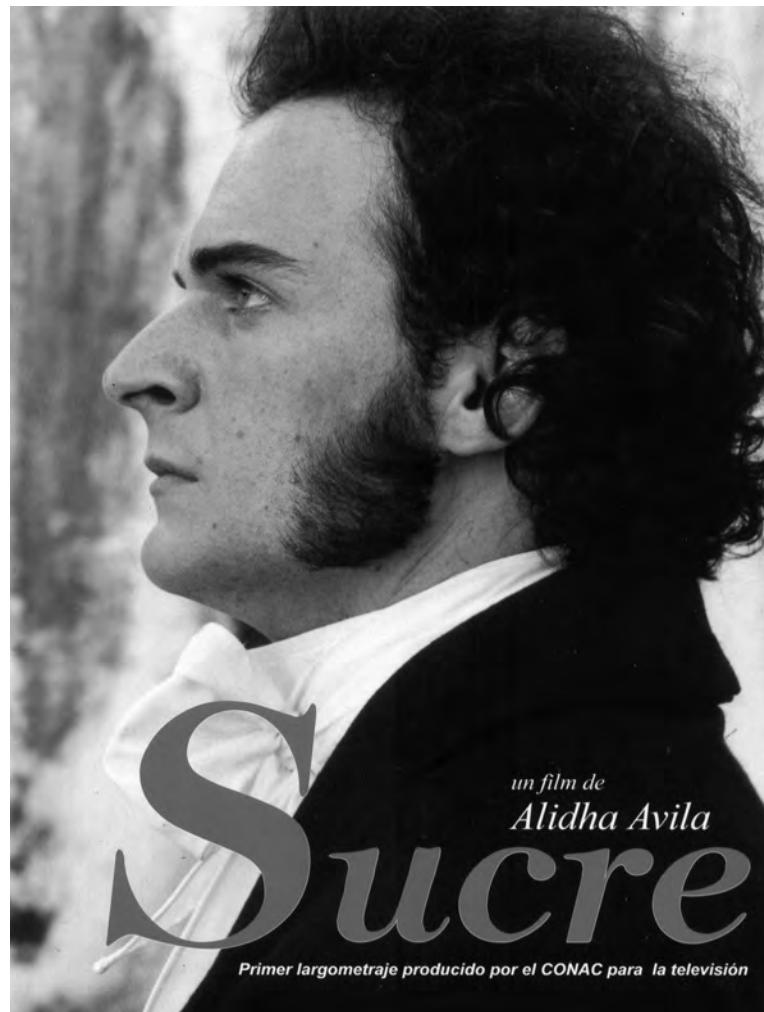
Toujours sur le thème de l'Indépendance, Rísquez a présenté un autre sujet encore plus ambitieux, *Francisco de Miranda* (2006), lui aussi sur un scénario de Padrón, pour aborder la passionnante figure du premier personnage universel né à Caracas, qui réunissait un certain nombre de traits rocambolesques : fils d'un riche commerçant des Canaries qui à la fin du

Herman Melville, que la conoce ya anciana, casi moribunda, en el puerto peruano de Paita. En un enorme *flashback*, esta mujer descollante le cuenta al futuro gran escritor norteamericano su historia de amor con el Libertador y las traiciones que se operaron en su propio bando. Protagonizada por la actriz cubana asentada en Venezuela, Beatriz Valdez, y por Mariano Álvarez en el rol de Bolívar, la película de Rísquez se convirtió en un fenómeno de público. Permaneció veinticinco semanas en cartelera.

Siempre al amparo de la Independencia, Rísquez presentó otro proyecto aún más ambicioso, *Francisco de Miranda* (2006), también con guión de Padrón, para abordar la apasionante figura de aquel primer caraqueño universal, que reunió ciertos elementos rocambolescos: hijo de un rico comerciante canario que a finales del siglo XVIII desafió la hegemonía de los criollos mantuanos y logró convertirse en un exitoso oficial del ejército español; visionario que derivó en precursor de la idea de una América libre de la Corona; luchador que participó en las revoluciones de Norteamérica y Francia antes de traer e iar la bandera de Venezuela; galante caballero que sedujo a las mujeres más deseadas de Madrid, Nueva York, Londres, París y Moscú; generalísimo que condujo los destinos políticos y militares de la perdida primera República venezolana; y hombre incomprendido que fue entregado a las autoridades coloniales por el aún joven e inexperto Simón Bolívar, para morir años después –demente– en la cárcel de La Carraca, cerca de Cádiz. ¡Vaya personaje! Fascinante, legendario, romántico, sensual, libertario. ¿Qué más puede pedir una película venezolana para homenajear al precursor de nuestra independencia y exaltar los valores de la nacionalidad? Una verdadera tentación. Con todo, la película generó polémica y causó indignación entre ciertos intelectuales pero en definitiva tentó la curiosidad del público... y la taquilla.

#### EL MIRANDA DE LAMATA... Y SU TAITA BOVES

El caso de Luis Alberto Lamata es muy significativo. Ha estado vinculado con la industria audiovisual venezolana desde muy joven –su padre, Juan Lamata, fue un reconocido hombre de televisión– y egresó de la escuela de Historia de la Universidad Central de



*Sucre* (Venezuela, 1995) de Alidha Ávila

XVIII<sup>e</sup> siècle a défié l'hégémonie de l'aristocratie créole et a réussi à devenir un glorieux officier de l'armée espagnole, visionnaire devenu un précurseur de l'idée d'une Amérique libérée de la Couronne, combattant qui a participé aux révoltes d'Amérique du Nord et de France avant d'apporter et de hisser le drapeau du Venezuela, gentilhomme galant qui a séduit les femmes les plus convoitées de Madrid, New York, Londres, Paris et Moscou, généralissime qui a conduit les destinées politiques et militaires de la première République vénézuélienne, qui fut un échec, et homme incompris qui a été livré aux autorités coloniales par un Simón Bolívar encore trop jeune et inexpérimenté, pour mourir, des années plus tard, fou, en prison à La Carraca, près de Cadix. Quel personnage ! Fascinant, légendaire, romantique, sensuel, libertaire. Que peut demander de plus un film vénézuélien pour rendre hommage au précurseur de notre indépendance et exalter les valeurs de la nationalité ? Une vraie tentation. Malgré tout, ce film a engendré une polémique et causé l'indignation parmi certains intellectuels, mais en fin de compte, il a tenté la curiosité du public et... a eu du succès.



*Sinfonia Tropical* (1979) de Diego Ríquez

Venezuela. Esa doble condición de cineasta e historiador ha conformado su mirada creadora. Debutó en el largometraje con la aplaudida y premiada *Jericó* (1990), ambientada en la selva americana a comienzos del siglo XVI, cuando un fraile dominico se separa de la Conquista española y se integra a la vida de los indígenas. Luego Lamata estrenó *Desnudo con naranjas* (1995), ambientada en las ruinas morales y humanas de la Guerra Federal que desoló a Venezuela a mediados del siglo XIX.

Un año después de que Ríquez estrenara *Francisco de Miranda*, la recién fundada Villa del Cine, empresa productora del Estado venezolano, le pidió a Lamata la realización de *Miranda regresa*, tal vez la producción más grande del cine venezolano. Película compleja y ambiciosa, muestra una visión distinta del héroe y discurre con vigor gracias al guión de Henry Herrera, urdido de manera minuciosa, y a la hábil dirección de Lamata, que controla la tentación de desmesura que promete un personaje como éste y mantiene el tono narrativo con coherencia y profesionalismo. Concebida como un largo y tortuoso viaje de retorno que cobra treinta años de luchas y sueños, recoge la dimensión humana, militar y política del precursor de la independencia de las colonias españolas en América. Muestra a un Ulises del Caribe –a finales del siglo XVIII– que extiende su navegar por múltiples puertos antes de regresar al punto de partida –Venezuela– para culminar un viejo sueño. Sin embargo, Lamata no dudó en declarar que se trataba de “una película de encargo”. Cumplió el encargo de la Villa del

#### LE MIRANDA DE LAMATA... ET SON TAITA BOVES

Le cas de Luis Alberto Lamata est très significatif. Lié à l’industrie audiovisuelle vénézuélienne depuis son plus jeune âge – son père, Juan Lamata, était un homme de télévision reconnu – il est diplômé de l’École d’Histoire de l’Université centrale du Venezuela. Son regard créateur s’est inspiré de cette double condition de cinéaste et d’historien. Son premier long-métrage est *Jericó* (1990), film très applaudi et primé situé dans la forêt vierge américaine au XVI<sup>e</sup> siècle, où un frère dominicain se coupe de la Conquête espagnole et s’intègre à la vie des indigènes. Le film suivant de Lamata est *Desnudo con naranjas* (1995), qui montre les ruines morales et humaines de la Guerre fédérale qui a ravagé le Venezuela au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un an après la première du *Francisco de Miranda* de Ríquez, la Villa del Cine, entreprise de production de l’État vénézuélien, de fondation récente, a commandé à Lamata la réalisation de *Miranda regresa*, qui est sans doute la plus grande production du cinéma vénézuélien. Ce film complexe et ambitieux donne une autre vision du héros, grâce au rythme vigoureux du scénario composé avec minutie par Henry Herrera, et à la direction habile de Lamata, qui contrôle la tentation de la démesure possible pour un tel personnage, et tient le ton de la narration avec cohérence et professionnalisme. Conçu comme un long et tortueux voyage de retour qui recouvre trente ans de luttes et de rêves, il recueille la dimension humaine, militaire et politique du précurseur de l’indépendance des colonies espagnoles de l’Amérique. Il montre un Ulysse des Caraïbes – fin XVIII<sup>e</sup> – dont la navigation passe par de nombreux ports avant qu’il ne rentre vers le point de départ – le Venezuela – pour y faire aboutir un vieux rêve. Cependant, Lamata n’a pas hésité à dire qu’il s’agissait là d’un “film de commande”. Il l’a remplie avec professionnalisme. Par la suite, il filmerait une œuvre plus personnelle à budget plus réduit, *El enemigo*, le seul de ses films qui se situe dans la Caracas contemporaine, sur le thème fort actuel de la justice et des droits humains.

Le projet suivant de Lamata, *Taita Boves*, produit également par la Villa del Cine et pas encore à l’écran, marque une rupture avec le cinéma historique vénézuélien. Pour la première fois, le personnage central n’est pas un héros mais un homme indigne. Inspiré très librement du roman à succès *Boves, el urogallo*, du psychiatre Francisco Herrera Luque, il raconte la ténébreuse histoire de l’Espagnol José Tomás Boves, un commerçant asturien qui, dans l’ancienne Capitainerie générale du Venezuela, s’était d’abord engagé dans les forces indépendantistes des riches créoles, pour devenir par la suite leur ennemi le plus

Cine con profesionalismo. Luego filmaría una obra más personal con un presupuesto más económico, *El enemigo*, el único de sus largos ambientado en la Caracas contemporánea con el muy actual tema de la justicia y los derechos humanos.

El siguiente proyecto de Lamata, *Taita Boves*, también producido por la Villa del Cine y aún sin estrenar, marca una ruptura con el cine histórico venezolano. Por primera vez, el personaje central no es un héroe sino un villano. Inspirada libremente en la muy exitosa novela *Boves, el urogallo*, del psiquiatra Francisco Herrera Luque, narra la tenebrosa historia del español José Tomás Boves, un comerciante asturiano que en la antigua Capitanía General de Venezuela se integró inicialmente a las fuerzas independentistas de los acaudalados criollos para luego convertirse en su más sanguinario enemigo. Fue el primer caudillo de los pobres que se rebeló contra los amos del poder local. *Taita* es la expresión popular venezolana para designar al padre. *Taitas* han sido los caudillos en la historia venezolana –el héroe de los llanos José Antonio Páez, el asesino Boves, el dictador del siglo XX, Juan Vicente Gómez– y son aceptados como autoridades sin discusión. En los años setenta, la televisión venezolana adaptó la novela con un recordado éxito de público. Varios cineastas estuvieron tras los derechos infructuosamente. Hasta que Lamata lo asumió como un film personal, no de encargo.

Con un planteamiento de lucha de clases muy nítido, tanto la novela como el film expresan la enajenación de un hombre que lidera un movimiento de justicia social –contra la Corona, primero, contra los criollos ricos, después, y contra toda forma de dominación, al final– que se convierte en una épica sangrienta y absurda. Un anarquismo fuera de cualquier sincronía teórica. Este hombre común y corriente deviene en taita y representa la locura del poder, de la sangre, del miedo. Boves es presa de su proceso político y de sí mismo. La película aún no está concluida pero el primer corte de montaje evidencia una obra compleja, nada complaciente, que dará mucho que hablar.

#### OTRA HISTORIA, OTROS PROCESOS

Aunque no está vinculada directamente con la Independencia venezolana, *Zamora* (2009), de Román Chalbaud, observa la conducta de Ezequiel Zamora, otro caudillo surgido después de la consolidación de la nueva República venezolana y protagonista de la inminente Guerra Federal. Film de claro corte épico, que intenta relacionar ese personaje y ese período de la historia con el proceso

sanglant. Il a été le premier chef de guerre des pauvres gens et s'est rebellé contre les détenteurs locaux du pouvoir. *Taita* est le mot vénézuélien pour désigner le père. Tous les chefs de guerre de l'histoire vénézuélienne ont été *taitas* – le héros des grandes plaines José Antonio Páez, l'assassin Boves, le dictateur du XX<sup>e</sup> siècle Juan Vicente Gómez – et leur autorité est incontestée. Dans les années 70, la télévision vénézuélienne a adapté le roman avec un succès public mémorable. Plusieurs cinéastes ont vainement tenté d'en acquérir les droits. Jusqu'à ce que Lamata assume ce film comme personnel et non de commande.

Posant très clairement la lutte des classes comme point de départ, le roman comme le film expriment l'aliénation d'un homme qui est à la tête d'un mouvement de justice sociale – contre la Couronne, d'abord, puis contre les riches Créoles et enfin contre toute forme de domination – qui tourne à l'épopée sanglante et absurde. Un anarchisme hors de toute synchronie théorique. Cet homme banal devient *taita* et représente la folie du pouvoir, du sang, de la peur. Boves est prisonnier de son processus politique et de lui-même. Le film n'est pas encore fini mais le premier montage met en évidence une œuvre complexe, pas complaisante du tout, qui fera couler de l'encre.

*Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (2000) de Diego Rísquez



político actual en Venezuela, lo cual no es tarea fácil. Zamora fue otro *taita* aunque mucho más democrático y justo que sus antecesores.

El cine venezolano, en el campo del tema histórico, debería seguir el ejemplo de sus historiadores, para desenmascarar las trampas del academicismo tradicional y reaccionario. Debería sumergirse en las aguas de los procesos más que de los héroes. Algo difícil de aceptar en la medida en que los procesos históricos son menos atractivos que los personajes heroicos. No sé si las películas de Rísquez, Ávila y Lamata han contribuido a una mejor comprensión de lo que somos los venezolanos, pero estoy seguro de que han abierto un camino para conocernos mejor.

**ALFONSO MOLINA** Crítico de cine venezolano. Articulista en *El Nacional*, desde 1977 hasta 2002. Es editor de *Ideas de Babel* (<http://ideasdebabel.wordpress.com>) y de *El Blog de Alfonso Molina* ([www.noticierodigital.com](http://www.noticierodigital.com)). Ha publicado *Cine, democracia y melodrama: el país de Román Chalbaud*, Editorial Planeta, Caracas, 2001.

**RESUMEN** El cine del país de origen de Bolívar produjo pocas películas sobre las guerras de Independencia: tan sólo tres cineastas se han dedicado a ello: Rísquez, Lamata y Ávila. El primero recoge la iconografía tradicional en películas de estética experimental mientras que los otros proponen una visión más compleja de los hombres que se han transformado en héroes o en monstruos.

**PALABRAS CLAVES** Bolívar - Sucre - Miranda - Boves - Manuela - historia - héroes - personajes - procesos

#### AUTRE HISTOIRE, AUTRES PROCESSUS

Quoiqu'il ne soit pas directement lié à l'Indépendance vénézuélienne, *Zamora* (2009), de Román Chalbaud, observe la conduite d'Ezequiel Zamora, un autre chef de guerre apparu après la consolidation de la nouvelle République vénézuélienne, et protagoniste de l'imminente Guerre fédérale. Film clairement épique, il essaie de lier ce personnage et cette période de l'histoire au processus actuel du Venezuela, ce qui n'est pas chose commode. Zamora était lui aussi *taita*, quoique bien plus démocratique et juste que ses prédécesseurs.

Le cinéma vénézuélien, dans le domaine historique, devrait suivre l'exemple de ses historiens, pour mettre en lumière les pièges de l'académisme traditionnel et réactionnaire. Il devrait plonger dans les eaux des processus plus que des héros. C'est bien difficile à accepter dans la mesure où les processus historiques sont bien moins attrayants que les héros. J'ignore si les films de Rísquez, Ávila et Lamata ont contribué à une meilleure compréhension de ce que nous sommes, nous autres Vénézuéliens, mais je suis sûr qu'ils ont ouvert la voie vers une meilleure connaissance de nous-mêmes.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (VENEZUELA)  
PAR ODILE BOUCHEZ

Tournage de *Taita Boves* (2009) de Luis Alberto Lamata.



#### ALFONSO MOLINA

Critique de cinéma vénézuélien. Rédacteur à *El Nacional* de 1977 à 2002. Il est éditeur de *Ideas de Babel* (<http://ideasdebabel.wordpress.com>) et du *Blog de Alfonso Molina* ([www.noticierodigital.com](http://www.noticierodigital.com)). Il a publié *Cine, democracia y melodrama: el país de Román Chalbaud*, éditions Planeta, Caracas, 2001.

**RÉSUMÉ** Le cinéma du pays d'origine de Bolívar a produit peu de films sur les guerres d'Indépendance ; seuls trois cinéastes s'y sont intéressés : Rísquez, Lamata et Ávila. Le premier recueille l'imagerie traditionnelle dans des films à l'esthétique expérimentale alors que les deux autres proposent une vision plus complexe des hommes qui sont devenus des héros ou des monstres.

**MOTS-CLÉS** Bolívar - Sucre - Miranda - Boves - Manuela - histoire - héros - personnages - processus

# Revoluciones en todos los formatos

Julián David Correa R.

El tema de las luchas independentistas del siglo XIX, que tiene todos los elementos de un gran filme, ha estado muy poco presente en las carteleras de Colombia, probablemente por los altos costos que implica la producción de obras bélicas y de época a la vez. A pesar de esto, tanto la gran pantalla como la televisión se han embarcado en gestas audiovisuales que logran reflejar una parte de la historia que los niños memorizan en la escuela, y lo han hecho con formas diversas que han fortalecido el talento de los creadores colombianos.

#### REVOLUCIONES EN GRAN FORMATO

La historia del cine colombiano demuestra que una de las primeras tareas de los productores fue la de mostrar a los ciudadanos un país del que se podían sentir orgullosos. Esta acción, coherente con la necesidad de construir grandes empresas cinematográficas y obtener el favor del público, cabalgó por grandes obras de la literatura nacional, por el recuento de los logros de la industria y de las músicas nacionales y, en menor medida, por la historia nacional. El primer filme del que se tiene registro que aborda el tema de las luchas independentistas es *Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol y Gabriel Martínez, 1944), una cinta que también se conoció por el título *Horizontes de gloria*. El tema de la cinta es una sorpresa: en lugar de ocuparse de los famosos hombres de la historia americana, se ocupa de una mujer que fue capturada y fusilada por los españoles durante la Reconquista. La película

## Révolutions sur tous les écrans

Le thème des luttes indépendantistes du XIX<sup>e</sup> siècle, qui possède tous les éléments d'un grand film, a été très peu présent à l'affiche du cinéma colombien, et ce, probablement à cause du coût élevé que suppose la production d'œuvres à la fois de guerre et d'époque. Néanmoins, aussi bien le grand écran que la télévision nationale se sont lancés dans des superproductions audiovisuelles qui reflètent une partie de l'histoire que les enfants apprennent à l'école. Ils l'ont fait sous des formes variées qui ont affermi le talent des créateurs colombiens.

#### RÉVOLUTIONS SUR GRAND ÉCRAN

L'histoire du cinéma colombien atteste que l'un des premiers objectifs des producteurs fut de donner à leurs compatriotes l'image d'un pays dont ils pouvaient être fiers. Ce dessein, lié à la nécessité de construire de grandes entreprises cinématographiques et d'obtenir l'appui du public, les a conduit à explorer les grandes œuvres de la littérature nationale, à passer en revue les différents succès de l'industrie et de la

reconstruye los últimos años de la heroína santandereana, María Antonia Santos Plata, quien desde su hacienda cercana a El Socorro, y junto con varios miembros de su familia, lideró la guerrilla de Coromoro. La historia que presenta el filme es intensa, tanto en la vida política como en la vida amorosa de su protagonista. La cinta concluye con la ejecución de la criolla en la plaza principal de su pueblo. De esta cinta quedan apenas 45 segundos en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Dieciséis años después, en 1960, se estrena *Antioquia, crisol de libertad* (Alejandro Kerk, 1960), película que es una apología a la campaña libertadora y a la participación de Antioquia y de los antioqueños en la misma. En este punto, que coincide con el final de muchas empresas productoras de cine, las luchas de Independencia desaparecen de la gran pantalla. Otras formas de revolución empezarán a retratarse en los sesenta: descontentos, violencia política, revoluciones culturales y sociales serán llevadas a la pantalla gracias al trabajo de documentalistas como Marta Rodríguez y Jorge Silva, para poner sólo un ejemplo de la nutrida producción que se inicia en la época.

#### **GRANDES CONFLICTOS EN PEQUEÑOS FORMATOS**

Hacia los años ochenta, es la televisión la que recoge el concepto de superproducción y de épica audiovisual que buscaban los espectadores colombianos, abordando producciones audiovisuales que superaban cualquier antecedente cinematográfico en el país. En un primer momento de esta etapa, el reto de las empresas y los realizadores de televisión fue el de desarrollar de manera exitosa complejas producciones que implicaban grandes inversiones en dirección de arte, extras, exteriores y secuencias de batalla. Paralelamente a esta tendencia, una prioridad de los historiadores, escritores y realizadores fue la construcción de personajes cercanos a los espectadores, con base en nombres que todos conocen desde la escuela. En un segundo momento de esta etapa, y conservando la calidad de producción, se puso el acento en la complejidad de los personajes y sus conflictos, y se hizo de manera tan decidida que ya se pudo prescindir de las grandes figuras históricas para explorar los personajes cotidianos de la sociedad colonial.

Muchos productores, técnicos e historiadores son importantes en este período, pero dos nombres son fundamentales: el del guionista, director de cine, teatro y televisión Jorge Alí Triana y el del historiador y dramaturgo Carlos José Reyes. Como dice Ximena Ospina en el libro sobre los 50 años de la televisión en Colombia: "Entre 1981 y 1987 la programadora Promec emprendió un proyecto ambicioso: recrear en pequeñas miniseries, con libretos de Carlos José Reyes

musique nationale et, dans une moindre mesure, l'histoire nationale. Le premier film connu pour avoir abordé le thème des luttes indépendantistes est *Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol et Gabriel Martínez, 1944), également connu sous le titre de *Horizontes de gloria*. Son thème est surprenant : au lieu d'évoquer les hommes célèbres de l'histoire américaine, il raconte la vie d'une femme qui a été capturée et fusillée par les Espagnols lors de la Reconquête. Le film retrace les dernières années de l'héroïne du Santander, María Antonia Santos Plata, qui, depuis sa propriété proche de Socorro, et avec plusieurs membres de sa famille, a dirigé la guérilla de Coromoro. L'histoire que narre le film est intense, aussi bien dans la vie politique que dans la vie amoureuse de sa protagoniste. Le film se termine avec la scène de l'exécution de la *criolla* sur la place principale de son village. De cette bande cinématographique, il reste à peine 45 secondes dans les archives de la Fondation Patrimoine filmique colombien.

Seize ans plus tard, en 1960, sort sur le grand écran *Antioquia, crisol de la libertad* (Alejandro Kerk, 1960), véritable apologie de la campagne de libération et de la participation d'Antioquia et de ses habitants à celle-ci. À cette période, qui coïncide avec la fermeture de plusieurs maisons de production, les luttes d'Indépendance disparaissent du grand écran. D'autres formes de révolution commenceront à être dépeintes dans les années 60. Mécontentements, violence politique, révolutions culturelles et sociales seront portés à l'écran grâce au travail de documentalistes tels que Marta Rodríguez et Jorge Silva, pour ne donner qu'un exemple de la riche production qui commença à cette époque-là.

#### **GRANDS CONFLITS SUR PETITS ÉCRANS**

Dans les années 80, c'est la télévision qui récupère le concept de superproduction et d'épopée audiovisuelle que les spectateurs colombiens recherchaient. Elle s'attaque alors à des productions qui surpassaient toutes les œuvres cinématographiques réalisées jusqu'alors dans le pays. Dans une première phase, le défi des entreprises et des réalisateurs de télévision a été de réussir à élaborer des productions complexes, qui impliquaient de grands investissements pour la direction artistique, la figuration, les extérieurs et les séquences de bataille. Parallèlement à cette tendance, une des priorités des historiens, scénaristes et réalisateurs a été de mettre en scène des personnages proches des spectateurs, en utilisant des noms que tous connaissent depuis l'école. Dans une seconde phase, tout en conservant la qualité de production, l'accent a été mis sur la complexité des personnages et leurs conflits. Ils l'ont fait de manière si marquée qu'ils

**LUX**  
**JUEVES!**

\*\*\*

**PREMIERE DE GALA**

de la película nacional que deben ver todos los colombianos. Un esfuerzo muy grande para la cristalización de nuestro cine, que merece ser estimulado. Encabeza el reparto

**LILY ALVAREZ**

secundada por Raúl Otto Burgos, Guillermo Beltrán, Maruja Yepes, Carlos Emilio Campos, Soledad Sierra, Gabriel Martínez, Humberto Onetto y las Hermanas Chaves.

**Antonia Santos**

UN GLORIOSO JIRON DE LA HISTORIA DE COLOMBIA LLEVADO A LA PANTALLA POR "PATRIA FILMS LTDA."

Aviso de prensa estreno del filme *Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol y Gabriel Martínez, 1944). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. / Annonce de la sortie du film *Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol et Gabriel Martínez, 1944). Archives de la Fondation Patrimoine filmique colombien.



y la presencia de los actores más destacados del momento, los apartes más importantes de la historia colombiana. Así, dio origen a producciones como *Bolívar, el hombre de las dificultades*, que, protagonizada por Pedro Montoya, se convirtió en una de las realizaciones destacadas de la década y obtuvo el pre-

purent alors se passer des grandes figures historiques pour explorer les personnages quotidiens de la société coloniale.

De nombreux producteurs, techniciens et historiens s'illustrent durant cette période, mais deux noms sont essentiels : celui du scénariste, metteur en scène au cinéma, au théâtre et à la télévision Jorge Alí Triana, et celui de l'historien et dramaturge Carlos José Reyes. Comme le dit Ximena Ospina dans le livre sur les 50 ans de la télévision en Colombie : "Entre 1981 et 1987, le programmeur Promec a entrepris un projet ambitieux : recréer à travers des mini-séries, sur des scénarios de Carlos José Reyes joués par les acteurs les plus célèbres, les épisodes les plus importants de l'histoire colombienne. Cela a ainsi donné lieu à des productions telles que *Bolívar, el hombre de las dificultades*, dont le rôle principal est joué par Pedro Montoya. Ce film est devenu l'une des réalisations les plus remarquables de la décennie et a obtenu le prix Esmeralda dans les catégories meilleur scénario et meilleur acteur. Parmi ces histoires, on trouve celles de Panama et de sa séparation avec la Colombie, celle de Policarpa Salavarrieta, celles de Mosquera et Obando, la révolution *comunera* [soulèvement populaire vers 1780. NDT], Córdoba

mio Esmeralda en las categorías mejor libreto y actor. También se contaron las historias de Panamá y su separación de Colombia, la de Policarpa Salavarrieta, las de Mosquera y Obando, la revolución comunera, Córdoba y Alfonso López Pumarejo, entre otras. La última serie que se sacó al aire fue *La Constitución del 86*, una producción espectacular que fue filmada en ciudades como Cartagena, Cali, Villa de Leyva, Bogotá y Barichara, y demandó grandes esfuerzos técnicos y de realización.”

Tanto Carlos José Reyes como Jorge Alí Triana tenían para ese entonces una vasta experiencia en teatro, en donde Triana había sido dramaturgo y director, y Reyes, dramaturgo. La investigación histórica y los guiones de una docena de series de *Revivamos nuestra historia* estuvieron a cargo de Carlos José Reyes. Jorge Alí Triana fue el director de casi todas esas producciones. Varias de estas series se centraron en la independencia de Colombia: *José María Cóbado* (21 capítulos), *Los Conspiradores* (6 capítulos), *Batalla de Boyacá y Nariño, el Precursor* (24 capítulos), entre otras. De todas estas series, la más famosa fue *Bolívar, el hombre de las dificultades*, que se emitió entre 1980 y 1981. Esta serie de 40 episodios de una hora fue transmitida en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Panamá, Costa Rica, Cuba y en la televisión hispana de los Estados Unidos. Este trabajo obtuvo varios reconocimientos que incluyen el premio Simón Bolívar a la mejor investigación histórica sobre el Libertador y el premio Esmeralda al mejor libretista del año. *Revivamos nuestra historia* no sólo abordó temas asociados con la Independencia nacional, sino con la historia del país. En una época en que se estrenaban sólo un par de largometrajes colombianos al año, fue la televisión el medio en donde los artistas y técnicos desarrollaron su oficio, y los espectadores colombianos se hicieron a un imaginario audiovisual de la nación.

También en los años ochenta y comienzos de los noventa, FOCINE, la empresa estatal que fomentaba el cine nacional, se lanzó en algunas producciones que abordaban las luchas independentistas. Las más interesantes fueron, sin duda, *Ana Lenoit* (Maria Emma Mejía, 1984, 21 minutos) y *Canto a la victoria* (Magdalena de Massonnat, 1987, 24 minutos). Ambos cortos hicieron parte de los mediometrajes de FOCINE. En la primera historia, cuatro actores bajan por el río Magdalena con el propósito de localizar los escenarios en que se desarrollará una pieza teatral. Con esta excusa, el filme narra una triste historia de amor: la de Bolívar y Ana Lenoit, una adolescente francesa que vivía en Tenerife, un pueblo a orillas del Magdalena. El breve encuentro de ambos y el amor de Ana por Bolívar, le darán a la muchacha para esperarlo

et Alfonso López Pumarejo et bien d'autres. *La Constitución de 86* est la dernière série à avoir été diffusée. C'est une production spectaculaire qui a été filmée dans des villes comme Cartagena, Cali, Villa de Leyva, Bogota et Barichara et qui a exigé de grands efforts techniques et de réalisation.”

Aussi bien Carlos José Reyes que Jorge Alí Triana avaient alors une grande expérience du théâtre. Triana avait été dramaturge et metteur en scène, et Reyes, dramaturge. C'est Carlos José Reyes qui s'est chargé de la recherche historique et des scénarios d'une douzaine de séries de *Revivamos nuestra historia*. Jorge Alí Triana a réalisé presque toutes ces productions. Plusieurs de ces feuillets ont été axés sur l'indépendance de la Colombie : *José María Cóbado* (21 chapitres), *Los Conspiradores* (6 chapitres), *Batalla de Boyacá et Nariño, el Precursor* (24 chapitres), parmi tant d'autres. De toutes ces séries, la plus célèbre était *Bolívar, el hombre de las dificultades*, qui a été diffusée entre 1980 et 1981. Cette série de 40 épisodes d'une heure a été retransmise en Colombie, au Venezuela, en Équateur, au Pérou, en Bolivie, au Panama, au Costa Rica, à Cuba et à la télévision hispanique des États-Unis. Ce travail a obtenu plusieurs reconnaissances dont le prix Simón Bolívar pour la meilleure recherche historique sur le Libérateur et le prix Esmeralda pour le meilleur scénariste de l'année. *Revivamos nuestra historia* évoquait des thèmes associés à l'Indépendance nationale, mais aussi à l'histoire du pays. À une époque où ne sortaient que deux longs-métrages colombiens par an, c'est la télévision qui a permis aux artistes et aux techniciens de continuer à exercer leur métier et aux spectateurs colombiens de s'approprier un imaginaire audiovisuel de la nation.

Toujours dans les années 80 et au début des années 90, FOCINE, l'entreprise d'État pour la promotion du cinéma, s'est lancée dans plusieurs productions qui évoquaient les luttes indépendantistes. Les plus intéressantes ont été, indéniablement, *Ana Lenoit* (Maria Emma Mejía, 1984, 21 minutes) et *Canto a la victoria* (Magdalena de Massonnat, 1987, 24 minutes). Ces deux films ont fait partie des moyens-métrages de FOCINE. Dans la première histoire, quatre acteurs descendent le fleuve Magdalena avec l'intention de repérer les lieux où sera représentée une pièce de théâtre. Sous ce prétexte, le film raconte une triste histoire d'amour : celle de Bolívar et d'Ana Lenoit, une adolescente française qui vivait à Tenerife, un village au bord du Magdalena. Leur brève rencontre et l'amour d'Ana pour Bolívar condamneront la jeune fille à l'attendre toute sa vie. Dans le court-métrage, les histoires et les temps se mélangent. Expérimental lui aussi, mais en termes techniques, le film *Canto a la victoria* présente Bolívar et les images des luttes pour



*Antioquia, crisol de libertad* (1960) de Alejandro Kerk

la vida entera. En el corto, se mezclan las historias y los tiempos. También experimental, pero en términos técnicos, el filme *Canto a la victoria* presenta a Bolívar y las imágenes de las luchas de Independencia en una combinación de animación y actuaciones.

En ese mismo período, se produjeron al menos dos documentales en video vinculados con el tema: *La ruta de Bolívar, perfil de un continente* (Francisco Norden, 1992), audiovisual que hace un seguimiento de la ruta libertadora de Bolívar, presentando los pueblos y ciudades por los que pasó, los hechos históricos involucrados pero también los países bolivarianos. El segundo documental, *Cartagena, la heroica de Indias* (Pablo Mora Calderón, 1993), aunque está centrado en la historia de Cartagena desde su fundación en 1523, aborda de manera inevitable el tema, dado que Cartagena fue una de las ciudades que protagonizaron, y de manera más valerosa, las luchas por la Independencia.

Alrededor de este mismo período, existe una investigación de Gutiérrez y Aguilera sobre el documental colombiano. La investigación, que abarca los años que van de 1990 a 2000, incluye 175 trabajos en video. El 12% de estos trabajos tiene por tema la historia de Colombia, pero ninguno está vinculado con la

l'Indépendance en combinant animation et interprétations.

À la même époque, au moins deux documentaires vidéo en relation avec ce thème ont été produits. *La ruta de Bolívar, perfil de un continente* (Francisco Norden, 1992) retrace la route du Libérateur Bolívar en présentant les villages et les villes qu'il a traversés, les faits historiques concernés, mais aussi les pays boliviens [libérés par Bolívar : Venezuela, Colombie, Équateur, Pérou. NDT]. Le second documentaire, *Cartagena, la heroica de Indias* (Pablo Mora Calderón, 1993), bien qu'il soit centré sur l'histoire de Cartagena depuis sa fondation en 1523, évoque de manière inévitable le sujet. En effet, Cartagena est l'une des villes à avoir joué un rôle important, et ce, de manière très courageuse, dans les luttes pour l'Indépendance.

À cette même période, Gutiérrez et Aguilera ont publié un travail de recherche sur le documentaire colombien qui couvre la période allant de 1990 à 2000 et inclut 175 films vidéo. 12 % de ces travaux ont pour thème l'histoire de la Colombie, mais aucun n'a de rapport avec l'Indépendance. Selon cette enquête, l'histoire portée à l'écran est liée aux conflits sociaux du XX<sup>e</sup> siècle : l'assassinat de Gaitán, la violence des années 50 et l'extermination de l'Union patriotique, entre autres.

Independencia. Según se revela en esa investigación, la historia llevada a la pantalla está asociada con los conflictos sociales del siglo XX: el asesinato de Gaitán, la violencia de los años cincuenta y el exterminio de la Unión Patriótica, entre otros.

#### **¡FORMATOS, TODOS, UNÍOS!**

En un período en donde se combina el poco cine existente con una televisión cada vez más poderosa y capaz de atraer talentos del cine y el teatro, merece un capítulo aparte la serie *De amores y delitos*, tres filmes realizados para televisión. El proyecto se basó en una idea original de Gabriel García Márquez. Para el desarrollo de estas películas, un grupo de historiadores recuperaron archivos judiciales del siglo XVIII en los cuales fue posible ver los motivos de descontento de los criollos y mestizos, a la vez que la vida íntima de personas ordinarias que protagonizaron las transformaciones del continente.

La historia de esta trilogía, que originalmente eran siete filmes, empieza con una combinación de elementos: de una parte, Gabriel García Márquez ha concluido su novela *El General en su laberinto*, que narra el viaje final de Bolívar por el río Magdalena, y permanece interesado en la exploración de las personas detrás de los personajes de la historia. De otra parte, a un importante grupo de historiadores colombianos les preocupa la poca divulgación que tienen sus trabajos, investigaciones que permanecen desconocidas para la mayor parte de los colombianos.

Es este el contexto en el que en 1991 la productora estatal Audiovisuales contrata a Gabriel García Márquez para dirigir un proceso de construcción de guiones, que escribe en su versión final Stella Malagón. El proyecto aborda los años comprendidos entre 1781 y 1816, y presenta las vidas de una generación de jóvenes criollos, encabezados por Antonio Nariño. Las historias vinculan seis relatos, en una serie que se llamará *Crónicas de una generación trágica* (1993), un proyecto que cumplía con llevar a la pantalla las pequeñas historias de personajes como Torres, Caldas o Nariño en medio de los grandes hechos históricos que le dieron forma a la independencia de la región. La serie está dividida en seis crónicas: 1<sup>a</sup> Crónica: *Los comuneros* (1781), 2<sup>a</sup> Crónica: *Los derechos del hombre* (1794), 3<sup>a</sup> Crónica: *Los conspiradores* (1797-1810), 4<sup>a</sup> Crónica: *El florero de Llorente* (1810), 5<sup>a</sup> Crónica: *La patria boba* (1810-1813) y 6<sup>a</sup> Crónica: *La pacificación* (1813-1816). La serie entera es dirigida por Jorge Alí Triana y logra un alto nivel de calidad de producción, con más de 4.000 extras y 72 de los más reconocidos actores del cine y la televisión colombiana, con fidelidad histórica expresada en todos los elementos del diseño de producción y dirección de arte.

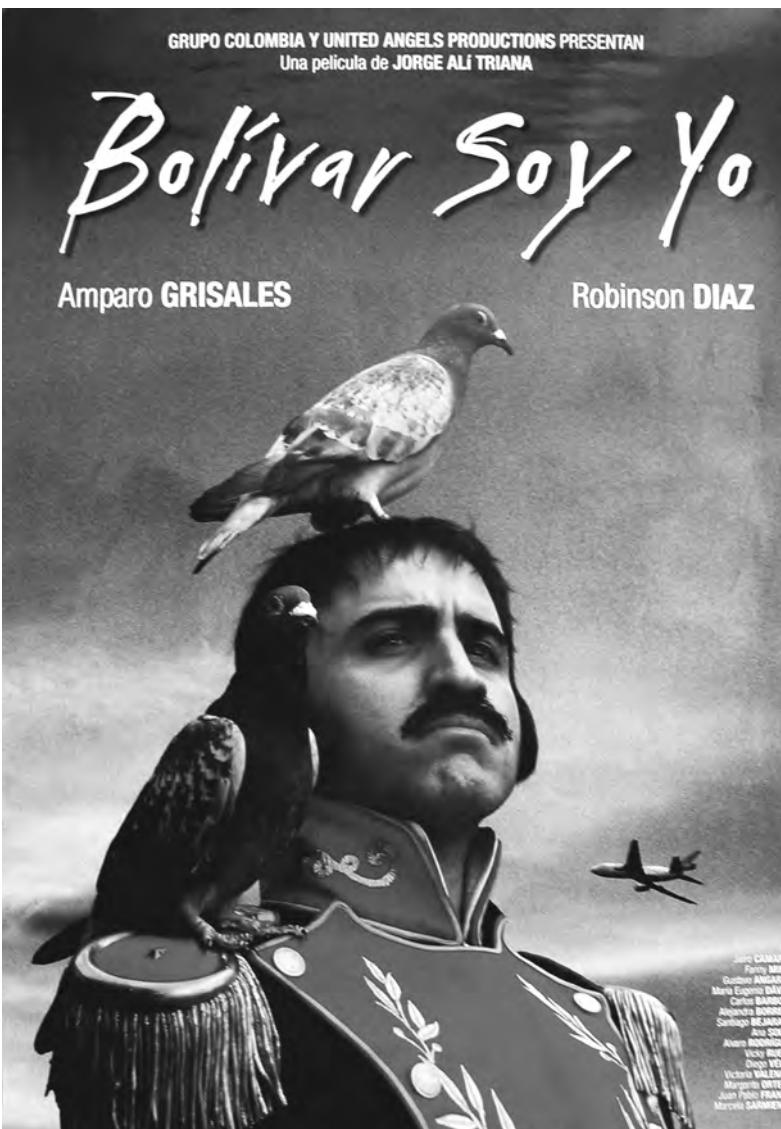
#### **ÉCRANS DE TOUTES TAILLES, UNISSEZ-VOUS !**

Dans une période où le peu de cinéma existant cohabite avec une télévision de plus en plus puissante et capable d'attirer des talents du cinéma et du théâtre, la série *De amores y delitos*, trois films réalisés pour la télévision, mérite un chapitre à part. Le projet était fondé sur une idée originale de Gabriel García Márquez. Pour l'élaboration de ces films, un groupe d'historiens a récupéré des archives judiciaires du XVIII<sup>e</sup> siècle dans lesquelles il était possible de voir les causes du mécontentement des *criollos* et des métis, ainsi que la vie intime de personnes ordinaires qui ont joué un rôle important dans les transformations du continent.

Une combinaison de facteurs a donné naissance à cette trilogie, qui à l'origine comptait sept films. D'une part, Gabriel García Márquez vient d'achever son roman *Le Général dans son labyrinthe*, qui raconte le dernier voyage de Bolívar sur le fleuve Magdalena, où il continue à s'intéresser à l'exploration des personnes derrière les personnages de l'histoire. En outre, un groupe important d'historiens colombiens est préoccupé par la faible diffusion de leurs travaux de recherches, qui restent pour la plupart inconnus de la majorité des Colombiens.

C'est dans ce contexte qu'en 1991 la maison de production d'État, Audiovisuales, engage Gabriel García Márquez pour diriger l'élaboration de scénarios, qui seront rédigés dans leur version finale par Stella Malagón. Le projet évoque les années comprises entre 1781 et 1816 et présente la vie d'une génération de jeunes *criollos*, avec à leur tête Antonio Nariño. Les histoires mettent en relation six récits dans une série qui s'appellera *Crónica de una generación trágica* (1993). Ce projet porta à l'écran les petites histoires de personnages tels que Torres, Caldas ou Nariño au milieu des grands faits historiques qui ont bâti l'indépendance de la région. La série est divisée en six chroniques : *Los comuneros* (1781), *Los derechos del hombre* (1794), *Los conspiradores* (1797-1810), *El florero de Llorente* (1810), *La patria boba* (1810-1813) et *La pacificación* (1813-1816). Toute la série est dirigée par Jorge Alí Triana et possède un haut niveau de qualité de production : plus de 4 000 figurants, 72 des acteurs les plus reconnus du cinéma et de la télévision colombienne, une fidélité historique présente à toutes les étapes de la production et de la direction artistique.

De la rencontre de Gabo avec l'histoire et les historiens colombiens (parmi lesquels se trouvaient Margarita Garrido et María Teresa Calderón) est également née une série d'ateliers d'écriture autour de l'histoire de la Colombie, ainsi qu'une seconde production audiovisuelle qui voulait corriger certaines faiblesses de *Crónica de una generación trágica*. Cette



Afiche *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. / Archives de la Fondation Patrimoine filmique colombien.

Del encuentro de Gabo con la historia y con los historiadores colombianos (entre los que estaban Margarita Garrido y María Teresa Calderón), también surgió una serie de talleres de escritura alrededor de la historia de Colombia, y una segunda propuesta audiovisual que buscaba superar algunas debilidades de *Crónicas de una generación trágica*. Esa propuesta fue *De amores y delitos*, una serie de tres estupendas películas para televisión. La trilogía está conformada por: *Bituima 1780* (1995), *El alma del maíz* (1995) y *Amores ilícitos* (1995).

*Bituima 1780*, con la dirección de Luis Alberto Restrepo (también realizador de los largometrajes *La primera noche*, 2002, y *La pasión de Gabriel*, 2009) y guión de Juana Uribe, presenta los desafueros de la familia Millán, gamonales del siglo XVIII que se apropiaron de todas las formas de poder en una población a lo largo de tres generaciones. El segundo filme de la



Simón Bolívar, grabado de W. Hall. / Simón Bolívar, gravure de W. Hall.

production fut *De amores y delitos*, une série de trois merveilleux films pour la télévision. La trilogie est composée de : *Bituima 1780* (1995), *El alma del maíz* (1995) et *Amores ilícitos* (1995).

*Bituima 1780*, dirigé par Luis Alberto Restrepo (également réalisateur des longs-métrages *La primera noche*, 2002, et *La pasión de Gabriel*, 2009) et avec un scénario de Juana Uribe, présente les excès de la famille Millán, des caciques du XVIII<sup>e</sup> qui s'approprient toutes les formes de pouvoir dans une localité au cours de trois générations. Le second volet de la trilogie, *El alma del maíz*, réalisé par Patricia Restrepo, d'après un script de l'acteur et scénariste Humberto Dorado, est une histoire dont les rôles principaux sont tenus par des femmes. Pour les concepteurs de ce projet, il était important d'explorer les réalités des femmes pendant l'époque coloniale et ils choisirent à cet effet l'histoire d'une révolte qu'elles ont menée, celle des

trilogía, *El alma del maíz*, dirigido por Patricia Restrepo, con guión del actor y escritor Humberto Dorado, es una historia protagonizada por mujeres. Para los creadores del proyecto era importante explorar las realidades de las mujeres durante la colonia y escogieron para ello la historia de una revuelta encabezada por ellas, la de las chicherías de Guateque en Boyacá. Las chicherías, regentadas tradicionalmente por mujeres, son el origen de una revuelta popular cuando tratan de ser destruidas por un grupo de criollos que inician el montaje de un alambique de aguardiente. La tercera y última cinta del grupo, *Amores ilícitos*, escrita y dirigida por el barranquillero Heriberto Fiorillo, narra la historia de un amor imposible en Santa Fe de Antioquia en 1784. Los protagonistas de la historia son la esclava negra Felipa y el criollo Alejandro, vástago de una familia poderosa. Las leyes de la época prohíben la “degradación” de la sangre por vía del mestizaje, y la familia de Alejandro trata de evitar el romance asesinando a la muchacha y casando al hijo con otra de su clase. Las películas de la serie *De amores y delitos* son tres estupendos ejemplos de cinematografía nacional y fueron ganadoras de premios como el Simón Bolívar, en las categorías de dirección artística, dirección de fotografía, vestuario, maquillaje y actor para Humberto Dorado. *Bituima 1780* recibió el premio Midia de España como mejor largometraje para televisión.

#### **UNA FORMA FINAL: LA CARICATURA DE LOS HÉROES**

A finales de los años noventa, con la creación de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y la creación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, empieza la etapa más productiva de la historia del cine nacional. En esta etapa del cine colombiano, los conflictos sociales siguen siendo los más frecuentes protagonistas de la pantalla, pero sólo en un par de casos el tema tiene que ver con las guerras de Independencias, y en ambos casos el protagonista es Bolívar: *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) y *Bolívar, el héroe* (Guillermo Rincón, 2003).

*Bolívar soy yo* es una carnavalesca desacralización del personaje de Bolívar. La historia es la de Santiago Miranda, un actor de televisión que lleva varios años representando a Bolívar. En un momento de las grabaciones de la serie, el actor enloquece y se niega a mostrar a un Bolívar derrotado. La locura de Miranda, y el apoyo popular, llevan al actor a buscar la conclusión del sueño de Bolívar en la Colombia de fines del siglo XX, en medio de actrices, guerrilleros y periodistas. El filme, escrito por su director, Jorge Alí Triana, está basado en sus experiencias en la producción de la serie *Bolívar, el hombre de las dificultades*. La cinta obtuvo el Ombú de Oro y Ombú de Plata en el festival

chicherías de Guateque, à Boyacá. Ces débits de boissons, traditionnellement tenus par des femmes, sont à l'origine d'une révolte populaire quand un groupe de *criollos* menace de les anéantir en montant une distillerie. Le troisième et dernier volet de la trilogie, *Amores ilícitos*, écrit et réalisé par Heriberto Fiorillo, originaire de Barranquilla, raconte l'histoire d'un amour impossible à Santa Fe de Antioquia en 1784. Les protagonistes de l'histoire sont l'esclave noire Felipa et le *criollo* Alejandro, rejeton d'une famille puissante. Les lois de l'époque interdisent la “dégradation” du sang par le biais du métissage, et la famille d'Alejandro essaie de mettre un terme à l'idylle en assassinant la jeune fille et mariant le fils avec une femme de sa classe. Les films de la série *De amores y delitos* sont trois merveilleux exemples du cinéma national et ont eu des récompenses telles que le prix Simón Bolívar, dans les catégories direction artistique, direction de la photographie, costumes, maquillage et meilleur acteur, pour Humberto Dorado. *Bituima 1780* a reçu le prix Midia d'Espagne en tant que meilleur long-métrage pour la télévision.

#### **UNE FORME FINALE : LA CARICATURE DES HÉROS**

À la fin des années 90, avec la création de la Direction de la cinématographie du Ministère de la Culture et la création du Fonds mixte de promotion cinématographique, l'étape la plus productive de l'histoire du cinéma national commence. Dans cette étape du cinéma colombien, les conflits sociaux restent les protagonistes les plus fréquents à l'écran. Dans deux cas seulement le thème est en relation avec les guerres d'Indépendances et Bolívar est à chaque fois le personnage principal : *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) et *Bolívar, el héroe* (Guillermo Rincón, 2003).

*Bolívar soy yo* est une désacralisation carnavalesque du personnage de Bolívar. C'est l'histoire de Santiago Miranda, un acteur de télévision qui représente Bolívar depuis plusieurs années. Lors du tournage d'un épisode de la série, l'acteur devient fou et refuse d'incarner un Bolívar vaincu. La folie de Miranda et le soutien populaire conduisent l'acteur à chercher l'aboutissement du rêve de Bolívar dans la Colombie de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, au beau milieu d'actrices, de guérilleros et de journalistes. Ce film, écrit par son réalisateur, Jorge Alí Triana, est basé sur sa longue expérience dans la production de la série *Bolívar, el hombre de las dificultades*. Il a obtenu l'Ombú d'Or et l'Ombú d'Argent au festival de Mar del Plata, en Argentine, le prix du public à Toulouse en 2002 et le prix du public à Lima en 2002.

Le dernier film de ce voyage chronologique dans les images en mouvement représentant les luttes indépendantistes en Colombie est *Bolívar, el héroe*.

de Mar del Plata, Argentina, el premio del público en Toulouse en el 2002 y el premio del público en Lima en el 2002.

La última cinta de este viaje cronológico por las imágenes en movimiento que representan las luchas independentistas en Colombia es *Bolívar, el héroe*, una biografía animada de Bolívar que se realiza imitando el estilo de la más típica animación japonesa, con voces impostadas y un resultado que llama la atención más como una curiosidad que como un filme que valga la pena recordar.

Y es con una caricatura que concluye este recuento de un audiovisual colombiano que cuando se ha asomado a la historia del fin de la colonia, ha logrado convocar grandes públicos. Aunque esos relatos han tenido por destino más la televisión que la gran pantalla, lo cierto es que han sido importantes para los colombianos, tan importantes como la televisión misma, la que hasta ahora es la más poderosa industria audiovisual del país.

#### BIBLIOGRAFÍA

- FOCINE, *Memoria Visual*, ed. Focene, Bogotá, 1990, 200 p.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: *Largometrajes colombianos en cine y video, 1915-2004*, ed. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, 2004, 350 p.
- Entrevistas sobre *El alma del maíz* y la serie *Crónicas de una generación trágica*: <http://www.youtube.com/watch?v=-muDFWwu6JQ> <http://www.youtube.com/watch?v=hQFFoOyZHI8>
- Entrevistas sobre *Bituima*: [www.youtube.com/watch?v=zv6OEMxl3RM](http://www.youtube.com/watch?v=zv6OEMxl3RM). [www.patrimoniofilmico.org.co](http://www.patrimoniofilmico.org.co)
- Ximena Ospina y Diana Herrera, *La televisión en Colombia, 50 años. Una historia para el futuro*, ed. Caracol Televisión, Bogotá, 2005.
- Andrés Gutiérrez y Camilo Aguilera, *Documental colombiano*, ed. Universidad del Valle, Cali, 2002, 226 p.

**JULIÁN DAVID CORREA R.** Escritor, crítico cinematográfico y gestor cultural graduado en psicología. Hizo parte del equipo que diseñó los programas de la Dirección de Cine del Ministerio de Cultura de Colombia y estuvo a cargo de la coordinación del Grupo de Formación de esta dependencia estatal hasta el año 2001. Dirigió la Cinemateca Distrital de Bogotá, fue subdirector de Libro y Desarrollo del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, el Caribe, España y Portugal. Asistente durante tres años de selección del Festival de Cortometrajes de Oberhausen (Alemania), fue elegido para representar a los directores en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en Cinematografía, y también representó al cine ante el Consejo Nacional de Cultura (2005-2007). Dirigió y presentó el programa de televisión *En cine nos vemos* del canal cultural Señal Colombia. Escribe para diferentes publicaciones de Colombia y otros países. En la actualidad es gerente de literatura de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

**RESUMEN** Saltando de formato en formato, este texto hace un recorrido cronológico por las imágenes de la Independencia colombiana, en el cine y la televisión de Colombia.

**PALABRAS CLAVES** Carlos José Reyes - cine colombiano - cine para televisión - colonia - Gabriel García Márquez - historia de América - Independencia - industria televisiva - Jorge Alí Triana - mini-serie - mediometraje - Simón Bolívar

Il s'agit d'un film d'animation biographique de Bolívar, réalisé en imitant le style le plus typique de l'animation japonaise, avec un doublage de qualité et un résultat qui retient davantage l'attention comme curiosité qu'en tant que film qui vaille la peine d'être retenu.

C'est sur une caricature que termine cette présentation d'un audiovisuel colombien qui, quand il s'est penché sur l'histoire de la fin de l'époque coloniale, est parvenu à réunir un large public. Toutes ces histoires, bien que plus souvent destinées à la télévision qu'au grand écran, ont été très importantes pour les Colombiens, aussi importantes que la télévision, qui est aujourd'hui l'industrie audiovisuelle la plus puissante du pays.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE)  
PAR AURÉLIE WERWILHEN

#### BIBLIOGRAPHIE

- FOCINE, *Memoria Visual*, ed. Focene, Bogotá, 1990, 200 p.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Largometrajes colombianos en cine y video, 1915-2004*, ed. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, 2004, 350 p.
- Interview sur *El alma del maíz* et la série *Crónicas de una generación trágica* : [www.youtube.com/watch?v=-muDFWwu6JQ](http://www.youtube.com/watch?v=-muDFWwu6JQ). [www.youtube.com/watch?v=hQFFoOyZHI8](http://www.youtube.com/watch?v=hQFFoOyZHI8)
- Interviews sur *Bituima* : [www.youtube.com/watch?v=zv6OEMxl3RM](http://www.youtube.com/watch?v=zv6OEMxl3RM). [www.patrimoniofilmico.org.co](http://www.patrimoniofilmico.org.co)
- Ximena Ospina et Diana Herrera, *La televisión en Colombia, 50 años. Una historia para el futuro*, ed. Caracol Televisión, Bogotá, 2005.
- Andrés Gutiérrez et Camilo Aguilera, *Documental colombiano*, ed. Universidad del Valle, Cali, 2002, 226 p.

**JULIÁN DAVID CORREA R.** Écrivain, critique de cinéma et gestionnaire culturel diplômé en psychologie. Il a été membre de l'équipe qui a élaboré les programmes de la Direction du cinéma du ministère de la Culture de Colombie et a été coordonnateur du Groupe de formation de ce service d'État jusqu'en 2001. Il a dirigé la Cinémathèque de Bogotá, et a été directeur adjoint de Livre et Développement du Centre régional pour la promotion du livre en Amérique latine, aux Caraïbes, en Espagne et au Portugal. Pendant trois années, il a été assistant de sélection du Festival de courts-métrages d'Oberhausen (Allemagne). Élu pour représenter les réalisateurs au sein du Conseil national pour la culture et les arts cinématographiques, il a aussi représenté le cinéma devant le Conseil national de la culture (2005-2007). Il a dirigé et présenté le programme de télévision *En cine nos vemos* de la chaîne de télévision culturelle Señal Colombia, programme qui a été diffusé quotidiennement pendant deux ans. Il écrit pour différentes publications de Colombie et d'autres pays. Actuellement, il est gestionnaire de littérature de la municipalité de Bogotá.

**RÉSUMÉ** En passant d'un écran à un autre, ce texte retrace un parcours chronologique des images de l'Indépendance colombienne, dans le cinéma et la télévision de Colombie.

**MOTS-CLÉS** Carlos José Reyes - cinéma colombien - cinéma pour la télévision - époque coloniale - Gabriel García Márquez - histoire de l'Amérique - Indépendance - industrie de la télévision - Jorge Alí Triana - mini-série - moyen-métrage - Simón Bolívar

DIME TU SEXO  
Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

La diversidad  
sexual  
en el cine  
latinoamericano



Jorge Ruffinelli

DIS-MOI TON SEXE ET JE TE DIRAI QUI TU ES  
La diversité sexuelle  
dans le cinéma latino-américain

**I. LOS 70****¿ES EL DESEO UN LUGAR SIN LÍMITES?**

Ésa es una de las interpretaciones posibles de la novela corta del chileno José Donoso, *El lugar sin límites*, que Luis Buñuel aspiraba a adaptar al cine hasta que, convencido de que no lo haría, le cedió los derechos a Arturo Ripstein. Éste, con la colaboración no acreditada del escritor argentino Manuel Puig, hizo en 1977, con el mismo título de la novela, su mejor film hasta entonces. Puig, que era homosexual, resultó clave porque el tema y los personajes se desplazaban desde el machismo extremo a ciertas pulsiones homosexuales. Ripstein hizo un fascinante *estudio* de la ambigüedad sexual y una deconstrucción del machismo. Narró dos historias: en la primera, del pasado y en *flashbacks*, un anciano terrateniente, don Alejo, por pura maldad, desafió a La Japonesa, una prostituta, a que se acostara con el homosexual travesti del pueblo, "La Manuela". La Japonesa ganó la apuesta y con ella la casa que, años después, y fallecida ella, su hija La Japonesita heredaría y convertiría en burdel. La historia del presente cuenta el regreso de Pancho, protegido del hacendado, al pueblo casi deshabitado donde pervive, por inercia, el burdel miserable.

Pancho es bruto, tímido y violento, y víctima de abuso de parte de don Alejo

desde su niñez. Cuando regresa al pueblo, sólo piensa en acostarse con La Japonesita. A su vez "La Manuela" vive aterrizada porque Pancho ha amenazado con pegarle por simple odio a los "jotos".

Sin embargo, la ambigüedad consiste en que el aparente y brutal machismo de Pancho sólo oculta una atracción irresuelta por "La Manuela", y en una célebre secuencia en que ésta baila "La Danza del Fuego", vestida de mujer, besa en la boca a Pancho y éste devuelve el beso. Es el escándalo que ese beso provoca en su cuñado, que lo ve, y la vergüenza súbita de Pancho, lo que desencadena la violencia final del film.

*El lugar sin límites* fue probablemente la primera película mexicana en la que dos actores conocidos (Gonzalo Vega y Roberto Cobo) se besaban en la boca, así como *Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc (1986), fue la primera en que dos actrices (Ofelia Medina y Margarita Sanz) hacían apasionadamente lo mismo. Los tiempos han cambiado y hoy esta "transgresión" no sorprendería a nadie, pero en su momento resultó tan perturbadora para el público como lo había sido, a su vez, en Gran Bretaña, una secuencia similar en *Sunday Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971) entre Peter Finch y Murray Head, al punto de que, para consternación de Schlesinger, desde el público le gritaron insultos duran-



te el estreno. En el caso de *El lugar sin límites* no hubo gritos pero sí un notable estremecimiento colectivo y las estampidas de espectadores huyendo de las salas de cine.

Años más tarde, en Brasil, una película de Karim Aïnouz, *Madame Satã*, (2003), se centró en un personaje famoso de la vida carioca, João Francisco Dos Santos, conocido como Madame Satã (nombre inspirado en la película de Cecil B. de Mille, *Madam Satan*, 1930), quien en los años 30 llevó la cultura de los travesti –los *drag queen*– a excesos espectaculares. La película de Aïnouz fue aclamada por su gran calidad artística y la extraordinaria actuación

**I. LES ANNÉES 70****UN LIEU SANS LIMITES ?**

C'est l'une des interprétations possibles de la nouvelle du Chilien José Donoso, *Ce lieu sans limites*, que Luis Buñuel désirait porter l'écran jusqu'à ce que, convaincu qu'il ne le ferait pas, il finisse par céder les droits à Arturo Ripstein. Celui-ci, avec la collaboration non accréditée de l'écrivain argentin Manuel Puig, a fait en 1977, sous le même titre que la nouvelle, son meilleur film jusqu'alors. L'aide de Puig, qui était homosexuel, a été essentielle car le thème et les personnages évoluent d'un machisme extrême à certaines pulsions homosexuelles. Ripstein a fait une étude fascinante de l'ambiguïté sexuelle et une dé-construction du machisme. Il y racontait deux histoires : dans la première, depuis le passé, en flashbacks, un vieillard propriétaire terrien, Don Alejo, a défié par pure méchanceté La Japonesa, une prostituée, de coucher avec le travesti du village, "La Manuela". La Japonesa a gagné son pari et du coup, la maison dont hériterait, à sa mort, sa fille La Japonesita, qui en ferait un bordel. L'histoire au présent raconte le retour de Pancho, protégé du propriétaire, au village déserté où survit par inertie le bordel misérable.

Pancho est bête, timide, violent, et a été victime d'abus de la part de Don Alejo depuis l'enfance. En rentrant au village, il

ne pense qu'à coucher avec La Japonesita. Pour sa part, "La Manuela" vit dans la terreur car Pancho l'a menacée de la rouer de coups par simple haine des "travelos". Cependant, l'ambiguïté réside dans le machisme apparent et brutal de Pancho qui ne cache qu'un attrait non résolu envers "La Manuela", et en une célèbre séquence où elle danse "La Danse du Feu" habillée en femme et embrasse Pancho sur la bouche, baiser auquel il répond. C'est le scandale que ce baiser provoque chez son beau-frère, qui le voit, et la subite honte de Pancho, qui déclenchent le violent dénouement du film.

*Ce lieu sans limites* est probablement le premier film mexicain où deux acteurs connus (Gonzalo Vega et Roberto Cobo) s'embrassaient sur la bouche, tout comme *Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc (1986), a été le premier où deux actrices (Ofelia Medina et Margarita Sanz) faisaient de même avec passion. Les temps ont

*Madame Satã* (Brésil, 2003) de Karim Aïnouz



changé, et aujourd'hui cette "transgression" ne surprendrait personne, mais sur le moment, elle a autant choqué le public que l'a fait de son côté en Grande-Bretagne une séquence semblable dans *Sunday Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971) entre Peter Finch et Murray Head, au point que lors de la première, le public a crié des insultes à Schlesinger, qui en était consterné. Pour *Ce lieu sans limites*, pas d'insultes, mais un remarquable effroi collectif et le chahut de spectateurs fuyant la salle.

Des années plus tard, au Brésil, un film de Karim Aïnouz, *Madame Satã* (2003), s'est consacré au célèbre personnage de la vie de Rio de Janeiro, João Francisco Dos Santos, connu sous le nom de Madame Satã (nom inspiré du film de Cecil B. de Mille, *Madam Satan*, 1930), qui dans les années 30 a porté la culture des travestis – les *drag queens* – à des excès spectaculaires. Le film d'Aïnouz a été acclamé pour sa grande qualité artistique et le jeu extraordinaire de Lázaro Ramos. Cependant, peu de gens se souviennent du précédent : un film des années 70, lui aussi basé sur des personnages de la vie réelle, aussi original que *Madame Satã* ou plus : *A Rainha Diaba* (1974), d'Antônio Carlos de Fontoura.

Il s'agissait là de la reconstruction de la vie d'un caïd, trafiquant et travesti, qu'on appellait "Rainha Diaba" dans la ville de

ción de Lázaro Ramos. Sin embargo, pocos recordaron entonces el precedente de una película de los 70 también basada en personajes de la vida real, y tanto o más original que *Madame Satã: A Rainha Diaba* (1974), de Antonio Carlos de Fontoura.

Esta última película fue la reconstrucción de la vida de un jefe traficante travesti al que llamaban "Rainha Diaba" en la ciudad de Santos. Fontoura, que había vivido algunos meses en New York en contacto con artistas del medio *pop* en auge, decidió que su película fuera anti-realista, y se llenara de elementos *kitsch* y *camp*. *A Rainha Diaba* también contó con la extraordinaria actuación de Milton Gonçalves en un papel audaz que estaba en las antípodas de lo que, como actor muy popular y famoso, había hecho hasta ese momento.

*La ciénaga* (Argentine, 2001) de Lucresia Martel



Santos. Fontoura, qui avait vécu quelques mois à New York au contact d'artistes des milieux pop montants, a décidé que son film serait anti-réaliste, plein d'éléments *kitsch* et *camp*. *A Rainha Diaba* a aussi donné lieu au jeu extraordinaire de Milton Gonçalves dans un rôle audacieux, aux antipodes de ce qu'avait fait jusqu'alors cet acteur populaire et réputé.

Dans un style vibrant et coloré, Fontoura a pris une avance de quelques décennies sur l'esthétique d'Almodóvar. Par sa structure narrative où des personnages tragiques se trahissent constamment, *A Rainha Diaba* est devenue tragédie shakespearienne : s'il avait vécu pendant les années 70, Shakespeare aurait aimé cette œuvre.

Sur le thème de l'homosexualité et non sur celui des travestis, à la fin des années 70 un autre film brésilien, *A intrusa* (1979), était voué au scandale. Basé sur une très brève nouvelle de Jorge Luis Borges, il était réalisé par un autre Argentin, Carlos Hugo Christensen (1914-1999), qui a passé la moitié de sa vie à Rio de Janeiro.

Dans sa nouvelle, Borges s'est proposé de raconter la vie violente des faubouriens et mauvais garçons, avec leur solide mépris pour la femme, qu'ils considéraient comme une "chose". Son projet était de travailler le mythe sans le mettre en question. Le film en revanche est allé plus loin et suggérait

Con un estilo vibrante y colorido, Fontoura se adelantó varias décadas a la estética de Almodóvar. Con una estructura narrativa en donde los personajes trágicos se traicionaban constantemente, *A Rainha Diaba* se volvió una tragedia shakespereana. De haber vivido en los años 70, Shakespeare la habría disfrutado.

Ya no sobre el tema del travestismo, sino sobre el de la homosexualidad, a fines de la década otra película de Brasil, *A intrusa* (1979), estaba destinada a provocar el escándalo. Basada en un brevísimamente cuento de Jorge Luis Borges, esta película fue dirigida por otro argentino, Carlos Hugo Christensen (1914-1999), quien vivió la mitad de su vida en Rio de Janeiro.

En su cuento, Borges se propuso contar la vida violenta de los "orilleros" y "compadritos", y su consecuente desprecio por la mujer, a la que consideran una "cosa". Su proyecto era trabajar el mito, sin cuestionarlo. En cambio, la película fue más allá, y sugirió –ante todo en un par de secuencias– la existencia de una atracción física, erótica, homosexual, entre los hermanos. Una de esas secuencias es el acto sexual de ambos, a la vez, con Juliana, cuando ellos se acarician más intensamente que a la muchacha. La segunda secuencia es la del final, el abrazo de ambos para celebrar haberla matado. La transgresión de *A intrusa* provenía de la

"interpretación" que Christensen se había atrevido a hacer de Borges, algo a lo que ningún crítico literario se había aventurado.

Fue probablemente la primera vez que se exploró el tema del deseo homosexual en el mundo hipermasculino y machista de los "gauchos", mundo en el que la homofobia es tan rampante como la misoginia. Se adelantó así varias décadas a *Brokeback Mountain* de Ang Lee (2005). En la película de Christensen la naturaleza se integra al relato como una fuerza presente de la que ni siquiera hay que hablar; así, el deseo es tan enigmático como la naturaleza, y su violencia tan bárbara como la que existe en el mundo natural. En esa época Borges ya había perdido la vista, y escuchó la película en una función privada, mientras María Kodama se la describía. Al final la elogió. Sin embargo, días después, un amigo le hizo saber que el erotismo entre los hermanos era evidente en la pantalla, y Borges rehusó *A intrusa* públicamente. Hoy resulta difícil leer su cuento con una interpretación diferente a la que hizo Christensen en cine.

## 2. LOS 80 PEQUEÑOS PASOS DE "LIBERACIÓN"

Durante los años 80 hubo algunos intentos honestos del cine argentino por darle espacio al personaje homosexual en el mundo "nor-

– surtout dans deux séquences – l'existence d'un attrait physique, érotique, homosexuel, entre les frères. Une de ces séquences est l'acte sexuel des deux et de Juliana en même temps, quand ils se caressent avec plus d'intensité qu'avec la jeune femme. La seconde est celle de la fin, où ils se tombent dans les bras pour fêter le fait de l'avoir tuée. La transgression de *A intrusa* provenait de l'"interprétation" que Christensen avait osé faire de Borges, alors qu'aucun critique littéraire ne s'y était risqué.

C'est probablement la première fois que le thème du désir homosexuel a été exploré dans le monde hyper-masculin et machiste des "gauchos", parmi lesquels l'homophobie est aussi rampante que la misogynie. Il a ainsi devancé de plusieurs décennies *Brokeback Moutain* d'Ang lee (2005). Dans le film de Christensen la nature est intégrée au récit comme une force en présence de laquelle il ne faut même pas parler ; de la sorte, le désir est aussi énigmatique que la nature et sa violence aussi barbare que celle qui existe dans le monde naturel. À cette époque-là, Borges avait déjà perdu la vue, et il a écouté le film au cours d'une projection privée, alors que María Kodama la lui décrivait. Il en fit l'éloge, à la fin. Cependant, quelques jours plus tard, un ami lui fit savoir que l'érotisme entre les frères était évident à l'écran, et Borges a récusé publi-

quement *A intrusa*. Il est aujourd'hui bien difficile de lire sa nouvelle avec une autre interprétation que celle qu'en a faite Christensen.

## 2. LES ANNÉES 80 PETITS PAS "LIBÉRATOIRES"

Pendant les années 80 il y a eu quelques tentatives honnêtes du cinéma argentin pour faire une place au personnage homosexuel dans le monde "normal" de la classe moyenne. *Adiós Roberto* (1985), d'Enrique Dawi, et *Otra historia de amor* (1986), d'Américo Ortiz de Zárate, ont ouvert une brèche. *Adiós Roberto* était la première présentation de l'homosexualité masculine (et tangentielle féminine) du cinéma argentin, avec une certaine audace, au vu de la bigoterie ambiante, mais aussi timidement. Peut-être la séquence la plus "osée" est-elle le début : Roberto se réveille, s'étire, se lève, alors que dans son lit dort encore... un autre homme. Il s'agit de l'histoire d'un homme qui vient de divorcer et quitte sa maison pour aller vivre chez le cousin d'un ami, sans savoir qu'il est homosexuel. Si la présentation et les débuts de l'amitié, y compris la scène de l'unique caresse échangée par les hommes (pour les "justifier", ils sont ivres tous deux), marchent bien, la deuxième moitié s'infléchit et le film lui-

mal" de la clase media. *Adiós Roberto* (1985), de Enrique Dawi, y *Otra historia de amor* (1986), de Américo Ortiz de Zárate, abrieron una brecha. Con *Adiós Roberto* fue la primera vez que el cine argentino presentó el tema de la homosexualidad masculina (y tangencialmente, de la femenina), con cierto atrevimiento, dada la pacatería social, pero también con timidez. Tal vez la secuencia más "atrevida" es la inicial: Roberto despierta, se despereza, se levanta, mientras en la cama sigue durmiendo... otro hombre. Se trata de la historia de un recién divorciado, quien, una vez que abandona su casa, se va a vivir a la del primo de un amigo, sin saber que éste es homosexual. Si bien "funcionan" el planteo y los comienzos de la amistad, incluyendo la escena de la única caricia entre los hombres (como "justificación", ambos están borrachos), la segunda mitad decae y parecería que el propio film adquiere los sentimientos de "culpa" de su personaje. Roberto decide tratarse con un psiquiatra y dejar el apartamento compartido, aunque en el hotel, a solas, lo acosan todos sus "fantomas", y huye corriendo en calzoncillos por la calle hasta que lo detiene la policía. Cuando le dan la conocida oportunidad de hacer "una sola llamada", el film juega por un instante con el suspense sobre qué elegirá Roberto: llamar a su mujer o al amigo homosexual.



*Madame Satã* (Brasil, 2003) de Karim Aïnouz

*Otra historia de amor* cuenta la historia de Lovera (Arturo Bonin), casado, padre de un hijo adolescente, y jefe de sección en una empresa a la que llega Castro (Mario Pasik), un nuevo empleado, ambicioso, agresivo y seductor. Un día éste le dice directamente: "Quiero decirle que usted me gusta", frase que desconcertará pero también empezará a cambiarla la vida a Lovera. Comienza a establecerse una discreta relación entre ambos. La osadía del film es más literaria que visual, y existe un evidente cuidado en no visualizar más que sugerencias como caricias de las manos o cuerpos desnudos (separados). Una botella que se interpone entre la cámara y los actores, oculta el único beso.

La década, de todos modos, le perteneció a Jaime Humberto Hermosillo (*Doña Herlinda y su hijo*, 1984) y, ante todo, a

Héctor Babenco (*El beso de la mujer araña*, 1985).

Los personajes homosexuales estaban lejos de ser habituales o populares en la cultura mexicana, por lo cual *Doña Herlinda y su hijo* sorprendió. Localizando su relato en Guadalajara, una ciudad conocida por provinciana y conservadora, la película exhibió en tono de comedia la relación homosexual de los personajes masculinos principales, Ramón (Arturo Meza), un neurocirujano, y Rodolfo (Marco Antonio Treviño). Incluyó desnudos frontales, aunque sin énfasis ni exhibicionismo gratuito. Hizo evidente que Doña Herlinda (Guadalupe del Toro, madre del cineasta Guillermo del Toro, en su primera y única labor en cine) conocía las inclinaciones sexuales de su hijo a la vez que fingía ignorarlas. Mientras organizaba las bodas de Ramón con Olga, Doña Herlinda invitaba a Rodolfo a que se mudara a vivir con ellos: era la perfecta Celestina de la bisexualidad de su hijo.

Hermosillo siguió desarrollando una mirada iconoclasta y gay en sus películas, hasta desembocar en la más explícita de todas, *eXXXorcismos* (2002). Sin embargo, la película icónica en los 80, la que se estableció como el referente de un cine de tema gay, fue *El beso de la mujer araña*, basada en la novela de Manuel Puig.

Dos presos comparten una celda.

même semble gagné par la "culpabilité" de son personnage. Roberto décide d'aller chez le psychiatre et de quitter la colocation, mais seul à l'hôtel, il est tourmenté par ses "fantômes" et fuit en courant dans les rues, en slip, jusqu'à se faire arrêter par la police. Quand on lui donne à choisir "l'unique appel" auquel il a droit, le film joue un instant avec le suspens sur le choix de Roberto : appeler sa femme ou l'ami homosexuel.

*Otra historia de amor* raconte l'histoire de Lovera (Arturo Bonin), marié, père d'un fils adolescent et chef de service dans une entreprise où arrive un nouvel employé ambitieux, agressif et séducteur, Castro (Mario Pasik). Un jour, celui-ci lui dit directement : "J'ai à vous dire que vous me plaisez", phrase qui déconcertera Lovera, mais en même temps le mènera à changer de vie. Une discrète relation s'installe entre les deux. L'audace du film est plus littéraire que visuelle, car il montre un soin évident à ne pas transcrire visuellement plus que des suggestions, des mains caressantes, des corps nus (séparés). Une bouteille, interposée entre la caméra et les acteurs, cache le seul baiser.

Jaime Humberto Hermosillo (*Doña Herlinda y su hijo*, 1984) et avant tout Hector Babenco (*Le Baiser de la femme-araignée*, 1985), sont incontestablement ceux qui ont dominé la décennie.

Les personnages homosexuels étaient loin d'être habituels ou populaires dans la culture mexicaine, ce qui fait que *Doña Herlinda y su hijo* a créé la surprise. Le récit se situe à Guadalajara, ville de réputation provinciale et conservatrice, et le film montre sur le ton de la comédie la relation homosexuelle des personnages principaux masculins, Ramón (Arturo Meza), neurochirurgien, et Rodolfo (Marco Antonio Treviño). On y voyait des nus de face, mais sans insistance ni exhibitionnisme gratuit. Le fait que Doña Herlinda (Guadalupe del Toro, mère du cinéaste Guillermo del Toro, dont c'est le premier et unique rôle de cinéma) connaissait les penchants de son fils et faisait semblant de ne pas savoir, est mis en évidence. Tout en organisant les noces de Ramón avec Olga, Doña Herlinda invitait Rodolfo à aller vivre avec eux : c'était la parfaite entremetteuse de la bisexualité de son fils.

Hermosillo a continué à développer un regard iconoclaste et homo dans ses films, jusqu'à parvenir au plus explicite de tous, *eXXXorcismos* (2002). Cependant, le film culte des années 80, qui s'est érigé en référence du film à thème homo, était *Le Baiser de la femme-araignée*, basé sur le roman de Manuel Puig.

Deux prisonniers partagent une cellule. Le passe-temps favori de Molina (William Hurt) est de raconter des films, et surtout



*La ciénaga* (Argentine, 2001) de Lucrecia Martel

un de nazis et de femmes "fatales", mais Valentín (Raúl Julia) se moque de ses histoires et lui démontre l'idéologie nazie de leur contenu. Molina est un homosexuel manié, condamné pour détournement de mineurs, qui aime le maquillage et parle de lui-même au féminin ; Valentín est un militant à l'engagement fanatique, que l'on torture quotidiennement. Après avoir situé chaque personnage aux antipodes l'un de l'autre, Babenco assume la tâche ardue d'inverser les pôles, rendant Valentín sensible et "politisan" Molina.

L'histoire, en avançant, s'enrichit d'un rebondissement : Molina est l'instrument du directeur de la prison. Il doit gagner la confiance de Valentín et l'amener à dénoncer ses camarades. Cependant, Molina s'arrange pour ne donner aucune information. Molina est le vrai héros de cette histoire, et le plus complexe, car il vit en même temps

Molina (William Hurt) narra las tramas de películas como pasatiempo favorito, y ante todo una que tiene que ver con nazis y mujeres "fatales", pero Valentín (Raúl Julia) se burla de sus historias, y le hace ver el contenido de ideología nazi que hay en ellas. Molina es un homosexual amanerado, acusado de corromper a menores y a quien le gusta pintarse y hablar de sí en femenino; Valentín es un militante, fanatizado por su compromiso, y al que torturan diariamente. Después de ubicar a estos dos personajes en sus antípodas, Babenco asume la difícil tarea de intercambiar los contrarios, sensibilizando a Valentín y "politizando" a Molina.

Avanzada la historia, ésta se enriquece con un giro de la trama: Molina es un instrumento del director de la cárcel para que se gane la confianza de Valentín y descubra los nombres de sus camaradas. Sin embargo, Molina se las arregla para no entregar ninguna información. Molina es el verdadero héroe de la historia, y el más complejo porque vive a la vez el mundo de la imaginación y el de la realidad. Fiel a Valentín, cuando sale de la prisión se convierte en un emisario de la resistencia y termina como un mártir, en un desenlace que recuerda el famoso modelo de los personajes "libres" y fascinados por el cine, que fue *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959).

El punto de vista de la película y la novela



Fraise et chocolat (Cuba, 1993)  
de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío

es el del homosexual, cuya condición demanda e ilustra la necesidad de tolerancia de parte de los demás. En este sentido, se habla de la "intolerancia" de la Revolución hacia los homosexuales, ya que en el supuesto de una vida normal y cotidiana, los dos personajes no se habrían conocido, fuera de la prisión, y cada uno habitaría su propio universo. La situación límite y extraordinaria de la cárcel los obliga a conocerse y comprenderse.

El clímax de la historia es la relación sexual entre los dos presos, que quiere significar el contacto más profundo al que su relación ha llegado. La escena está presentada con pudor, y el beso de los hombres, pese a atreverse a romper un tabú de actores "mainstream" de Hollywood, tampoco es convincente.

### 3. LOS 90 Y FRESA Y CHOCOLATE

dans le monde imaginaire et dans la réalité. Fidèle à Valentín, en sortant de prison, il devient un émissaire de la résistance et meurt en martyr, dans un dénouement qui rappelle le célèbre modèle des personnages "libres" et fascinés par le cinéma d'*À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959).

Le point de vue du film et du roman est celui de l'homosexuel, dont la condition réclame et illustre le besoin de tolérance de la part des autres. En ce sens, on parle de l'"intolérance" de la Révolution envers les homosexuels, puisque dans une vie quotidienne normale, les deux personnages n'auraient pu se connaître : hors de prison, chacun habiterait son propre univers. La situation limite, hors de l'ordinaire, de la prison les oblige à se connaître et à se comprendre.

Le climax de l'histoire est la relation sexuelle entre les deux prisonniers qui signifie le degré de profondeur auquel est parvenue leur relation. La scène est présentée avec pudeur, et le baiser entre les deux hommes n'est pas plus convaincant, bien qu'il ose briser le tabou d'acteurs en vue d'Hollywood.

### 3. LES ANNÉES 90 ET FRAISE ET CHOCOLAT

*Le Baiser de la femme-araignée* est devenu une référence au point que neuf ans plus tard, *Fraise et chocolat*, de Tomás Gutiérrez

*El beso de la mujer araña* se convirtió en un referente. A tal punto que nueve años más tarde, *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (Cuba, 1993), en algunos ámbitos fue criticada porque sus personajes centrales, Diego (Jorge Perugorría) y David (Vladimir Cruz), no llegaban a una relación sexual como lo habían hecho Molina y Valentín. En los Estados Unidos, *Fresa y chocolate* pasó a ser considerado un film gay pese a las aclaraciones del guionista (Senel Paz) y sus directores, ya que su tema no era la homosexualidad sino la necesidad de la tolerancia –sexual, religiosa, política– en la sociedad cubana. La película se auto asumía como *revolucionaria*, planteando no una crítica a la Revolución, sino a sus desvíos. De todos modos, *Fresa y chocolate* fue una ventana abierta al aire fresco en la cultura cubana, ya que sus personajes hablan por primera vez abiertamente sobre la homosexualidad, aparte de referirse a un error del régimen dos décadas antes: las granjas (UMAP) como centros de "rehabilitación" para los homosexuales. En 1984, un documental de Néstor Almendros, *Conducta impropia*, se había referido con abundancia al tema.

Para impedir el estereotipo de la gestualidad amanerada (que ha motivado muchas comedias homofóbicas), los cineastas crearon en Diego "un personaje noble, carismá-



Danzón (Mexique, 1991) de María Novaro

Alea y Juan Carlos Tabío (Cuba, 1993), a été critiqué dans certains milieux parce que les principaux personajes, Diego (Jorge Perugorría) et David (Vladimir Cruz) n'arrivaient pas à une relation sexuelle comme Molina et Valentín. Aux États-Unis, *Fraise et chocolat* a fini par être considéré comme un film homo malgré les éclaircissements apportés par le scénariste (Senel Paz) et les réalisateurs, puisque son thème n'était pas l'homosexualité mais le besoin de tolérance – sexuelle, religieuse, politique – dans la société cubaine. Le film s'assumait lui-même comme *révolutionnaire*, et ne critiquait pas la Révolution mais ses déviances. De toutes façons, *Fraise et chocolat* était une bouffée d'air frais dans la culture cubaine, car ses personnages parlent pour la première fois ouvertement de l'homosexualité, en plus de faire référence à une erreur du régime, deux décennies auparavant : les fermes (UMAP) en tant que centres de rééducation pour homosexuels. En 1984, un documentaire de Néstor Almendros, *Conducta impropia*, s'est référé abondamment à ce thème.

Pour éviter le stéréotype des gestes maniérés (motif de bien des comédies homophobes), les cinéastes ont créé chez Diego "un personnage noble, assez charismatique, un personnage doué de charme, car il était important de faire découvrir en lui toute la charge d'humanité, de valeurs et de principes qui révèlent l'être humain complet, ou parvenu au degré de complétude le plus élevé auquel on peut aspirer" (Gutiérrez Alea). Perugorría y réussit une remarquable interprétation et Cruz a convaincu dans le rôle de l'ingénue militante des Jeunes communistes. Très vite, *Fraise et chocolat* est devenu un autre film culte puisqu'il pouvait représenter les différences sexuelles sans brandir de bannière ni chercher ailleurs que dans le respect des différences.

La différence lesbienne s'est ouvert une voie au cinéma après *Frida, naturaleza viva*, et avant d'atteindre, avec le nouveau siècle, l'extraordinaire délicatesse avec laquelle Lucrecia Martel a déployé le désir adolescent dans *La ciénaga* (Argentine,

tico en alguna medida, un personaje con ángel, porque era importante que se fuera descubriendo en él toda una carga de humanidad y de valores y de principios que son los que revelan a un ser humano completo, o en el grado más completo que se pueda aspirar" (Gutiérrez Alea). Perugorriá hizo una notable interpretación, y Cruz convenció en el papel del ingenuo militante de las Juventudes Comunistas. Pronto *Fresa y chocolate* se volvió otro film icónico, dado que podía representar las diferencias sexuales sin embanderarse ni abrir otra agenda que la del respeto por las diferencias.

La diferencia lesbiana siguió abriéndose paso en el cine, después de *Frida, Naturaleza viva*, y antes de alcanzar, en el nuevo siglo, la extraordinaria delicadeza con que Lucrecia Martel desplegó el deseo adolescente en *La ciénaga* (Argentina, 2001) y *La niña santa* (Argentina, 2004). Algun preanuncio lo hizo Víctor Gaviria en *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), al mostrar, dentro del mundo cómplice de las niñas y adolescentes humildes de Medellín, la relación amorosa entre la Cachetona (Diana Murillo) y Claudia (Liliana Giraldo). No existía antecedente alguno, en el cine colombiano, para representar la relación lesbiana con tanta humanidad como aparece en esta película.



*Frida, naturaleza viva* (Mexique, 1986) de Paul Leduc

#### 4. EL "LUGAR" DEL TRAVESTITI

El *travesti* como *sidekick* o, al menos, como una figura más dentro del total, aparece en *Danzón*, de María Novaro (Méjico, 1991), como la persona comprensiva que acompaña y ayuda a Julia a buscar en el puerto de Veracruz a su compañero de baile, Carmelo, quien no ha regresado al salón en la Ciudad de México. Mucho más importante, una década más tarde, sería Dunga (el notable Matheus Nachtergael) en *Amarelo manga* de Cláudio Assis (Brasil, 2002), figura-bisagra de una historia que se desarrolla sucesivamente en un hotel y un bar de Recife. Y, de manera absoluta y grandiosa, en el film ya mencionado, *Madame Satã* de Karim Aïnouz.

El lugar del travesti en el cine se establecería con gran veracidad y humanidad ante todo en estos cinco documentales,

que van de los años 90 al nuevo siglo: *Yo, la más tremendo* (Uruguay, 1995) y *Mi gringa, retrato inconcluso*, de Aldo Garay (Uruguay, 2002); *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas (Méjico, 2005); *Hotel Gondolin*, de Fernando López Escrivá (Argentina, 2005); *Mariposas en el andamio*, de Luis Felipe Bernazza y Margaret Gilpin (Cuba, 1995).

Garay se propuso narrar lo excepcional –entendiendo el travestismo como una “excepción” social–, con gran respeto por los personajes, Michel, Adriana y Stefani (sus vecinas). Un dispositivo inicial consistió en dejar que la cámara grabara situaciones, con la menor obstrucción posible. Así, la película comienza con las tres amigas maquillándose y narrando sus respectivos encuentros masculinos. La acción no es otra cosa que ese doble acto de maquillarse y hablar: *visualidad* y *palabra* que ponen tres vidas lo más directamente posible ante los espectadores. El documental se niega a psicoanalizar a sus personajes, pero éstos tienen la necesidad de *confesarse*. Adriana se define “afeeminado” desde la infancia, y testimonia los inevitables conflictos familiares que su opción por el travestismo provocó, hasta decidir la ruptura con el núcleo familiar. Michel, por su parte, confiesa que “desde niño era niña”, y Stefani coincide con la

2001) et *La niña santa* (Argentine, 2004). Víctor Gaviria en avait fait une sorte d'annonce dans *La Petite Marchande de roses* (Colombie, 1998), en montrant, dans la complicité des petites filles et adolescentes humbles de Medellín, la relation amoureuse entre la Cachetona (Diana Murillo) et Claudia (Liliana Giraldo). Il n'existe pas dans le cinéma colombien aucun précédent de représentation de relation lesbienne avec les qualités humaines de ce film.

#### 4. LE "LIEU" DU TRAVESTITI

Le travesti, en tant que personnage secondaire, ou au moins, comme un des éléments du tout, apparaît dans *Danzón*, de María Novaro (Mexique, 1991), comme la personne compréhensive qui accompagne et aide Julia à chercher dans le port de Veracruz son partenaire de danse, Carmelo, qui n'est jamais revenu au dancing de Mexico. Bien plus important serait, dix ans plus tard, Dunga (le remarquable Matheus Nachtergael) dans *Amarelo manga* de Cláudio Assis (Brésil, 2002), figure charnière d'une histoire qui se déroule successivement dans un hôtel et un bar de Recife. Et de façon absolue et grandiose dans le film déjà mentionné, *Madame Satã* de Karim Aïnouz.

Le lieu du travesti dans le cinéma s'établirait dans toute sa vérité et son humanité

té surtout dans cinq documentaires qui vont des années 90 au nouveau siècle : *Yo, la más tremendo* (Uruguay, 1995) et *Mi gringa, retrato inconcluso*, d'Aldo Garay (Uruguay, 2002) ; *Muxes : auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas (Mexique, 2005) ; *Hotel Gondolín*, de Fernando López Escrivá (Argentine, 2005) ; *Mariposas en el andamio* de Luis Felipe Bernazza y Margaret Gilpin (Cuba, 1995).

Garay a voulu filmer le côté exceptionnel – le travesti étant compris comme une “exception” sociale – dans un grand respect des personnages, Michel, Adriana et Stefani (ses voisines). Un dispositif initial consistait à laisser la caméra filmer des situations avec le moins d'obstruction possible. C'est ainsi que le film démarre sur une séance de maquillage des trois amies qui racontent leurs rencontres mas-



*Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro* (Mexique, 2005) de Alejandra Islas



*Yo, la más tremendo* (Uruguay, 1995) de Aldo Garay

culinaires respectives. Il n'y a pas plus d'action que ce double acte de se maquiller et de parler : *aspect visuel* et *parole* mettent trois vies directement devant les spectateurs. Le documentaire se refuse à psychanalyser ses personnages, mais ceux-ci ont besoin de *se confesser*. Adriana se définit comme “efféminé” depuis l'enfance et témoigne des inévitables conflits familiaux provoqués par son choix de se travestir, qui ont mené à la rupture avec le milieu familial. Michel, de son côté, reconnaît que “depuis tout petit il était une fille”, et Stefani émet la même affirmation. Les trois amies de ce film sont d'accord sur le fait que leur présent est la conclusion nécessaire d'options qui trouvent leur obscure origine dans l'enfance : le penchant pour se vêtir en fille et l'attrait érotique

misma apreciación. Las tres amigas de este film coinciden en que su presente fue la conclusión necesaria de oscuras opciones primigenias datadas en la infancia: la inclinación a vestir ropas de niñas y la atracción erótica por otros varones.

El éxito de un documental depende muchas veces de encontrar un personaje cuyo carácter lo hace "singular" o único. Garay lo encontró en Stefani por una circunstancia política. Stefani, el más joven de los tres (25 años), explica que es nicaragüense. Dentro de una familia numerosa, él fue la "excepción", pero antes de decidirse a travestirse fue un combatiente Sandinista: a los 12 años combatió en la artillería antiaérea. Luego emigró al Uruguay. Singular periplo: del Sandinismo heroico en Nicaragua al travestismo y la prostitución en Montevideo. Aunque *Yo, la más tremendo* incluye a Stefani como uno de sus tres personajes centrales, no le dio el protagonismo exclusivo. Garay pensó continuar con otro documental, en el cual Stefani regresaría a Nicaragua. Stefani no se atrevió a aceptar el reto, por temor a la violencia de las reacciones de su familia y su sociedad originaria.

*Mi gringa*. Durante varios años, en un local de venta de diarios, libros y revistas de la Plaza Independencia, en Montevideo, Julia se convirtió en un personaje conocido



*Hotel Gondolin* (Argentine, 2005)  
de Fernando López Escrivá

do, cálido y querido. Hacía la limpieza, era una tenaz y responsable trabajadora, y era hombre. Soñaba con reunir el dinero que le permitiera hacerse la "operación" y convertirse en mujer. *Mi gringa* registra en términos de respeto afectuoso, la relación de marido y mujer entre Julia e Ignacio –un modesto cuidador de automóviles–, desde que Julia se convirtió en mujer y a Ignacio ya no le dio *vergüenza* presentarla socialmente a sus amistades.

El documental se estructura en largas conversaciones de Julia e Ignacio hacia la cámara, es decir, hacia el interlocutor silencioso que es el director del documental y posteriormente los espectadores. Salvo algunas secuencias en la peluquería, con ambos, o en la calle, con Ignacio, ellos hablan de sus vidas y de su relación desde una cama, el hábitat más natural para un largo testimonio a dos voces. En esas

voces se distingue la de Ignacio, que en todo momento elogia con adoración a "mi gringa", como si se tratara del esposo ideal refiriéndose a la esposa ideal, mientras Julia, sin negar su cariño y atención a Ignacio, también intenta corregirlo de sus malos hábitos, ante todo el alcoholismo.

La singularidad de Julia es su ignorancia absoluta sobre qué era la homosexualidad. Desde niño había tenido relaciones con hombres, víctima del abuso de los adultos, hasta darse cuenta de que le complacía vestirse como mujer, y ser mujer. Dice que nunca supo qué era la "homosexualidad", ni le interesaba relacionarse con homosexuales, sino vivir una relación "de pareja" y tener "una familia". De ahí el paso valiente de someterse a la cirugía para lograrlo. A su vez, Ignacio, que conoció y se relacionó con Julia desde antes de la operación, demoró en advertir que Julia era hombre, porque, como dice Julia, cuando tenían relaciones íntimas ella recurría a ciertos "trucos" para evitar que él se enterara.

*Hotel Gondolín*. La vida cotidiana de unos 30 travesti alojados en el Hotel Gondolín de Buenos Aires –que le da título al documental de López Escrivá–, se centra en algunos "casos de vida", no tan diferentes entre sí. Los testimonios directos se refieren, en su mayor parte, a una historia tristemente conocida: el abuso

vers d'autres garçons.

Le succès d'un documentaire dépend souvent du caractère d'un personnage, qui le rend "singulier" ou unique. Garay l'a trouvé chez Stefani grâce à une circonstance politique. Stefani, le plus jeune des trois (25 ans), explique qu'il est nicaraguayen. Dans sa nombreuse famille, il était l'"exception", mais avant de décider de se travestir, il a été combattant dans les rangs sandinistes : à 12 ans, il combattait dans l'artillerie anti-aérienne. Puis il a émigré en Uruguay. Pérille singulier : du sandinisme héroïque au Nicaragua à la prostitution travestie à Montevideo. Néanmoins *Yo, la más tremendo* pose Stefani comme l'un des trois personnages centraux, sans lui donner la vedette exclusive. Garay pensait poursuivre avec un autre documentaire où Stefani rentrerait au Nicaragua. Stefani n'a pas osé relever le défi, de crainte de violences de la part de sa famille et de sa société d'origine.

*Mi gringa*. Pendant plusieurs années, dans une boutique de librairie et presse de la Plaza Independencia, à Montevideo, Julia était un personnage connu, chaleureux et apprécié. Elle faisait le ménage, était une travailleuse tenace et responsable, et c'était un homme. Elle rêvait de réunir la somme qui lui permettrait "l'opération" qui la rendrait femme. *Mi gringa* filme, dans des ter-



*Mi gringa, retrato inconcluso* (Uruguay, 2002) de Aldo Garay

mes de respect affectueux, la relation de mari et femme entre Julia et Ignacio – un humble vigile de parking –, à partir du moment où Julia est devenue femme et où Ignacio n'a plus eu *honte* de la présenter en société, à ses amis.

Le documentaire est structuré par de longues conversations avec Julia et Ignacio face à la caméra, c'est-à-dire, vers l'interlocuteur silencieux qu'est le cinéaste, puis le public. À part quelques séquences chez le coiffeur, les deux ensemble, ou dans la rue, avec Ignacio, ils parlent de leurs vies y de leur relation assis sur un lit, habitat le plus naturel pour un long témoignage à deux voix. De ces voix, on distingue celle d'Ignacio, qui à tout moment fait

le très tendre éloge de "ma gringa", tel l'époux idéal faisant référence à l'épouse idéale, alors que Julia, sans nier son affection et le soin qu'elle prend d'Ignacio, essaie aussi de le corriger de ses travers, et avant tout de l'alcoolisme.

La singularité de Julia est son ignorance absolue à propos de l'homosexualité. Depuis l'enfance il avait eu des relations avec des hommes, victime qu'il était des abus d'adultes, jusqu'au moment où il a trouvé du plaisir à se vêtir en femme, et à l'être. Il dit ne pas avoir su ce qu'était "l'homosexualité", ne pas avoir d'intérêt à connaître des homosexuels, mais souhaiter vivre une relation "de couple" et avoir "une famille". C'est pourquoi il a franchi

sexual por parte de adultos –familiares, por lo común– cuando ellos eran niños. Esas historias forman parte de sus biografías pero nunca pretenden justificar su inclinación por vestirse de mujer y ejercer, cuando adultos, la prostitución.

A través de sus varias voces y personajes, pero ante todo de la de Mónica, la organizadora del hotel, el documental insiste en la ausencia absoluta de integración de los travestis a la sociedad argentina. Al contrario, en una reunión pública sobre una nueva ordenanza que la ciudad de Buenos Aires impondría a su trabajo sexual, varios vecinos se definen incómodos por la presencia de los travestis en el barrio.

Durante tiempos de activismo político y social argentino (que partió del llamado “Argentinazo” de 2001), el Hotel Gondolín corrió la suerte de algunas fábricas “tomanadas” por los obreros. Fallecido sin herederos el dueño del hotel, los travestis lo ocuparon y se encargaron de mantenerlo haciendo cargo de los gastos normales de impuestos, energía eléctrica, gas y agua, y constituyeron la Asociación Cívica Gondolín. Un par de reuniones colectivas en el hotel ponen en relieve ciertos aspectos de la organización, el pequeño pago mensual por ocupar las habitaciones, y también las multas más onerosas para aquellos que consumen droga, todo esto



*El cielo dividido* (Mexique, 2006) de Julián Hernández

con el propósito de acentuar el hotel y evitar problemas legales y policiales.

Las historias personales de varios travestis (Mónica, Wanda, Estefanía, Marcia, Mirna, Zoe...) coinciden, evidentemente, en el relato de sus difíciles relaciones con sus familias originales. Mónica muestra algunas fotos familiares y afirma: “Enterré vivo a mi familia.” Wanda habla de su depresión, pero también, irónicamente, de que su padre y hermanos creen que éste es un hotel familiar en donde ellos también podrían alojarse. Estefanía resiente el hecho de que el hotel nunca sustituirá a su familia, a la cual extraña. Pero tanto o más que las vicisitudes individuales, el documental enfoca la condición de los travestis, invisible cuando no censurable, para la sociedad argentina. En este sentido, es ejemplar la secuencia en que las treinta

ocupantes del Hotel Gondolín asisten –para tomar la palabra y expresar sus convicciones– a una Audiencia pública sobre el Código de Convivencia Urbana de la ciudad de Buenos Aires. Aunque los travestis entendían como positivo que el gobierno de la ciudad estableciera zonas de trabajo (prostitución), porque significaba asimismo un reconocimiento de su existencia y sus derechos, el resultado fue luego prohibir “la oferta y demanda de sexo a menos de 200 metros de viviendas, escuelas o templos, lo que incluye prácticamente toda la ciudad...”

Cuando se ve *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, de Alejandra Islas (México, 2004), ante todo después de ver los dos documentales sobre travestis del Río de la Plata, el contraste noaría ser mayor. Juchitán, en el Estado de Oaxaca, parece para los travestis mexicanos un territorio ajeno al resto del mundo, un oasis y un paraíso de la cultura indígena zapoteca (tema también explorado por Patricio Henríquez en *Juchitán de las locas*, Canadá, 2002, y Maureen Goslin y Ellen Osborne en *Blossoms of Fire*, USA, 2004). Aunque el documental también recoge críticas de mujeres heterosexuales sobre los espacios que los travestis les han robado, desplazándolas (los baños de mujeres y la vestimenta), la integración

courageusement le pas et s'est soumis à la chirurgie pour y parvenir. Pour sa part, Ignacio, qui a connu Julia avant l'opération et avait commencé sa relation avec elle, a mis un certain temps à se rendre compte que c'était un homme : Julia dit qu'elle avait recours à des "trucs" lors de leurs relations intimes pour éviter qu'il ne l'apprenne.

*Hotel Gondolín*. Ce documentaire de López Escrivá sur la vie quotidienne d'une trentaine de travestis logés à l'hôtel Gondolín de Buenos Aires –d'où le titre– est centré sur quelques "cas" aux vies assez semblables. Les témoignages directs racontent, dans leur majorité, la triste histoire bien connue : l'abus sexuel de la part d'adultes –de la famille, c'est le plus courant– au cours de leur enfance. Ces histoires font partie de leurs biographies mais à aucun moment ils ne cherchent à justifier leur penchant pour les vêtements féminins ni l'exercice de la prostitution à l'âge adulte.

À travers toutes ses voix et ses personnages, dominés par ceux de Mónica, organisatrice de l'hôtel, le documentaire insiste sur l'absence absolue d'intégration des travestis dans la société argentine. Au contraire, dans une réunion publique sur une nouvelle ordonnance que la ville de Buenos Aires allait imposer à leur travail sexuel, plusieurs voisins ont exprimé leur

désagrement dû à la présence de travestis dans le quartier.

Pendant l'époque d'activisme politique et social en Argentine (qui a commencé lors de ce qu'on a appelé l'“Argentinazo” en 2001), l'hôtel Gondolín a eu la même trajectoire que les usines “récupérées” par les ouvriers. Le patron de l'hôtel étant mort sans héritier, les travestis l'ont occupé et se sont chargés de l'entretien, payant leurs impôts et les frais normaux d'électricité, de gaz et d'eau. Ils ont constitué l'Asociación Cívica Gondolín. Quelques réunions plénaires dans l'hôtel montrent certains aspects de l'organisation, le faible loyer mensuel pour occuper les chambres, et aussi les amendes les plus onéreuses de ceux qui consomment des drogues, le tout dans le but de mettre de l'ordre dans l'hôtel et d'éviter les problèmes légaux et policiers.

Les histoires personnelles de plusieurs travestis (Mónica, Wanda, Estefanía, Marcia, Mirna, Zoe...) coïncident, bien sûr, au sujet de la difficulté de leurs relations avec leur famille d'origine. Mónica montre quelques photos familiales et affirme : “J'ai enterré vive ma famille.” Wanda parle de sa dépression, mais dit aussi avec ironie que son père et ses frères pensent qu'elle vit dans une pension de famille où eux aussi pourraient loger. Estefanía regrette sa famille et se sent triste du fait



*A Rainha Diaba* (Brésil, 1974), de Antonio Carlos de Fontoura

que l'hôtel ne la remplacera jamais. Mais autant ou plus que les vicissitudes individuelles, le documentaire se concentre sur la condition des travestis, invisible sinon censurable, pour la société argentine. Le meilleur exemple en est la séquence où les 30 occupants de l'hôtel Gondolín assistent, pour y prendre la parole et exprimer leurs convictions, à une audience publique au sujet du Code de vie communale urbaine de la ville de Buenos Aires. Quoique les travestis aient compris comme positif le fait que le gouvernement de la ville établisse des zones de travail (prostitution), car il s'agissait aussi d'une reconnaissance de leur existence et de leurs droits, le résultat en a été d'interdire “l'offre et la demande de sexe à moins de

social es notable. Estos travestis son maestros de la enseñanza primaria, viven con sus familiares, son chefs de cocina, artesanos, bordadores y tejedores de telas, y disfrutan de sus fiestas. Sus vestimentas son coloridas, con una riqueza plástica que ha hecho famosa la artesanía textil de Oaxaca.

Lo más asombroso, al punto de la inveterosimilitud, es el hecho cultural de que, siendo la virginidad matrimonial un valor muy apreciado por la sociedad, muchos jóvenes se inician en su sexualidad con los *muxes*, y después se casan y viven vidas "normales" heterosexuales. Mientras en Argentina y Uruguay, la ocupación laboral de los travestis es en primer lugar la prostitución, nada más ajeno para los *muxes*, que poseen múltiples medios de sobrevivencia económica.

Islas se dedicó 18 meses a sumergirse en la comunidad para poder acercarse a sus ritos, y ganar su confianza. Su mayor acierto es el tono abierto, alegre, festivo, celebratorio de la diferencia sexual, que sus personajes protagonizan para la cámara.

*Mariposas en el andamio*. Dos años después de que *Fresa y chocolate* abriera la brecha para el diálogo sobre homosexualidad en Cuba, Bernazza y Gilpin realizaron este documental. También gracias a *Fresa y chocolate*, Sonja de Vries realizó el corto-

metraje *Gay Cuba* (1995), con referencias precisas a *Fresa y chocolate* como película señera, incluyendo una entrevista con Jorge Perugorría. Un cineasta que Bernazza y Gilpin entrevistaron en su documental es Enrique Pineda Barnet, veterano del cine y notable realizador de *La bella del Alhambra* (1989), quien se refiere en tono crítico a los prejuicios de índole sexual existentes en Cuba. Sin embargo, *Mariposas en el andamio*, como *Muxes* respecto a Juchitán, descubre un espacio utópico habanero, que en algún momento antes de la Revolución había sido nido de la mala vida y luego hábitat de travestis: el barrio La Güinera que, algo oculto detrás de un matadero, había sobrevivido sin muchos cambios. Al menos hasta que las brigadas de construcción se asomaron a él. Precisamente *Fifi*, Josefina Bocourt Díaz, quien pese a su sobrenombrado es una mujer heterosexual y Jefa de Brigada, consiguió ser la fuerza más convincente para crear ese espacio y permitir la libre expresión de los travestis.

Sólo que, a diferencia de la situación en Sudamérica, los travestis que muestra *Mariposas en el andamio* no implican prostitución sino arte. De ahí que casi todos ellos asuman una doble vida, la "normal" y la del espectáculo. Algo similar a lo que años más tarde mostró con algu-

nos de sus personajes Fernando Pérez en *Suite Habana* (2003): se puede ser carpintero, obrero de la construcción, incluso soldado de brigada de día, y travesti de noche. La historia personal que cuenta Armando Suárez, alias Anaya, sería paradigmática. Aparece con sus dos hijos, y relata cómo quería que Alden y Ariadna supieran de su otro "mundo" como algo normal que no interfiriera con sus propios valores. La adolescente Ariadna interviene con algunas de las ideas más liberales respecto a los travestis, y ante todo sobre el respeto que ella exige a los demás respecto a su padre.

La participación de la sociedad, como público, en los shows, no sólo es evidente. Alguno declara haber asistido al espectáculo esperando un show paródico sobre travestis y en cambio descubrió un nivel artístico inesperado. En algunos momentos, las expresiones del público son celebratorias, y en otros, al final de las canciones, hasta los niños se acercan a abrazar a las cantantes.

*Mariposas en el andamio* es un testimonio de cierto grado de liberalización de la sociedad cubana; sin embargo se concentra en La Güinera, y no se ve que similar aceptación se cumpla en otros sitios de La Habana, mucho menos en otras regiones de Cuba. De tal modo que esta utopía

200 mètres d'habitations, d'écoles et de temples, ce qui concerne pratiquement toute la ville..."

Quand on voit *Muxes: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro*, d'Alejandra Islas (Mexique 2004), surtout si on a vu avant les documentaires sur les travestis du Rio de la Plata, le contraste ne peut pas être plus grand. Juchitán, dans l'État d'Oaxaca, semble, pour les travestis mexicains, être un territoire étranger au reste du monde, une oasis et un paradis de la culture indigène zapotèque (c'est un thème exploré aussi par Patricio Henríquez dans *Juchitán des folles*, Canada, 2002, et Maureen Goslin et Ellen Osborne dans *Blossoms of Fire*, États-Unis, 2004). Quoique le documentaire recueille aussi des critiques de femmes hétérosexuelles sur les espaces que les travestis leur ont volés, prenant le pas sur elles (les WC femmes et la façon de se vêtir), l'intégration sociale est remarquable. Ces travestis sont instituteurs d'école primaire, vivent avec leurs familles, sont chefs cuisiniers, artisans, brodeurs, tisserands, et jouissent des fêtes. Leurs vêtements sont colorés, d'une richesse plastique qui a fait la réputation de l'artisanat textile d'Oaxaca.

Le plus étonnant, qui frise l'inviscible, est que dans cette culture, alors que la virginité matrimoniale est une valeur



*El niño pez* (Argentine, 2009), de Lucía Puenzo

très appréciée socialement, beaucoup de jeunes ont leur initiation sexuelle avec les *muxes*, et ensuite se marient et vivent une vie "normale" d'hétérosexuels. Alors qu'en Argentine et en Uruguay, l'occupation professionnelle des travestis est d'abord la prostitution, rien de plus étranger pour les *muxes* qui disposent d'une multitude de moyens de survie économique.

Isla a passé 18 mois à pénétrer la communauté afin d'approcher ses rites et de gagner sa confiance. Sa plus grande réussite est le ton ouvert, joyeux, festif qui célèbre la différence sexuelle montrée par ses personnages devant la caméra.

*Mariposas en el andamio*. Deux ans après *Fraise et chocolat*, qui avait ouvert le dialogue sur l'homosexualité à Cuba, Bernazza et Gilpin ont réalisé ce documentaire. C'est aussi grâce au même film que Sonja de Vries a réalisé le court-métrage

*Gay Cuba* (1995), avec des références précises à *Fraise et chocolat* comme seul film du genre, et un entretien avec Jorge Perugorría. Bernazza et Gilpin ont, dans leur documentaire, un entretien avec le cinéaste Enrique Pineda Barnet, vétéran du cinéma et remarquable réalisateur de *La bella del Alhambra* (1989), qui rapporte sur un ton critique les préjugés sexuels qui existent à Cuba. Cependant, *Mariposas en el andamio*, comme *Muxes* le fait pour Juchitán, découvre un espace utopique à La Havane qui avant la Révolution avait été un temps le nid de la mauvaise vie, puis l'habitat des travestis : le quartier de la Güinera qui, à l'abri derrière un abattoir, avait survécu sans grand changement. Au moins jusqu'au moment où les brigades de construction s'y sont penchées. C'est justement *Fifi*, Josefina Bocourt Díaz, qui malgré son surnom est une femme hétérosexuelle et chef de brigade, qui a été la plus convaincante pour obtenir la création de cet espace qui permette la libre expression des travestis.

La seule différence avec la situation de l'Amérique du Sud, c'est que les travestis que montre *Mariposas en el andamio* ne se consacrent pas à la prostitution mais à l'art. C'est pourquoi ils assument presque tous une double vie, la "normale" et celle du spectacle. C'est la même chose qu'a

sigue estando limitada por los prejuicios de los que habla Pineda Barnet, y que siguen demorando la aparición de aquel *Hombre Nuevo* que soñaba Che Guevara y que, a juzgar por algunos cambios, si alguna vez surge probablemente no llegue a ser hombre ni mujer.

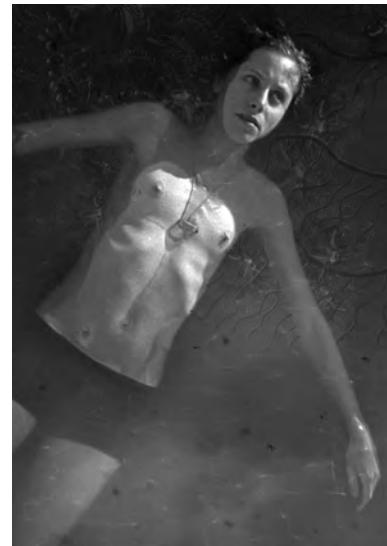
## 5. CAMBIO DE SIGLO

### ¿CAMBIO DE SEXO?

Al terminar el siglo XX e iniciarse el XXI, como uno de los avatares del traspaso a otra época, el cine latinoamericano multiplicó sus referencias, personajes, temas de la diferencia sexual. La homosexualidad masculina es la más representada, al punto de que podría hacerse un catálogo de situaciones: la prostitución nocturna de las calles de Buenos Aires (*Vagón fumador*, de Verónica Chen, 2001; *Ronda nocturna*, de Edgardo Cozarinsky, 2004) o en las violentas calles de Medellín (*La virgen de los sicarios*, 2001, de Barbet Schroeder), o en las de México (*Sin destino*, de Leopoldo Laborde, 2002, como curiosa "continuación" de *Los olvidados* de Buñuel); en vidas de delincuencia y crimen (*Plata quemada*, de Marcelo Piñeyro, 2000; *Carandiru*, de Héctor Babenco, 2003); la etapa adolescente de los experimentos sexuales y la "confusión" (*Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón, 2001;

*Dependencia sexual*, de Rodrigo Bellot, 2003; *La sagrada familia*, de Sebastián Lelio, 2005; *No se lo digas a nadie*, de Francisco Lombardi, 1998); la etapa de vivir con el sida, en *Un año sin amor*, de Anahí Berneri, 2005; la comedia liberal aunque, en su conclusión, homofóbica, de *Lokas*, de Gonzalo Justiniano, 2008; el "juego del deseo" entre dos amigos, en *Muñeca*, de Sebastián Arrau, 2008; el "circo" de travestis y la súbita seducción de un heterosexual, en *El pejesapo*, 2007, de José Luis Sepúlveda...

La representación lesbiana, mucho menor, había continuado en los años 90 con *La reina de la noche* (1994), un biopic -film biográfico- de la cantante Lucha Reyes por Arturo Ripstein (aunque el tema de la homosexualidad masculina "regreso" a su cine en *El carnaval de Sodoma*, 2007). Asumió franquezas de exposición en la pareja de lesbianas, Lenin y Mao, que un día secuestran a Marcia, ingenua vendedora de prendas íntimas, en *Tan de repente* (2002) de Diego Lerman; tuvo sofisticadas delicadezas en *Las niñas* (2007) de Rodrigo Marín; apareció como bisexualidad en *Navidad* (2009), de Sebastián Lelio, y en *El niño pez* (2009), de Lucía Puenzo. El más conflictivo hermafroditismo se planteó en *XXY* (2007), de Lucía Puenzo, y en *El último verano de la boyita* (2009), de Julia Solomonoff.



*XXY* (Argentine, 2007) de Lucía Puenzo

Un documental surge y amplía el espacio de la representación lesbiana: *Lesbianas de Buenos Aires* (2002). Una jugadora y entrenadora de fútbol (Mónica), una vendedora de automóviles, una pareja que espera un hijo por inseminación artificial, una joven (Claudia), así como unas pocas mujeres más, todas ellas auto identificadas como lesbianas, forman parte de los personajes de este documental que un crítico de cine, Santiago García, decidió un

montrée des années après Fernando Pérez chez certains personnages de *Suite Habana* (2003) : on peut être charpentier, ouvrier de la construction et même soldat de brigade de jour, et travesti la nuit. L'histoire personnelle que raconte Armando Suárez, alias Anaya, serait exemplaire. On le voit avec ses deux enfants, et il raconte comment il voulait qu'Alden et Ariadna sachent que son autre "monde" est normal et sans interférences avec leurs propres valeurs. L'intervention de l'adolescente Ariadna apporte quelques-unes des idées les plus libérales à propos des travestis, et surtout envers les autres l'exigence de respect vis-à-vis de son père.

La participation de la société, en tant que public, dans les shows n'est pas seulement évidente. Quelqu'un déclare avoir assisté au spectacle parce qu'il s'attendait à une parodie des travestis, et avoir été surpris de leur niveau artistique. Par moments, les expressions du public sont louangeuses, et à d'autres, même les enfants s'approchent à la fin des chansons pour embrasser les chanteuses.

*Mariposas en el andamio* témoigne d'un certain degré de libéralisation de la société cubaine, cependant concentré sur La Güinera, car on ne voit guère semblable acceptation dans d'autres lieux de La Havane, et encore moins dans d'autres



*Suite Habana* (Cuba, 2003) de Fernando Pérez

régions de Cuba. De sorte que cette utopie est toujours limitée par les préjugés dont parle Pineda Barnet, qui retardent encore l'avènement de cet *Homme Nouveau* dont rêvait Che Guevara et qui, si l'on en juge par certains changements, ne sera probablement ni homme ni femme, s'il naît un jour.

## 5. CHANGEMENT DE SIÈCLE CHANGEMENT DE SEXE ?

À la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup>, comme avatar du passage à une autre époque, le cinéma latino-américain a multiplié ses références, ses personnages, ses thèmes de différence sexuelle. L'homosexualité masculine est la plus représentée, à tel point qu'on peut dresser un catalogue de situations : la prostitution nocturne des rues de Buenos Aires (*Vagón*

*fumador*, de Verónica Chen, 2001 ; *Ronda nocturna*, de Edgardo Cozarinsky, 2004), ou parmi les violences de Medellín (*La Vierge des tueurs*, 2001, de Barbet Schroeder), ou dans celles de Mexico (*Sin destino*, de Leopoldo Laborde, 2002, qui est une curieuse suite de *Los olvidados* de Buñuel) ; dans des vies de délinquance et de crime (*Plata quemada* de Marcelo Piñeyro, 2000 ; *Carandiru*, d'Héctor Babenco, 2003) ; l'étape adolescente des expériences sexuelles et la "confusion" (*Y tu mamá también*, d'Alfonso Cuarón, 2001 ; *Dependencia sexual*, de Rodrigo Bellot, 2003 ; *La sagrada familia*, de Sebastián Lelio, 2005 ; *No se lo digas a nadie*, de Francisco Lombardi, 1998) ; l'étape de la vie avec le sida, dans *Un año sin amor*, d'Anahí Berneri, 2005 ; la comédie libérale, encore que son dénouement est homophobe, avec *Lokas*, de Gonzalo Justiniano, 2008 ; le "jeu du désir" entre deux amis, dans *Muñeca*, de Sebastián Arrau, 2008 ; le "cirque" des travestis et la soudaine séduction d'un hétérosexuel, dans *El pejesapo*, 2007, de José Luis Sepúlveda...).

La représentation lesbienne, bien moindre, s'était poursuivie dans les années 90 avec *La reina de la noche* (1994), biopic d'Arturo Ripstein, sur la chanteuse Lucha Reyes (son cinéma est pourtant



Rabioso sol, rabioso cielo (Mexique, 2009) de Julián Hernández

día hacer como una propuesta para defender los derechos ciudadanos de un amplio sector de la sociedad argentina que la mayoría no tolera o considera "invisible". En una secuencia en que Mónica le habla a su interlocutor, en plena calle, una persona pasa entre ella y la cámara sin advertir que están filmando. "Eso es lo que te decía", comenta Mónica: "Somos invisibles".

El documental está realizado como un trenzado de historias de vida, la principal de las cuales es la de Mónica, líder natural, deportista y escéptica sobre las marchas "por la dignidad homosexual", que considera contraproducentes para el propósito de

integración de las lesbianas en la sociedad.

El documental alcanza una fuerte dosis de emoción con dos momentos del relato de Claudia, la más joven de las entrevistadas. El primero, cuando sus padres, enterrados de su inclinación sexual, la echan de la casa, aunque era apenas una adolescente; el segundo, cuando tiempo después, reconciliada con su familia, llevó a su novia a cenar con sus padres y advirtió que sólo había tres platos dispuestos sobre la mesa. Pasado un rato, y consiguiendo que su padre conversara con su novia, a la hora de sentarse a cenar había aparecido el cuarto plato como por milagro.

## 6. EL ESTILO QUEER

Aunque en estos últimos diez años haya aumentado de manera insólita la representación de homosexuales, bisexuales, travestis, trasgénero y hermafroditas en el cine, muy pocas películas pueden reclamar la condición de cine gay o queer. Casi todas las películas observan y hasta analizan la diferencia desde afuera. Son películas sobre gays pero no *cine gay*. La señal que las distingue está en el hecho de que, si son documentales, los individuos cuentan sus vidas en torno a la opción sexual: cuándo y por qué surgió... Y plantean la lucha por sus derechos. Si son películas de ficción, introducen a veces la interpretación psicológica. En cambio, el cine gay prescinde de confesiones explicativas e iluminadoras, así como de la "lucha por derechos". El cine gay tiene un solo tema: ser gay.

Sin duda el más veterano en estas lides, el mexicano Jaime Humberto Hermosillo (1942), con más de treinta películas en su filmografía, podría reclamar esa pertenencia al cine gay con *eXXXorcismos* (2002), su primera película en video digital. De su mismo país, Julián Hernández (1972) podría hacer el mismo reclamo, sólo que ya no con uno sino con todos sus filmes: *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2002), *El cielo*

"revenu" à l'homosexualité masculine avec *El carnaval de Sodoma*, 2007). Elle a assumé des expositions franches dans le couple lesbien Lenin et Mao, qui un jour enlèvent Marcia, une vendeuse de lingerie naïve, dans *Tan de repente* (2002) de Diego Lerman ; elle a donné des délicatesses sophistiquées dans *Las niñas* (2007) de Rodrigo Marín ; dans *Navidad* (2009) de Sebastián Lelio et dans *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo, c'est de bisexualité qu'il s'agit. Le cas le plus conflictuel d'hermafrodite se trouve dans *XXY* (2007) de Lucía Puenzo et dans *El último verano de la boyita* (2009) de Julia Solomonoff.

Un documentaire sort, qui élargit l'espace de représentation lesbien : *Lesbianas de Buenos Aires* (2002). Une joueuse et entraîneure de football (Mónica), une vendeuse de voiture, un couple qui attend un enfant par insémination artificielle, une jeune (Claudia), tout comme quelques femmes de plus, qui s'auto-identifient toutes comme lesbiennes, font partie des personnages de ce documentaire qu'un critique de cinéma, Santiago García, a décidé de faire un jour en tant que proposition pour défendre les droits citoyens d'un large secteur de la société argentine que la majorité ne tolère pas ou considère comme "invisible". Dans une séquence où Mónica parle à son interlocuteur, en pleine rue, quelqu'un

passe entre elle et la caméra sans se rendre compte que l'on filme. "C'est ce que je te disais, commente Mónica, nous sommes invisibles."

Le documentaire est réalisé comme des histoires de vie entremêlées, dont la principale est celle de Mónica, leader naturelle, sportive et sceptique à propos des marches "pour la dignité homosexual", qu'elle considère contre-productives pour l'intégration des lesbiennes dans la société.

Le documentaire atteint un haut niveau émotionnel à deux moments du récit de Claudia, la plus jeune des interviewées. Le premier lorsque ses parents, mis au courant de ses penchants sexuels, la chassent de chez eux ; le second quand plus tard, réconciliée avec sa famille, ayant emmené son amie dîner chez ses parents, elle a vu qu'il n'y avait que trois assiettes sur la table. Un moment après, étant parvenue à ce que son père parle avec son amie, au moment de passer à table, une quatrième assiette était apparue comme par miracle.

## 6. LE STYLE QUEER

Même si ces dix dernières années la représentation d'homosexuels, bisexuels, travestis, transgenre et hermafrodites au cinéma a augmenté, bien peu de films peuvent se réclamer de la condition de cinéma homo ou queer. Presque tous les films obser-

vent et même analysent la différence du dehors. Ce sont des films sur les homos, mais ce n'est pas *du cinéma homo*. Le signe qui ne trompe pas est que, s'il s'agit de documentaires, les individus racontent leurs vies autour de l'option sexuelle : quand, pourquoi c'est venu... Et ils exposent leur lutte pour leurs droits. Si ce sont des fictions, elles introduisent parfois l'interprétation sociologique. En revanche le cinéma homo se passe d'aveux explicatifs et éclairants, tout autant que de "lutte pour les droits". Le cinéma homo a un seul thème : être homo.

Sans aucun doute le plus ancien sur ce terrain est le Mexicain Jaime Humberto Hermosillo (1942), avec à son actif une filmographie de plus de trente œuvres, qui pourrait réclamer cette appartenance au cinéma homo pour *eXXXorcismos* (2002), son premier film en vidéo numérique. Du même pays, Julián Hernández (1972), pourrait revendiquer la même chose, mais pas pour un film, pour tous : *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2002), *El cielo dividido* (2006), *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009). Trois décennies séparent les deux cinéastes, et leurs esthétiques sont très différentes, les influences sont autres, mais sur quelques points leurs œuvres coïncident : d'une part, leur thème est l'amour-passion (l'amour fou) ; de plus, ils construisent des

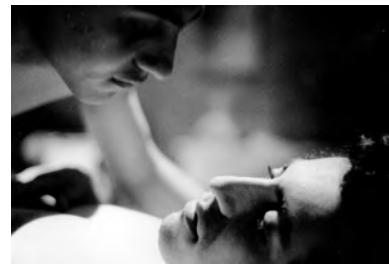
*dividido* (2006), *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009). Tres décadas separan a uno de otro director, y claramente sus estéticas son diferentes, las influencias distintas, pero en algunos rasgos, sus obras coinciden: por un lado, sus temas son el amor-pasión (el amor *fou*), por otro, construyen a sus personajes como “almas en pena”; en tercer lugar, no menos importante, el mundo exterior, el mundo ajeno a la homosexualidad, no existe para ellos.

*eXXXorcismos*. Un hombre llega a una galería del centro de México para trabajar como celador nocturno; la mujer que le entrega las llaves le cuenta que el lugar, para algunos, está lleno de fantasmas, y añade la historia de unos adolescentes que hicieron allí, veinte años atrás, su “nido de amor” hasta que los descubrieron y echaron. En el colegio se burlaban de Pedro llamándolo “Cleopatra” por su amistad con Marco Antonio. Los jóvenes pactaron el suicidio; Pedro se mató pero Marco Antonio no se atrevió a hacerlo. Una vez solo en la galería, el hombre llama a Pedro: él no es otro que Marco Antonio. Si no fantasmas, aparecen “escenas” donde no las había: un Cristo gay entre velas encendidas, una pareja de maniquíes ataviados para una boda. Marco Antonio intuye que, veinte años después de su suicidio, en ese lugar se encuentra su amigo, y en un largo monólogo intenta des-

embarazarse de la culpa de haber sobrevivido al pacto. En esas dos décadas escondió el deseo homosexual casándose, y tiene dos hijas a las que ama, pero el sentimiento de culpa es más fuerte que la vida heterosexual mediocre que vivió.

Pedro aparece, primero a través de imágenes proyectadas en las vidrieras de los negocios, poco después encarnado en un hombre con hábitos de niño, desnudo y acurrucado mientras saborea un chupete. Llama a Marco Antonio también él, y éste comienza a desnudarse mientras ritualmente recita un poema. Después hacen el amor, y tras culminar con el orgasmo, Pedro asfixia a Marco Antonio con la cinta de medir de su madre costurera. Mientras tanto, como en otra dimensión, Marco Antonio, solo y desnudo, acostado sobre las baldosas frías del suelo, se masturba, encuentra las hojas de afeitar del padre de Pedro, y se corta las venas. Muere, así, dos veces, al mismo tiempo, y cumple el pacto tardíamente.

*eXXXorcismos* es la película más explícita sexualmente del cine de Hermosillo, pese a la inexplicable discreción filmica de mantener “fuera de foco” el coito de los dos hombres desnudos. Tal vez con ello pensaba disminuir el nivel explícito de la sexualidad, haciéndolo más aceptable al público general, pero al mismo tiempo Hermosillo tenía absoluta conciencia de



*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (Mexique, 2002) de Julián Hernández

las “limitaciones” de su película en cuanto al público. En la circunstancia de su estreno, el director explicó su necesidad personal de realizar esta película, y de hacerla tal como la hizo, aunque así mantuviera “alejados a los homofóbicos”.

Lo que destacó a *eXXXorcismos* no fue la desnudez masculina, con su exhibición insistente genital, sino el esteticismo de la puesta en escena. *eXXXorcismos* es la película más plástica de la obra de Hermosillo, tomando en cuenta que la historia se reduce fundamentalmente a dos actores y una localizada escenografía. Incluye un extenso monólogo de Alberto Estrella como *tour de force*, y la secuencia ya mencionada del poema ritual mientras se desnuda. El film desarrolla así el tema de la culpa, de la homosexualidad oculta tras las opciones cotidianas, pero ante

personnages d’”âmes en peine” ; en dernier lieu, et ce n'est pas le moindre, le monde extérieur, le monde étranger à l'homosexualité, n'existe pas pour eux.

*eXXXorcismos*. Un homme est engagé par une galerie du centre de Mexico pour y travailler comme veilleur de nuit ; la femme qui lui donne les clés lui raconte que cet endroit, selon certains, est plein de fantômes, et elle ajoute l'histoire d'adolescents qui, vingt ans auparavant, y ont fait leur “nid d'amour” jusqu'à être découverts et chassés. À l'école, on se moquait de Pedro en l'appelant “Cléopâtre” à cause de son amitié avec Marc Antoine. Les jeunes avaient fait un pacte suicidaire ; Pedro s'est tué, mais Marco Antonio n'a pas osé le faire. Une fois seul dans la galerie, l'homme appelle Pedro, car Marco Antonio, c'est lui. On ne voit pas de fantômes, mais des “scènes” là où il n'y avait rien : un Christ homo entre des bougies allumées, un couple de mannequins habillés pour une noce. Marco Antonio a l'intuition que, vingt ans après son suicide, son ami se trouve en ces lieux, et, dans un long monologue, il tente de se débarrasser de la culpabilité d'avoir survécu au pacte. Ces deux décennies, il avait caché son désir homosexuel en se mariant, il a deux filles qu'il aime, mais le sentiment de culpabilité est plus fort que la vie hétéro-



*Amarelo manga* (Brésil, 2002) de Cláudio Assis

sexuelle médiocre qu'il a vécue.

Pedro apparaît, d'abord en images projetées sur les vitrines des magasins, peu après incarné en homme qui a des attitudes d'enfant, nu et accroupi, une sucette à la bouche. Lui aussi appelle Marco Antonio qui commence à se déshabiller en récitant un poème rituellement. Ensuite ils font l'amour, et après l'orgasme, Pedro asphyxie Marco Antonio avec le mètre à mesurer de sa mère, couturière. Pendant ce temps, comme dans une autre dimension, Marco Antonio, seul et nu, couché sur le carrelage glacé du sol, se masturbe, trouve les lames de rasoir du père de Pedro et se coupe les veines. Il meurt ainsi deux fois en même temps, et accomplit tardivement le pacte.

*eXXXorcismos* est le film le plus explicite sexuellement du cinéma d'Hermosillo, malgré l'inexplicable discretion filmique qui maintient “hors champ” le coït des deux

hommes nus. Peut-être pensait-il ainsi diminuer le niveau explicite de la sexualité, le rendant plus acceptable par le grand public, mais en même temps Hermosillo avait une absolue conscience des “limitations” de son film en ce qui concerne le public. Lors de la première, le cinéaste a expliqué son besoin personnel de réaliser ce film et de le faire tel qu'il l'a fait, même si cela “éloignait les homophobes”.

Ce n'est pas la nudité masculine, avec son exhibition génitale appuyée, qui a distingué *eXXXorcismos*, mais l'esthétisme de sa mise en scène. C'est le film le plus plastique de l'œuvre d'Hermosillo, si l'on tient compte que l'histoire se résume essentiellement à deux acteurs et une scénographie localisée. Il contient un tour de force : le long monologue d'Alberto Estrella, et la séquence mentionnée plus haut du poème rituel pendant qu'il se déshabille. Le film développe ainsi le thème de la culpabilité, de l'homosexualité cachée derrière les choix quotidiens, mais avant tout, de l'amour sacrificiel. Plus qu'une représentation poétique de la vie, c'est un chant à l'amour et à la mort.

La concentration scénographique dans un lieu et un thème uniques fait que tout ce qui est au-delà (vie sociale, famille, ses filles) cesse d'exister. Marco Antonio abjure cette vie antérieure et jette les photos de ses filles pour accéder à l'exigence funèbre de Pedro.



*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (Mexique, 2002) de Julián Hernández

todo, del amor sacrificial. Más que una representación poética de la vida, es un canto al amor y a la muerte.

La concentración escenográfica en un lugar y en un tema, hace que todo lo que está más allá (la vida social, la familia, las hijas) deje de existir. Marco Antonio abjura de esa vida anterior, y arroja las fotos de sus hijas para acceder al reclamo fúnebre de Pedro.

El esteticismo de las películas de Julián Hernández es mayor, en comparación. Pero coincide con la historia de Hermosillo en *eXXXorcismos* al construir personajes que son "almas en pena" y cuyo amor eternamente incumplido los hace deambular en una constante búsqueda sin resultados.

Mientras en *eXXXorcismos* el personaje rechaza la vida social y exterior a su homose-

xualidad, los personajes de Julián Hernández simplemente la ignoran. Hay una excepción y es muy significativa, en su primer largometraje. La historia de *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* es muy sencilla: Gerardo, 17 años, conoce a Bruno en el billar donde trabaja, y se enamora de él. Poco después Bruno le deja una carta de despedida, y Gerardo, con el corazón destrozado, lo busca por los lugares más inciertos (oscuros, vacíos, sucios de la ciudad de México), y en cada encuentro con otros homosexuales cree por un momento reencontrar a Bruno. En este largometraje Gerardo establece el elemento fundamental del mundo de Julián Hernández: los personajes de sus demás películas serán también buscadores del amor imposible. Y en esa búsqueda se cruzarán con otros buscadores.

En este olvido del afuera del mundo gay, *Mil nubes de paz...* hace una excepción, que mencioné antes: la secuencia del reencuentro de Gerardo con su madre, cocinera en un expendio popular de comidas. Aunque Gerardo no habla una sola palabra, por la sorpresa de su madre y sus frases se advierte que llevan tiempo sin verse. Ella le dice: "Mírate cómo estás... Pareces un alma en pena." La mujer acierta en describir a su hijo, aún sin saber qué lo está carcomiendo por dentro.

*Mil nubes de paz...* fue filmada en blanco y negro, con una excelente fotografía de Diego Arizmendi; *El cielo dividido*, del mismo director, fue luego en color, y contó con un relator constante desde la banda sonora; y *Rabioso sol, rabioso cielo* combinó las dos modalidades, aunque con un uso predominante del blanco y negro. En parte, la estética del -diríase- universo gay de Hernández depende mucho del uso de las sombras, los ambientes nocturnos, y muy lentos movimientos de cámara, primeros planos, juegos de miradas y, llegadas las secuencias sexuales, el "desplazamiento" de la cámara por los cuerpos desnudos.

En esa estética resulta también fundamental la ausencia de diálogos, lo cual convierte a los personajes en figuras-en-un-paisaje antes que en personajes redondos (como querría E. M. Forster) y plenos. La comunicación se establece con las miradas, en una semiótica que deja fuera al espectador. Tampoco existe sensualidad, sólo sexualidad, cuando los personajes son cuerpos y las historias (ante todo en *Rabioso sol, rabioso cielo*) se hacen cada vez más abstractas hasta llegar al mito. La tercera parte de *Rabioso sol...*, por ejemplo, filmada en el impresionante Cañón Corral de Piedra del municipio de Cadereyta (Querétaro), llena a los jóvenes desnudos con escamas de lodo y los hace

En comparaison, Julián Hernández fait des films dont l'esthétisme est plus grand. Mais il est en accord avec l'histoire d'Hermosillo dans *eXXXorcismos*, car il construit des personnages qui sont des "âmes en peine" dont l'amour envers l'autre est éternellement inaccompli, et les fait déambuler en une quête constante sans résultat.

Alors que dans *eXXXorcismos* le personnage rejette la vie sociale extérieure à son homosexualité, les personnages de Julián Hernández l'ignorent, tout simplement. Il y a une exception très significative dans son premier long-métrage. L'histoire de *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* est très simple : Gerardo, 17 ans, connaît Bruno dans la salle de billard où il travaille, et en tombe amoureux. Peu après, Bruno lui laisse une lettre d'adieu et Gerardo, le cœur brisé, le cherche dans les lieux les plus improbables (obscurs, vides, sales de la ville de Mexico), et dans chaque rencontre avec d'autres homosexuels il croit retrouver Bruno un moment. Dans ce long-métrage Gerardo établit l'élément essentiel du monde de Julián Hernández : les personnages de ses autres films iront aussi en quête d'un amour impossible. Et ils y croiseront d'autres qui sont dans la même quête.

Dans cet oubli de l'extérieur du monde homo, *Mil nubes de paz...* fait une excep-



tion, mentionnée plus haut : la séquence de la rencontre de Gerardo avec sa mère, cuisinière dans une cantine populaire. Bien que Gerardo ne dise pas un mot, la surprise de la mère et ce qu'elle dit nous informent qu'il y a longtemps qu'ils ne se voient plus. Elle lui dit : "Regarde à quoi tu ressembles... On dirait une âme en peine." La femme voit juste en décrivant son fils, même sans savoir ce qui le dévore de l'intérieur.

*Mil nubes de paz...* a été filmé en noir et blanc, avec l'excellente photographie de Diego Arismendi ; *El cielo dividido* ensuite, du même cinéaste, est en couleurs, et sur la bande sonore, il y a la présence permanente d'un conteur ; et *Rabioso sol, rabioso cielo* a combiné les deux modalités, mais avec une prédominance du noir et blanc.

Une partie de l'esthétique de ce qu'on pourrait appeler l'univers homo d'Hernández dépend beaucoup de l'usage des ombres, des atmosphères nocturnes et de très lents mouvements de caméra, des gros plans, des jeux de regards, et dans les séquences sexuelles, des "déplacements" de la caméra sur les corps nus.

Dans cette esthétique, l'absence de dialogue est elle aussi essentielle, ce qui fait des personnages des figures-dans-un-paysage plutôt que des personnages ronds et pleins (tels que les voudrait E. M. Forster). La communication s'établit par les regards, en une sémiotique qui exclut le spectateur. Il n'y a pas non plus de sensualité, mais seulement de la sexualité quand les personnages sont des corps et les histoires (surtout *Rabioso sol, rabioso cielo*) deviennent de plus en plus abstraites jusqu'à parvenir au mythe. La troi-

*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (Mexique, 2002) de Julián Hernández



transitar por las quebradas, guiados por la diosa Corazón del Cielo, en una rememoración de *Fando y Lis* (1968), de otro subversor del cine mexicano: Alejandro Jodorowski. La cámara estuvo en manos de otro excelente fotógrafo: Alejandro Cantú.

Sin embargo, el mundo gay de Hernández, en su estilo, en su modulación estética, tiene otros parentescos, desde Pier Paolo Pasolini (que inspira el título de su segunda película) hasta Apichatpong Weerasethakul, pero también la gran tradición del cine mexicano con figuras como Emilio "Indio" Fernández, y de la cultura española como Sara Montiel en *El último cuplé* (1957), y el cine de Rainer Werner Fassbinder.

Hernández es uno de los directores más imaginativos del cine mexicano: las secuencias oníricas, la imagen del hombre que emerge de debajo de la tierra en el desierto, las escenas en el *Cine Opera* derruido, el aqellarre de homosexuales como un acto de canibalismo que bien podría recordar la célebre secuencia de *Suddenly Last Summer* (Joseph Mankiewicz, 1959, sobre una obra de Tennessee Williams), los actos sexuales en la oscuridad de baldíos y, un par de veces, las reacciones violentas de sus parejas, todas estas secuencias, tomadas por separado, podrían considerarse estéticamente brillantes, pero la narrativa es láguida y débil, los

personajes hieráticos, ciertos textos que quieren ser de una poesía sublime son simplemente lugares comunes. El mayor problema del cine de Hernández es la falta de exigencia propia, y su incapacidad para la síntesis artística, que en *Rabioso sol...* lo llevó a extender su película a tres horas y diez minutos, con el resultado de perder a su público. Para la exhibición en México le cortó a su película una hora, eliminando completamente la segunda parte. Así y todo, dos veces obtuvo el premio Teddy, en Berlín, al mejor largometraje de tema gay (*Mil nubes..., Rabioso sol...*). Y es, qué duda cabe, un *auteur* –el más consistente e importante del cine gay latinoamericano.

#### NOTA

1. Término utilizado en México para referirse despectivamente a los homosexuales.

**JORGE RUFFINELLI** Nació en Uruguay en 1943. Es profesor en Stanford University, Estados Unidos. Enseñó en la Universidad de Buenos Aires (1973) y en la Universidad Veracruzana (Méjico, 1973-1986). Ha publicado 13 libros de crítica literaria y 5 sobre cine: *Patrício Guzmán* (2001 y 2008); *Victor Gavira: los márgenes al centro* (2005 y 2009); *Sueños de realidad*. Fernando Pérez (2005), *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2007), y se encuentra en imprenta, en Chile, *América Latina en 130 películas* (2009). En México aparecerá su

*Encyclopedia del Cine Latinoamericano*, para la que escribió 2.500 artículos, y en Madrid su libro sobre Fernando Solanas.

**RESUMEN** Durante el último cuarto de siglo, el cine latinoamericano ha expuesto y desarrollado el tema de la diversidad sexual, tanto en películas de ficción como en documentales. Este ensayo se propone realizar un recuento cronológico e histórico de ese aspecto, distinguiendo, primero, la representación de la diversidad sexual desde una perspectiva objetiva, segundo, desde la lucha por los derechos sexuales, y tercero, desde la mirada del cine gay o queer propiamente dicho.

**PALABRAS CLAVES** derechos - diversidad - hermafrodismo - heterosexualidad - homosexualidad - lesbianismo - prostitución masculina - queer - travestismo - transgénero - travestismo

XXY (Argentine, 2007) de Lucía Puenzo



eXXXorcismos (Mexique, 2002) Jaime Humberto Hermosillo

sième partie de *Rabioso sol...*, par exemple, filmée dans l'impressionnant Cañón Corral de Piedra dans le district de Cadereyta (Querétaro), couvre les jeunes hommes nus d'écaillles de boue et les fait parcourir des ravins, guidés par la déesse Coeur du Ciel, qui rappelle *Fando y Lis* (1968), d'un autre subversif du cinéma mexicain : Alejandro Jodorowski. La caméra était entre les mains d'un autre excellent photographe : Alejandro Cantú.

Cependant, le monde homo d'Hernández, dans son style, dans sa modulation esthétique, a d'autres parentés, qui vont de Pier Paolo Pasolini (inspirateur du titre de son second film) à Apichatpong Weerasethakul, mais aussi la grande tradition du cinéma mexicain dans des figures comme Emilio "Indio" Fernández, et de la culture espagnole comme Sara Montiel dans *El último cuplé* (1957), et le cinéma de Rainer Werner Fassbinder.

Hernández est l'un des réalisateurs les plus

imaginatifs du cinéma mexicain : les séquences oniriques, l'image de l'homme qui émerge de sous la terre dans le désert, les scènes dans le *Cinéma Opera* écroulé, le sabbat d'homosexuels comme acte de cannibalisme qui pourrait bien rappeler la célèbre séquence de *Soudain l'été dernier* (Joseph Mankiewicz, 1959, à partir de l'œuvre de Tennessee Williams) ; les actes sexuels dans l'obscurité des terrains vagues et parfois, les réactions violentes des partenaires, toutes ces séquences, prises séparément, pourraient être considérées comme esthétiquement brillantes, mais la narration est lâche et faible, les personnages hiératiques, certains textes qui veulent être des poèmes sublimes, ne sont que des lieux communs. Le plus grand problème du cinéma d'Hernández est le manque d'exigence interne, et son incapacité à la synthèse artistique, qui l'a mené à étirer *Rabioso sol...* jusqu'à trois heures et dix minutes, ce qui lui a fait perdre son public. Pour la projection à Mexico il a supprimé une heure de film, lui ôtant la totalité de la deuxième partie. Même ainsi, il a obtenu deux fois le Teddy berlinois au meilleur long-métrage à thème homo (*Mil nubes..., Rabioso sol...*). Et il est bien, sans aucun doute, un auteur – le plus consistant et important du cinéma homo latino-américain.

Le monde homo d'Hernández, dans son style, dans sa modulation esthétique, a d'autres parentés, qui vont de Pier Paolo Pasolini (inspirateur du titre de son second film) à Apichatpong Weerasethakul, mais aussi la grande tradition du cinéma mexicain dans des figures comme Emilio "Indio" Fernández, et de la culture espagnole comme Sara Montiel dans *El último cuplé* (1957), et le cinéma de Rainer Werner Fassbinder.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (URUGUAY)**  
PAR ODILE BOUCHET

#### NOTE

1. Terme utilisé au Mexique pour désigner avec mépris les homosexuels.

**JORGE RUFFINELLI** Né en Uruguay en 1943, il est professeur à l'université de Stanford, EEUU. Il a enseigné à l'université de Buenos Aires (Argentine, 1973) et à l'université Veracruzana (Mexique, 1973-1986). Il a publié 13 livres de critique littéraire et 5 sur le cinéma : *Patrício Guzmán* (2001 et 2008) ; *Victor Gavira: los márgenes al centro* (2005 et 2009) ; *Sueños de realidad*. Fernando Pérez (2005), *El cine nómada de Cristián Sánchez* (2007), et *América Latina en 130 películas* (2009) se trouve sous presse au Chili. Son *Encyclopedia del Cine Latinoamericano*, pour laquelle il a écrit 2.500 articles sera publiée au Mexique, et son livre sur Fernando Solanas en Espagne.

**RÉSUMÉ** Pendant le dernier quart de siècle, le cinéma latino-américain a exposé et développé un thème de diversité sexuelle, tant dans les films de fiction que dans les documentaires. Cet essai propose un rappel chronologique et historique de cet aspect, en distinguant tout d'abord la représentation de la diversité sexuelle d'un point de vue objectif, ensuite, de celui de la lutte pour les droits sexuels, et enfin à partir du regard du cinéma homo ou queer proprement dit.

**MOTS-CLÉS** droits - diversité - hermaphrodisme - hétérosexualité - homosexualité - lesbiasme - prostitution masculine - queer - transgenre - travestisme



## EL CINE DE JULIÁN HERNÁNDEZ

El cielo dividido (2006)

# En busca de la otra mitad

Pedro Adrián Zuluaga

Julián Hernández (Méjico, 1972) es uno de los creadores más singulares y al mismo tiempo más polémicos del cine mexicano contemporáneo. Su insularidad, paradójicamente, hubiese sido imposible sin el espacio estético abierto en su país por directores como Carlos Reygadas, Amat Escalante o Fernando Eimbcke, y sus filmes con vocación contemplativa, que proceden por sustracción de elementos de acuerdo con el credo contemporáneo de que "menos es más". Al mismo tiempo, el cine de Hernández suscribe una deuda ambigua con una película como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), que permitió una nueva manera de ver las contradicciones de la vida urbana.

Pero filmes como *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), *El cielo dividido* (2006) y *Rabioso sol, rabioso cielo* (2008), visibilizan un espacio social aún más marginal, si se quiere,

## LE CINÉMA DE JULIÁN HERNÁNDEZ

# À la recherche de l'autre moitié

Julián Hernández (Mexico, 1972) est l'un des créateurs les plus singuliers et en même temps les plus polémiques du cinéma mexicain contemporain. Paradoxalement, sa singularité n'aurait pu se révéler sans l'existence d'un espace esthétique ouvert dans son pays par des réalisateurs comme Carlos Reygadas, Amat Escalante ou Fernando Eimbcke, et par leurs films à vocation contemplative, dans lesquels la suppression de certains éléments répond à l'adage contemporain "moins, c'est plus". En même temps, le cinéma de Hernández semble s'inscrire, bien que de façon ambiguë, dans la lignée d'un film comme *Amours chiennes* (Alejandro González Iñárritu, 2000),

que el de *Amores perros*; y su minimalismo, por otra parte, es de distinto cuño al que se practica en *Batalla en el cielo* (Reygadas, 2005), *Los bastardos* (Escalante, 2008) o *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008).

La explícita, pero a la vez romántica, representación homosexual que emprende Hernández en sus tres largometrajes (que en conjunto ofrecen la coherencia temática y formal de una trilogía), se enfrenta no sólo a los visos de escándalo por su carácter gráfico, sino al casi total vacío de referentes de una representación parecida en el cine latinoamericano (mientras existe una amplia tradición, aún en desarrollo, de representar el tipo de margen social que se ve en *Amores perros*). Por mucho que se rastree la deuda de estos filmes con las valientes y casi siempre infravaloradas películas de Jaime Humberto Hermosillo o con experiencias aisladas como *En el paraíso no existe el dolor* (Víctor Saca, 1994), lo cierto es que la mirada de Hernández sobre los personajes y ambientes de sus historias no tiene antecedentes en el cine de la región y está más influida por el cine de directores europeos como Pasolini, Fassbinder o Antonioni, que por cualquier intento de calco o referencia inmediata de la realidad.

Si bien en los filmes de Hernández pueden abundar, directa o indirectamente, elementos de la cultura popular mexicana como el gusto melodramático o las baladas, o incluso alusiones al mundo mitológico de las culturas precolombinas (como en *Rabioso sol, rabioso cielo*), lo que en verdad los constituye y les da estructura es una mirada cinéfila que procede mediante manierismos de distinto tipo: el propio carácter de los títulos (“Mil nubes de paz” hace referencia a un verso de Pasolini, “Rabioso sol, rabioso cielo” a una alusión de Rossellini cuando hacia su película sobre Francisco de Asís), algunos diálogos y fragmentos de las frecuentes voces en *off*, modos de encuadre. Las referencias van de Vigo a Leonardo Favio pasando por “El Indio” Fernández, Gabriel Figueroa o Leopoldo Torre Nilsson y resulta imposible aquí holgazanear en sus detalles.

Es importante, en cambio, ubicar el cine de Hernández en la corriente de renovación del cine mexicano actual, de la cual Carlos Bonfil habló en el anterior número de esta revista. Como otros de los jóvenes de su generación, Hernández tuvo formación universitaria, en su caso en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), y de una u otra forma su cine ha estado siempre vinculado a este origen. Antes de *Mil nubes de paz*, Hernández y su productor habitual Roberto Fiesco, desarrollaron una intensa producción de cortometrajes en los que ya se iban insinuando y decantando las marcas estilísticas de los largos: “[...] vienen elaborando, desde hace varios

qui a permis de porter un nouveau regard sur les contradictions de la vie urbaine.

Mais des films comme *Mil nubes de paz...* (2003), *El cielo dividido* (2006) et *Rabioso sol, rabioso cielo* (2008), mettent en lumière un espace social encore plus marginal, pourrait-on dire, que celui d'*Amours chiennes*. En outre, leur minimalisme est d'une autre nature que celui que l'on trouve dans *Batalla en el cielo* (Reygadas, 2005), *Los bastardos* (Escalante, 2008) ou *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008).

La représentation homosexuelle, à la fois explicite et romantique, esquissée par Hernández dans ses trois longs-métrages (qui à eux trois assurent la cohérence thématique et formelle d'une trilogie), se heurte non seulement au risque de choquer par son caractère graphique, mais aussi à l'absence quasi totale de références comparables dans le cinéma latino-américain (alors qu'il existe une vaste tradition, qui continue à se développer, consistant à représenter le type de marginalité présent dans *Amours chiennes*). On peut chercher dans ces œuvres toutes sortes d'emprunts aux films courageux et presque toujours sous-estimés de Jaime Humberto Hermosillo, ou à des expériences isolées telles que *En el paraíso no existe el dolor* (Víctor Saca, 1994), le fait est que le regard de Hernández sur les personnages et les ambiances qu'il met en scène n'a pas d'antécédents dans le cinéma régional. Il s'avère être davantage influencé par le cinéma de réalisateurs européens tels que Pasolini, Fassbinder ou Antonioni, qu'orienté par de quelconques tentatives de calque ou de référence immédiate à la réalité.

Les films de Hernández regorgent parfois, directement ou indirectement, d'éléments issus de la culture populaire mexicaine comme le goût mélodramatique, les chansons lentes, voire des allusions au monde mythologique des cultures précolombiennes (comme dans *Rabioso sol, rabioso cielo*). Mais ce qui les caractérise réellement et leur sert de structure, c'est un regard de cinéphile, qui transparaît dans différents types de manierismes : la particularité des titres (“Mille nuages de paix” se réfère à un vers de Pasolini, “Soleil enragé, ciel enragé” à une allusion de Rossellini lorsqu'il faisait son film sur François d'Assise), certains dialogues ou fragments des fréquentes voix *off*, et des façons de cadrer. Les références allant de Vigo à Leonardo Favio, en passant par “El Indio” Fernández, Gabriel Figueroa ou Leopoldo Torre Nilsson, il est impossible de s'y attarder ici.

En revanche, il est important de situer le cinéma de Hernández dans le courant du renouveau du cinéma mexicain actuel, que Carlos Bonfil a évoqué dans le numéro précédent de cette revue. Comme d'autres jeunes de sa génération, Hernández a reçu une formation universitaire, dans son cas au CUEC (Centre

años, una de las propuestas más vigorosas en el cortometraje mexicano. A la exploración arriesgada de los temas de la disidencia sexual y la violencia urbana, la complementa y afina una búsqueda formal que es, en definitiva, una difícil apuesta estilística", escribió el propio Bonfil<sup>1</sup>. La producción de largos no interrumpió, sin embargo, el interés por el corto. La filmografía de Hernández y Fiesco en este formato sigue siendo abundante y está compuesta por trabajos que desde sus propios títulos insinúan una visión a la vez romántica y desencantada: *Lenta mirada en torno a la búsqueda de seres afines* (1992), *Por encima del abismo de la desesperación* (1996), *Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio* (2000), *Bramadero* (2007) o *Vago rumor de mares en zozobra* (2008), entre otros. Pero en su momento, el paso al largometraje con *Mil nubes de paz* se dio de manera natural, a pesar de la precariedad de medios económicos, y gracias al espíritu cooperativo<sup>2</sup> y la convicción de que el cine, cuando permanece pequeño e independiente, es una suerte de familia ampliada.

*Mil nubes de paz cercan el cielo, El cielo dividido y Rabioso sol, rabioso cielo* son descritas por el propio Hernández como "películas que tratan sobre seres humanos que intentan establecer relaciones amorosas y afectivas con otros seres humanos, pero que a la vez tienen problemas para realizarlas". El punto de arranque narrativo es tan rudimentario como universal y no difiere en nada del argumento básico de cualquier telenovela latinoamericana. Pero esos humildes materiales, de sobra conocidos, son dotados por Hernández de una extrañeza que los reviste de un nuevo interés.

Algo de esta novedad está indudablemente inscrito en el contenido: son películas que nos muestran una sexualidad gay libre de culpa y abierta a su manera, a pesar de que ocurra muchas veces en medio de la

*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003)



universitaire d'études cinématographiques), et, d'une façon ou d'une autre, son cinéma a toujours gardé l'empreinte de cette origine. Avant *Mil nubes de paz*, Hernández et son producteur habituel Roberto Fiesco, ont assuré une importante production de courts-métrages dans lesquels se dessinaient et se précisait déjà les caractéristiques stylistiques des longs : "[...] ils élaborent, depuis plusieurs années, l'une des propositions les plus solides dans le court-métrage mexicain. L'exploration aventureuse des thèmes de la dissidence sexuelle et de la violence urbaine y est complétée et affinée par une recherche formelle qui en définitive n'est autre qu'un difficile pari stylistique", a écrit Bonfil<sup>1</sup>. Cependant, la production de longs-métrages n'a pas interrompu leur intérêt pour le court-métrage. La filmographie de Hernández et Fiesco dans ce format est toujours aussi abondante et se compose de travaux dont les seuls titres évoquent une vision à la fois romantique et désenchantée : *Lent regard sur la recherche d'affinités entre les êtres* (1992), *Au-dessus de l'abîme du désespoir* (1996), *Il fut un temps où les rêves laissaient place à de longues nuits d'insomnie* (2000), *Bramadero* (2007) ["bramadero"] : lieu où les cerfs en rut vont bramer, NDT] ou *Vague murmure de mers agitées* (2008), entre autres. Mais le passage au long-métrage avec *Mil nubes de paz* s'est effectué de façon naturelle, malgré la précarité de moyens financiers, et grâce à l'esprit coopératif<sup>2</sup> et à la conviction que tant que le cinéma reste à petite échelle et indépendant, il constitue une sorte de grande famille.

Hernández lui-même décrit *Mil nubes de paz cercan el cielo, El cielo dividido* et *Rabioso sol, rabioso cielo* comme "des films traitant d'êtres humains qui essayent de nouer des relations amoureuses et affectives avec d'autres êtres humains, mais qui en même temps ont des difficultés à les concrétiser". Le point de départ narratif est aussi rudimentaire qu'universel et ne s'éloigne pas du thème principal de n'importe quel feuilleton latino-américain. Mais Hernández dote ces composants basiques, et parfaitement connus, d'une étrangeté qui leur confère un intérêt nouveau. Une partie de cette innovation réside incontestablement dans le contenu : ces films nous montrent une sexualité gay dépourvue de culpabilité et ouverte, à sa façon, bien qu'elle s'exprime souvent dans un cadre sordide ou dans la clandestinité. En même temps, malgré un romantisme ambiant qui dérive plus d'une fois dans la mièvrerie et le sentimentalisme, Hernández décrit également les tensions et la violence des rencontres sexuelles, retirant le voile d'innocence qu'il avait pu déployer quelques secondes auparavant pour nous rassurer.

Mais c'est dans le style que résident indubitablement toute l'étrangeté et la force de perturbation de

*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003)

sordidez o la clandestinidad; al mismo tiempo, pese al romanticismo de base que no pocas veces deriva en cursilería y sentimentalismo, Hernández describe también las tensiones y la violencia de los encuentros sexuales, quitándonos el tranquilizador velo de inocencia que segundos antes podía haber tendido sobre nosotros.

Pero indudablemente es en el estilo donde reside la extrañeza y el poder de perturbación de estas películas. Los diálogos son reducidos a su mínima expresión y con frecuencia no hacen más que estancar la narración en vez de ayudarla a avanzar como ocurre en el cine *mainstream*; la voz en *off* (o algunas veces el uso de canciones populares) es utilizada como un elemento de distanciamiento mediante el cual un narrador omnisciente comenta el mundo de los personajes, describe los movimientos de su conciencia y acentúa la intervención de unas fuerzas que los protagonistas no controlan; los planos se reiteran para aumentar la sensación de tiempo muerto; el color y el blanco y negro, usados indistintamente, adquieren valores expresivos y no meramente descriptivos en la captura de atmósferas y ambientes que pueden ser urbanos, rurales o con frecuencia "no lugares" como los descritos por Marc Augé, donde se desarrollan las agonías existenciales de los protagonistas, siempre jóvenes y muchas veces pobres.

#### "NI CONTIGO NI SINTI"

En *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, un adolescente gay recorre penosamente una ciudad fría y hostil, que ocasionalmente le ofrece el consuelo del sexo efímero. Busca entender el significado que se esconde en una carta de despedida dejada por un amante efímero, del cual se ha enamorado, mientras escucha una y otra

*Alarido* (en post-production) de Julián Hernández

ces films. Les dialogues sont réduits à leur expression minimale et ne font souvent que laisser la narration en suspens au lieu de l'aider à progresser, comme c'est le cas dans le cinéma *mainstream*. La voix *off* (ou quelquefois des chansons populaires) est utilisée comme élément de distanciation à travers lequel un narrateur omniscient commente le monde des personnages, décrit leurs mouvements de conscience et accentue l'intervention de forces que les protagonistes ne contrôlent pas. Les plans se répètent pour accroître la sensation de temps mort. La couleur et le noir et blanc, utilisés indistinctement, acquièrent des valeurs expressives, et non purement descriptives, permettant de mieux capter des atmosphères et des ambiances qui peuvent être urbaines, rurales ou fréquemment des "non-lieux" tels que les définit Marc Augé, dans lesquels se déroulent les agonies existentielles des protagonistes, toujours jeunes et souvent pauvres.

#### "NI AVEC TOI, NI SANSTOI"

Dans *Mil nubes de paz cercan el cielo*, un adolescent gay parcourt péniblement une ville froide et hostile, qui lui offre occasionnellement le réconfort éphémère du sexe. Il cherche à comprendre la signification cachée d'une lettre d'adieu qu'un amant d'un jour lui a laissée et duquel il est tombé amoureux, tout en écoutant en boucle une chanson de Sarita Montiel. Dans sa propre descente aux enfers, l'adolescent en rencontre d'autres qui comme lui recherchent l'amour perdu mais sont incapables de partager la tendresse dont ils ont besoin pour vivre. Filmé en noir et blanc expressif, dans des décors de Mexico, *Mil nubes de paz* est un film d'atmosphères mais surtout de fantasmes, qui évoque l'univers moral de films aussi dissemblables que *L'Année des treize lunes* (Fassbinder,

vez una canción de Sarita Montiel. En su particular descenso a los infiernos, el adolescente encuentra a otros que como él también buscan el amor perdido pero son incapaces de compartir la ternura que necesitan para vivir. Filmada en un expresivo blanco y negro en escenarios de la ciudad de México, *Mil nubes de paz* es un filme de atmósferas pero sobre todo de fantasmas, que evoca el universo moral de películas tan disímiles como *Un año con trece lunas* (Fassbinder, 1978) y *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). La cruda representación de la sexualidad, en vez de reducir los personajes a un plano puramente fisiológico de estímulos y respuestas, como ocurre en el cine pornográfico, se abre en este caso a una impensable dimensión espiritual. Gerardo, el protagonista, corre tras una integridad perdida y hay algo decididamente místico en su imposible búsqueda. El mito sobre los sexos divididos que Aristófanes expone en *El banquete* de Platón<sup>3</sup> sobrevuela esta película, y su referencia, explícita o implícita, volverá a aparecer en los dos largos siguientes.

*El cielo dividido* es una nueva versión sobre esa búsqueda de unidad. Dos jóvenes, Gerardo y Jonás, se buscan y se encuentran, sin que sepan estar juntos ni soportarse separados. Viven un ir y venir de encuentros y desencuentros al final de los cuales nos queda claro, como en la canción, que “Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio / contigo porque me matas / sin ti porque yo me muero”. Las referencias que despliega este filme van de José José a *La enfermedad de la muerte* de Marguerite Duras, y el propio título es tomado de un filme alemán de 1961, dirigido por Konrad Wolf, sobre el fracasado amor de dos personas en medio de los acontecimientos históricos que llevaron a la construcción del Muro de Berlín. El segundo largo de Hernández está elegantemente filmado en color, y con atmósferas y ambientes mucho menos opresivos que los de *Mil nubes de paz*. Hay planos más abiertos y el sexo, aunque se muestra explícitamente, no tiene esa connotación de caída en el abismo del filme previo. Pero al mismo tiempo, resulta un filme más autocomplaciente y con menor fuerza.

Por último, la apuesta en *Rabioso sol, rabioso cielo* se radicaliza. De nuevo es la historia de dos hombres que no pueden vivir un amor sólido y tranquilo. El filme se abre en blanco y negro, y en un contexto urbano, pero luego introduce otra dimensión espacio-temporal y lleva al espectador a un pasado mítico con claras referencias a las culturas precolombinas.

*El cielo dividido* (2006)

1978) et *O Fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). La représentation crue de la sexualité, au lieu de réduire les personnages à un plan purement physiologique de stimulus et de réactions, comme c'est le cas dans le cinéma pornographique, s'ouvre ici sur une impensable dimension spirituelle. Gerardo, l'acteur principal, court après une intégrité perdue et il y a quelque chose de résolument mystique dans son impossible quête. Le mythe de la séparation des sexes qu'Aristophane expose dans *Le Banquet* de Platon<sup>3</sup> plane sur ce film, et cette référence apparaîtra de nouveau, de façon explicite ou implicite, dans les deux longs-métrages suivants.

*El cielo dividido* est une nouvelle version de cette recherche d'unité. Deux jeunes, Gerardo et Jonás, se cherchent et se trouvent, mais ne supportent ni d'être ensemble ni d'être séparés. Ils vivent un va-et-vient de rencontres et de séparations à la fin duquel l'issue est aussi évidente que dans la chanson : “Ni avec toi, ni sans toi / mes maux n'ont de solution / ni avec toi, parce que tu me tues / ni sans toi, parce que je meurs”. Ce film affiche des références allant de José José à *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras, et son titre s'inspire d'un film allemand de 1961, réalisé par Konrad Wolf, retracant l'échec amoureux de deux personnes sur fond historique des événements qui ont mené à la construction du Mur de Berlin. Le second long-métrage de Hernández est filmé en couleur avec élégance, dans des atmosphères et des ambiances beaucoup moins oppressives que dans *Mil nubes de*

*"Lo que sucede es que los personajes que se encuentran en la Ciudad de México actual, se conocieron en el pasado y tienen una segunda oportunidad para saldar viejas deudas"*, aclara Hernández, y le sale al paso a los delirios interpretativos que el filme puede provocar. *Rabioso sol, rabioso cielo* tiene momentos de sugestiva y sobrecogedora belleza que recuerdan la poética de filmes como *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004). Infortunadamente, circulan dos versiones de la película, que en su formato original dura tres horas, extensión imposible de tolerar para un filme que no sea de acción y balas, y es presumible que en la versión corta se haya sacrificado parte de su fuerza e integridad. Fuerza e integridad que se añoran para la vida pero que sólo el arte puede ofrecer.

**NOTAS**

1. Carlos Bonfil, "Cine, video y diversidad sexual", *La Jornada*, 8 de marzo de 1998.
2. La Cooperativa Cinematográfica Morelos aparece como productora asociada en muchos de los trabajos de Hernández.
3. Según Aristófanes la tierra estaba habitada por personas de tres sexos: el masculino, el femenino y el *andrógino*, que participaba de ambos. Su arrogancia provocó la ira de Zeus, quien los dividió con su rayo, convirtiéndolos en seres incompletos y condenándolos a anhelar siempre la unión con su mitad perdida.

**PEDRO ADRIÁN ZULUAGA** (Colombia). Comunicador Social y Magister en Literatura. Es periodista, curador y crítico de cine. Fue editor de la revista *Kinetoscopio*. Actualmente se desempeña como profesor universitario.

**RESUMEN** Repaso a la obra del joven director mexicano Julián Hernández, y en especial a sus tres largometrajes (*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, 2003, *El cielo dividido*, 2006 y *Rabioso sol, rabioso cielo*, 2008), que en conjunto conforman lo que puede verse como una estilizada trilogía sobre la diferencia sexual con el componente universal de la búsqueda e imposibilidad del amor.

**PALABRAS CLAVES** Julián Hernández - cine mexicano - homosexualidad - cine y ciudad - cine y mitos - cultura popular

*Rabioso sol, rabioso cielo* (2008)



paz. Certains plans sont plus ouverts et la sexualité, bien que montrée de façon explicite, n'a pas cette connotation de chute dans l'abîme du film précédent. En même temps, ce film se montre plus autocomplaisant et présente une force moindre.

En dernier lieu, le pari se radicalise dans *Rabioso sol, rabioso cielo*. C'est encore l'histoire de deux hommes qui sont incapables de vivre un amour solide et serein. Le film s'ouvre en noir et blanc, dans un contexte urbain, mais introduit par la suite une autre dimension spatio-temporelle qui transporte le spectateur dans un passé mythique avec de claires références aux cultures précolombiennes. "En fait, les personnages, qui se rencontrent dans la ville de Mexico actuelle, se sont connus dans le passé et une deuxième opportunité s'offre à eux pour s'acquitter de leurs vieilles dettes", précise Hernández, coupant court aux délires interprétatifs que le film peut provoquer. *Rabioso sol, rabioso cielo* offre des passages d'une beauté suggestive et saisissante qui rappelle la poétique de films comme *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004). Malheureusement, circulent deux versions du film, qui dans son format original dure trois heures, une durée impossible à tolérer pour un film qui ne soit ni d'action ni de combat, et on peut présumer qu'une partie de sa force et de son intégrité ont été sacrifiées dans la version courte. Une force et une intégrité qui font parfois défaut dans la vie, mais que seul l'art peut offrir.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COLOMBIE)  
PAR PASCALINE ROSNET****NOTES**

1. Carlos Bonfil, "Cine, video y diversidad sexual", *La Jornada*, 8 mars 1998.
2. La Coopérative cinématographique Morelos apparaît comme maison de production associée dans de nombreux travaux de Hernández.
3. D'après Aristophane, la terre était habitée par des personnes de trois sexes : le masculin, le féminin et l'*androgyn*e, qui participait des deux. Leur arrogance provoqua la colère de Zeus, qui les coupa en deux avec sa foudre, faisant d'eux des êtres incomplets et condamnés à rechercher indéfiniment l'union avec leur moitié perdue.

**PEDRO ADRIÁN ZULUAGA** (Colombie). Communicateur social et professeur de littérature. Il est journaliste, conservateur de musée et critique de cinéma. Il a été éditeur de la revue *Kinetoscopio*. Actuellement il exerce comme professeur universitaire.

**RÉSUMÉ** Bref retour sur l'œuvre du jeune réalisateur mexicain Julián Hernández, et en particulier sur ses trois longs-métrages (*Mille nuages de paix parsèment le ciel, amour, jamais tu ne cesseras d'être amour* [Mille nuages de paix parsèment le ciel, amour, jamais tu ne cesseras d'être amour] 2003, *El cielo dividido* [Le ciel divisé], 2006 et *Rabioso sol, rabioso cielo* [Soleil enraged, ciel enraged] 2008) que l'on peut considérer comme une trilogie stylisée sur le thème de la différence sexuelle, avec la composante universelle de la recherche et de l'impossibilité de l'amour.

**MOTS-CLÉS** Julián Hernández - cinéma mexicain - homosexualité - cinéma et ville - cinéma et mythes - culture populaire



# *Entre la pluma y la cámara*

Patricia Carbonari

# *Entre la plume et la caméra*

*Me gusta escuchar cómo habla la gente, hay que practicar ese ejercicio para comprender hasta qué punto las personas no dicen nada, pero al mismo tiempo es necesario capturar esta entrelínea de lo no dicho porque, por paradójico que parezca, muchas veces eso lo dice todo.*

Lucía Puenzo

*J'aime écouter les gens parler, la pratique de cet exercice permet de comprendre à quel point les gens ne disent rien, mais en même temps il est nécessaire de saisir cet entre-ligne du non-dit car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, souvent tout y est dit.*

Lucía Puenzo

La experiencia de Lucía Puenzo con el cine viene de larga data; pertenece a una familia dedicada al séptimo arte y lo compartió desde siempre; como guionista trabajó por primera vez con Luis Puenzo, su padre (ganador del Oscar a la mejor película extranjera en 1986 por *La historia oficial*) en un guión sobre Severino Di Giovanni, que finalmente nunca se filmó, y en *La puta y la ballena*, estrenada en el año 2003; en 2006 participó conjuntamente con Leonel D'Agostino en el guión de *A través de tus ojos*, de Rodrigo Fürth. Finalmente, se lanzó como directora en 2007 llevando a la pantalla grande *XXY*; en 2009 estrenó su segundo largometraje, *El niño pez*. Su primer film es, digamos, una versión libre de la novela de Sergio Bizzio, en la que aspira a conservar el “espíritu” de la obra original. Seleccionado en Cannes en el año 2007, llevó al cine en Argentina –su país– 200.000 espectadores. Una vez recorrido un exitoso periplo internacional con este primer largometraje, Puenzo sorprende con otra obra, compleja y abarcadora, emanada de una novela suya, que resulta más madura en el uso de los elementos del lenguaje. Con *El niño pez* fue Berlín, en su sección Panorama, el gran festival que cobijó a la realizadora. Luego le sucederían Málaga, Tribeca, y algunos otros.

Al acercarnos a este film se advierte que su relación con la literatura no es menos profunda que con el cine: “*hay algo como de pozo negro: lo que absorbes en la vida se filtra en la escritura, te convertís en un cazador de imágenes y de líneas de diálogos*”, dice. Y este espíritu cazador nos encamina directamente a

Lucía Puenzo a acquis dans le cinéma une expérience de longue date ; elle appartient à une famille consacrée au septième art dont elle a depuis toujours partagé la passion ; comme scénariste elle a travaillé pour la première fois avec Luis Puenzo, son père (lauréat de l'Oscar au meilleur film étranger en 1986 pour *L'histoire officielle*) sur un scénario à propos de Severino Di Giovanni, qui n'a finalement jamais été filmé, et sur *La puta y la ballena*, un film sorti en 2003 ; en 2006, elle a collaboré avec Leonel D'Agostino sur le scénario de *A través de tus ojos*, de Rodrigo Fürth. En 2007, elle s'est finalement lancée dans la réalisation avec *XXY* ; son deuxième long-métrage, *El niño pez* est sorti en 2009. Son premier film est une adaptation libre du roman de Sergio Bizzio dont elle prétend ne conserver que “l'esprit”. Sélectionné à Cannes en 2007, le film a fait venir dans les salles 200 000 personnes en Argentine, son pays. Après le succès du parcours international de ce premier long-métrage, Puenzo nous surprend avec un autre film, complexe et enivrant, adaptation de l'un de ses romans, et dont le langage montre davantage de maturité. Ce film, sélectionné dans la section Panorama du festival de Berlin, a ensuite été accueilli dans les festivals de Málaga, Tribeca, et d'autres encore.

Ce film nous montre que la relation que la réalisatrice entretient avec la littérature n'est pas moins profonde que celle qu'elle tisse avec le cinéma : “*C'est comme un puits noir : ce que l'on absorbe dans la vie est filtré par l'écriture, on devient chasseur d'images et de répliques de dialogue*”. Et cet esprit de chasseur nous

la esencial cuestión de la transposición (aquel fenómeno en donde se realiza un pasaje de sentido de un soporte expositivo a otro: el pasaje de la literatura al cine). Y de sus propias palabras podemos inferir el deseo de disponer la cámara al servicio de silencios y miradas que convertan lo no dicho en sentido.

*“Despojar el guión de todo elemento no cinematográfico fue un proceso muy laborioso. Detesto el cine literario. Fue difícil ser a la vez autora, guionista y directora. Si no hubiera sido la autora habría sido más veloz para quitar ciertas cosas que no tenían que estar ahí aunque era una novela muy visual, con una buena historia y, de todas formas, con mucha estructura cinematográfica”* comenta Puenzo, quién encaró este trabajo mientras editaba *XXY*.

En la propuesta de ir quitando todo lo literario y ver qué aparecía debajo, el guión cambió considerablemente, eludiendo cualquier subordinación al formato original. Merced a una relación dialógica, no jerárquica, entre estos dos lenguajes artísticos, el film se desprendió de su origen y encontró un espacio propio.

A primera vista se vislumbra una sustancial diferencia en el pasaje de la novela a la obra cinematográfica: el punto de vista. Este concepto, en relación a la narrativa, responde a la pregunta ¿quién narra? o ¿desde qué personaje o personajes asistimos a lo que ocurre? En este sentido, el punto de vista es un recurso imprescindible del cine y la literatura para establecer un contacto lúdico con el lector-spectador y tejer los hilos del relato según quién se erija como narrador.

Vayamos entonces a la historia que cuenta la película que tiene objetivos más ambiciosos que los de su ópera prima y conlleva un riesgo estético mucho mayor. El film es, básicamente, una intensa historia de amor entre Lala, una adolescente, hija de un importante juez (un escritor en la novela), interpretada por Inés Efrón, la protagonista de *XXY* –una musa, a esta altura– y la Guayi, empleada doméstica de su casa, en la interpretación de Mariela Vitale, más conocida como Emme, que da forma a una actuación altamente refinada, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de su debut cinematográfico.

En el formato literario, el narrador es Serafín, el perro de Lala, que es testigo del amor entre ellas. Por momentos venera este amor al que ve casi perfecto y con el que se erotiza sin prisa ni pausa, como delata un pasaje de la novela: *“Lala y la Guayi caminaban delante nuestro, agarradas de la mano. Hubieran podido atravesar paredes agarradas así. Le pegué un trompazo a Cleo para que supiera que entre nosotros estaba todo bien. No era su culpa; ninguna perra del mundo podía compararse con ellas”*.

amène directement à la question essentielle de l'adaptation (ce phénomène qui permet le passage d'un médium à un autre : le passage de la littérature au cinéma). Et ses propres mots nous permettent de déduire sa volonté de mettre la caméra au service des silences et des regards en donnant du sens aux non-dits.

*“Extraire du scénario tout élément non cinématographique a été un processus laborieux. Je déteste le cinéma littéraire. La difficulté venait du fait que j'étais à la fois l'auteure, la scénariste et la réalisatrice. Si je n'avais pas écrit le roman j'aurais mis moins de temps pour enlever des éléments qui n'avaient pas leur place, bien que le roman soit très visuel et que la structure soit très cinématographique”* dit Lucía Puenzo qui s'est attaquée à ce travail pendant le montage de *XXY*.

Dans la volonté d'enlever tout ce qui était littéraire et de voir ce qui restait, le scénario a considérablement changé et n'avait plus de lien direct avec l'œuvre originelle. Grâce à une relation dialogique, et non pas hiérarchique, entre ces deux langages artistiques, le film a pu prendre de la distance par rapport au roman et a pu trouver son propre espace. On perçoit d'emblée une différence importante de point de vue entre le roman et son adaptation au cinéma. Par rapport à la narration, le point de vue répond à la question “qui raconte l'histoire ?” ou “à partir de quel personnage l'histoire nous est-elle racontée ?” En ce sens, le point de vue est un recours indispensable au cinéma et en littérature afin d'établir un contact ludique avec le lecteur-spectateur et afin de tisser les fils d'un récit à partir du narrateur.

Mais revenons à l'histoire que raconte ce deuxième film, plus recherché que le premier et dont l'élaboration esthétique constitue un pari plus ambitieux, non sans risques. Le film raconte une profonde histoire d'amour entre Lala, une adolescente qui est la fille d'un juge renommé (un écrivain dans le roman), interprétée par Inés Efrón, l'héroïne de *XXY* –une muse, dès lors – et la Guayi, employée domestique de la maison, interprétée par Mariela Vitale, plus connue sous le nom de Emme, dont le jeu est d'un extrême raffinement, en tenant compte du fait qu'il s'agit de son premier rôle au cinéma.

Dans le roman, Serafín, le chien de Lala témoin de l'amour entre les deux filles, est le narrateur. Par moments le chien admire cet amour qu'il considère comme presque parfait et qui réveille tranquillement son propre érotisme, comme le dévoile ce passage du roman : *“Lala et la Guayi marchaient devant nous, main dans la main. Elles auraient pu passer à travers des murs ainsi. Je donnai un coup de museau à Cleo pour qu'elle sache que tout allait bien entre nous. Ce n'était pas de sa faute ; aucune chienne au monde ne pouvait se comparer à elles.”*



Lucía Puenzo con Mariela Vitale (foto arriba) e Inés Efrón (foto abajo) durante el rodaje.  
Lucía Puenzo avec Mariela Vitale (photo en haut) et Inés Efrón (photo en bas) pendant le tournage.



Lala (Inés Efrón) desenfunda para matar y salvar a la Guayi (Mariela Vitale) de la prostitución entre rejas.  
Lala (Inés Efrón) prête à tuer pour sauver la Guayi (Mariela Vitale) de la prostitution et de la prison.

Serafín describe, sin apelar a eufemismos, y tal como él la ve, esta historia pasional y absolutamente pura.

Dibujar historias de amor es entonces, para Puenzo, uno de sus objetivos principales. Pero el film es también un gran rompecabezas de géneros: un road-movie que atraviesa la carretera que une Argentina y Paraguay (tierra de donde es oriunda la Guayi, que a los trece años huyó de su Ipacaray natal por motivos que se van develando con el correr de los minutos gracias a la destreza en el uso del *flash-back*) y un thriller, de atmósfera tensa donde la venganza, el asesinato, el incesto, la cárcel y la corrupción policial, son subtramas que resultarán cruciales. Quizás el tratamiento de la leyenda del niño pez –que da origen al título–, no alcanza la claridad que requiere tamaño relato, al menos no con la intensidad con que están atravesados otros momentos del film. Esta leyenda del niño pez en el lago atesora el mundo femenino, aquello que está debajo de la tierra, en el fondo del agua, profundamente ligado a la emoción. Y está ligado también a la desesperación de la Guayi, cuando no pudo con ese pequeño niño que nació de sus entrañas, y a la desesperación de Lala por conocer el secreto mejor guardado de su novia. Y a ese lugar ambas quieren volver, donde hay recuerdos, erotismo, maternidad y sobre todo, misterio. El espectador lo va sabiendo junto a ellas, pues otro mérito del film es, felizmente para quienes observan, no pecar de anticipaciones innecesarias, recorrer el camino que los personajes sugieren, ni delante ni detrás, sino a su lado. Y las amantes se buscan también por sus ausencias, o esencialmente por ellas, se aman sin preguntas y persiguen un único propósito, que el fondo del agua sellará si la vida les concede ese privilegio.

El cine argentino, en general, no ha tratado tanto –ni como lo hace Puenzo–, temas como la intersexualidad, el incesto, y la interminable pulsión erótica de la pubertad. El camino, ahora, nos conduce en forma determinante a los temas que este cine mero-deja y a los que profundiza con total libertad, despojado de cualquier rótulo que pueda esclavizarlo. La búsqueda de reflexión apela a un espectador activo que esté más urgido en despejar sus sentidos que en consumir pochoclos a la espera de un final anunciado. No ordenar en casilleros es una premisa, muy poco aristotélica, que Puenzo practica a rajatablas, y que le permite encontrar espacios de análisis para interpelar al espectador.

Nuevamente acudimos al relato de Serafín: “Después empezó a desvestirse y a cantar en guaraní. Lala tuvo que apoyarse contra la pared porque temblaba. Y yo supe que era la Guayi la que nos maneja-

Serafín décrit cette passion absolument pure telle qu'il la perçoit, sans avoir recours à des euphémismes.

Représenter des histoires d'amour est une des intentions principales de Lucía Puenzo. Mais le film est un grand puzzle de genres cinématographiques : un road-movie qui emprunte la route qui relie l'Argentine et le Paraguay (pays d'origine de la Guayi, qui a fui la région d'Ipacaray à 13 ans pour des raisons que le film révèle peu à peu grâce à une utilisation maîtrisée du flash-back) et un thriller qui crée une atmosphère tendue où la vengeance, le meurtre, l'inceste, la prison et la corruption policière, sont des thèmes secondaires qui deviendront cependant cruciaux. Le traitement de la légende de l'enfant-poisson (qui donne le titre au film) n'est peut-être pas aussi clair que ce que le récit l'exigerait, tout au moins il n'atteint pas l'intensité de certains moments du film. Cette légende de l'enfant-poisson dans un lac symbolise le monde féminin, ce qui se trouve sous la terre, au fond de l'eau, un monde en lien profond avec l'émotion. Un monde associé également au désespoir de la Guayi, qui n'a pas surmonté la naissance de cet enfant, et au désespoir de Lala qui essaie de lever le secret le mieux gardé de son amie. Et toutes deux veulent revenir à cet endroit marqué par la maternité, un lieu rempli de souvenirs, d'érotisme et surtout de mystère. Le spectateur découvre les choses en même temps que ces deux femmes : une autre qualité du film est de ne pas anticiper sans raison mais de placer le spectateur non pas devant ou derrière mais aux côtés des deux héroïnes sur le chemin qu'elles parcourent. Et les deux amantes se cherchent dans leurs silences ou essentiellement pour eux : elles s'aiment sans poser de questions et poursuivent le même destin, que le fond de l'eau viendra sceller si la vie leur offre ce privilège.

En général le cinéma argentin n'a pas traité (en tout cas pas comme l'a fait Puenzo) des thèmes comme l'intersexualité, l'inceste et l'interminable pulsion érotique de la puberté. Le chemin nous conduit maintenant vers des thématiques que ce cinéma s'approprie et qu'il approfondit en toute liberté, débarrassé de toute étiquette qui constitue une entrave. La recherche d'une réflexion convoque un spectateur actif qui soit pressé de réveiller ses sens plutôt que de consommer des films pop-corn au dénouement sans surprise. Ne pas mettre dans des cases devient une prémissse, pas du tout aristotélicienne, que Puenzo suit à la lettre et qui lui permet de trouver des espaces d'analyse qui interpellent le spectateur.

Mais revenons au récit de Serafín : “Ensuite elle commença à se dévêtrir et à chanter en guaraní. Lala dut prendre appui sur le mur car elle tremblait. Et je sus alors que c'était la Guayi qui nous gouvernait tous. Les

*ba a todos. A los Brönté y al mundo. Y que si afuera llovía es porque adentro la Guayí lloraba. Pero ahora se reía mientras bailaba desnuda. Y si las cosas hubieran empezado a volar por el aire no me hubiera sorprendido".* Quizás este conspicuo narrador no se vería sorprendido si todo volara por los aires a consecuencia del magnetismo que la Guayí ejercía en toda la familia. Pero quienes sí se ven sorprendidos son los espectadores, ya que Puenzo no les da lugar a muchas previsiones, y esto se debe, también, al ritmo que logra imponerle al film.

La fuerza y la entidad que le otorga Puenzo al idioma guaraní, al que ella compara con el canto de los pájaros ("así los hechizaron a los españoles las guaraníes", dice el juez una vez que la Guayí acaba de cantar en una sordida velada en la mesa familiar de los Brönté) funciona como un arma de seducción que la muchacha desenfunda, un tanto inconscientemente, para encantar a sus presas. Buscando una atmósfera propicia para hechizar espectadores, Puenzo tiende a apoyarse en la posición de la cámara, que acerca para aumentar la tensión en un marco de sutil penumbra, en los juegos con la música que conecta los dos mundos en que crecen las protagonistas, y, sobre todo, en la precisión con que dispara ciertos textos que resultan vitales para dinamizar el relato.

Nada inocente a la hora de inducir la narración desde el primer momento, Puenzo nos da un ejemplo claro: no bien nos asomamos al film *XXY*, cuando Kraken, el padre de Alez, anuncia el sexo del ser que acaba de nacer: "hembra", dice, para dar paso al significante; luego irá más allá para sostener la tesis de que el sexo biológico no determina la sexualidad del sujeto. Y esto sobrevolará todo el film. Si el espectador está de acuerdo o no poco importa, pues de todos modos no podrá substraerse a las permanentes provocaciones a que es sometido.

En las dos obras de Puenzo los padres asumen un protagonismo inequívoco; su ausencia o su presencia están muy lejos de ser algo menor.

Ramiro (Germán Palacios), el padre de Álvaro en *XXY*, es perverso con su hijo; perturbado por la posibilidad de que el adolescente sea homosexual, encuentra cierta calma cuando se entera de que ha tenido sexo con Alex, aun desconociendo el conflicto interno de la adolescente dentro de su apariencia femenina. En síntesis, se alegra de que su hijo se haya fijado en una mujer, sin tener idea de cómo se vincularon los jóvenes. Transitando este enigma, el film refuerza la idea de que esa apariencia de Alex no da cuenta de su sexualidad, al menos no la define; sin duda esquiva todo tipo de clasificación a priori, apoyado en la entereza que le confiere a su protagonista.

*Brönte et tout le monde. Et s'il pleuvait dehors, c'était parce qu'à l'intérieur la Guayí pleurait. Mais maintenant elle riait tandis qu'elle dansait nue. Et si les choses avaient commencé à s'éléver dans les airs ça ne m'aurait pas surpris."* Peut-être cet étonnant narrateur n'aurait pas été surpris si tout s'était mis à voler dans les airs comme conséquence du magnétisme que la Guayí exerçait sur toute la famille. Mais ceux qui sont surpris, ce sont les spectateurs, dans la mesure où Puenzo ne laisse pas de place à l'anticipation grâce au rythme qu'elle réussit à donner au film.

La force et l'existence que donne Puenzo à la langue guaraní, qu'elle compare au chant des oiseaux ("C'est ainsi que les Guaraní ont envoûté les Espagnols" dit le juge après que la Guayí a chanté au cours d'une sordide veillée familiale chez les Brönté); cette langue devient une arme de séduction que la jeune fille utilise inconsciemment pour envoûter ses victimes. Cherchant une atmosphère propice pour envoûter les spectateurs, Puenzo tend à utiliser la position de la caméra : elle l'approche des acteurs pour augmenter la tension, elle joue sur la musique qui relie les deux mondes où grandissent les protagonistes, dans un cadre subtilement plongé dans la pénombre, et surtout elle filme avec précision certains dialogues qui sont essentiels dans la dynamique du récit.

Rien n'est laissé au hasard dans le souci d'induire le cours du récit dès les premiers instants, et Puenzo nous offre un exemple clair : dès le début du film *XXY*, lorsque Kraken, le père d'Alex annonce le sexe de l'être qui vient de naître, "femelle" annonce-t-il pour ouvrir la voie au signifiant ; elle ira ensuite plus loin pour soutenir la thèse que le sexe biologique ne détermine pas la sexualité. Et cette idée viendra alimenter tout le film. Que le spectateur soit d'accord ou pas, là n'est pas la question, dans la mesure où celui-ci ne pourra échapper aux provocations permanentes auxquelles il est soumis.

Dans les deux œuvres de Puenzo, les pères assurent sans équivoque un rôle prédominant ; leur absence ou leur présence est loin d'être insignifiante.

Ramiro (Germán Palacios), le père d'Álvaro dans *XXY*, est pervers avec son fils. Perturbé par l'éventuelle homosexualité de son fils, il retrouve une certaine sérénité lorsqu'il apprend qu'il a couché avec Alex, sans connaître le conflit intérieur de l'adolescente dans son corps de femme. Il est finalement content que son fils soit attiré par une femme sans même connaître la relation des deux jeunes. Dépassant cette énigme, le film renforce l'idée que cette apparence d'Alex ne rend pas compte de sa sexualité, ou tout au moins ne la définit pas ; il esquive sans doute tout type de classification a priori en s'appuyant sur le caractère entier de son héroïne.



ARRIBA: Lala (Inés Efrón), la Guayi (Mariela Vitale) y una historia de amor redentora.

EN HAUT : Lala (Inés Efrón), la Guayi (Mariela Vitale) et une histoire d'amour rédemptrice.

ABAJO: Lala (Inés Efrón) et la Guayi (Mariela Vitale) planifican su viaje a Paraguay.

EN BAS : Lala (Inés Efrón) et la Guayi (Mariela Vitale) préparent leur voyage au Paraguay.



ARRIBA: Lala bucea en el fondo del agua en busca de la leyenda del niño pez.

EN HAUT : Lala explore le fond de l'eau à la recherche de la légende de l'enfant poisson.

ABAJO: Lala llega al bello lugar que le describió su novia.

EN BAS : Lala arrive au bel endroit que lui a décrit son amie.

El padre de Lala (Pep Munné) en *El niño pez* está inmerso en su mundo y lleva con soberbia el poder que detenta por su condición de juez (escritor de fama en la obra literaria) y por su holgada posición burguesa. Nada de esto es menor a la hora de definir el homicidio que su hija prepara, cansada de que el egoísmo de su padre afecte su entorno y, sobre todo, celosa de la relación que éste tiene con la Guayi; sin demasiada culpa aparente, comete el homicidio que sirve de desencadenante para este interesante *thriller* que por medio de abruptos y continuos *flashbacks* vamos dilucidando con el correr de los minutos.

El padre de la Guayi, Sócrates Espina, en una muy buena interpretación de Arnaldo André, actor de origen paraguayo conocido por protagonizar decenas de telenovelas, también posee un alto grado de egocentrismo además de haber abusado de su hija, lo que motivó que ésta huyera a Buenos Aires.

En los dos países latinoamericanos por los que transita Puenzo, y podría hacerse extensivo a otras comarcas del continente, los abusos incestuosos son frecuentes y hay, lamentablemente, un consentimiento tácito, silencioso, para que esto se oculte. La directora huye del estereotipo de padres nefastos y da una vuelta de tuerca. No es casual que las protagonistas se mimeticen tanto, tengan una relación tan simbiótica entre ellas. Ambas entienden que estos padres son endemoniados pero a la vez cautivantes.

Ninguna duda cabe, a esta altura, de que estos deuteragonistas en la ficción no lo son para nada en la vida de sus hijos, que cargan a cuestas con esta pesadísima herencia. Puenzo pone especial cuidado a la hora de caracterizarlos, de lo que sale verdaderamente airosa, apoyada en la fina exégesis (algunas mejor que otras) de los actores.

En el caso de Kraken, el padre de Alex en *XXY*, se trata del menos castrador y más preocupado, genuinamente, por los problemas de su hija. Es él quién realiza un gran esfuerzo por no condicionar la decisión de Alex ni dejarse influenciar por esa conciencia colectiva social que apunta a la castración. Él hace hincapié en la necesidad de una elección personal, no biológica ni social, y la acompaña en este periplo; pero su hija no considerará esto de la misma forma. Como explica Puenzo en la entrevista, finalmente la idea que intenta plasmar con su film es la de empezar a pensar en otra identidad sexual, lo más revolucionario de todo lo que expone.

El gran mérito de Puenzo es atreverse a contar estas historias dentro de un ámbito en el que abundan abusos sexuales o de autoridad; problemas relacionados con las drogas y la prostitución, en una sociedad castradora y en familias de padres conflictivos. *El niño pez* no tiene una temática tan compleja como la

Le père de Lala (Pep Munné) dans *El niño pez* est bien ancré dans son monde et porte avec orgueil le pouvoir que lui donne sa condition de juge (d'écrivain de renom dans le roman) et de bourgeois. Rien de tout cela n'est anodin à l'heure de définir le meurtre que sa fille prépare, lasse des conséquences de l'égoïsme de son père et surtout, jalouse de la relation qu'il entretient avec la Guayi ; sans culpabilité apparente, elle commet le meurtre qui sert de déclenchement à ce thriller que nous élucidons peu à peu grâce à des flash-backs soudains et répétés.

Le père de la Guayi, Sócrates Espina (superbement interprété par Arnaldo André, un acteur de feuilletons d'origine paraguayenne) est également très égocentrique, en plus d'avoir abusé de sa fille, raison pour laquelle celle-ci a fui à Buenos Aires.

Dans les pays latino-américains portés à l'écran par Puenzo, mais on pourrait généraliser à tous les pays du continent, les abus sexuels incestueux sont fréquents et malheureusement, il existe un consentement tacite et silencieux pour qu'ils ne soient pas dévoilés. La réalisatrice s'éloigne du stéréotype du père néfaste et donne un tour d'écrou. Ce n'est pas par hasard que les protagonistes s'installent dans le mimétisme et que leur relation est aussi symbiotique. Toutes deux comprennent que ces pères sont à la fois diaboliques et envoûtants.

Aucun doute à présent, que ces seconds rôles dans la fiction sont loin de l'être dans la vie de leurs enfants, qui eux portent le poids de ce lourd héritage. Puenzo prend un soin tout particulier pour bien les caractériser, et elle s'en sort élégamment, avec l'aide d'acteurs à l'interprétation toute en finesse (certains plus que d'autres).

Prenons le cas de Kraken, le père d'Alex dans *XXY*, c'est le moins castrateur et le plus sincèrement préoccupé par les problèmes de sa fille. Il fait un gros effort pour ne pas influencer la décision d'Alex et pour résister à cette conscience collective sociale qui voit dans la castration la seule solution. Il insiste sur le besoin de faire un choix personnel et non pas biologique ou social, et il accompagne sa fille dans ce parcours ; mais elle ne considèrera pas le problème sous le même angle. Comme l'explique Puenzo dans l'entretien, l'idée maîtresse de son film est celle de commencer à penser une autre identité sexuelle, c'est l'idée la plus révolutionnaire du film.

Puenzo a le grand mérite d'oser raconter ces histoires dans un contexte où les violences sexuelles ou les abus d'autorité sont nombreux ; de même pour les problèmes en rapport avec la drogue et la prostitution, dans une société castratrice et dans des familles conflictuelles. *El niño pez* n'a pas une thématique aussi complexe que celle de l'intersexualité de *XXY*; il s'agit plutôt du parcours émotionnel de deux filles amoureuses, mais depuis le tout début il y a un meurtre

intersexualidad de *XXY*, es más un recorrido emocional de dos chicas enamoradas, pero ya desde el comienzo hay un asesinato y una huida que intensifica las posibilidades del relato. Y en el final no hay clausura, hay sueños. Lo que pudo ser una catástrofe, quizás tenga un final feliz, porque las amantes están cerca de lograr la tan ansiada huida a Paraguay, que las aleje de la familia, la policía y la cárcel. No se sabe si llegarán a destino, ni qué puede pasar en el camino, pero como dice Serafín (siempre el hábil can narrador) en el primer texto de la novela: "Pudo haber sido peor, créanme".

Algunos personajes secundarios adolecen de un cierre en la caracterización, es el caso de la madre y el hermano de Lala en *El niño pez* o Erika, la madre de Álvaro en *XXY*, cuya falta de fuerza dramática produce un vacío en el vínculo con los protagonistas. Esto no está relacionado directamente con las actuaciones sino más bien con una construcción lineal que los deja a mitad de camino.

Puenzo apunta a su bagaje personal, vivido o adquirido a través de otros, como detonador de su obra literaria y cinematográfica: "Estoy hablando de cosas que conozco muy de cerca, aunque no sean necesariamente autobiográficas. Aún en trabajos por encargo, me doy cuenta de que estoy reciclando cosas de mi vida o de gente que conozco".

Y volvemos a la entrelínea del comienzo porque parece ser que allí es donde está la verdad y la fuerza. Si no, que hablen estos materiales, con todas estas heroínas en medio del desastre, tratando de atravesar la vida sin tanto dolor, buscando huir de la banalidad y el egoísmo, y asumiendo sus historias de amor, esas que la realizadora se esmera en captar, naturalmente, desde su pluma, o desde su cámara.

**RESUMEN** El cine de Lucía Puenzo, de quien contamos hasta ahora dos largometrajes, bucea en temas a los que se ha llegado a catalogar de escandalosos. Su primer largo, *XXY*, sorprendía con una temática poco abordada, casi exótica para el cine, la intersexualidad; la pubertad es la edad elegida por la directora para plantear en este film la búsqueda de identidad sexual de quien no vislumbra ser aceptada por una sociedad prejuiciosa y necesitada de comportamientos estancos que no comprometan su comodidad. Su segundo film también tiene a los adolescentes como protagonistas; una edad poderosa que a la directora le resulta fascinante por lo que tiene de transicional. *El niño pez* explora los recursos con más avidez y a la historia de amor, eje central del film, le incorpora sub-tramas que vitalizan el relato. Buceando en las relaciones de poder (dentro del propio hogar preferentemente y fuera de él también), el mundo de los personajes es sórdido y oscuro. También recorre el mundo onírico que va ganando terreno y sirve de refugio a sus criaturas.

**PALABRAS CLAVES** lo no dicho - rompecabezas de géneros - novela - narrador - amor - erotismo - heroínas - incesto

et une fuite qui intensifient les possibilités du récit. À la fin, le récit reste ouvert, dans des rêves. Ce qui aurait pu devenir une catastrophe, aura peut-être une fin heureuse, parce que les deux amantes sont sur le point de réussir à passer la frontière du Paraguay, elles s'éloignent de la famille, de la police et de la prison. On ne sait pas si elles arriveront à destination, ni non plus ce qui pourrait leur arriver en chemin, mais comme dit Serafín ( l'ingénieux chien narrateur ) dans le roman : "*Ça aurait pu être pire, croyez-moi*".

Certains personnages secondaires ne sont pas tout à fait aboutis, c'est le cas de la mère et du frère de Lala dans *El niño pez* ou d'Erika, la mère d'Álvaro dans *XXY*, dont le manque de force dramatique produit un vide dans leur rapport aux protagonistes. Ceci n'a pas de lien direct avec le jeu des acteurs mais plutôt avec une construction linéaire qui laisse certains personnages inachevés.

Puenzo affirme que c'est son expérience personnelle, directe ou indirecte, qui sert de déclencheur à son œuvre littéraire ou cinématographique : "*Je parle de choses que je connais de près, même si elles ne sont pas obligatoirement autobiographiques. Même dans des travaux de commande, je me rends compte que je recycle des événements de ma vie ou de la vie de gens que je connais.*"

Et nous voici de nouveau sur cet espace entre les lignes du début parce qu'il semblerait que ce soit là que se trouvent la force et la vérité. Autrement, que ces histoires parlent d'elles-mêmes, avec toutes ces héroïnes au milieu du désastre, qui essaient de traverser la vie avec moins de douleur, qui cherchent à fuir la banalité et l'égoïsme, et qui assument leurs histoires d'amour ; des histoires que la réalisatrice prend soin de recueillir, naturellement, du bout de sa plume ou derrière sa caméra.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)  
PAR MICHELLE ORTUNO**

**RÉSUMÉ** Le cinéma de Lucía Puenzo, qui a signé jusqu'à présent deux longs-métrages, se fraie un chemin à travers des thématiques que l'on a pu taxer de scandaleuses. Son premier long-métrage, *XXY*, a pu surprendre en abordant un sujet peu traité et même exotique au cinéma, celui de l'intersexualité ; la réalisatrice choisit la puberté pour aborder dans ce film la recherche d'une identité sexuelle, celle d'une personne qui ne voit pas comment être acceptée par une société qui s'appuie sur des préjugés et qui a besoin de comportements étanches pour ne pas se remettre en question. Son second film aussi met en scène des adolescentes ; un âge rempli de puissance et que la réalisatrice trouve fascinant car transitionnel. *El niño pez* explore davantage de ressources et rajoute à l'histoire d'amour – axe central du film – des sujets secondaires qui revitalise le récit. Navigant entre les relations de pouvoir (à l'intérieur de la propre famille principalement mais également à l'extérieur), le monde des personnages est sombre et sordide. Le film explore également le monde onirique, celui-ci gagnant de la place et servant de refuge aux personnages.

**MOTS-CLÉS** le non-dit - puzzle de genres cinématographiques - roman - narrateur - amour - érotisme - héroïnes - inceste



Las protagonistas (Mariela Vitale e Inés Efrón) durante el rodaje de *El niño pez*, recibiendo indicaciones de Lucía Puenzo.

Les deux actrices principales (Mariela Vitale et Inés Efrón) écoutant les indications de Lucía Puenzo sur le tournage de *El niño pez*.

# XXY, algo más que dos sexos

Patricia Carbonari



Álvaro (Martín Piroyansky) y Alex (Inés Efrón), protagonistas de XXY.  
Álvaro (Martín Piroyansky) et Alex (Inés Efrón), protagonistes de XXY.

## **XXY, bien plus que deux sexes**

**E**l gran maestro iraní Abbas Kiarostami supo decir que lo mejor que nos puede pasar al ver un film es empezar a rumiarlo al salir del cine. Y esto es lo que ocurre con *XXY*, un film para pensar la identidad, la hipocresía y el clima social frente a quienes nacen “diferentes”. Hay un objetivo claro en esta ópera prima de la argentina Lucía Puenzo, lograr que el espectador piense. Este carácter brechtiano, en la médula vertebral del film resulta muy oportuno para abrir el debate sobre el hermafroditismo y la elección sexual.

“Soy las dos cosas”, le dice Alex (Inés Efrón), la protagonista, a Álvaro, de quién va a enamorarse. “Pero eso no puede ser” responde Álvaro, a lo que Alex cuestiona: “¿vos me vas a decir a mí qué es lo que puede o no ser? Inquieto, no conforme, Álvaro sigue indagando: “¿pero te gustan los hombres o las mujeres?”. “No lo sé” cierra Alex. Y allí se trasladan las preguntas al espectador, comienza su trabajo ¿por qué es necesario elegir, así de tajante, así de taxativo, entre ser hombre o ser mujer? ¿Por qué para la sociedad es inadmisible vivir con ambos sexos? Lucía Puenzo tiene muy claro cómo introducirnos en una historia donde el mar es testigo y arrastra la tensión de los personajes.

Alguien corre por un intenso bosque mientras la cámara vibra al compás de su fatiga y, de pronto, un rostro ocupa el plano: el rostro de Alex, fumando un cigarrillo. Sonido ambiente. Es la primera escena de la película. Piriápolis, Uruguay, playas agrestes, cabaña frente al mar. Hasta acá nadie imagina que Alex está dirimiendo su sexualidad, disyuntiva que a una mayoría de los mortales no se nos ha presentado y de la que poco podemos dar cuenta. La primera palabra que se pronuncia es, como para entrar en tema, “hembra”, en boca de Kraken, interpretado por el muy dúctil Ricardo Darín, padre de Alex, un biólogo marino que está asistiendo el nacimiento de un pez. Mientras tanto, su mujer le cuenta que está llegando un barco procedente de Buenos Aires con una pareja de amigos y su hijo adolescente, Álvaro (Martín Piroyansky) a pasar unos días de descanso. Ramiro, padre de Álvaro (Germán Palacios) es un prestigioso cirujano interesado en el hermafroditismo de Alex, rodeada a esta altura de “voces autorizadas” que consideran que debe ser normalizada, lo que traducido sería extirparle uno de los sexos que posee. Luego nacerá la historia de amor entre los adolescentes, esencial para la trama. Pero en esta historia algo no cierra y el clima se enturbia.

Esta película circula por una senda, si se quiere ambigua y peligrosa, que abre un interrogante: liber-

**L**e grand maître iranien Abbas Kiarostami affirme que le mieux qui puisse nous arriver lorsqu'on va voir un film c'est de commencer à le repenser dès notre sortie de la salle. Et c'est ce qui arrive avec *XXY*, un film qui pense l'identité, l'hypocrisie et l'environnement social de ceux qui naissent “différents”. Le but clairement défini de ce premier film de l'Argentine Lucía Puenzo est celui de réussir à faire réfléchir le spectateur. Cette caractéristique brechtienne, axe central du film, semble tout à fait convenir pour ouvrir le débat sur l'hermaphrodisme et l'orientation sexuelle.

“Je suis les deux à la fois”, dit l'héroïne Alex (Inés Efrón) à Álvaro, dont elle tombera amoureuse. “Mais c'est impossible” répond Álvaro, et Alex de lui renvoyer la question : “C'est toi qui va me dire ce qui est possible et ce qui ne l'est pas ?”. Inquiet, peu convaincu, Álvaro interroge encore : “Mais tu préfères les hommes ou les femmes ?”, “Je n'en sais rien” conclut Alex. Et c'est à ce moment-là que les questions passent du côté du spectateur, là que commence sa réflexion : pourquoi doit-on choisir de façon aussi précise et catégorique entre être un homme et être une femme ? Pourquoi la société trouve inadmissible que l'on puisse vivre avec les deux sexes ? Lucía Puenzo sait clairement nous faire pénétrer dans une histoire dont la mer sera le témoin tout en portant la tension de ses personnages.

Une personne court dans une forêt dense, la caméra libre au rythme de sa fatigue et soudain, gros plan sur le visage d'Alex, qui fume une cigarette. Son d'ambiance. C'est la première scène du film. Piriápolis, Uruguay, plages désertes, cabanon face à la mer. Jusque-là, personne ne sait qu'Alex est en train de régler le problème de sa sexualité, dilemme que la plupart des mortels n'ont pas vécu et dont ils ne peuvent rendre compte. Comme pour entrer dans le vif du sujet, le premier mot du film est “femelle” prononcé par Kraken, le père d'Alex (interprété par Ricardo Darín, acteur au jeu très varié) un biologiste spécialisé dans les espèces marines qui assiste à une naissance. Pendant ce temps, sa femme lui annonce l'arrivée d'un bateau de Buenos Aires, et qu'un couple d'amis avec leur fils adolescent Álvaro (Martín Piroyanski), viennent chez eux passer quelques jours. Ramiro, le père d'Álvaro (Germán Palacios) est un prestigieux chirurgien qu'intéresse l'hermaphrodisme d'Alex, qui se trouve à ce moment de l'histoire au centre de ces “points de vue autorisés” qui considèrent qu'elle doit rentrer dans la norme, c'est-à-dire qu'on doit lui



Álvaro (Martín Piroyansky) y Alex (Inés Efrón), protagonistas de XXY.  
Álvaro (Martín Piroyansky) et Alex (Inés Efrón), protagonistes de XXY.

tad de elección versus “normalización”. Esta nada habitual ambigüedad sexual es en general “corregida” rápidamente. “La normalización deja más tranquilos a los padres y a la sociedad que a los operados”, sostiene Lucía Puenzo, a partir de este momento nuestra entrevistada.

**¿Por qué crees, Lucía, que cuesta tanto aceptar la libre elección sexual?** Porque el mundo siempre se dividió en términos binarios, hombres y mujeres, y todo quién reclame un lugar de identidad en el medio va a tener que pelear por él. El mundo tiende a rotular y a clasificar, y claro, ordenar todo en casilleros es tranquilizador. Por el contrario, quien se sale de la norma, quién se resiste a ser normalizado, es un individuo perturbador para la sociedad. ¿Quién es, qué es?

Muchos amigos intersexuales me han contado sus peleas para llevar adelante sus vidas como ellos desean; hay que ir ganando espacios hasta en los lugares más inesperados, como la inscripción en una universidad. Lo que me sorprendió de esta lucha es la convicción de no tener que elegir ser hombre o mujer. En su caso defienden que vinieron al mundo con un cuerpo que es de otra identidad sexual, pelear contra la concepción que todos tenemos de que en el mundo sólo hay hombres o mujeres es algo muy duro.

**Un interés médico y una sociedad que en lugar de cuestionarse, acosa. Este escenario, esta parte del todo, es una gran penumbra, que dicho sea de paso, está muy bien descrita por la fotografía de Natasha Braier. Pero Alex, no obstante, recibió de tu parte la suerte de no haber sido “normalizada”, aunque la enfrentaste a otro límite: hasta dónde se puede elegir y qué hago, después, si elijo, en esta sociedad? Me interesaría que me cuentes el proceso de trabajo actoral con Inés Efrón para que su personaje logre deambular por tan frágil senda.** Inés me acompañó unos cuantos meses a las entrevistas con genetistas, endocrinólogos, leyó libros, entrevistas médicas, vio documentales como Octopusalarm, dibujó durante meses el diario imaginario de Alex, vivió en locación dos meses antes del rodaje, mientras nosotros preparábamos la película... Todo eso le fue permitiendo empaparse del personaje con tiempo. Y ensayamos durante meses, en Buenos Aires primero, y después algunas semanas en Piriápolis; fue a lo que más tiempo le dediqué, los ensayos con Inés y Martín, que interpreta a Álvaro. Ellos, por suerte, eran amigos, se tenían mucha confianza. Para el inicio del rodaje, los tres teníamos muy claro quién era cada personaje, cómo se movía y cómo hablaba. Y hablar con ellos fue delineando las escenas del guión.

extraire un des deux sexes qu'elle possède. L'histoire d'amour entre les deux adolescents naîtra par la suite et deviendra essentielle dans la trame de l'histoire. Mais quelque chose n'arrive pas à se résoudre et l'atmosphère devient trouble.

Ce film emprunte un chemin si l'on veut ambigu et dangereux et qui s'ouvre sur une question : la liberté de choix versus la “normalisation”. Cette ambiguïté sexuelle peu commune est généralement rapidement “corrégée”. *“La normalisation rassure davantage les parents et la société que les personnes que l'on opère”*, déclare Lucía Puenzo, dont nous transcrivons ici l'entretien.

**D'après toi Lucía, pourquoi est-il si difficile d'accepter le libre choix de l'identité sexuelle ?** Parce que le monde a toujours été divisé en termes binaires, il y a des hommes et des femmes, et toute personne qui prétend occuper un espace identitaire entre les deux devra lutter pour cela. Le monde tend à mettre des étiquettes et à classer ; de toute évidence, mettre la réalité dans des cases, c'est rassurant. Au contraire, ceux qui arrivent à s'extraire de la norme et qui résistent à l'idée de s'y retrouver, deviennent des individus que la société considère comme des perturbateurs. Qui sont-ils ? Que sont-ils ?

De nombreux amis intersexués m'ont raconté leurs luttes pour mener la vie qu'ils désirent mener ; il faut gagner du terrain jusque dans les espaces les plus inattendus, comme par exemple une inscription dans une université. Ce qui m'a surprise dans ce combat, c'est leur volonté de ne pas choisir entre être un homme et être une femme. Ils défendent l'idée qu'ils sont venus au monde avec un corps où s'inscrit une autre identité sexuelle et pour eux c'est dur de lutter contre la conception que nous avons tous que seuls existent dans le monde des hommes et des femmes.

**Un harcèlement qui provient autant d'un corps médical que d'une société qui ne se remettent pas en question. Ce cadre, cette partie d'un tout, est une zone d'ombre qui, soit dit en passant, est très bien rendue par la photographie de Natasha Braier. Mais cependant tu as fait en sorte que le personnage d'Alex ne soit pas “normalisé”, bien que tu l'aises confronté à une autre limite : jusqu'où peut-on choisir, et si on choisit qu'est-ce qu'on fait dans cette société ? Je voudrais que tu me parles de l'évolution du travail avec l'actrice Inés Efrón pour que son personnage avance sur une ligne aussi fragile.** Inés m'a accompagnée durant plusieurs mois lors de mes rencontres avec des généticiens, des endocrinologues, elle a lu des livres, des entretiens de médecins, elle a vu des documentaires comme Octopusalarm, elle a dessiné pendant des mois le journal imaginaire d'Alex, elle a vécu sur les lieux du tournage deux mois avant son début pendant que nous préparions le film... Tout ceci lui a permis de s'imprégner de son personnage en amont. Puis nous avons répé-



Álvaro (Martín Piroyansky) y Alex (Inés Efrón), protagonistas de *XXY*.  
Álvaro (Martín Piroyansky) et Alex (Inés Efrón), protagonistes de *XXY*.

**Es definitorio el puntapié inicial de un film, el deseo del director ¿qué pesó más al realizar *XXY*, cuál fue el verdadero punto de partida, el primer esbozo de guión?** Un cuento de Sergio Bizzio, de su libro *Chicos*. El cuento se llama *Cinismo* y es el despertar sexual de una adolescente intersexual. En el cuento no hay padres médicos, y el cuerpo de la protagonista, que se llama Rocío, es un cuerpo poético, ficcional, porque es el cuerpo de una hermafrodita pura, como en los antiguos relatos griegos, con toda la potencia de los dos sexos. La relación con un adolescente virginal que llega a su casa está también en el cuento. Me enamoré de esos dos personajes, y como tengo la suerte de vivir con el autor que lo escribió hace muchos años, nos tenemos la confianza suficiente para escribir juntos y permitirnos adaptar nuestros trabajos, que es lo que hice con su cuento. Una adaptación muy libre, en la que la realidad y meses de investigación y charlas con médicos y con distintos individuos con diferentes diagnósticos fueron transformando por completo la historia.

té pendant des mois d'abord à Buenos Aires et ensuite pendant quelques semaines à Piriápolis. Les répétitions avec Inés et Martín, qui interprète Álvaro, c'est ce qui m'a pris le plus de temps. Par chance ils étaient amis et se faisaient confiance. Au début du tournage, nous savions tous les trois parfaitement qui était chaque personnage, comment il se déplaçait, comment il parlait. Le scénario s'est construit au fil de nos discussions.

**Le point de départ d'un film, le désir du réalisateur est fondamental. Qu'est-ce qui a eu le plus de poids au moment de filmer *XXY*? Quel a été le véritable point de départ, la première ébauche de scénario ?** Une nouvelle du recueil *Chicos* de Sergio Bizzio. La nouvelle s'appelle *Cinismo* et raconte l'éveil sexuel d'une adolescente intersexuée. Dans la nouvelle aucun des parents n'est médecin, et le corps de l'héroïne qui s'appelle Rocío, est un corps de fiction, poétique, parce qu'il s'agit du corps d'une hermaphrodite pure, comme dans les anciens mythes grecs, avec toute la puissance des deux sexes. On trouve également dans la nouvelle la relation avec un adolescent virginal qui arrive chez elle. J'ai tout de suite aimé ces deux personnages, et comme j'ai la chance de vivre avec la personne qui a écrit l'histoire il y a longtemps, nous avons travaillé dans la confiance pour réécrire ensemble et pour adapter nos projets, c'est ce que j'ai fait avec sa nouvelle. Une adaptation très libre puisque la réalité, des mois de recherches et de rencontres avec des médecins et des personnes qui posent des diagnostics différents, ont fini par transformer entièrement l'histoire.

**Qu'as-tu absolument voulu garder de la nouvelle de Sergio Bizzio en adaptant cette œuvre littéraire au cinéma ?** Le noyau de l'histoire se trouve déjà dans la nouvelle ; la question la plus intéressante que pose cette histoire est celle que de nombreux hermaphrodites se posent : pourquoi tout le monde attend de moi que je m'adapte à cette société ? Mais... Quand la société s'adaptera-t-elle à ce que je suis ?

**En effet, dans une des scènes Alex demande à son père combien de temps encore il compte la protéger. Et le père répond : "Jusqu'à ce que tu puisses choisir". "Et s'il n'y a pas à faire un choix ?" dit-elle, démantelant ainsi tout l'édifice socio-culturel soigneusement élaboré tout au long de ces années. Le secret d'Alex refait surface à la puberté. Mais le trouble de cette jeune fille a commencé bien avant ; dans la nouvelle, sa mère aurait voulu avoir quatre enfants mais la "différence" d'Alex a réclamé toute son attention.** De toutes façons il y a un contrepoint, la position du père, peut-être parce qu'il est biologiste ; c'est un homme qui lutte pour que la nature suive son propre chemin, et il assume ainsi un autre type de responsabilité face à sa fille.

**¿Qué fue lo que te propusiste atesorar del cuento de Sergio Bizzio, al trasponer de la literatura al lenguaje cinematográfico?** El corazón de la historia está en ese cuento; lo más interesante de una historia así guarda bastante relación con una pregunta que muchos hermafroditas suelen hacerse: ¿por qué todo el mundo espera que yo me adapte a este mundo? Pero... ¿cuándo el mundo hará lo mismo conmigo?

**Sí, en un momento, Alex le pregunta a su padre hasta cuándo va a protegerla. A lo que su padre responde:** "Hasta que puedas elegir". "Y si no hay nada que elegir?", argumenta ella desacomodando todo el andamiaje socio cultural celosamente cuidado con el correr de los años. El secreto de Alex emerge en la pubertad. Pero la peripecia de esta chica comienza mucho tiempo antes; según el relato, su madre quería tener cuatro hijos pero Alex nació "tan diferente" que demandaba toda la atención. Sí, de todos modos hay un contrapunto, la postura de su padre, quizás por su profesión de biólogo; él es un tipo que lucha porque la naturaleza pueda seguir su camino, y asume otra responsabilidad frente a su hija.

**El espectador está obligado a madurar estas ideas, a internalizar varios puntos de vista. No hay rehenes en la sala, ¿será esto lo que habrá impactado a Cannes y a otros públicos deseosos de que el cine abra otras ventanas?** No lo sé, no sé si a todo el mundo le impactó lo mismo... Sé que hay gente que se siente mucho más cerca de los dos chicos, algunos de Alex, otros de Álvaro, otros de los padres... Con qué hace contacto cada espectador es un misterio y yo prefiero que permanezca ahí, en el misterio...

**PATRICIA CARBONARI** es actriz y participó en espectáculos como *Bal-Trap*, de Xavier Durringer; *Coppola-Coppelius: un Juguete dramático*, incursión escénica en fragmento narrativo sobre textos de ETA, Hoffman, Sigmund Freud y Walter Benjamin; *In memoriam: viejas estampas de teatro político europeo*, sobre textos de Bertold Brecht, Peter Weiss y Heiner Müller; *Acaso crezca desde el suelo, pasión de Rosa Luxemburgo*, de Ana Rodriguez y Sergio Sabater. Es amante del cine y escribe para diversos medios como *Kinetoscopio*, [www.extrabismos.com](http://www.extrabismos.com) (Colombia), *Mórrada Internacional* (Dinamarca), Página 12, Buenos Aires Herald y *Sin cortes* (Argentina).

**RESUMEN** Inés Efrón encarna a Alex, una adolescente hermafrodita a quien la sociedad presiona para que elija un sexo. Ella devuelve cuestionamientos y, haciendo uso de su libertad de elección, permite que la naturaleza avance sin dejar que lo resuelva un bisturí. Allí bucea XXY y Lucía Puenzo, su directora, haciendo caso omiso del golpe bajo que facilita la tarea, se sumerge en las profundidades de este drama que pone en jaque un concepto fundamental: la naturaleza sexual hombre-mujer.

**PALABRAS CLAVES** cinismo - secreto - penumbra - cuerpo - peripecia - libertad - normalización - identidad - hermafroditismo - pubertad - sexualidad

**Le spectateur se voit dans l'obligation de réfléchir à ces questions, d'assumer plusieurs points de vue. Il n'est cependant pas pris en otage. Crois-tu que c'est la raison pour laquelle le film a eu un tel effet à Cannes et sur d'autres publics heureux de voir que d'autres portes s'ouvrent dans le cinéma ?** Je ne sais pas, je ne sais pas si le film a eu le même impact sur tout le monde... Je sais que certains se sentent proches des deux adolescents, d'autres seulement d'Alex ou d'Álvaro, d'autres des parents... L'identification de chaque spectateur demeure un mystère et je préfère qu'il en soit ainsi, qu'il y ait du mystère...

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (ARGENTINE)  
PAR MICHELLE ORTUNO

**PATRICIA CARBONARI** est actrice. Elle a participé aux spectacles suivants : *Bal-Trap* de Xavier Durringer ; *Coppola-Coppelius : Un jouet dramatique*, une incursion scénique en fragments narratifs sur des textes de ETA, Hoffman, Sigmund Freud et Walter Benjamin ; *In memoriam: viejas estampas de teatro político europeo* sur des textes de Bertold Brecht, Peter Weiss et Heiner Müller ; *Acaso crezca desde el suelo, pasión de Rosa Luxemburgo*, de Ana Rodriguez et Sergio Sabater. Passionnée de cinéma, elle écrit dans diverses publications telles que *Kinetoscopio*, sur le web : [www.extrabismos.com](http://www.extrabismos.com) (Colombie), pour *Mórrada Internacional* (Danemark), *Página 12*, *Buenos Aires Herald* et *Sin cortes* (Argentine).

**RÉSUMÉ** Inés Efrón incarne Alex, une adolescente hermafrodite à qui la société demande de choisir un sexe. Pour sa part, elle retourne les questions et, usant de son libre arbitre, donne libre cours à la nature sans que la question ne soit réglée par un quelconque bistouri. C'est dans ces eaux que navigue XXY, et la réalisatrice, Lucía Puenzo, refuse la facilité à l'heure de traiter ce sujet plongeant dans les profondeurs de ce drame qui malmène un concept fondamental : la nature sexuelle homme-femme.

**MOTS-CLÉS** cynisme - secret - penombre - corps - péripetie - liberté - normalisation - identité - hermafroditisme - puberté - sexualité



Lucía Puenzo

# MARIALY RIVAS

## pionera del cine de temáticas homosexuales en Chile

entrevista de María José Bello

A los 19 años, cuando recién cursaba el segundo año de su carrera, Marialy Rivas dirigió el cortometraje documental *Desde siempre* (1996) que, a través de diversos testimonios, abordaba la homosexualidad en Chile a mediados de los años noventa. Hay que considerar que recién en 1998 se derogaría el artículo 365 del Código Penal chileno que castigaba con cárcel la sodomía. En una época en que la realidad gay era desconocida y censurada por gran parte de la sociedad, el cortometraje fue una bocanada de aire fresco que tuvo un eco mucho mayor que el esperado. De ser un pequeño proyecto de escuela, terminó siendo exhibido en varios festivales nacionales. Ganó el Festival de Cortometrajes de Santiago, fue comentado en la prensa nacional y reseñado en *Cahiers du Cinéma*.

Esta obra se destaca por su calidad artística y por la sensibilidad y profundidad en el tratamiento del tema. El relato del documental fue construido a partir de entrevistas previas que tuvo Rivas con los personajes, quienes durante el rodaje recrearon situaciones a partir de la emoción que les inspiraban unos textos basados en sus propios testimonios. El estilo resultó bastante innovador porque no se utilizó la clásica

## MARIALY RIVAS

### pionnière du cinéma gay au Chili

À 19 ans, alors qu'elle n'était qu'en seconde année d'études, Marialy Rivas réalisa le court-métrage documentaire *Desde siempre* (*Depuis toujours*, 1996) qui abordait, à travers différents témoignages, l'homosexualité au Chili au milieu des années quatre-vingt-dix. Rappelons que ce n'est qu'en 1998 que fut abrogé l'article 365 du code pénal chilien qui punissait d'une peine de prison l'acte de sodomie. À une époque où la réalité gay était méconnue et censurée par une grande partie de la société, le court-métrage fut comme une bouffée d'air qui eut un écho plus important que prévu. Ce qui n'était au départ qu'un petit projet d'école fut montré dans de nombreux festivals du pays. Il gagna le prix du Festival de court-métrage de Santiago, fut commenté dans la presse nationale et remarqué par les *Cahiers du Cinéma*.

Cette œuvre se distingue par sa qualité artistique, par la sensibilité et la profondeur dans le traitement du sujet. L'histoire du documentaire fut écrite à partir d'entretiens que Rivas réalisa préalablement avec les personnages, qui lors du tournage rejouèrent des situations, avec l'émotion que leur inspiraient des textes tirés de leurs propres témoignages. Le style apparut très

*Blokes* (Chili, 2010) de Marialy Rivas



dinámica de entrevista, sino que se apostó por diluir los límites entre ficción y realidad. Luego de esta exitosa primera experiencia como directora y después de terminar sus estudios, Rivas cursó una especialización en Nueva York gracias a una beca; no obstante, se alejó del cine para concentrarse en el trabajo publicitario, en productoras chilenas y españolas. Hace algunos años comenzó a planificar su retorno al séptimo arte a través de tres proyectos: *Blokés, Joven y Alocada* y *Todas íbamos a ser reinas*. En todos ellos volvemos a encontrar al erotismo y la identidad sexual como temas centrales. El cortometraje *Blokés* y el largometraje *Joven y Alocada* cuentan con el financiamiento del Fondo de Fomento Audiovisual.

**¿Por qué elegiste ser directora en una época en que casi ninguna mujer se dedicaba al cine en Chile?** Cuando yo entré a la Escuela de Cine de Chile era el primer año en que se impartía la carrera. No era como ahora que está de moda estudiar cine y mucha gente lo hace. Para mí fue algo de vocación. Creo que tal vez influyó el hecho de que en mi casa no me dejaban ver televisión, entonces iba tres veces a la semana al cine. No lo elegí yo, fue un llamado. A los siete años ya sabía que quería ser directora. **Tu primer proyecto fue *Desde siempre*. ¿Cómo surgió la idea de este documental?** Era un domingo por la noche y el martes había que presentar los proyectos para el segundo semestre. Yo estaba enrollada con mi propia sexualidad y soñé con el corto. Me desperté el lunes en la mañana y vi desfilar –como en una bola de cristal– la película entera. Me quedé todo ese día escribiéndola. Fue más bien un regalo y no una decisión racional de cómo enfrentar el proyecto.

**Los personajes son muy interesantes: ¿cómo hiciste el casting?** Fue muy loco porque como era tan chica nada me importaba, entonces le preguntaba a cualquier persona si quería participar. Como era un trabajo de escuela nadie pensó que se iba a difundir mucho, entonces era más fácil que la gente accediera a aparecer y dar su testimonio. Había amigos de amigos, al transformista lo conocí en una discothèque, y así fui contactando gente y eligiendo a los personajes.

**Es un documental, pero trabajaste también con elementos de la ficción...** Sí, es un docu-ficción. Yo entrevisté a estas personas por muchas horas y después hice un libro. En este libro de entrevistas busqué el lado que me interesaba de cada uno. Después generé unos textos de un minuto, basados en sus palabras, pero enfatizando lo que a mí me interesaba mostrar, la faceta más interesante de cada personaje. En el rodaje se les pasaba el texto y se les hacía actuar en una situación de ficción, o sea *re-actuar* estas palabras. Por eso quedó como una historia de realidad ficcionada.

novateur parce qu'il n'utilisait pas la dynamique classique de l'interview et qu'il cherchait à faire disparaître les frontières entre la fiction et la réalité. Après le succès de cette première expérience en tant que réalisatrice et une fois l'école terminée, Rivas poursuivit des études de spécialisation à New York grâce à une bourse ; mais elle s'éloigna un temps du cinéma pour se consacrer à la publicité pour des maisons de production chiliennes et espagnoles. Depuis quelques années, elle prépare son retour au septième art avec trois projets : *Blokés, Joven y Alocada* (*Jeune et Folle*) et *Todas íbamos a ser reinas* (*Nous allions toutes être reines*). On y retrouve l'érotisme et l'identité sexuelle comme thèmes principaux. Le court-métrage *Blokés* et le long-métrage *Joven y Alocada* ont été financés par le Fondo de Fomento Audiovisual (Fonds de soutien audiovisuel).

**Pourquoi avez-vous choisi d'être cinéaste à une époque où il n'y avait pratiquement aucune femme qui faisait du cinéma au Chili ?** Lorsque je suis entrée à l'École du cinéma du Chili, c'était la première année que s'ouvrait ce cursus. Ce n'était pas comme maintenant où c'est très à la mode d'étudier le cinéma et beaucoup de gens le font. Pour moi cela a été une vocation. Le fait de ne pas avoir eu le droit de regarder la télévision chez moi m'a peut-être influencée ; j'allais trois fois par semaine au cinéma. Je ne l'ai pas choisi, c'était un appel. À sept ans, je savais déjà que je serais cinéaste. **Votre premier projet est *Desde siempre*. Comment vous est venue l'idée de ce documentaire ?** C'était un dimanche dans la nuit ; le mardi suivant, il fallait présenter les projets du second semestre. J'étais alors perturbée par ma propre sexualité et j'ai rêvé l'histoire du court-métrage. En me réveillant le lundi matin, j'ai vu défilier – comme dans une boule de cristal – le film en entier. J'ai passé la journée à l'écrire. Cela a été plus une surprise qu'une décision rationnelle de monter un projet.

**Les personnages sont très intéressants : comment avez-vous fait le casting ?** Cela a été complètement fou ; j'étais si jeune que tout m'était égal, je demandais donc à n'importe qui s'il voulait bien participer. Comme c'était un travail d'école personne n'a pensé qu'il serait diffusé largement, les gens ont donc accepté facilement d'apparaître et de témoigner. Il y avait des copains de copains, le transformiste je l'ai connu dans une discothèque, c'est ainsi que je contactais les gens et que je choisissais les personnages.

**C'est un documentaire, mais vous y avez introduit des éléments de fiction...** Oui, c'est un docu-fiction. J'ai interviewé ces personnes pendant des heures, puis j'ai fait un livre. Dans ce recueil d'entretiens, j'ai conservé ce qui m'intéressait le plus chez chacun d'entre eux. Ensuite j'ai écrit des textes d'une minute, tirés de leur récit, en faisant ressortir la facette la plus intéressante selon moi de chaque personnage. Pendant le tournage, je leur donnais le texte et je les faisais jouer une scène de fiction, c'est-à-dire *re-jouer* leur propre témoignage. Il s'agit donc d'une histoire vécue fictionnalisée.

**¿Cómo fue la reacción de la prensa ante un filme gay?** Era la primera vez que alguien hacía una película así, entonces causó bastante revuelo. Pero hubo un gran apoyo por parte de la prensa, algo que agradezco porque si bien ahora les va bien a las películas chilenas, en 1996 era muy raro que alguien hiciera cine. *Desde siempre* fue comentada en los diarios, fue reseñada en *Cinemanía de España*, en *Cahiers du Cinéma*, fue mostrada en el programa de televisión *Cine Vídeo*, en MTV...

**¿Qué efectos tuvo esta publicidad en las personas que participaron en el proyecto?** Fue una batalla, porque se pasó de “hagamos una cuestión de escuela” a que el documental saliera en todos lados. Y en ese tiempo no era llegar y decir: “soy gay”.

Algunos de los personajes me llamaban llorando para que no mostrara la película. Fue muy complicado porque como yo no les hice firmar un contrato, entonces terminé mostrando en la televisión sólo las partes de las cuales tenía las autorizaciones. Esto también influyó en que no me esforzara por seguir difundiendo el corto en otros festivales.

**¿Crees que en Chile hoy la sociedad es más abierta para hablar de sexo, erotismo y homosexualidad que en los 90?** Claro que ha habido una liberación. Cuando yo hice *Desde siempre*, muchos de mis actuales amigos tenían unos 13 años. Ellos me han contado cómo el corto se transformó en una especie de ícono traficable en VHS porque ¡Santo Dios! mostraba gays, y ellos veían por primera vez en su vida algo así, al mismo tiempo que durante las proyecciones del corto algunos adultos lanzaban cosas a la pantalla o salían iracundos de las funciones ante tanta degeneración. En los noventa no se hablaba de los gays, no había lugares gay friendly, ni gays en programas televisivos, ni en campañas políticas ni en ningún otro lado. Simplemente los gays no existían, sólo habitaban su ghetto gay junto a otros gays. Ghettos a los que era imposible llegar a no ser que se fuera de la mano de un gay. El tema todavía es denso y la gente sufre y se esconde. Y aunque los adolescentes de hoy tienen menos miedo a probar de todo y decir quiénes son, igual Chile sigue siendo un país predominantemente homofóbico.

**¿Qué rol ha tenido la juventud en la reivindicación de sus derechos sexuales?** La liberación adolescente me imagino que responde a una mezcla de factores, podría aventurar



*Desde siempre* (1996)

**Comment la presse a-t-elle réagi face à un film gay ?** C'était la première fois que l'on réalisait un tel film, il a causé un grand trouble. Mais il a reçu un grand soutien de la part de la presse, ce dont je suis reconnaissante car, si aujourd'hui le cinéma chilien se porte bien, c'était très peu courant de faire du cinéma en 1996. *Desde siempre* a été commenté dans les journaux, il a été cité dans *Cinemanía* en Espagne, dans les *Cahiers du Cinéma*, il a été diffusé à la télévision sur *Cine Vídeo*, sur MTV...

**Quels effets a eu cette médiatisation sur les personnes qui ont participé au projet ?** Il a fallu batailler, parce que l'on est passé d'un travail d'école à un documentaire diffusé un peu partout. À l'époque, on ne pouvait pas afficher

son homosexualité. Certains des personnages du film m'ont appelée en pleurant parce qu'on montrait le film. C'était compliqué car je ne leur avais fait signer aucun contrat, j'ai donc fini par ne montrer à la télévision que les parties de ceux qui m'en avaient donné l'autorisation. C'est pourquoi je n'ai pas cherché à diffuser le court-métrage dans d'autres festivals.

**Pensez-vous que la société chilienne d'aujourd'hui est plus ouverte aux questions de sexe, d'érotisme et d'homosexualité qu'elle ne l'était dans les années 90 ?** Bien entendu, il y a eu une libération. Lorsque j'ai fait *Desde siempre*, beaucoup de mes amis d'aujourd'hui avaient environ 13 ans. Ils racontent que le film était alors comme une icône qu'on dupliquait sur VHS car il montrait – mon Dieu ! – des homosexuels,

ce qu'ils voyaient pour la première fois de leur vie, alors que dans les salles, les spectateurs lançaient des choses à l'écran ou sortaient des séances indignés par tant de dégénérescence. Dans les années 90, on ne parlait pas des gays, il n'y avait pas de lieux gay friendly, ni de gays dans les programmes télévisés, ni dans les campagnes politiques, nulle part. Les gays n'existaient pas, tout simplement, ils vivaient dans leur ghetto gay avec d'autres gays. Des ghettos où il était impossible d'aller sans être introduit par un autre gay. Le sujet est encore sensible aujourd'hui et les gens souffrent et se cachent. Et même si les adolescents ont moins peur aujourd'hui de faire des expériences et dire qui ils sont, le Chili continue à être un pays profondément homophobe.

**Quel rôle a tenu la jeunesse dans la revendication des droits sexuels ?** La libération adolescente, j'imagine qu'elle est liée à plusieurs facteurs; je pourrais hasarder les choses les plus claires et évidentes. Vingt ans de démocratie ont permis la diversité et les gens ont moins peur d'être différents, ce qui

las cosas más obvias y evidentes. Veinte años de democracia hacen que florezca la diversidad y la gente tenga menos miedo de ser diferente, lo que lleva inevitablemente a una sociedad más tolerante. Internet y su fuerza demoledora que pone al alcance de todos, películas, libros, videos de diversas culturas donde este tema está superado o por lo menos más avanzado. Un niño o adolescente gay puede por lo tanto verse reflejado con sus angustias y dudas y encontrar posibles soluciones sólo al alcance de un clic. También la inclusión de homosexuales en las teleseries, que en Chile son creadoras de cultura, de cultura chatarra, pero cultura al fin y al cabo. Esto comenzó con el gay de la teleserie *Machos*, escrita evidentemente por dos guionistas homosexuales.

#### Pasemos a tus proyectos actuales.

#### ¿De qué trata el cortometraje

**Blokies?** Yo trabajaba en una productora que se llamaba Cinecien, la cual tenía la idea de hacer una película a partir de tres historias. Una de ellas era el cuento *Blokies* del escritor Pedro Lemebel. Si bien ese largometraje nunca se hizo, yo quedé muy obsesionada con este relato que trata de un niño que en plena dictadura se enamora de su vecino adolescente. Se obsesiona con él y va a intentar conservarlo a toda costa, con consecuencias desastrosas para el mayor de ellos. Es una historia muy bonita porque muestra cómo la "gran historia" (dictadura) termina transformando a la "historia mínima" (el despertar sexual), en algo terrible. Tuve que perseguir a Lemebel durante varios años para poder obtener los derechos y adaptar la historia.

#### ¿El estilo de este cortometraje se parece a *Desde siempre*?

No, éste es un corto netamente de ficción. En cuanto a la estética, fue clave la utilización de unos lentes anamórficos que son los que usó Pablo Larraín ahora en su película *Postmortem*. Estos tienen un efecto *wide*, más ancho que un lente normal, y definieron la estética de la película. Yo sabía que quería trabajar una historia que tratara de la sensualidad, utilizando la cámara lenta como recurso para hablar de los mundos interiores de los personajes, pero como el formato era tan particular, la técnica terminó generando un lenguaje. Fue curioso porque los lentes no permitieron que la sexualidad fuera abordada de una forma más explícita. Por ejemplo hay una escena en que el niño se masturba en un baño. Pero el baño era tan pequeño que al personaje se le veía sólo la parte superior del cuerpo. No porque yo quisiera ser menos explícita,



*Joven y Alocada* (2010)

donne inévitablement une société plus tolérante. Internet et le bouleversement qu'il engendre rendent accessibles à tous, films, livres, vidéos de différentes cultures où cette question a déjà été surmontée ou tout du moins est plus avancée. Un enfant ou un adolescent homosexuel peut bien entendu retrouver ses propres angoisses et doutes et trouver des solutions possibles en un seul clic. L'apparition des homosexuels également dans les séries, qui sont au Chili génératrices de culture, de culture de pacotille, mais de culture quand même. Cela a commencé avec le gay de la série *Machos*, écrite évidemment par deux scénaristes homosexuels.

**Venons-en à vos projets actuels. De quoi traite le court-métrage *Blokies* ?** Je travaillais pour une maison de production qui s'appelait Cinecien, celle-ci voulait faire un film à

partir de trois histoires. L'une d'entre elles était le récit *Blokies* de l'écrivain Pedro Lemebel. Bien que ce long-métrage n'ait jamais été réalisé, je suis restée hantée par l'histoire, celle d'un enfant qui, en pleine dictature, tombe amoureux d'un adolescent, un voisin. Il se prend de passion pour lui et il va tenter de le garder à tout prix, avec des conséquences désastreuses pour le plus âgé des deux. C'est une très jolie histoire, car elle montre comment "la grande histoire" (la dictature) transforme la "petite histoire" (l'éveil à la sexualité) en quelque chose de terrible. J'ai dû poursuivre Lemebel pendant de nombreuses années pour pouvoir obtenir les droits d'adaptation.

#### Le style de ce court-métrage ressemble à *Desde siempre* ?

Non, c'est très clairement une fiction. Quant à l'esthétique, l'utilisation des objectifs anamorphiques a été déterminante, ceux qu'utilise Pablo Larraín dans son film *Postmortem*. Ils ont un effet *wide*, plus large qu'un objectif normal, et ils ont défini l'esthétique du film. Je voulais travailler sur une histoire qui traite de la sensualité en utilisant le ralenti afin de révéler les mondes intérieurs des personnages, mais le format étant si particulier, c'est finalement la technique qui a généré un style. C'était très curieux car les objectifs n'ont pas permis que la sexualité soit abordée de façon plus explicite. Il y a par exemple une scène où le garçon se masturbe dans la salle de bains, mais la pièce était si petite que l'on ne voyait que le haut du corps du personnage. Non pas parce que je voulais être moins explicite, mais parce que c'était l'ouverture la plus grande que je pouvais avoir. J'avais imaginé la scène plus crue et un peu plus violente, mais elle a été adoucie par les objectifs et la taille des pièces.

sino porque ése era el lente más abierto que yo tenía. Yo me lo imaginaba más crudo y un poco más violento, pero se suavizó con el tema de los lentes y el tamaño de las habitaciones.

**Estás trabajando en tu primer largometraje. ¿De qué trata este proyecto?** *Todas íbamos a ser reinas* iba a ser mi primera película. Gané *Corfo*<sup>1</sup> y un premio de guión, pero como todavía no trabajaba en la productora Fábula, estaba sola y sacaba adelante el proyecto con mucho esfuerzo. Eran tres historias ambientadas en épocas distintas, un desafío sumamente complejo para una opera prima. Cuando entré a Fábula la presentamos al Fondo de Fomento Audiovisual y llegó a la final junto con *Postmortem* de Pablo Larraín. Los jurados nos querían premiar a los dos, pero en las bases decía que una productora no podía ganar financiamiento para más de un proyecto, y finalmente ganó Pablo. A pesar de todo, creo que esto fue una suerte porque hace tiempo que yo seguía el blog de una niña bisexual de familia evangélica, y quería hacer una película sobre ella. Fue así como nació *Joven y Alocada*. Escribimos el guión en tres semanas para presentarlo al Fondo de Fomento este año (2009) y lo ganamos.

**¿Y qué pasó con *Todas íbamos a ser reinas*?** La estamos postulando ahora como serie de TV, en doce capítulos. Son tres historias de mujeres, una de ellas ambientada el 11 de septiembre de 1973, otra el día del Plebiscito (1988)<sup>2</sup>, y la tercera el día de la elección de la presidenta Michelle Bachelet (2006). Todas están basadas en historias reales. La primera habla de María Paz Santibáñez, una pianista que quedó parapléjica tras ser baleada durante la dictadura. Después de muchos años recuperó sus facultades y pudo retomar su profesión. La siguiente está basada en dos mujeres que fueron las primeras que se casaron en territorio americano y que son chilenas. Cuando eran niñas estaban enamoradas y los papás las separaron. Una se casó y la otra se fue a Canadá. Muchos años después, la que vivía en Norteamérica supo que la otra se había divorciado y vino a Chile a buscarla. Cuando en Canadá aprobaron la ley de matrimonio homosexual, fueron las primeras en casarse. Y la tercera, es la historia de una joven a la cual su hermana menor le pide ayuda para abortar, el día en que se está eligiendo a Michelle Bachelet como presidenta. Es bueno que finalmente vayan para televisión y no para un largometraje porque son tres historias densas dramáticamente que necesitaban más desarrollo que 30 minutos cada una.

**Cuéntame del estado de desarrollo de *Joven y Alocada* y de las motivaciones que te llevaron a desarrollar la idea de esta película.** Lo que me atrae es la dualidad que tiene el personaje. Ella no se declara gay sino bisexual. Ella no es evangélica, pero como ha sido criada en esa cultura, le tiene miedo al infierno. Por una parte escribe un blog súper sexual, pero por otra, los papás no la dejan salir de noche. Ese conflicto constante, esa dualidad que tiene en

**Vous êtes en train de préparer votre premier long-métrage ?**

**De quoi traite ce projet ?** *Todas íbamos a ser reinas* devait être mon premier film. J'ai gagné *Corfo*<sup>1</sup> et un prix du meilleur scénario, mais comme je ne travaillais pas encore avec la maison de production Fábula, j'étais seule et je portais le projet à bouts de bras. C'étaient trois histoires qui se déroulaient à des époques différentes, un défi trop complexe pour un premier film. Quand je suis entrée à Fábula, nous l'avons présenté au Fondo de Fomento Audiovisual (Fonds de soutien audiovisuel) et il est arrivé en finale avec *Postmortem* de Pablo Larraín. Le jury voulait récompenser les deux, mais selon le règlement une maison de production ne pouvait pas gagner un financement pour plus d'un projet, et finalement c'est Pablo qui a gagné. Malgré tout, je crois que cela a été une chance car cela faisait longtemps que je suivais le blog d'une fille bisexuelle de famille évangélique, et que je voulais faire un film sur elle. C'est ainsi qu'est né *Joven y Alocada*. Nous avons écrit le scénario en trois semaines pour le présenter au Fonds de soutien et, cette année (2009), nous avons gagné.

**Et que s'est-il passé avec *Todas íbamos a ser reinas* ?** Actuellement, nous la proposons comme série télévisée en douze épisodes. Ce sont trois histoires de femmes. La première se passe le 11 septembre 1973, la seconde le jour du Plébiscite (1988)<sup>2</sup>, et la troisième le jour de l'élection de la présidente Michelle Bachelet (2006). Elles sont toutes tirées d'histoires vécues. La première parle de María Paz Santibáñez, une pianiste qui est devenue paraplégique après avoir été blessée par balle pendant la dictature. De nombreuses années après, elle a pu recouvrer ses facultés et reprendre sa profession. La suivante parle de deux femmes chilienas qui ont été les premières à se marier sur le territoire américain. Lorsqu'elles étaient jeunes, elles étaient amoureuses mais leurs parents les avaient séparées. L'une s'est mariée, l'autre est partie au Canada. De nombreuses années plus tard, celle qui vivait en Amérique du Nord a appris que l'autre avait divorcé, elle est alors venue la chercher au Chili. Quand la loi autorisant le mariage homosexuel est passée au Canada, elles ont été les premières à se marier. La troisième histoire est celle d'une fille dont la jeune sœur lui demande de l'aider à avorter le jour où Michelle Bachelet est élue présidente. Finalement, c'est bien que ce soit une série télévisée et non pas un long-métrage, car ce sont trois histoires denses et dramatiques qui requièrent un développement de plus de 30 minutes chacune.

**Racontez-nous où en est le projet de *Joven y Alocada* et quelles ont été vos motivations.** C'est la dualité du personnage qui m'intéresse. Elle ne dit pas qu'elle est gay mais bisexual. Elle n'est pas évangélique, mais elle a grandi dans cette culture, elle a peur de l'enfer. D'un côté elle écrit un blog très sexuel, et d'un autre côté ses parents ne la laissent pas sortir le soir. Ce conflit constant, cette dualité qu'elle a dans toutes les sphères de sa vie m'intéressent bien plus que la problématique d'être gay ou ne pas être gay. Le sujet de la sensualité m'intéres-

todos los ámbitos de su vida, es lo que me interesó y eso quiero contar, mucho más que la problemática de ser gay o no ser gay. Me interesa el tema de la sensualidad, pero desde la perspectiva del sexo en su totalidad. Este guión lo quiero acercar a *Desde siempre* para que tenga ese estilo de docu-ficción. En algún momento pensé que la niña que escribía el blog podría protagonizar la película, pero después me di cuenta de que no era conveniente para ella en términos familiares. Para construir el guión he hecho muchas entrevistas con esta chica. Y aunque hay elementos de ficción, la mayor parte son vivencias reales. La historia la hemos estado trabajando con la novelista María José Viera-Gallo y ahora va a entrar Pedro Peirano<sup>3</sup> como coguionista. Quiero empezar el rodaje en julio (2010) y la protagonista será finalmente Alicia Rodríguez, de *Navidad* (Sebastián Lelio, Chile, 2009). Me gustó la fuerza y el magnetismo que tiene en pantalla. Además, su edad correspondía con la edad del personaje, y creo que esto es algo importante.

**¿Qué piensas de los festivales de temáticas gays que están en pleno auge en este momento?** Yo creo que centrarse sólo en este tipo de cine es malo, es un círculo muy pequeño. La gente que más necesita ver cine gay es la gente no gay y a estos festivales va pura gente gay. Entonces es como mirarse el ombligo. Pienso que uno tiene que ser capaz de crear películas que sean transversales, que generen interés por muchas otras razones. Lo que quiero despertar en el público con mi cine es pasión y reflexión sobre ellos mismos y su entorno. En Chile se están haciendo películas maravillosas. Creo que se están tocando todos los temas y espero poder aportar algo a este momento tan bonito que se está viviendo, gracias a los diferentes autores que han surgido. Es algo inédito.

#### NOTAS

- Premio de la agencia estatal de desarrollo económico de Chile encargada de impulsar la innovación en diferentes sectores productivos.
- En el Plebiscito de 1988 la sociedad chilena debió elegir entre proseguir con la dictadura de Augusto Pinochet o la apertura hacia un sistema democrático.
- Peirano fue coguionista de *La Nana* de Sebastián Silva (Chile, 2009).

**MARÍA JOSÉ BELLO** Periodista de la Universidad Católica de Chile. Ha realizado documentales, crítica de cine y ha cubierto diversos festivales. El año 2007 llegó a Toulouse donde cursó un máster II de investigación en la ESAV (Escuela superior de estudios audiovisuales). Su trabajo de memoria se centró en la obra de Patricio Guzmán. Actualmente participa en la organización de las Encuentros de Cine de América Latina de Toulouse; es programadora de cortometrajes del Festival Cinespaña de Toulouse, y colabora con el Festival de Cine de Ovalle, en Chile.

**RESUMEN** La directora Marialy Rivas –precuradora del cine de temáticas homosexuales en Chile– comenta su primer cortometraje, da cuenta de sus proyectos de ficción en curso y nos habla de la situación del cine gay en el Chile de hoy con respecto a lo que fueron los años noventa. En esta entrevista nos adentramos en sus motivaciones personales, los contenidos abordados en sus obras y sus opciones estéticas.

**PALABRAS CLAVES** cine chileno - cortometraje - documental - temática homosexual - erotismo - identidad sexual - docu-ficción

se, mais dans une perspective du sexe envisagé dans sa globalité. Je veux que ce scénario se rapproche du style de docu-fiction de *Desde siempre*. J'ai pensé un temps que la fille du blog pourrait jouer dans le film, mais je me suis rendue compte que ce ne serait pas bien pour elle pour des raisons familiales. Pour écrire le scénario, j'ai beaucoup interviewé cette fille. Et bien qu'il y ait des éléments de fiction, ce sont pour une grande partie des expériences réelles. Nous avons travaillé l'histoire avec la romancière María José Viera-Gallo et maintenant Pedro Peirano<sup>3</sup> va être associé comme scénariste. Je voudrais commencer le tournage en juillet (2010) et l'actrice sera finalement Alicia Rodríguez qui joue dans *Navidad* (Sebastián Lelio, Chili, 2009). J'ai aimé la force et le magnétisme qu'elle a à l'écran. En plus, son âge correspond à celui du personnage, et je crois que c'est quelque chose d'important.

**Que pensez-vous des festivals thématiques gays qui sont en plein essor actuellement ?** Ce n'est pas bon d'axer un festival sur ce seul thème, cela ne concerne qu'un petit cercle. Les gens qui ont besoin de voir du cinéma gay sont ceux qui ne le sont pas et dans ces festivals, le public est essentiellement homosexuel. C'est comme se regarder le nombril. On doit être capable de créer des films transversaux, qui génèrent un intérêt pour beaucoup d'autres raisons. Ce que je souhaite susciter chez le public, avec mon cinéma, c'est la passion et une réflexion sur soi et son entourage. Au Chili, sortent actuellement des films merveilleux qui touchent toutes sortes de sujets et j'espère pouvoir apporter quelque chose dans cette période heureuse que nous vivons, grâce aux différents auteurs qui sont apparus. C'est inédit.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI)  
PAR EMMANUELLE HAMON

#### NOTES

- Prix de l'agence nationale du développement économique du Chili chargée d'impulser les innovations dans différents secteurs de production.
- Lors du Plébiscite de 1988, la société chilienne a dû choisir entre le maintien de la dictature d'Augusto Pinochet et l'ouverture vers un système démocratique.
- Peirano a été scénariste dans *La Nana* de Sebastián Silva (Chili, 2009).

**MARÍA JOSÉ BELLO** Journaliste de l'université catholique du Chili. Elle a réalisé des documentaires et a couvert différents festivals en tant que critique de cinéma. Elle vit à Toulouse depuis 2007 où elle a suivi le master II de recherche à l'ESAV (École supérieure d'études audiovisuelles). Son mémoire portait sur l'œuvre de Patricio Guzmán. Elle participe actuellement à l'organisation des Rencontres des cinémas d'Amérique latine de Toulouse; elle est programmatrice de courts-métrages du Festival Cinespaña de Toulouse, et collabore au Festival de cinéma d'Ovalle, au Chili.

**RÉSUMÉ** La réalisatrice Marialy Rivas –précurseur du cinéma abordant le thème de l'homosexualité au Chili– commente son premier long-métrage; elle parle de ses projets de fiction en cours et elle évoque la situation du cinéma gay dans le Chili actuel en comparaison avec celle des années 90. Cet entretien explore ses motivations personnelles, les contenus abordés dans ses œuvres et ses choix stylistiques.

**MOTS-CLÉS** cinéma chilien - court-métrage - documentaire - thématique homosexuelle - érotisme - identité sexuelle - docu-fiction



Allá en el Rancho Grande (1936)  
de Fernando de Fuentes.

Abe Yillah Román Alvarado

# Revolución y extensión reticular

Révolution  
et extension réticulaire

**G**randes contingentes movilizados, desplazándose de un lado al otro del país, poblando y despomando ciudades al tiempo que las inercias, las rutinas reposadas de la gente, se aniquilaban. Ésta ha sido la imagen imperecedera del estallido revolucionario en México, un imaginario que se ha extendido en lo espacio-temporal para ser interpretado y reinterpretado en distintas direcciones.

En la pantalla grande el conflicto se ha abordado con diversos fines y desde perspectivas extremas por mexicanos y extranjeros. Con carácter noticioso se filmó en el momento mismo de los sucesos; con la mira documental se han ido reconstruyendo los hechos y con la ficción se ha recreado todo tipo de tramas. En un conjunto que supera los 500 títulos, la Revolución mexicana ha transitado sobre todo por la óptica del melodrama, la tragedia, la comedia y la aventura. La mirada histórica, seria y documentada, se asoma sólo en contadas ocasiones como aproximación crítica, pues es preferible que aquello que alteró la vida pública y cotidiana del siglo XX pasara a ser motivo de escarnio, relajo o exaltación, con tintes demagógicos o escapistas.

Y es que desde sus inicios la producción fílmica del país traía a cuestas la tarea de glorificar a la autoridad máxima gubernamental y promover sus ideales, en aras de cumplir con los requerimientos y guardar la lógica de su expansión como industria. Los hermanos Alva, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Gustavo Silva, Jesús H. Abitia, Guillermo Becerril, Salvador Toscano y Julio Lamadrid, consolidaron un género precursor del cine de propaganda política, cuya orientación, estética y forma narrativa también siguen las imágenes captadas durante el conflicto armado, incluso las de Lealand J. Burrud, Herbert M. Dean, Carl von Hoffman y William Fox.

Los materiales fílmicos producidos entre 1911 y 1917 enfrentan una vorágine de dificultades. Por un lado, la mayoría de las cintas han desaparecido o se encuentran mutiladas, sulfatadas o fragmentadas de manera arbitraria para integrar posteriores antologías o epopeyas. Muchas de ellas existen sólo en lo consignado en periódicos o memorias cinematográficas de la época. A esta problemática se suma la falta de ordenamiento de secuencias y la desaparición de los letres de identificación de escenas, pues en tanto se consideraban obras “abiertas”, era factible su exhibición completa o parcial, así como la inserción directa de títulos, comentarios, música y efectos al gusto del propietario de la sala. Por otro lado, la falta de recursos en el país y la situación de guerra propiciaron que se rodaran documentales en la modalidad del reportaje con el objeto de utilizarlos como cintas noticiosas, lo que permitía tanto cubrir las necesidades informati-

**M**obilisation de grands contingents se déplaçant d'un côté à l'autre du pays, peuplant et dépeulant des villes ; dans le même temps, inerties et lentes routines des gens réduites à néant : c'est l'image impérissable de la déflagration révolutionnaire au Mexique, un imaginaire qui s'est étendu dans l'espace-temps pour être interprété et réinterprété dans plusieurs directions.

Sur le grand écran, le conflit a été abordé à des fins diverses et depuis des points de vue extrêmes par Mexicains et étrangers. Il a été filmé pour les journaux visuels au moment même des événements ; pour des documentaires il y a eu des reconstitutions des faits, et en fiction, des drames en tous genres ont été composés. Sur un ensemble de plus de 500 titres, la Révolution mexicaine a surtout été traitée dans l'optique du mélodrame, de la tragédie, de la comédie et de l'aventure. Le regard historique, sérieux et documenté, n'apparaît que dans quelques cas, en tant qu'approche critique, car il est préférable que ce qui a altéré l'ordre public et le quotidien du XX<sup>e</sup> siècle devienne motif de raillerie, de plaisanterie ou d'exaltation, teinté de démagogie ou destiné à l'évasion.

Et c'est que depuis ses débuts, la production filmique du pays était chargée de glorifier l'autorité du gouvernement et de promouvoir ses idéaux, afin de remplir son contrat et de suivre une logique expansionniste industrielle. Les frères Alva, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Gustavo Silva, Jesús H. Abitia, Guillermo Becerril, Salvador Toscano et Julio Lamadrid ont consolidé un genre précurseur du cinéma de propagande politique dont l'orientation, l'esthétique et la forme narrative suivent aussi les images prises durant le conflit armé, même celles de Lealand J. Burrud, Herbert M. Dean, Carl von Hoffman et William Fox.

Le matériel filmique produit entre 1911 et 1917 se trouve dans un état extrêmement problématique. D'un côté, la majorité des pellicules ont disparu ou sont mutilées, sulfatées, ou encore ont été fragmentées de façon arbitraire pour faire partie d'anthologies ou d'épopées postérieures. Beaucoup d'entre elles n'existent que par ce qu'en ont dit les journaux ou les mémoires cinématographiques de l'époque. À ce problème s'ajoute le manque d'ordre des séquences et la disparition des écrits d'identification des scènes, puisqu'on les considérait comme des œuvres “ouvertes” : on pouvait les projeter entières ou en partie, aussi bien qu'y insérer directement des titres, commentaires, musique et effets selon le goût du propriétaire de la salle. De plus, le manque de ressources dans le pays et la situation de guerre ont favorisé le tournage de documentaires sur le mode du reportage dans le but d'en faire des bulletins d'informations. Ceci per-

vas de la sociedad en lo concerniente al estallido revolucionario, como prescindir de escenografías que implicaran alguna inversión económica. Se dio entonces una buena cantidad de filmaciones austeras que muestran tan sólo los acontecimientos propios de las facciones que financiaban el trabajo o de aquellas con las que los camarógrafos se identificaban o comprometían. Esto ha complicado la labor de interpretación y ha agudizado la confusión en relación con la verosimilitud de los hechos.

Imágenes frescas, tomadas *in situ*, que aspiraban a crear una apariencia de objetividad, pero con relatos matizados por una determinada postura ideológica. Se unían secuencias para incrementar la impresión de tensión, al tiempo que exhibían casas, calles y vías férreas destruidas, con heridos y cadáveres por doquier. El espectador era entonces testigo del sufrimiento de su propio pueblo por una lucha cruel y del peligro que los camarógrafos corrían durante la filmación. Los ánimos se agitaban frente a la sensación de verosimilitud, aún y cuando las imágenes pasaran de un modo apresurado y antinatural. En tanto cine de propaganda política, se exaltó a los caudillos, quienes aprovecharon a su favor el poder que confería el ritmo de los 18 cuadros por segundo.

La habilidad de Salvador Toscano y de los hermanos Alva (Guillermo, Eduardo, Carlos y Luis) sirvió

*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995)  
de Sabina Berman et Isabelle Tardán.



mettait de répondre au besoin qu'avait la société d'être tenue informée de la guerre révolutionnaire, tout autant que d'économiser de coûteuses scénographies. On trouve alors une bonne quantité de films austères qui ne montrent que les événements particuliers aux factions qui finançaient le projet ou bien qui avaient la sympathie ou l'engagement du cinéaste. Le travail d'interprétation en a été compliqué et de grandes confusions quant à la vraisemblance des faits en ont découlé.

Des images fraîches, prises *in situ*, aspiraient à créer une apparence d'objectivité, mais étaient accompagnées de récits nuancés par une posture idéologique déterminée. Certaines séquences étaient réunies de façon à accroître l'impression de tension, et montraient en même temps des maisons, des rues et des voies ferrées détruites, avec blessés et cadavres dans tous les coins. Le spectateur était alors témoin à la fois de la souffrance de son propre peuple à cause d'une guerre cruelle et du danger que les cinéastes courraient lors du tournage. Les esprits s'émouvaient de la sensation de vraisemblance, même quand les images passaient à toute vitesse de façon antinaturelle. En tant que cinéma de propagande politique, il a exalté les chefs de guerre qui ont exploité à leur avantage le pouvoir donné par le rythme de 18 cadres par seconde.

L'adresse de Salvador Toscano et des frères Alva (Guillermo, Eduardo, Carlos et Luis) a servi, parmi les défilés et les acclamations, à chanter les louanges de la figure de Francisco I. Madero et de son "armée libératrice", une fois signés les accords de Ciudad Juárez. Cependant, pour prédisposer le spectateur en faveur du chef de la "paix", ils intercalaien des commentaires entre les séquences et quelques prises de vue "de guerre". Dans la même veine, les cinéastes montraient à l'unisson les troupes fédérales et révolutionnaires, le soulèvement, la déroute et le châtiment des "coupables", en plus de l'histoire de la trahison agrémentée d'un épilogue *post mortem*.

Les caméras des frères Alva ont montré les forces zapatistes comme des hordes turbulentes composées de victimes de l'arbitraire et des mauvais traitements. L'Armée libératrice du Sud, peu satisfaite, leur a préféré la diffusion des *corridos* imprimés sur papier de Chine produits par Marciano Silva. Pancho Villa obtint un contrat en exclusivité avec la Mutual Film Company afin de diffuser ses luttes sous un jour favorable dans le pays voisin et de procurer des ressources à la Division du Nord qu'il commandait. Le dictateur Victoriano Huerta a financé des cinéastes nord-américains tels que Frank Jones et Fritz Arno Wagner pour exalter le pouvoir et le professionnalisme de l'armée fédérale. Le constitutionnalisme et son plus haut



Affiche de *Simon Blanco* de Mario Hernández (Mexique, 1975)  
© Filmothèque de la UNAM (Université nationale autonome du Mexique).

para ensalzar en medio de desfiles y aclamaciones la figura de Francisco I. Madero y su "Ejército Libertador", una vez firmados los acuerdos de Ciudad Juárez. No obstante, para predisponer al espectador a favor del caudillo de la "paz", intercalaban comentarios entre las secuencias y alguna que otra toma "de guerra". Con la misma tesisura, los camarógrafos mostraban al unísono tropas federales y revolucionarias, el levantamiento, derrota y castigo de los "culpables", además de la historia de la traición acompañada de un epílogo *post mortem*.

Las fuerzas zapatistas estuvieron bajo la cámara de los Alva como hordas turbulentas, blanco de arbitrariedades y maltrato, de modo que el Ejército Libertador del Sur mejor optó por los corridos impresos en papel de china que producía Marciano Silva. Pancho Villa obtuvo un contrato de exclusividad con la Mutual Film Company, con el fin de difundir su causa de manera favorable en el país vecino y allegar recursos para la División del Norte que comandaba. El dictador Victoriano Huerta financió a camarógrafos norteamericanos, como Frank Jones y Fritz Arno Wagner, para exaltar el poder y profesionalismo del ejército federal. El constitucionalismo y su máximo representante, Venustiano Carranza, contaron con el activo servicio de filmación de George D. Wright. Álvaro Obregón fue registrado en primer plano en el desempeño de sus funciones presidenciales y a lo largo de sus 8.000 kilómetros de campaña por Jesús H. Abitia.



Affiche de *Reed, México insurgente* de Paul Leduc (Mexique, 1973)  
© Filmothèque de la UNAM (Université nationale autonome du Mexique).

représentant, Venustiano Carranza, a bénéficié du très actif service de tournage de Georges D. Wright. Álvaro Obregón a été filmé en premier plan dans l'exercice de ses fonctions présidentielles et tout au long de ses 8 000 km de campagne par Jesús H. Abitia.

Ainsi a-t-il été établi que sponsoriser un film permettait de reproduire une vision particulière du conflit. On obtenait l'interprétation voulue par la sélection de prises de vue et par leur montage en une séquence déterminée, de sorte qu'on soulignait ou omettait un fait. D'où l'utilisation de l'industrie cinématographique par le pouvoir politique naissant pour raconter l'histoire officielle de la Révolution en réunissant des fragments filmés par des cinéastes différents. Le recours à la suppression et à la généralisation a été si efficace qu'il a rendu possible la construction de thèmes, de personnages et de symboles. Par conséquent, l'immense valeur documentaire donnée au cinéma pendant cette période, ainsi que la très forte réduction des distances qu'il produisait entre le domaine du pouvoir et le peuple, ont favorisé la réalisation de films de commande financés par le gouvernement lui-même.

C'est par le cinéma que la Révolution s'est érigée en image mythique et a fixé une nouvelle vision de la mexicanité dans la conscience collective. Pendant les années 30, au grand écran, on constate une séparation idéologique entre le regard propre au moment où les faits de la lutte armée se sont produits et les années suivantes où on a tenté de recréer ces faits en tant



Affiche de *La escondida* de Roberto Gavaldón (Mexique, 1956). © Filmothèque de la UNAM (Université nationale autonome du Mexique).

Así, quedó asentado que al patrocinar una película se podía reproducir una visión particular del conflicto. La interpretación que se quisiera era viable mediante la selección de tomas y su montaje en una secuencia determinada para ponderar u omitir algo. De ahí que la industria cinematográfica haya sido utilizada por el naciente poder político para relatar la historia oficial de la Revolución al unir fragmentos filmados por distintos camarógrafos. La eficacia de recurrir a la supresión y generalización posibilitó la construcción de temas, personajes y símbolos. Consecuentemente, el enorme valor documental conferido al cine en este periodo, y su eminente reducción de distancias entre los escenarios del poder y el pueblo, propiciaron que se realizaran películas por encargo y financiadas por el gobierno.

Fue por el cine que la Revolución se constituyó en imagen mítica y fijó una nueva visión de lo mexicano en la conciencia colectiva. Para la década de los treinta, en la pantalla grande se da una separación ideológica entre la mirada propia del momento en que transcurrieron los acontecimientos de la lucha armada y los años venideros en que tales sucesos se intentaron recrear como eje temático. Así, tras la exhibición del primer largometraje sonoro con tema revolucionario (*La sombra de Pancho Villa*, Miguel Contreras, 1932) se instaura un cine con carácter semi documental que tenderá a convertirse en drama épico con canciones populares como fondo. Un tránsito del orden histórico al simbólico que cuidará la perfección estética, la edificación de mitos y la creación de estereotipos. Escapismo visual y demagogia son elementos que circulan por los caminos del folklore, hasta hacer del movimiento armado un pretexto para todo tipo de aventuras.

Con escenas donde el paisaje era crucial como propaganda turística, gracias a la retórica visual y al esteticismo fotográfico, la Revolución se tornó reiterativa y pasó a ser simple atmósfera filmica o marco escenográfico, donde el discurso quedaba cancelado al grado de olvidar hechos y figuras significativas. Surgieron entonces los nuevos modelos del cine de ficción con tema revolucionario: la mujer viril, cuya semilla germina con Vilma Vidal y con el tiempo María Félix recogería el fruto; los alzados que cantan en vez de luchar; el personaje principal identificado por sus amoríos que se ubica por encima de cualquier ideología; los hacendados buenos y los rebeldes malos; y la importancia conferida a estrellas de la pantalla como Dolores del Río, Silvia Pinal, Pedro Armendáriz y el "Indio" Fernández, quienes exageran la expresión verbal y corporal.

En el terreno documental, las ausencias y errores en el material filmico armado con escenas originales denotan la ignorancia y el analfabetismo histórico de la época en torno al estallido revolucionario.

qu'axe thématique. Ainsi, après la projection du premier long-métrage sonore à thème révolutionnaire (*La sombra de Pancho Villa*, Miguel Contreras, 1932) est instauré un cinéma à caractère semi-documentaire qui tendra à devenir drame épique sur fond musical de chansons populaires. Ce passage de l'ordre historique à l'ordre symbolique soignera la perfection esthétique, l'édification des mythes et la création des stéréotypes. Évasion visuelle et démagogie empruntent les chemins du folklore jusqu'à faire du mouvement armé un prétexte pour toute sorte d'aventures.

Avec des scènes où le paysage jouait le rôle fondamental de propagande touristique grâce à la rhétorique visuelle et à l'esthétisme photographique, la Révolution a tourné à la rengaine, réduite à l'état d'ambiance filmique ou de simple décor, dans lequel le discours était dévalué au point d'oublier des faits et figures significatifs. C'est alors que sont nés les nouveaux patrons du cinéma de fiction à thème révolutionnaire : la femme virile, que l'on a vue pointer chez Vilma Vidal et dont hériterait plus tard María Félix, les rebelles qui chantent au lieu de se battre, le personnage principal identifiable par ses amourettes, au-dessus de toute idéologie, les propriétaires terriens gentils et les rebelles méchants, et l'importance accordée aux vedettes de l'écran comme Dolores del Río, Silvia Pinal, Pedro Armendáriz et l'"Indio" Fernández, à l'expression verbale et corporelle forcée.

Dans le domaine du documentaire, les absences et les erreurs dans la matière filmique montée à partir de scènes originales dénotent l'ignorance et l'analphabétisme historique de l'époque qui suit la déflagration révolutionnaire. Les chefs de guerre n'y sont plus que de simples références dépourvues de relief, ce qui fait qu'à la fin de chaque film, il faut des déclamations qui justifient le sang versé au nom de la sécurité sociale, de l'éducation, des voies de communication et des travaux publics réalisés par les divers gouvernements issus de ces luttes.

L'iconographie d'hommes à grands chapeaux avec cartouchière, le fusil à la main, alcooliques, flanqués d'une soldadera [femme qui accompagnait les troupes, NDT] comme garde du corps, a eu un tel succès à l'étranger que la virilité y est devenue barbarie, et la féminité s'est trouvée réduite à une condition utilitaire. Ces signes, multipliés en "séquences prodigieuses", sont réunis dans des mélodrames lacrymogènes, des drames à l'émotivité focalisée sur un seul personnage, ou bien des ébauches de tragédie qui restent à mi-chemin sans parvenir au moindre dénouement funeste. On dirait donc que le cinéma de cette époque-là méprise le passage révolutionnaire, n'en montre que des luttes marginales et déphasées, alors que la droite du pays brandit le discours de la "révolution dominée".



*El compadre Mendoza* (Mexique, 1933) de Fernando de Fuentes.

Los caudillos devienen meros referentes sin relieve, por lo que cada cinta al final requiere declamadores que justifiquen la sangre derramada en nombre de la seguridad social, la educación, las vías de comunicación y las obras públicas a cargo de los distintos gobiernos surgidos de esa gesta.

La iconografía de hombres sombrerudos, con cananas y rifle en mano, alcohólicos y con la espalda custodiada por la soldadera, tuvo tal atractivo en el extranjero que la virilidad se tornó barbarie y la feminidad se redujo a una condición utilitaria. Estos signos, multiplicados en "secuencias prodigiosas", transcurren en historias con tintes melodramáticos que llevan al llanto, en dramas donde la emotividad se vierte sólo hacia un personaje en particular, o bien, en un intento trágico que se queda a medio camino sin alcanzar algún desenlace funesto. Pareciera así que el cine de este periodo desconoce el tránsito revolucionario, mostrando una lucha lateral y desfasada, mientras el ala derecha del país enarbola el discurso de la "revolución sometida". Así, los caminos del apogeo priista manifiestan el clase mediero discurso de que las revoluciones son criminales; un modo sutil pero eficaz de mantener la paz bajo el argumento de que las películas reflejan la "mentalidad del pueblo".

Con la industrialización del país en la década de los cincuenta y sus reverencias políticas al vecino del norte, el tono contrarrevolucionario se agudiza en la cinematografía nacional. Se explota lo folklórico y las canciones vernáculas para lograr un desplazamiento discursivo hacia la comedia de enredos amorosos y aventurera, donde la bondad hace su apostolado y la justicia se asienta en nombre de la ley, el orden y el progreso a ultranza de la autoridad sexenal.



*Enamorada* (Mexique, 1946) de Emilio "Indio" Fernández.

L'apogée du PRI s'exprime ainsi dans un discours de classe moyenne : les révoltes sont criminelles, moyen subtil mais efficace d'entretenir la paix avec l'argument que ces films reflètent la "mentalité du peuple".

Pendant les années 50, avec l'industrialisation du pays et ses réverences politiques au voisin du Nord, le ton contre-révolutionnaire se durcit dans la cinématographie nationale. On exploite le côté folklorique et les chansons vernaculaires pour obtenir un déplacement discursif vers la comédie à intrigue amoureuse et aventureuse où la bonté doit triompher et la justice est rendue au nom de la loi, de l'ordre et du progrès à outrance de l'autorité sexennale. La déformation de la Révolution en est à son apogée. Pancho Villa devient un personnage polyvalent pour des parodies qui hésitent entre les anecdotes creuses et les gags plats ; le genre féminin est soit la propriété de l'"Autre" soit l'héroïne virile ; les zapatistes se comportent en fils à papa en pleine drague, et les voix décavées sont à la mode.

De façon générale, la déflagration révolutionnaire devient un western avec sa violence exagérée, d'interminables chevauchées et les embuscades de "la bola", comme on a familièrement nommé au Mexique les groupes désordonnés de gens qui ont pris les armes. Comme si ça ne suffisait pas, les quelques tentatives d'approche historique tombent dans une sorte d'illustration de l'histoire officielle vantée dans les livres de textes gratuits où le triomphe de la Révolution est acclamé à travers les figures des gouvernants issus de la guerre : Calles, Portes Gil, Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez, Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho et Miguel Alemán. Malgré tout il y a eu, à la moitié de la décennie, deux productions différentes. L'une d'elles exprimait



*¡Vámonos con Pancho Villa!* (Mexique, 1935) de Fernando de Fuentes.



*El compadre Mendoza* (Mexique, 1933) de Fernando de Fuentes.

La deformación de la Revolución llega a su apogeo. Pancho Villa se convierte en un personaje polivalente de parodias que transitán entre anécdotas vacías y *gags* intrascendentes, el género femenino se identifica como propiedad del “Otro” o con heroínas viriles, los zapatistas se comportan como catrines en pleno ligue y las voces aguardientosas se ponen de moda.

En términos generales, el estallido revolucionario se transforma en *western* con su violencia exagerada, cabalgatas interminables y emboscadas de “la bola”, como coloquialmente en México se designa al grupo de gente desordenada que se levantó en arma. Por si fuera poco, los escasos intentos de aproximación histórica caen en una suerte de ilustración de la historia oficial promovida en los libros de texto gratuitos, donde el triunfo de la Revolución es aclamado en las figuras de los gobernantes emanados de la gesta: Calles, Portes Gil, Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez, Lázaro Cárdenas, Ávila Camacho y Miguel Alemán. Sin embargo, hubo a mediados de la década dos producciones diferentes. Una expuso la tremenda opresión del peonaje (*La rebelión de los colgados*, Alfredo B. Crevenna y Emilio “Indio” Fernández, 1954) y la otra conformó el primer análisis visual serio del zapatismo y la cuestión agraria (*La escondida*, Roberto Gavaldón, 1955).

Para la década siguiente, en el marco del cincuentenario de la Revolución, continúan las reiteraciones abusivas del subgénero, enfatizando su ambientación, lo caótico de la rebatinga y la corrupción. No obstante, la balanza encuentra cierto equilibrio con producciones que actualizan la mirada en torno al movimiento armado. En este tenor se encuentra la película “maldita” del cine mexicano (*La sombra del caudillo*, Julio Bracho, 1960), considerada “una obra de arte”

la terrible oppression qui pesait sur les ouvriers agricoles (*La rebelión de los colgados*, Alfredo B. Crevenna et Emilio “Indio” Fernández, 1954) et l'autre constitue la première analyse visuelle sérieuse du zapatisme et de la question agraire (*La escondida*, Roberto Gavaldón, 1955).

Pendant la décennie suivante, dans le cadre du cinquantenaire de la Révolution, les répétitions abusives du genre continuent à forcer les ambiances, le chaos qui règne, la corruption. Cependant, on parvient à une sorte d'équilibre avec des productions qui actualisent le regard sur le mouvement armé. C'est à ce genre qu'appartient le film maudit du cinéma mexicain (*La sombra del caudillo*, Julio Bracho, 1960), considéré comme une “œuvre d'art” par certains intellectuels et confisqué par le gouvernement la veille de sa première, au bout de 23 ans de gestation anxieuse. Entre des points de tension et des silences bien employés, y sont condensés les engrenages de la machine politique du parti officiel au pouvoir et qui ont permis de construire les appareils idéologiques qui caractérisent l'État mexicain.

De même, l'épopée militariste qui a commémoré le cinquantenaire (*Epopeya de la Revolución Mexicana*, Eufemio Rivera, 1963) réalisée à partir de la matière filmique de Jesús H. Abitia, fait l'éloge des chefs de guerre et a été achetée par l'armée sous le gouvernement de López Mateos. Dans d'autres cas, on démontre la légitimité de la lutte armée ou met en relief le désir de survie avec les meilleures plans-séquences du cinéma mexicain durant le mandat de Díaz Ordaz (*La soldadera*, José Bolaños, 1966).

Beaucoup des films tournés pendant ce qu'on a nommé “la grande époque” du cinéma documentaire,



Affiche de *Ora sí ¡Tenemos que ganar!* de Raúl Kamffer (Mexique, 1981). © Filmothèque de la UNAM (Université nationale autonome du Mexique).

por algunos intelectuales y que fue confiscada por el gobierno a la víspera de su estreno tras 23 años de gestación anhelada. En ella se condensan, entre puntos de tensión y silencios bien empleados, los engranajes de la maquinaria política propia del partido oficial en el poder, que permitieron construir los aparatos ideológicos característicos del Estado mexicano.

Asimismo, la epopeya militarista conmemorativa del cincuentavo aniversario (*Epopeya de la Revolución Mexicana*, Eufemio Rivera, 1963), realizada con el material filmico de Jesús H. Abitia, elogia a los caudillos y fue comprada por el ejército durante el gobierno de López Mateos. Otras denotan lo legítimo de la lucha armada, o exhiben el ánimo por sobrevivir con los mejores planos-secuencia del cine mexicano (*La soldadera*, José Bolaños, 1966) que se dieron en el sexenio de Díaz Ordaz.

Muchas de las cintas filmadas en la llamada “etapa fuerte” del cine documental, con Luis Echeverría en el poder, son buenas voluntades que observan inconsistencia y artificialidad. De ahí que, al abordar un tema prestigioso como lo es el revolucionario, salte el desconocimiento de su génesis, se reduzcan los acontecimientos a paráfrasis, se presenten meras biografías con tintes gloriosos, se abuse de frases memorables y se insista demasiado en la banda musical. Sin duda, una época marcada por el tremendismo visual emanado de escenas tan fuertes que caen en lo grotesco, y por la voz de Antonio Aguilar. Un periodo que opacó el esfuerzo inicial de la década, el cual había buscado concretar –en un filme realista, independiente, ambicioso y sin esteticismo alguno–, un discurso que derrumbara el tradicional toque demagógico predecesor: *Reed, México Insurgente* (1973), de Paul Leduc.

La crisis económica del país y el grisáceo periodo gubernamental de Miguel de la Madrid cosecharon una visión deshumanizada de la Revolución, acentuada por diversas carencias ideológicas y cinematográficas. A pesar de que en estos tiempos resurge la “mexicanidad” y que a principios del decenio se hizo un interesante documental (*Testimonios zapatistas*, 1982, de Adolfo García Videla, conformado por entrevistas con historiadores y con veteranos de la gesta revolucionaria y asesorado por John Womack), el tema se perderá entre ficciones inclinadas hacia figuras de antaño, descontextualizadas, que ejercen un remedo de violencia.

Una vez instaurado el séquito de ficciones, las tramas dan rienda suelta a la imaginación, de tal forma que la pantalla grande exhibe en los últimos veinte años historias de encuentros periodísticos, analogías machistas, viajes a través del tiempo, un caudillo tocado por el chamanismo y la ideología indigenista-esotérica. El México revolucionario continúa siendo un ambiente, pero ahora de fantasías sobrenaturales, desapariciones

quand Luis Echeverría était au pouvoir, sont pleins de bonne volonté mais restent inconsistants et artificiels. En conséquence, quand ils abordent un sujet prestigieux comme celui de la Révolution, par ignorance, ils le privent de sa genèse, réduisent les événements à des périphrases, ne présentent que des biographies glorieuses, abusent des phrases mémorables et donnent trop d’importance à la bande musicale. C’est sans doute une époque marquée par un alarmisme visuel issu de scènes si violentes qu’elles en tombent dans le grotesque, ainsi que par la voix d’Antonio Aguilar. Cette période a occulté, au début de la décennie, un film réaliste, indépendant, ambitieux et sans aucun esthétisme, qui avait cherché à concrétiser un discours pour en finir avec le ton démagogique antérieur : *Reed, México insurgeante* (1973), de Paul Leduc.

La crise économique du pays et la grisaille du mandat de Miguel de la Madrid ont recueilli une vision déshumanisée de la Révolution, accentuée par diverses carences idéologiques et cinématographiques. Malgré la résurgence, à l’époque, de la “mexicanité” et bien qu’au début de la décennie il y ait eu un documentaire intéressant (*Testimonios zapatistas*, 1982, d’Adolfo García Videla, fait d’entretiens avec des historiens et des vétérans des guerres révolutionnaires et soutenu par John Womack), le sujet s’est enlisé dans des fictions tournées vers des figures vieillottes, hors contexte, qui exercent une violence de pastiche.

En examinant la série de fictions, on voit que les trames sont d’une imagination si débridée que le grand écran montre, dans les vingt dernières années, des histoires de rencontres journalistiques, des analogies machistes, des voyages dans le temps, un chef de guerre qui vire au chamanisme, et l’idéologie indigéniste-esotérique. Le Mexique révolutionnaire est encore et toujours une ambiance, mais à présent, pour des imaginations surnaturelles, des disparitions et des visions fantomatiques où le folklore imprègne le drame, grâce à une bonne photographie et des effets spéciaux.

Réalisme magique, farce, sentiment amoureux, fortes doses d’humour, aventure fantastique, voilà la Révolution dans le cinéma mexicain. La société a trouvé dans ces éléments le point de croisement entre l’imaginaire collectif et la symbolique, ce qui fait que les films à thème révolutionnaire obéissent à des représentations qui débordent la limite tracée par les témoignages de l’expérience et les enchaînements déductifs qui rendent compte de leur interprétation à plusieurs moments et dans divers espaces socio-culturels.

En ce sens, le discours imaginaire du cinéma de la Révolution naît de la capacité de représenter dans le cinéma quelque chose qui n'est pas présent ou qui n'existe pas. Si l'on considère que le cinéma est le résultat de la décision prise par une certaine conjoncture

y visiones fantasmales donde el folklore envuelve al drama, mediante una buena fotografía y efectos especiales.

Realismo mágico, farsa, enamoramiento, altas dosis de humor, aventura fantástica; eso es la Revolución en el cine mexicano. La sociedad encontró en estos elementos la intersección y articulación del imaginario colectivo y lo simbólico, de ahí que las películas con tema revolucionario obedezcan a representaciones que desbordan el límite trazado por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que dan cuenta de su interpretación en diversos momentos y espacios socio-culturales.

En este sentido, el discurso imaginario del cine de la Revolución surge de la capacidad de representar en el cine algo que no está presente, o que no existe. Si se considera que el cine es aquello que en una determinada coyuntura político-cultural se decide que sea, entonces el mito de la Revolución se ha reelaborado y expresado conforme se iban transformando los intereses que articularon su versión oficial. Y, en esta economía simbólica del subgénero, dado que el mito fragmenta y disemina realidades, es comprensible que tienda a eludir concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas: melodrama, comedia, aventura y realismo mágico.

La imagen imperecedera de grandes contingentes movilizados, desplazándose, poblando y despoblando, en ocasiones ha sido gesta heroica o lucha desordenada, entretenimiento y asombro. Más que un hecho histórico, la Revolución mexicana es en el cine nacional un concepto, un imaginario, origen y base a ultranza de un régimen político. Por lo tanto, sus imágenes cinematográficas seguirán multiplicándose en distintas direcciones, cual se extiende una retícula.

**ABE YILLAH ROMÁN ALVARADO** Artista visual mexicana, con formación profesional en Ciencias Humanas, Historia del Arte y Estudios Regionales. Ha ejercido diversos cargos en el área cultural en secretarías de Estado, museos capitalinos, instituciones oficiales y privadas. Entre éstos, fue directora de la Casa de Cultura Azcapotzalco, del Museo de Arte Regional, del Museo de Arte Tridimensional, y de la Videoteca Manuel Álvarez Bravo. Ha colaborado en diversas publicaciones nacionales y extranjeras. En la actualidad es editora de TOMA. *Revista mexicana de cine*.

**RESUMEN** Las imágenes de la Revolución mexicana estallan en la pantalla grande de la mano del movimiento armado. Desde sus inicios, ha sido un cine de propaganda política, recreado desde diversas perspectivas. Las cintas con dicha temática coadyuvaron en la constitución de la gesta revolucionaria nacional como imagen mítica y fijaron una nueva visión de lo mexicano en la conciencia colectiva. Sea cual sea el género, estas películas condensan, entre puntos de tensión y estereotipos, los engranajes de la maquinaria política.

**PALABRAS CLAVES** movimiento - lucha armada - caudillos - ideología - discurso - símbolo - imaginario - mito

Affiche de *Peregrina* de Mario Hernández (Mexique, 1974).  
© Filmothèque de la UNAM (Université nationale autonome du Mexique).



politique et culturelle, alors le mythe de la Révolution a été ré-élaboré et exprimé selon les transformations des intérêts qui ont articulé sa version officielle. Dans l'économie symbolique de ce sous-genre, puisque le mythe fragmente et dissémine les réalités, il est facile à comprendre qu'il tende à éluder les conceptions élaborées, systématiques et politiquement organisées : le mélodrame, la comédie, l'aventure et le réalisme magique.

L'image impérissable des grandes mobilisations de contingents en déplacement, peuplant et dépeuplant, est passée de la geste héroïque à la lutte désordonnée, en passant par la distraction et l'ébahissement. Plus qu'un fait historique, la Révolution mexicaine est dans le cinéma national un concept, un imaginaire, l'origine et la base indispensable d'un régime politique. Ses images cinématographiques continueront donc de se multiplier dans des directions diverses, tout comme on étire une reticule.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE)  
PAR ODILE BOUCHET

**ABE YILLAH ROMÁN ALVARADO** Artiste visuelle mexicaine, a suivi des études en Sciences humaines, Histoire de l'art et Études régionales. Elle a eu diverses responsabilités culturelles dans des Secrétariats d'État, des musées de la capitale, des institutions officielles et privées, dont la direction de la Maison de la culture Azcapotzalco, du Musée d'art régional, du Musée d'art tridimensionnel et de la Vidéothèque Manuel Álvarez Bravo. Elle a participé à diverses publications nationales et étrangères. Actuellement, elle est éditrice de TOMA. *Revista mexicana de cine*.

**RÉSUMÉ** Les images de la Révolution mexicaine apparaissent au grand écran du fait du mouvement armé lui-même. Dès ses débuts, c'était un cinéma de propagande politique, manipulé en fonction de perspectives diverses. Les films de cette thématique ont participé à la constitution de l'image mythique de la guerre révolutionnaire et ont fixé une nouvelle représentation de la mexicanité dans la conscience collective. Quel qu'en soit le genre, ces films condensent, à travers les points de tension et les stéréotypes, les engrangements de la machine politique.

**MOTS-CLÉS** mouvement - lutte armée - chefs de guerre - idéologie - discours - symbole - imaginaire - mythe

# *El cine mexicano contemporáneo*

## *La emergencia de nuevos figurantes*

Hugo Valdez Suárez

*Le cinéma mexicain contemporain*

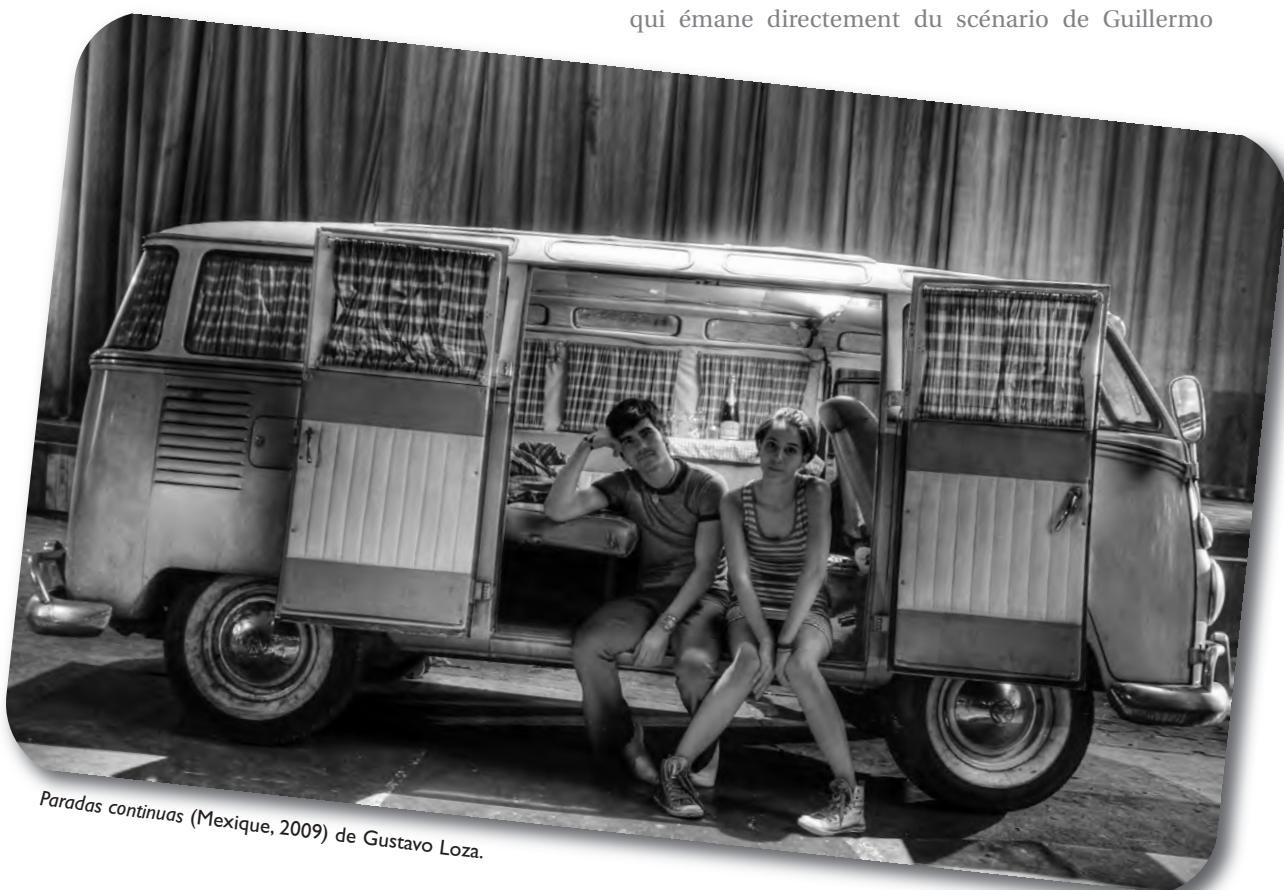
L'émergence de nouveaux figurants

El aspecto más importante del cine mexicano de la década en curso es la creación de nuevos figurantes cinematográficos. Para comprender la trayectoria de este interesante fenómeno se deben analizar brevemente las razones principales del éxito de la película mexicana más conocida a nivel internacional de los últimos tiempos: *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu.

Un primer gran acierto de *Amores perros* es la no-linealidad de su tiempo narrativo; acierto que emana

L'aspect le plus important du cinéma mexicain de ces dix dernières années est la création de nouveaux figurants cinématographiques. Pour comprendre la trajectoire de cet intéressant phénomène, il faut analyser brièvement les raisons principales du succès du plus connu des films mexicains de ces dernières années au niveau international : *Amores perros* (*Amours chien-nes*, 2000), d'Alexandro González Iñárritu.

L'une des grandes réussites d'*Amores perros* repose sur la non-linéarité de son temps narratif ; une réussite qui émane directement du scénario de Guillermo



*Paradas continuas* (Mexique, 2009) de Gustavo Loza.



*Los que se quedan* (Mexique, 2008) de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman. Documentaire sur le problème de la migration au Mexique, qui affecte de façon directe et indirecte les habitants tant du pays émetteur que du pays récepteur, et dont les conséquences intimes sont impossibles à quantifier.

directamente del guión de Guillermo Arriaga. *Amores perros* es la historia sintetizada de una ciudad que vive, simultáneamente, millones de tiempos, a través de millones de miradas. Las tres historias del filme convergen en un punto singular: un accidente automovilístico que deviene sacudimiento de lo cotidiano y punto sin retorno para los protagonistas de cada historia. Arriaga hace de un suceso, un acontecimiento dramático con tres funciones distintas: culminación, en la primera historia; evento desencadenante, en la segunda; y punto de giro, en la tercera. El resultado es una visión múltiple de un solo evento.

Esto nos lleva al segundo gran acierto del filme: la diversidad en la mirada. A ello contribuyen tanto Arriaga como la impecable realización de González Iñárritu. La primera es una historia de clase social media: la aventura de Octavio (Gael García Bernal), un joven enamorado de su cuñada. Es también la más explosiva y, por tanto, la que más atractiva resulta al público mexicano, en su mayor parte clasemediero. La segunda es una historia de clase social alta: Valeria (Goya Toledo), una *top model* española, pierde una pierna a raíz del accidente y se encuentra de cara con la fragilidad de su éxito. La tercera es una historia narrada desde el punto de vista de la clase social baja. "El Chivo" (Emilio Echevarría) es un intelectual y ex guerrillero venido a menos, a quien le es encargado asesinar a un hombre.

El cine mexicano actual sigue la dinámica desarrollada por *Amores perros*, culminación de un proceso de madurez cinematográfica, y punto de partida de nuevas propuestas. Por un lado, el filme renuncia a las ataduras de la linealidad narrativa; por otro, se aventura en los laberintos de la diversidad dramática. Ambos aspectos cobran especial relevancia si se toma en cuenta la historia reciente de la cinematografía mexicana.

Arriaga. *Amores perros* est l'histoire synthétisée d'une ville qui vit, simultanément, des millions de temps, à travers des millions de regards. Les trois histoires du film convergent vers un point singulier : un accident de voiture qui vient ébranler le quotidien et marque un point de non-retour pour les protagonistes de chaque histoire. Arriaga transforme un fait divers en événement dramatique qui comporte trois fonctions distinctes : la culmination, dans la première histoire ; l'événement déclencheur, dans la seconde ; et le rebondissement, dans la troisième. Il en résulte une vision multiple d'un seul événement.

Ceci nous amène à la deuxième grande réussite du film : la diversité dans le regard, à laquelle contribuent tant Arriaga que l'impeccable réalisation de González Iñárritu. Le premier regard se porte sur une histoire de la classe moyenne : l'aventure d'Octavio (Gael García Bernal), un jeune homme épris de sa belle-sœur. C'est également l'histoire la plus explosive et, par là même, la plus séduisante aux yeux du public mexicain, en majorité de classe moyenne. La deuxième est une histoire de la classe aisée : Valeria (Goya Toledo), un *top model* espagnol, perd une jambe suite à l'accident et se retrouve confrontée à la fragilité de son succès. La troisième histoire est racontée du point de vue de la classe populaire : El Chivo (Emilio Echevarría) est un intellectuel et ex-guérillero déchu, qui a reçu pour mission d'assassiner un homme.

Le cinéma mexicain actuel suit la dynamique développée par *Amores perros*, culmination d'un processus de maturité cinématographique, et point de départ de nouvelles propositions. D'un côté, le film renonce aux contraintes de la linéarité narrative ; d'un autre côté, il s'aventure dans les labyrinthes de la diversité dramatique. Les deux aspects prennent une signification particulière si l'on tient compte de l'histoire récente de la cinématographie mexicaine.

Les années 1970 ont été marquées au Mexique, en premier lieu, par un cinéma d'État dont les représentants pouvaient se compter sur les doigts de la main (Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Nicolás Echevarría) et, plus tard, durant le mandat de López Portillo (1976-1982), par la débâcle de l'industrie et l'art cinématographiques, au cours de laquelle seul un petit nombre de cinéastes ont créé, par leurs propres moyens, des films de qualité. Pour ce qui est du cinéma, les années 1980 furent, pratiquement, des années perdues. À l'exception de rares cas de films de qualité, on voit proliférer les films à petit budget et de qualité narrative infime ou nulle. Les traitements esthétiques de l'image se noient dans une mare d'indifférence sociale vis-à-vis du cinéma.

Au début des années 1990, le cinéma mexicain vit un nouvel essor, atteignant son paroxysme à partir du

Los años setenta mexicanos estuvieron marcados, primero, por un cine estatal cuyos representantes estaban contados (Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Nicolás Echevarría) y, más tarde, durante el sexenio de López Portillo (1976-1982), por la debacle de la industria y arte cinematográficos, durante la cual sólo unos cuantos cineastas, mediante esfuerzos independientes, crearon filmes de calidad. En cuanto a cine, los años ochenta fueron, prácticamente, años perdidos. Los casos de buenas películas son escasos. Proliferan las películas de bajo presupuesto e ínfima o nula calidad narrativa. Los trámites estéticos de la imagen se diluyen en un charco de indiferencia social hacia el cine.

A inicios de los noventa el cine mexicano vive un nuevo impulso, alcanzando su mayor ímpetu a partir del éxito taquillero obtenido por *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau. Desde muy temprano, este fenómeno es bautizado como Nueva Era del Cine Mexicano. Surgen así directores que renuevan su gramática cinematográfica hasta romper con la que caracterizaba a sus antecesores inmediatos. Películas como *Danzón* (1991), de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (1992), de Carlos Carrera, *Principio y fin* (1993), del veterano Arturo Ripstein, *El callejón de los milagros* (1995), de Jorge Fons, entre otras, sembrarán la semilla del cine mexicano actual.

El cine mexicano de los años noventa fue un salir del fondo del pantano y sacudir las alas para preparar el vuelo. Hoy en día es un cine en búsqueda, dispuesto a mirar cara a cara lo que antes sólo veía de reojo, con timidez, e incluso, con miedo.

La mirada documental y el resurgimiento de este género es una de las características cruciales del cine mundial en la actualidad. El cine mexicano no es la excepción. En comparación con el cine documental de finales del siglo pasado, el de hoy es especialmente prolífico. La explicación de ello es compleja. Influye el proceso de globalización, que a cada pueblo empuja a reafirmar o redefinir su propia identidad. Influye también el acceso, cada vez más amplio, a las nuevas tecnologías, que permite a cualquier persona lo suficientemente hábil, y con un cierto ojo cinematográfico, grabar el aspecto de la realidad que más le interese. Por último, el documental resurge, en México, precisamente a través de la búsqueda de nuevos figurantes cinematográficos, es decir, de nuevos sujetos que formen parte de la figuración. El antecedente directo de este movimiento documental es el cine de Nicolás Echevarría, quién ponía su lente donde la sociedad sólo veía vestigios de un pasado remoto, carente de significado.

*Del olvido al no me acuerdo* (1999), *En el hoyo* (2006) y *Los que se quedan* (2008), de Juan Carlos

succès commercial obtenu par *Como agua para chocolate* (*Les Épices de la passion*, 1992), d'Alfonso Arau. Très vite, ce phénomène est baptisé Nouvelle Ère du cinéma mexicain. Apparaissent alors des réalisateurs qui renouvellent leur grammaire cinématographique au point de rompre avec celle qui caractérisait leurs prédecesseurs immédiats. Des films tels que *Danzón* (1991), de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (*La Femme de Benjamín*, 1992), de Carlos Carrera, *Principio y fin* (*Début et Fin*, 1993), du vétéran Arturo Ripstein, *El callejón de los Milagros* (*La Rue des miracles*, 1995), de Jorge Fons, entre autres, sèmeront les germes du cinéma mexicain actuel.



*Temporada de patos* (Mexique, 2004) de Fernando Eimbcke. Comédie juvénile dans laquelle une pizza et une visite inespérée viennent rompre l'ennui dominical.

Dans les années 1990, le cinéma mexicain commence à émerger du fond du marécage et à secouer ses ailes pour préparer son envol. Aujourd'hui c'est un cinéma en quête, disposé à regarder en face ce qu'au-paravant il ne voyait que du coin de l'œil, avec timidité, et même avec peur.

Le regard documentaire et la résurgence de ce genre est aujourd'hui une des caractéristiques principales du cinéma mondial. Le cinéma mexicain ne fait pas exception. Comparé au cinéma documentaire de la fin du siècle passé, celui d'aujourd'hui est particulièrement prolifique. La raison en est complexe. Cette résurgence tient du processus de globalisation, qui pousse chaque peuple à réaffirmer ou redéfinir sa propre identité. Elle tient également de l'accès, toujours plus étendu, aux nouvelles technologies, qui permet à toute personne suffisamment habile et avec un certain œil cinématographique d'enregistrer l'aspect de la réalité qui l'intéresse le plus. Enfin, le documentaire resurgit, au Mexique, précisément à travers la recherche de nouveaux figurants cinématographiques, c'est-à-dire de nouveaux sujets qui font partie de la figuration. L'antécédent direct de ce mouvement documentaire est le cinéma de Nicolás Echevarría, qui pointait son objectif là où la société ne voyait que des vestiges d'un passé lointain, dépourvu de toute signification.



*La mujer de Benjamín* (Mexique, 1991) de Carlos Carrera. Dans cette comédie de mœurs, un vieux célibataire passe de ses diversions infantiles à l'enlèvement d'une jeune fille dans le but de l'obliger à l'aimer.

Rulfo, son ejemplos de cómo el sujeto común (ancianos, trabajadores de la construcción y familiares de emigrantes, respectivamente), a través de una selección de momentos reveladores, es puesto en cámara. Un caso similar es el retrato *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008), de la joven y talentosa Yulene Olaizola, que relata la historia de un esquizofrénico multihomicida que era huésped y amigo de la abuela de la realizadora.

Estos nuevos figurantes se extienden a los personajes del drama cotidiano que las buenas costumbres prefieren no ver. Tal sucede en *Los ladrones viejos*. *Las leyendas del artegio* (2007), documental de Everardo González donde se narra la historia del Carrizos, el ladrón más renombrado de México durante los años setenta. A través de su filme, González humaniza a éste y otros ladrones, hasta el punto de hacer ver cuánto de honor había en sus actos, y cuán poco en las acciones de las autoridades. Otro ejemplo representativo es *Los herederos* (2008), de Eugenio Polgovski, documental cuyo objetivo central es retratar la situación del trabajo infantil en México.

En 1977, Arturo Ripstein filmó *Lecumberri, el Palacio Negro*, documental sobre la famosa y temible prisión capitalina. Treinta años más tarde, en *Los héroes y el tiempo* (2005), Ripstein entrevista a tres de cuatro presos políticos aparecidos en aquel documental. Ese mismo año, otros cineastas documentan las historias de diversos movimientos y luchadores sociales. Gerardo Tort filma *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas*, un documental sobre el legendario líder guerrillero. También en 2005 sale a la luz (aunque con poca difusión) *Seguir siendo*, de Emiliano Altuna, que narra la historia de los hermanos Cerezo, hijos de una familia de guerrilleros injustamente apresados en agosto de 2001. Más recientemente, en 2008, Maricarmen de Lara filma *Voces silenciadas*, donde



*Crónica de un desayuno* (Mexique, 1999) de Benjamín Cann. Une vision de fin de siècle sur la famille mexicaine, dans laquelle le père décide de revenir au foyer qu'il avait abandonné et se retrouve confronté à un tourbillon de problèmes personnels auprès de chaque membre de la famille.

*Del olvido al no me acuerdo* (*De l'oubli au je ne me rappelle pas*, 1999), *En el hoyo* (*Dans le fossé*, 2006) et *Los que se quedan* (*Ceux qui restent*, 2008), de Juan Carlos Rulfo, montrent comment le sujet commun (personnes âgées, ouvriers du bâtiment et familles d'émigrants, respectivement), à travers une sélection de moments révélateurs, est mis en scène. Il en est de même avec le portrait *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (*Intimités de Shakespeare et Victor Hugo*, 2008), de la jeune et talentueuse Yulene Olaizola, qui relate l'histoire d'un schizophrène multi-homicide qui était l'hôte et l'ami de la grand-mère de la réalisatrice.

Ces nouveaux figurants s'étendent aux personnages du drame quotidien que les bonnes mœurs préfèrent ne pas voir. C'est ce qui se produit dans *Los ladrones viejos*. *Las leyendas del artegio* (*Les vieux voleurs. Les légendes de l'artegio*, 2007), documentaire d'Everardo González qui raconte l'histoire de Carrizos, le plus célèbre voleur mexicain des années 1970. À travers son film, González humanise ce voleur et quelques autres, au point de montrer combien il y avait d'honneur dans leurs actes, et si peu dans les actions des autorités. Un autre exemple représentatif est *Los herederos* (*Les Héritiers*, 2008), d'Eugenio Polgovski, documentaire dont le but central est de dépeindre la situation du travail des enfants au Mexique.

En 1977, Arturo Ripstein a filmé *Lecumberri, el Palacio Negro* (*Le Palais noir*), documentaire sur la célèbre et redoutable prison de Mexico. Trente ans plus tard, dans *Los héroes y el tiempo* (*Les Héros et le temps*, 2005), Ripstein interroge trois des quatre prisonniers politiques apparus dans ce documentaire. La même année, d'autres cinéastes relatent les histoires de divers mouvements sociaux et leurs leaders. Gerardo Tort filme *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* (*La Guérilla et l'Espoir : Lucio Cabañas*), un documentaire sur le légendaire leader guérillero. C'est

muestra los distintos modos en que la libertad de expresión es coartada en México.

Este movimiento intrusivo, de “toma de palabra”, en el que personajes tradicionales son desplazados por otros, es característico también de los géneros de ficción. El cine mexicano actual se aleja del retrato aspiracional de la familia como fuente eterna de fortaleza y sabiduría. El caso más claro de ello es *Crónica de un desayuno* (1999, de Benjamín Cann), donde lo disfuncional es llevado al extremo (basta echar un vistazo a la *storyline* del filme: “Para romperle la madre, nadie como tu familia”). Muchas son las películas por el estilo; películas que presentan a adolescentes en conflicto, cuyas aventuras emanan del desgaje familiar: *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *Voy a explotar* (Gerardo Naranjo, 2008); padres cuyo deseo de expiación corrompe la vida de los hijos: *Desierto adentro* (Rodrigo Plá, 2008); conformación de relaciones afectivas en comunidades nunca antes exploradas por la cámara cinematográfica: *Corazón del tiempo* (Alberto Cortés, 2009).

El cambio de régimen político en México ha permitido a su cine mirar al pasado: lo que ve son los errores y consecuencias de tomas de decisión atribuidas al viejo sistema, y del que el nuevo se presume simple heredero. *Corazón del tiempo* aprovecha esta posibilidad y se convierte, por tanto, en un caso especialmente representativo del cine mexicano actual. Por un lado, retrata los usos y costumbres de una sociedad indígena zapatista (algo inédito, no obstante los quince años de insurrección oficial y más de treinta de gestación insurgente). Por otro, se cuenta la historia de un insurrecto que se enamora de una civil comprometida con otro hombre. Este evento pone en jaque el orden imperante: las costumbres han de ser cumplidas pero ¿a qué precio? Lo más interesante de la historia es que, tanto en el cumplimiento como en la falta, el deseo del personaje masculino es privilegiado ante el de la mujer. Es ésta quien toma aquí la palabra y se opone a la pretensión de la comunidad en torno a querer decidir su futuro. La protagonista se rebela ante un orden ya de por sí rebelde.

*El violín* (2006), de Francisco Vargas, que cuenta la historia de Don Plutarco, un anciano violinista que decide apoyar a un grupo guerrillero, descubre de manera magistral el lado más humano de la rebeldía. Vargas da la palabra a los “sin voz”, pero su mérito va aún más lejos, y consiste en hacer presente, mediante el cine, una realidad con cuarenta años de historia. El *traspatio* (2009), de Carlos Carrera, presenta imágenes hasta entonces reservadas eminentemente a los medios gráficos y noticieros televisivos: mujeres asesinadas en un desierto. Hablan aquí quienes ya no están para denunciar la misoginia y la impunidad. La valentía de la propuesta de Carrera no radica, únicamente,

également en 2005 que sort au grand jour (mais avec une diffusion limitée) *Seguir siendo (Continuer à être)*, d'Emiliano Altuna, qui raconte l'histoire des frères Cerezo, fils d'une famille de guérilleros injustement faits prisonniers en août 2001. Plus récemment, en 2008, Maricarmen de Lara filme *Voces silenciadas (Voix étouffées)*, dans lequel elle montre par quelles façons la liberté d'expression est entravée au Mexique.

Ce mouvement intrusif, de “prise de parole”, dans lequel des personnages traditionnels sont remplacés par d’autres, est aussi caractéristique des genres de la fiction. Le cinéma mexicain actuel s’éloigne du portrait attendu de la famille en tant que source éternelle de force et de sagesse. Le cas qui illustre le mieux ce propos est *Crónica de un desayuno (Chronique d'un petit-déjeuner*, 1999, de Benjamín Cann), où le dysfonctionnel est mené à l’extrême (il suffit de jeter un œil sur la *storyline* du film : “Rien de tel que la famille pour taper là où ça fait mal”). Il existe de nombreux films de ce style ; des films qui présentent des adolescents en conflit, dont les aventures émanent du déchirement familial : *Temporada de patos (Mexican Kids*, Fernando Eimbcke, 2004), *Voy a explotar (Je vais exploser*, Gerardo Naranjo, 2008) ; des parents dont le désir d’expiation corrompt la vie de leurs enfants : *Desierto adentro (Désert intérieur*, Rodrigo Plá, 2008) ; la forme de relations affectives dans des communautés jamais explorées auparavant par la caméra cinématographique : *Corazón del tiempo (Le Coeur du temps*, Alberto Cortés, 2009).

Le changement de régime politique au Mexique a permis à son cinéma de se tourner vers le passé : ce qu'il voit sont les erreurs et conséquences de prises de décision attribuées à l'ancien système, et dont le nouveau se considère comme un simple héritier. *Corazón del tiempo* se sert de cette possibilité et devient, par là même, un cas particulièrement représentatif du cinéma mexicain actuel. D'un côté, il dépeint les us et coutumes d'une société indigène zapatiste (fait inédit, en dépit des quinze ans d'insurrection officielle et plus de trente ans de gestation insurrectionnelle). D'un autre côté, le film raconte l'histoire d'un insurgé qui s'éprend d'une civile fiancée à un autre homme. Cet événement met en échec l'ordre dominant : les coutumes doivent être suivies, mais à quel prix ? Le plus intéressant de l'histoire est que, tant dans le respect que dans le manquement, le désir du personnage masculin est privilégié face à celui de la femme. C'est elle qui prend ici la parole et s'oppose à la prétention de la communauté à vouloir décider de son futur. La protagoniste se rebelle face à un ordre qui est déjà rebelle en soi.

*El violín (Le Violon*, 2006), de Francisco Vargas, qui raconte l'histoire de Don Plutarco, un vieux violoniste qui décide de soutenir un groupe guérillero, dévoile

en el impacto de estas imágenes, sino en las hipótesis que explora en torno a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez.

El mejor cine mexicano de la actualidad tiene en común esta puesta en cámara de personajes hasta hoy ignorados, ya sea por corrección política, o bien, por mero desinterés en torno a las problemáticas implicadas, y que, una vez en pantalla, se presentan con carácter indomable. Las pasiones del nuevo figurante cinematográfico son las del día a día. Sus objetivos se fincan en la necesidad de lo más básico y fundamental: el derecho a ser quien se ha decidido ser.



*Desierto adentro* (Mexique, 2008) de Rodrigo Plá. Situé à l'époque de la lutte "cristera", ce film aborde la folie d'un homme qui se croit victime du châtiment divin, et décide alors d'isoler ses proches.

Existe, además, un nuevo figurante cuya carnalidad surge para tomar las riendas de su vida. El antecedente directo de esta "carnalidad en des-cubrimiento" lo encontramos en *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, donde las soterradas dimensiones de dos personajes salen a la luz para trastocar el orden de lo amistoso. El revuelo que causó esta película recuerda al que, en 1976, provocara el beso entre Pancho (Gonzalo Vega) y la Manuela (Roberto Cobo) en *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein. Aunque el beso entre los *charolastras* no fue el primer beso entre hombres del cine mexicano, es uno de los más conocidos.

La máxima expresión de este otro tipo de toma se estaba gestando desde ese año de 2001, en un filme que no vería la luz hasta 2003: *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, de Julián Hernández. Este filme –más conocido en Europa y Estados Unidos que en México– conquista, de una vez por todas y de una manera en sumo dignificante, un espacio cinematográfico para el cuerpo homoerótico.

de façon magistrale le côté le plus humain de la rébellion. Vargas donne la parole aux "sans voix", mais son mérite va encore plus loin, et consiste à rendre présente, grâce au cinéma, une réalité vieille de quarante ans. *El traspasio (L'arrière-cour, 2009)*, de Carlos Carrera, présente des images jusqu'alors réservées essentiellement aux milieux graphiques et aux journaux télévisés : des femmes assassinées dans un désert. Parlent ici ceux et celles qui ne sont plus là pour dénoncer la misogynie et l'impunité. Le courage du postulat de Carrera ne réside pas uniquement dans l'impact produit par ces images, mais également dans les hypothèses qu'il explore autour de la question des assassinats de femmes à Ciudad Juárez.

Le meilleur cinéma mexicain d'aujourd'hui a en commun cette mise en scène de personnages jusqu'à présent ignorés – que ce soit par correction politique ou par pur désintérêt vis-à-vis des problématiques concernées – mais qui, une fois à l'écran, montrent leur caractère indomptable. Les passions du nouveau figurant cinématographique sont celles de la vie quotidienne. Ses objectifs se fondent dans le besoin d'aller au plus basique et fondamental : le droit d'être qui on a décidé d'être.

Il existe, en outre, un nouveau figurant dont la dimension charnelle surgit pour prendre les rênes de sa vie. L'antécédent direct de ce "charnel en dé-couverte" se trouve dans *Y tu mamá también* (*Et... ta mère aussi !*, 2001), d'Alfonso Cuarón, où les dimensions enfouies de deux personnages sortent au grand jour et viennent bouleverser leur amitié. L'émoi qu'a suscité ce film rappelle celui occasionné en 1976 par le baiser entre Pancho (Gonzalo Vega) et la Manuela (Roberto Cobo) dans *El lugar sin límites* (*Ce lieu sans limites*), d'Arturo Ripstein. Bien que ce baiser entre les *charolastras* [terme inventé par les deux protagonistes du film pour s'autodésigner, NDT] du film de Cuarón ne soit pas le premier baiser entre hommes dans le cinéma mexicain, c'est l'un des plus connus.

La plus haute expression de cet autre type de prise mûrissait depuis 2001, dans un film qui ne verrait le jour qu'en 2003 : *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, (*Mille nuages de paix...*) de Julián Hernández. Ce film –plus connu en Europe et aux États-Unis qu'au Mexique– conquiert, une fois pour toutes et d'une façon extrêmement digne, un espace cinématographique pour le corps homo-érotique.

À de rares exceptions près, les homosexuels avaient toujours été caricaturés dans le cinéma mexicain. Les homosexuels d'Hernández, en revanche, sont des jeunes sans efféminement, vêtus comme tout un chacun et, surtout, immergés dans des problématiques communes à tout être humain. Cela paraît simple, mais le cinéma mexicain a eu beaucoup de difficulté à



*La canción del pulque* (Mexique, 2003) de Everardo González. Documentaire qui, à partir des buveurs de "pulque" [boisson alcoolique mexicaine] et des "pulquerías", parle de l'énorme et silencieuse résistance culturelle comme l'un des traits les plus remarquables de l'identité mexicaine.

Salvo contadas excepciones, los homosexuales habían sido siempre caricaturizados en el cine mexicano. Los homosexuales de Hernández, en cambio, son jóvenes sin afeminamiento, vestidos como cualquiera viste y, sobre todo, inmersos en problemáticas comunes a cualquier ser humano. Suena sencillo, pero al cine mexicano le costó mucho atreverse a poner en pantalla al cuerpo homosexual. *Mil nubes...* se hizo merecedora de múltiples premios internacionales y fue aclamada, en México, por críticos tan exigentes como Jorge Ayala Blanco. La recepción del público nacional, en cambio, estaría marcada por la incredulidad.

En 2006, Hernández insertaría un conflicto amoroso entre dos muchachos, en un entorno universitario. La película alcanza una mayor aceptación, pero no logra ser fácilmente distribuida. Este año, por primera vez, con *Rabioso sol, rabioso cielo*, la distribución de un filme de Hernández estuvo garantizada desde un principio. Tres grandes películas y no pocas décadas de cine, fueron necesarias para romper las barreras homofóbicas que tanto entorpecieron el camino de la narrativa cinematográfica.

Con los filmes de Hernández, el cine mexicano llega a una madurez estética digna de celebración. En blanco y negro, y en colores, el cineasta manifiesta un dominio de la composición tonal. Mediante saltos al pasado y proyecciones a futuro, es posible conocer a fondo los sentimientos y deseos de sus personajes. A través de primeros planos de cuerpo fragmentado, Hernández construye una subjetividad homoerótica nunca antes vista en la cinematografía mexicana. La contribución de este cineasta al universo cinematográfico mexicano es comparable a la de autores como Ripstein o Iñárritu.

Una película, por último, resume lo hasta aquí planteado: *El cobrador. In god we trust* (2006), de Paul Leduc, basada en cuatro cuentos de Rubem Fonseca. El filme es una coproducción entre países latinoamericanos y europeos. Intervienen en él actores de múltiples nacionalidades (Lázaro Ramos, Peter Fonda, Antonella Costa, Isela Vega, etc.) y está filmado en distintos países. El protagonista es un hombre cuyo obje-

oser montrer le corps homosexuel à l'écran. *Mil nubes...* s'est vu récompensé par de multiples prix internationaux et acclamé, au Mexique, par des critiques aussi exigeants que Jorge Ayala Blanco. L'accueil du public national, en revanche, a été marqué par l'incredulité.

En 2006, Hernández introduit un conflit amoureux entre deux jeunes hommes, dans un contexte universitaire. Le film reçoit un meilleur accueil, mais ne parvient pas à obtenir une bonne diffusion. En 2009, pour la première fois, avec *Rabioso sol, rabioso cielo* (*Soleil enragé, ciel enragé*), la distribution d'un film d'Hernández était garantie depuis le début. Trois grands films et quelques décennies de cinéma ont été nécessaires pour rompre les barrières homophobes qui ont longtemps entravé le chemin de la fiction cinématographique.

Avec les films d'Hernández, le cinéma mexicain arrive à une maturité esthétique digne de louange. En noir et blanc, et en couleurs, le cinéaste fait preuve d'une maîtrise de la composition tonale. Moyennant des sauts dans le passé et des projections dans le futur, il est possible de connaître en profondeur les sentiments et désirs de ses personnages. À travers des gros plans de corps fragmenté, Hernández construit une subjectivité homo-erotique jamais vue auparavant dans la cinématographie mexicaine. La contribution de ce réalisateur à l'univers cinématographique mexicain est comparable à celle d'auteurs tels que Ripstein ou Iñárritu.

Un film, enfin, résume ce qui a été exposé jusqu'ici : *El Cobrador. In god we trust* (2006), de Paul Leduc, tiré de quatre contes de Rubem Fonseca. Le film, dans lequel interviennent des acteurs de multiples nationalités (Lázaro Ramos, Peter Fonda, Antonella Costa, Isela Vega, etc.) et qui a été tourné dans plusieurs pays, est une coproduction entre pays latino-américains et européens. Le protagoniste est un homme dont l'intention est de recouvrer ce que le système politico-économique américain (son antagoniste) lui doit.

La douleur et le ressentiment du Cobrador (Lázaro Ramos) [*El cobrador* signifie "le percepteur", "L'encaisseur", NDT] est celui des démunis du capitalisme



*Amores perros* (Mexique, 2000) d'Alejandro González Iñárritu. Première œuvre cinématographique de Iñárritu, devenue l'un des films clés du cinéma mexicain. Dans le film, le destin, même pour les chiens, s'avère très différent de celui qu'ils avaient pu imaginer.

tivo es cobrarse lo que el sistema político-económico americano (su antagonista) le debe.

El dolor y resentimiento del Cobrador (Lázaro Ramos) es el de los despojados del capitalismo actual, los excluidos del sistema: los marginados. El Cobrador es un personaje difícilmente agradable, pero al que el espectador comprende cada vez mejor conforme se desarrolla la historia. No hay masa más grande que la de aquellos que con su vida y bienes, pagan todos los días los desperfectos de un sistema económico voraz y destructivo. *El Cobrador* es, sin duda, el caso de toma de palabra cinematográfica más amplio del cine mexicano y uno de sus productos más importantes.

Esta diversidad de puntos de vista, este darle voz e imagen cinematográficas a quienes sólo eran relleno, trasfondo, necesidad de olvido, es el gran mérito del cine mexicano contemporáneo. La búsqueda del *sí mismo* a través de los otros, que siguen los cineastas mexicanos actuales, es una invaluable contribución a la identidad de una nación especialmente proclive a sucumbir a las tentaciones del imperialismo cultural estadounidense, y acostumbrada, en general, a buscarse fuera de sus márgenes territoriales.

**HUGO VALDEZ SUÁREZ** Joven escritor mexicano. Ha transitado por las aulas de diversas disciplinas, teniendo en su haber una licenciatura en Filosofía por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la maestría en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la especialidad en Guionismo por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Se ha desempeñado en la docencia y como conferencista. En la actualidad es documentalista y activista político.

**RESUMEN** Los cineastas mexicanos contemporáneos han dado a la industria interesantes muestras de renovación en su lenguaje al patentizar la diversidad cultural del país y al fijar un movimiento intrusivo de figurantes que habían sido ignorados por corrección política o desinterés. En este sentido, los actuales filmes nacionales tienden a romper con la linealidad del tiempo narrativo, encaran el tejido social, desmitifican los roles de antaño y abren espacios homoeróticos, conquistando así el lugar que desde principios de los años noventa la pantalla grande nacional demandaba.

**PALABRAS CLAVES** herencia - proceso - propuestas - incredulidad - búsqueda - madurez - documentar - voz



*Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (Mexique, 2008) de Yulene Olaizola. Un film de suspens et de mystère sous forme de documentaire, dans lequel les histoires familiales se subliment pour montrer que le grandiose est présent à chaque pas.

actuel, des exclus du système : les marginaux. Le Cobrador est un personnage assez désagréable, mais de plus en plus intelligible pour le spectateur au fur et à mesure que l'histoire avance. Il n'y a pas de multitude plus grande que celle de ceux qui payent tous les jours de leur vie et de leurs biens les imperfections d'un système économique vorace et destructeur. *El Cobrador* est, sans aucun doute, le cas de prise de parole cinématographique le plus étendu du cinéma mexicain et un de ses produits les plus importants.

Cette diversité de points de vue, le fait de donner voix et image cinématographiques à ceux qui ne seraient que de remplissage, d'arrière-plan, d'oubli nécessaire, est le grand mérite du cinéma mexicain contemporain. La quête de *soi* à travers les autres que poursuivent les réalisateurs mexicains d'aujourd'hui, est une contribution inestimable à l'identité d'une nation particulièrement encline à succomber aux tentations de l'impérialisme culturel états-unien, et accoutumée, en général, à se chercher hors de ses marges territoriales.

**TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE)**  
**PAR VANESSA GORDO-FINESTRES**

**HUGO VALDEZ SUÁREZ** Jeune écrivain mexicain. Ayant fréquenté les salles de classes de diverses disciplines, il a à son actif une licence de philosophie (Universidad Autónoma Metropolitana, UAM), un master d'histoire de l'art (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM) et un diplôme spécialisé d'écriture scénaristique (Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC). Il a travaillé en tant qu'enseignant et conférencier. Il est actuellement documentariste et activiste politique.

**RÉSUMÉ** Les cinéastes mexicains contemporains ont donné à l'industrie d'intéressantes marques de renouveau dans son langage en révélant la diversité culturelle du pays et en fixant à l'écran un mouvement intrusif de figurants qui avaient jusqu'alors été ignorés soit par correction politique soit par désintérêt. Les films nationaux actuels tendent ainsi à rompre la linéarité du temps narratif ; ils se confrontent au tissu social, démythifient les rôles d'autrefois et ouvrent des espaces homo-érotiques, conquérant ainsi le lieu auquel le grand écran aspirait depuis le début des années 1990.

**MOTS-CLÉS** héritage - processus - postulats - incrédulité - recherche - maturité - illustrer - voix



# Nicolás Guillén Landrián

MUERTE Y RESURRECCIÓN

Manuel Zayas

## Nicolás Guillén Landrián MORT ET RÉSURRECTION

**E**n los círculos de personas que lo conocían en Cuba y que habían perdido todo enlace con él, a Nicolás Guillén Landrián ya lo imaginaban muerto. En febrero de 2003 –gracias a Alejandro Ríos y a Lara Petusky Coger– conocí que el cineasta vivía en Miami y entré en contacto con él. Los encuentros fueron sólo a través del correo electrónico y duraron unos escasos tres meses.

Nicolasito todavía no sabía del cáncer que acabaría con su vida, ni yo me imaginaba haciéndole un documental *post mortem*. Pero como sucedió con sus filmes, estrenados la mayoría casi treinta años después de terminados, en su vida todo pareció quedar postergado. Más que quererlo el destino, ésa fue la determinación de los ilustres funcionarios de la cultura.

En 2002 y 2003, la Muestra de Jóvenes Realizadores que auspicia el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), estrenó la mayor parte de sus títulos dentro de la sección Premios a la sombra.

En el dossier de presentación se aclara: “A la sombra (frase idiomática): bajo el amparo de / en la cárcel / oculto tras / en la penumbra / sin suerte, sin fortuna / permanecer oculto a pesar de / puesto a un lado / reservado.”

**D**ans les cercles de ceux qui le connaissaient à Cuba et qui avaient complètement perdu sa trace, on s'imaginait que Nicolás Guillén Landrián était mort. En février 2003 – grâce à Alejandro Ríos et Lara Petusky Coger – j'ai appris que le cinéaste vivait à Miami et je l'ai contacté. Nos rencontres ont consisté en un échange de courriers électroniques, et elles n'ont duré que trois petits mois.

Nicolasito ignorait tout du cancer qui allait mettre un terme à son existence, et j'étais pour ma part loin d'imaginer que je ferais un documentaire *post mortem* sur lui. Mais tout dans sa vie semble avoir été systématiquement ajourné, à l'image de ses films, sortis dans leur grande majorité presque trente ans après avoir été réalisés. Inutile pourtant d'y voir la marque du destin : ce sont plutôt les illustres fonctionnaires de la culture qui en ont décidé ainsi.

En 2002 et 2003, le Festival de jeunes réalisateurs, sous l'égide de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC), a diffusé la plupart de ses titres dans le cadre de la section Prix à l'ombre.

Dans le dossier de présentation, il est précisé : “à l'ombre (expression) : sous la protection de / en prison /

El descubrimiento sorprendió a no pocos entendidos. Desde entonces el nombre de Nicolás Guillén Landrián comenzó a resonar. Imagino que algún día figure en los catálogos del cine cubano.

Éstas son las únicas tres cartas que se salvaron de aquel encuentro. Lamento ser tan poco minucioso en no archivar toda la correspondencia, en no haber conservado las fechas.

#### **PRIMERA CARTA**

Estimado Manuel:

Los documentales o mejor dicho los títulos de los documentales de los que envías una lista resultan incompletos.

No sé si has querido sintetizar. Los títulos son:

*Homenaje a Picasso, El Morro, Un festival deportivo, En un barrio viejo, Ociel del Toa, Retornar a Baracoa, Plenaria campesina, Rita Montaner, Los del baile, Coffea Arábiga, Desde La Habana 1969, recordar, Taller de línea y 18, Un reportaje en el puerto pesquero y Nosotros en el Cuyaguateje* que fue el último que yo hice. Además yo dudo que existan copias de *Desde La Habana 1969, recordar* y de *Rita Montaner*, porque tengo entendido que no se copiaron, se quedaron en edición de imagen y sonido, re-recording<sup>1</sup>, y *El Son*, del cual no pude ver ni los rushes<sup>2</sup>.

Ojalá que logres un filme objetivo y ejemplar debido al tema.

Saludos,

Nicolás Guillén Landrián

#### **SEGUNDA CARTA**

Olivé *Patio arenero y Congos reales* debido a la premura con que me dirigí a ti hace unas horas. No tengo conflictos estéticos con ninguno de mis filmes. Todos los conflictos estéticos son resultado de los conflictos conceptuales. Yo quería ser un intérprete de mi realidad. Siempre estuve en el vórtice de la enajenación. El resultado cabal es cada filme terminado.

No pensaba en hacer cine antes de que existiera el ICAIC porque no tenía manera de lograr un resultado. Pero sí había hecho un corto sobre Zanja en La Habana en el cual fui acompañado por Françoise Sagan. No se editó. Una de las patrocinadoras de este filme fue mi madre, Adelina Landrián, que dio dinero y compró la máquina de editar –que no se usó; otra, la Juventud Católica de La Habana. Me acerqué al ICAIC debido a que no tenía ninguna opción laboral en la década del 60. Busqué trabajo allí y me lo dieron. Comencé como asistente de producción y en unos años fui nominado director de cortometrajes.

Mi formación –apoyada en la obra de otros realizadores de la Escuela Documental: Alberto Roldán, Fernando Villaverde– me hizo optar por temas inmediatos y plausibles. Por esto todos mis documentales resultaron luego postergados.

Fui humillado y proscrito durante toda mi permanencia en el ICAIC y censuraron mi cine –decía– debido a mi comportamiento social.

caché derrière / dans l'ombre / malchanceux / rester caché malgré / mis de côté / réservé."

La découverte de ces films en a surpris plus d'un, parmi un public pourtant averti. Depuis lors, le nom de Nicolás Guillén Landrián a commencé à circuler. J'imagine qu'un jour, il figurera même dans les catalogues du cinéma cubain.

Voici les trois seules lettres qui sont restées de notre rencontre. Je regrette de n'avoir pas archivé toute la correspondance, ni conservé les dates des courriers, bref, d'avoir vraiment manqué de rigueur.

#### **PREMIÈRE LETTRE**

Cher Manuel,

Les documentaires ou plutôt les titres des documentaires de la liste que tu m'as envoyée sont incomplets. Je ne sais si tu as voulu en faire une synthèse. Les titres sont les suivants : *Homenaje a Picasso, El Morro, Un festival deportivo, En un barrio viejo, Ociel del Toa, Retornar a Baracoa, Plenaria campesina, Rita Montaner, Los del baile, Coffea Arábiga, Desde La Habana, 1969, recordar, Taller de ligne 18, Un reportage en el puerto pesquero et Nosotros en el Cuyaguateje*, le dernier que j'ai réalisé. Mais je doute qu'il existe des copies de *Desde La Habana, 1969, recordar* et de *Rita Montaner*, car il me semble qu'ils n'ont pas été développés, qu'ils en sont restés à l'état de montage d'images et de sons, *re-recording*<sup>1</sup>, tout comme *El Son*, dont je n'ai même pas pu voir les *rushes*<sup>2</sup>.

J'espère que tu parviendras à faire un film objectif et exemplaire, étant donné le thème.

Cordialement,  
Nicolás Guillén Landrián

#### **DEUXIÈME LETTRE**

J'ai oublié *Patio arenero et Congos reales* car je t'ai répondu trop vite dans mon dernier message d'il y a quelques heures. Je ne ressens aucun malaise sur le plan esthétique par rapport au moindre de mes films. Tous les conflits d'ordre esthétique sont le résultat de conflits conceptuels. Je voulais être un interprète de ma réalité. J'ai toujours flirté avec l'aliénation. Le résultat exact en est chaque film que j'ai été en mesure de terminer.

Je n'avais pas l'intention de faire du cinéma avant la création de l'ICAIC, car je n'avais pas les moyens d'obtenir de résultat satisfaisant. Mais j'avais déjà fait un court-métrage sur Zanja, à La Havane, en compagnie de Françoise Sagan. Il n'a pas été monté. L'une des mécènes de ce film a été ma mère, Adelina Landrián, qui a fourni l'argent nécessaire et a acheté la table de montage – qui n'a pas été utilisée ; l'autre a été la Jeunesse catholique de La Havane.

Je me suis rapproché de l'ICAIC parce que je n'avais aucune perspective professionnelle dans les années 1960. Là, j'ai cherché du travail et on m'en a donné. J'ai commencé en tant qu'assistant de production, et au bout de quelques

Joris Ivens y Theodor Christensen fueron el encuentro de un lenguaje adecuado y superior que de ambos maestros era inherente. Aprendí mucho con ambos: sobre todo, a ser cariñoso con la gente, a actuar con cariño.

No tengo copia de *Los del baile*, de *Nosotros en el Cuyaguateje*, de *Plenaria campesina*, de *Un festival deportivo* ni de *Congos reales*.

Saludos,

Nicolás Guillén Landrián

### TERCERA CARTA

¿Te imaginas tú lo que fue para mí verme de pronto en los calabozos de Villa Marista?<sup>3</sup> Viendo, según ellos, cuáles eran mis conflictos ideológicos, luego de haber obtenido la Espiga de Oro<sup>4</sup> con *Ociel del Toa*.

Y no quedó allí. Me mandaron para una granja dos años; granja que era para personal dirigente que mantenía una conducta impropia. Ahí comenzó la esquizofrenia de nuevo, pero más aguda, que me llevó a ser tratado psiquiátricamente por los médicos que había en la prisión. Ellos aconsejaron que fuese enviado a un centro donde pudiese ser atendido adecuadamente. A continuación, me montaron en un avión, descalzo, con el overol de la granja y por encima de los hombros un saco de listas que yo amaba mucho.

Me llevaron de Gerona a La Habana, donde fui internado en el Hospital Psiquiátrico Militar que tenían ahí en Ciudad Libertad. De este lugar, luego de ser atendido por un siquiatra argentino, fui enviado bajo prisión domiciliaria a casa de mis padres, para que terminara de cumplir el tiempo que me restaba de la sanción, a la que fui sometido sin previo juicio alguno, sino por deliberación de un tribunal militar. Luego me regresaron al ICAIC y el ICAIC me encargó un filme didáctico sobre la cosecha del café, teniendo en cuenta la jornada cafetalera que se iniciaba en Cuba en esos años en que yo había salido de prisión por conducta impropia de un personal dirigente. Y presto me dediqué a hacer un ameno documental –divulgativo más que didáctico, aunque es didáctico también– de todo lo que había tenido que ver con el café y el contexto en que me habían situado para hacer *Coffea Arábiga*.

Después de *Coffea Arábiga*, la *folie*<sup>5</sup>. No había manera de que pudiese hilvanar con sentido lógico, en imágenes cinematográficas para mí, la premura de los sesenta.

La paradoja es que no había un verdadero enfrentamiento político por mi parte, sino una anuencia muda y cómplice con todo aquel descalabro. Ya le dije, amigo, la *folie*.

Mi último re-recording fue el de un documental que titulé *Nosotros en el Cuyaguateje*.

He vivido en el ostracismo sesenta y cuatro años: desde que tengo uso de razón. Por el nombre y el apellido.

Imagínate tú que a los festivales internacionales que fueron mis filmes no asistí nunca porque no había conciencia en la dirección del ICAIC de que yo pudiese representar al cine cubano, ya que alguien se había atrevido a calificar

années j'ai été nommé responsable des courts-métrages. Ma formation – fondée sur l'œuvre d'autres réalisateurs de l'École documentaire comme Alberto Roldán, Fernando Villaverde – m'a conduit à choisir des sujets immédiats et plausibles. C'est pour cela que tous mes documentaires ont été ensuite mis à l'écart.

J'ai été humilié et proscrit durant tout mon séjour à l'ICAIC, et mon cinéma a été censuré à cause de mon comportement social, comme ils disaient.

Joris Ivens et Theodor Christensen m'ont permis de découvrir un langage approprié et qualitativement supérieur, résultant d'une pratique cinématographique propre à chacun d'eux. J'ai beaucoup appris avec eux : surtout, à être bienveillant envers les gens, à me comporter avec bienveillance. Je ne possède pas de copie de *Los del baile*, de *Nosotros en el Cuyaguateje*, de *Plenaria campesina*, de *Un festival deportivo* et de *Congos reales* non plus.

Cordialement,  
Nicolás Guillén Landrián

### TROISIÈME LETTRE

Peux-tu t'imaginer ce qu'a signifié pour moi le fait de me retrouver du jour au lendemain dans les geôles de Villa Marista ?<sup>3</sup> C'était selon eux la conséquence de l'identification de mes conflits idéologiques, à moi qui venais d'obtenir l'Épi d'Or<sup>4</sup> avec *Ociel del Toa*.

Et ça n'est pas tout. Ils m'ont envoyé dans une ferme pendant deux ans ; une ferme destinée au personnel dirigeant qui faisait preuve de mauvaise conduite. C'est là que la schizophrénie a recommencé, mais de façon plus aiguë, ce qui m'a conduit à recevoir un traitement psychiatrique des médecins de la prison. Ils ont préconisé que l'on m'envoie dans un centre où je pourrais être traité adéquatement. Ensuite, on m'a mis dans un avion, pieds nus, avec l'uniforme de la ferme et sur les épaules une veste à rayures que j'aimais beaucoup.

J'ai été conduit de Gerone à La Havane, où j'ai été enfermé à l'Hôpital psychiatrique militaire qu'ils avaient là-bas, à Ciudad Libertad. De là, après avoir été suivi par un psychiatre argentin, j'ai été assigné à résidence chez mes parents, pour finir d'y purger la peine qui m'a été infligée sans le moindre jugement préalable, suite à la décision d'un tribunal militaire.

Ensuite, j'ai été réintgré à l'ICAIC, et l'ICAIC m'a chargé de réaliser un film didactique sur la récolte du café, étant donné que les opérations d'exploitation du café commençaient à Cuba justement au cours de ces années où j'étais sorti de cette prison où on m'avait enfermé pour mauvaise conduite chez un cadre de la Révolution. Donc je me suis mis immédiatement à faire un gentil documentaire – de divulgation plutôt que proprement didactique, bien qu'il soit didactique aussi – sur tout ce qui avait eu à voir avec le café et le contexte dans lequel on m'avait demandé de faire *Coffea Arábiga*.

—parece ser— mi cine como el cine de un afrancesado. Esto sucedió con *En un barrio viejo* y todos los responsables temerosos asintieron. *En un barrio viejo* tiene una mención en Cracovia, Polonia, una mención del jurado, y el premio a la ópera prima en Tours<sup>6</sup>, Francia. Así malcomencé y malterminé en la industria de cine cubano. Por haber sido sometido a esto, pienso del ostracismo lo peor.

Saludos de Nicolás Guillén Landrián



Desde La Habana, 1969, recordar (1971)



*En un barrio viejo* (1963)

Amparado en el gozo que en mí provocaron sus filmes, comencé a perfilar un mapa de la trayectoria filmica con el propio Guillén Landrián, el gran ausente de las publicaciones y catálogos especializados en cine y, también, el gran desconocido de algunos estudiosos foráneos: Michael Chanan en *The Cuban Image*<sup>7</sup> no menciona siquiera el nombre del más mal-dito de los cineastas cubanos, algo que tampoco hace décadas después cuando reedita aquel volumen bajo el título de *Cuban Cinema*<sup>8</sup>. Lo singular es que, habiendo constancia en la Cinemateca de Cuba de los 18 documentales de su autoría, los estudiosos de cine se cuidaran de citar aquel nombre.

Antes del deshielo, el único osado en valorar su aporte cinematográfico fue José Antonio Évora, que lo hizo, para mayor pecado, dentro de un artículo que tituló “Santiago Álvarez et le documentaire”, contenido en el libro *Le Cinéma cubain*: “Si se me preguntara cuál es para mí el mejor documental salido de los laboratorios del ICAIC durante estos treinta años, escogería seguramente *Coffea Arábiga* de Nicolás Guillén

Et après *Coffea Arábiga* est apparue la folie<sup>5</sup>. Je ne parvenais pas à relier de façon logique, dans des images cinématographiques pour moi, l'urgence des années 1960. Le paradoxe, c'est que je ne me situais pas dans un authentique affrontement politique, mais plutôt dans un consentement muet et complice avec tout ce désastre. Je vous l'ai dit, mon cher, la folie.

Mon dernier *re-recording* a été un documentaire que j'ai intitulé *Nosotros en el Cuyaguateje*. J'ai vécu dans l'ostracisme pendant soixante-quatre ans : depuis que j'ai atteint l'âge de raison. Au sens propre.

Tu te rends compte que je n'ai jamais pu me rendre dans les festivals internationaux où concourraient mes films parce que personne ne pensait parmi les dirigeants de l'ICAIC que j'étais à même de représenter le cinéma cubain, puisque quelqu'un s'était risqué à qualifier – à ce qu'il paraît – mon cinéma de cinéma digne d'un afrancesado<sup>6</sup>. C'est ce qui s'est passé avec *En un barrio viejo*, et tous les responsables, morts de peur, ont acquiescé. *En un barrio viejo* a été remarqué à Cracovie, en Pologne, où il a obtenu une mention du jury, et le prix de la première œuvre à Tours, en France<sup>7</sup>. Ainsi, j'ai bien mal commencé, et mal fini, dans l'Industrie du cinéma cubain. Et, parce que j'en ai personnellement souffert, je pense le plus grand mal de l'ostracisme.

Amitiés de Nicolás Guillén Landrián

Mu par le plaisir que m'ont procuré ses films, j'ai commencé à cartographier sa trajectoire filmique, avec l'aide de Guillén Landrián lui-même, ce grand absent des publications et des catalogues consacrés au cinéma, mais aussi grand inconnu au bataillon chez quelques spécialistes étrangers : Michael Chanan, dans *The Cuban Image*<sup>8</sup>, ne mentionne même pas le nom du plus maudit des cinéastes cubains, pas plus qu'il ne le fait quelques dizaines d'années plus tard lorsqu'il réédite le volume sous le titre *Cuban Cinema*<sup>9</sup>. Il est particulièrement étonnant de constater qu'alors même que la Cinémathèque de Cuba possède les références des 18 documentaires de cet auteur, les spécialistes du cinéma ont bien pris garde de ne jamais mentionner ce nom.

Avant le dégel, le seul à avoir osé rendre justice à sa valeur cinématographique a été José Antonio Évora, qui l'a fait, suprême blasphème, dans un article intitulé “Santiago Álvarez et le documentaire”, publié dans le livre *Le Cinéma cubain* : “Si l'on me demandait quel est selon moi le meilleur documentaire qui soit sorti des laboratoires de l'ICAIC pendant ces trente ans, je choisirais sans aucun doute *Coffea Arábiga* de Nicolás Guillén Landrián. Voilà une œuvre de commande – sur la culture du café – dans laquelle le réalisateur a subordonné le thème à son désir de faire une radiographie d'un esprit national échauffé par l'agitation révolutionnaire, pour en faire un portrait exact du pays.”<sup>10</sup>

*Landrián. He aquí una obra hecha por encargo –sobre el cultivo del café– en la que el realizador ha subordinado el tema a su deseo de hacer una radiografía del espíritu nacional enardecido por la agitación revolucionaria, lo que viene a ser un retrato exacto del país.”<sup>9</sup>*

La aseveración de Évora no deja lugar a dudas, y abre un cuestionamiento al canon impuesto en la historiografía del cine cubano. En 2007, consciente de que ha sido un vocero, el inglés Michael Chanan reconoce: “*El caso más desafortunado que menciono aquí para corregir la omisión en mi libro sobre cine cubano, fue el de Nicolás Guillén Landrián, quien ya había hecho diez películas antes de realizar Café Arábica [sic] en 1968 y, lástima decirlo, luego fue víctima de una enfermedad mental. Landrián aprendió del estilo de montaje de Álvarez pero lo impregnó de una inflexión más personal, lírica y rara a la vez.*”<sup>10</sup>

Lo que tampoco sabe Chanan es que, en cuanto a montaje cinematográfico, el adelantado no era Álvarez sino Guillén Landrián, y que éste aprendió directamente de Joris Ivens y Theodor Christensen, sus tutores. Recién entrado a la plantilla del Instituto de Cine, en 1961, empieza a trabajar como asistente de producción y de dirección, y realiza, con material de archivo, un corto documental que titula *Homenaje a Picasso*, desaparecido como también sucedió con *Congos reales* y con *Patio arenero* (todos de 1962). Nicolasito era conocido como el tipo de realizador que se podía adueñar de la Moviola, indicarle a su montador el fotograma exacto para el corte y volverlo loco con las más insólitas irreverencias. Como rasgo distintivo de su primer cine, quedan las marcas de su impronta: la sutileza, la poesía y el regodeo estético, todo de lo cual adolece el cine de Santiago Álvarez, nombrado, según aquella tradición canónica, el más importante documentalista cubano.

Quizá por ser el mayor propagandista de la Revolución y por contar con todos los recursos del Estado, sea más propicio hablar de la fábrica Álvarez que de autoría personal (salvando unos títulos tuyos: *Ciclón, Hanoi Martes 13, LBJ y 79 primaveras*). Porque si hay algo de lo que él huye es de la sutileza y de la poesía: su cine es pretendidamente político, directo, de malos y buenos, donde –como en un cuento de hadas– el malo es siempre uno, el imperialismo yanqui, y los buenos, los revolucionarios de cualquier parte del mundo.

En este cine de la propaganda, del cliché, no hay espacio para ningún regodeo, ni para el estético: unidad hay, pero más desde el contenido. Álvarez, que lo sabe todo, nos enseña; Nicolasito, que duda, nos revela.

*En un barrio viejo* (1963) es la imagen hecha poesía, un retrato de la Habana Vieja, de una ciudad que parecía vivir la posguerra. Si hubiera que emparentar

L'affirmation d'Évora ne laisse aucune place au doute, et amorce une remise en question du canon qui s'est imposé dans l'historiographie du cinéma cubain. En 2007, conscient d'avoir été le porte-parole de cette histoire officielle, Michael Chanan reconnaît : “*L'histoire la plus lamentable, que je mentionne ici pour réparer son absence dans mon livre sur le cinéma cubain, a été celle de Nicolás Guillén Landrián, qui avait déjà fait dix films avant de réaliser Café Arábica [sic] en 1968 ; et ce cinéaste, c'est malheureux à dire, a ensuite été victime d'une maladie mentale. Landrián a puisé son esthétique dans le style de montage d'Álvarez, mais il lui a donné une inflexion plus personnelle, à la fois empreinte de lyrisme et quelque peu étrange.*”<sup>11</sup>

Mais ce que Chanan ignore également, c'est que sur le plan du montage cinématographique, ce n'est pas Álvarez mais bien Guillén Landrián qui avait une longueur d'avance, et que ce dernier a appris directement de Joris Ivens et Theodor Christensen, ses maîtres. À peine intégré aux effectifs de l'Institut du cinéma, en 1961, il commence à travailler en tant qu'assistant à la réalisation et à la production, et il réalise, avec des images d'archives, un court-métrage documentaire qu'il intitule *Homenaje a Picasso*, film aujourd'hui disparu tout comme *Congos reales* et *Patio arenero* (tous réalisés en 1962). Nicolasito avait la réputation d'être le genre de réalisateur capable de s'approprier la Moviola, au point d'indiquer lui-même à son monteur le photogramme exact qu'il voulait pour faire un raccord, et de le rendre fou avec les requêtes les plus irrévérencieuses et insolites. Comme trait distinctif de son premier cinéma, il reste ses marques de fabrique : la subtilité, la poésie et le plaisir esthétique, autant d'éléments susceptibles de faire de l'ombre au cinéma de Santiago Álvarez, qui a été surnommé, selon l'histoire canonique du cinéma cubain, le plus important cinéaste documentaire cubain.

Dans la mesure où il a justement été le plus grand propagandiste de la Révolution, pouvant de ce fait compter sur toutes les ressources que l'État a mis à sa disposition, peut-être serait-il plus pertinent de désigner Álvarez comme un habile artisan que comme un auteur personnel (à part pour quelques-uns de ses titres comme *Ciclón, Hanoi Martes 13, LBJ et 79 primaveras*). Car s'il est quelque chose qu'il fuit comme la peste, c'est bien la subtilité et la poésie : son cinéma est clairement politique, direct, avec des bons et des méchants, et – comme dans tout conte de fées – un méchant qui est toujours le même, l'impérialisme yankee, contre des bons, les révolutionnaires où qu'ils soient dans le monde.

Dans ce cinéma de propagande, pétri de clichés, il n'y a pas le moindre espace pour le plaisir, fût-il esthétique : il existe certes une forme d'unité, mais sur le plan du contenu. Álvarez, qui sait tout, nous *fait la leçon*; Nicolasito, toujours en proie au doute, nous *révèle la réalité*.

este cortometraje con algo, sería con lo *minimal*, pues el realizador ha decidido dirigir su mirada a lo esencial, al ser humano y a su hábitat, o al menos a su realidad inmediata, similar a lo que hizo Ivens en *Regen (Lluvia, 1929)*, en tanto retrato de Amsterdam en un día de lluvia.

Como testigo privilegiado de “la primera proyección de la primera copia” de *En un barrio viejo*, se cuenta el documentalista brasileño Gerardo Sarno, quien describía a Guillén Landrián “con un rostro grande de luna llena, sonrisa fácil, iluminado, y gentil y sólido con un aprendiz de cinematografía”<sup>11</sup>. Parece que bastó un comentario del Máximo Líder, que catalogó este cortometraje como “el de un afrancesado”, y “todos los responsables temerosos asintieron”, según me escribiera Nicolasito. Uno de esos responsables era Julio García Espinosa, para quien “el documental, sin embargo, pierde fuerza al aferrarse a esa especie de óptica nostálgica por los barrios viejos, similar al de aquellos turistas de antaño que alimentaban su sensibilidad disfrutando del rostro desvencijado, pobre, y, sobre todo estático, de los bohíos rurales”<sup>12</sup>.

En cambio, Sarno se siente espectador del “misterio que envuelve al nacimiento de un artista, el surgimiento entre los hombres, por ejemplo, de una nueva mirada, de una nueva manera de ver, pero nuestra, de todos nosotros, que no teníamos antes, y sólo descubrimos y nos identificamos con ella después de que la tenemos, y es como si fuese nuestra conocida de siempre, epifanía de la imagen y del ver en Nicolazito [sic]”<sup>13</sup>.

Encontramos aquí la sutileza del lenguaje en la encadenación de secuencias a través de los sonidos: del silencio con que mira una muchacha desde una azotea, en un día apacible, quizá un domingo, transitamos al taconeo sobre el asfalto de unos milicianos que marchan, y de ahí a la rumba y a los que apuestan por el juego de dominó. Una cámara en mano, que parece la mirada de un desorientado, nos lleva desde un café con su gente, a un cine de barrio, donde casualmente proyectan *Umberto D*, de Vittorio de Sica, y de cuyo filme Guillén Landrián nos descubre una de las escenas más desconcertantes y entristecedoras que he visto jamás: “¿Habrá guerra?”, se dice en italiano, el único diálogo que podrá oírse en los nueve minutos de documental. En esta cita, el realizador cubano parece rendirse ante el neorrealismo; pero también con la estética del *cinéma vérité*, con esa cámara que huye de hacerse invisible, con esos niños jugando o aquel vendedor de pajaritos que no dejan de mirar al lente porque el realizador seguramente les ha indicado que lo hagan, que eso no es ningún sacrilegio, y solamente así, viendo cómo nos miran, podemos descubrirlos.

*En un barrio viejo* (1963), c'est l'image faite poésie, un portrait de la Vieille Havane, d'une ville qui semble plongée dans l'après-guerre. Et s'il fallait trouver un point de comparaison pour ce court-métrage, ce serait un certain *minimalisme*, car le réalisateur a choisi de poser son regard sur l'essentiel, sur l'être humain et son cadre de vie, ou du moins sur sa réalité immédiate, tout comme l'avait fait Ivens avec *Regen* (*Pluie, 1929*), portrait d'Amsterdam un jour de pluie.

Parmi les témoins privilégiés de “la première projection de la première copie” de *En un barrio viejo* se trouve le réalisateur de documentaires brésilien Gerardo Sarno, qui décrivait Guillén Landrián comme un homme “au visage grand et rond comme la pleine lune, au sourire facile, lumineux, et toujours très gentil et disponible même envers un apprenti cinéaste”<sup>12</sup>. Mais il semble qu'un seul commentaire du Líder Máximo<sup>13</sup> ait suffi pour cataloguer ce court-métrage comme celui d'un afrancesado<sup>14</sup>, et “tous les responsables, morts de peur, ont acquiescé”, comme me l'a écrit Nicolasito. L'un de ces responsables était Julio García Espinosa, pour qui “le documentaire, pourtant, perd de sa force en s'accrochant à cette espèce de perspective nostalgique sur les vieux quartiers, semblable à celle des touristes d'antan qui nourrissaient leur sensibilité en contemplant l'aspect délabré, pauvre, et surtout figé dans le temps, des bohíos<sup>15</sup> de la campagne”<sup>16</sup>.

À l'inverse, Sarno a l'impression d'être le témoin du “mystère qui entoure l'éclosion d'un nouvel artiste, l'apparition parmi les hommes, par exemple, d'un nouveau regard, d'une nouvelle façon de voir ; qui nous appartient à tous mais dont nous ne disposons pas auparavant ; que nous venons de découvrir et à laquelle nous nous identifions une fois que nous en avons pris connaissance, mais qui nous semble familière depuis toujours ; telle est l'épiphanie de l'image et du regard qu'incarne Nicolazito [sic]”<sup>17</sup>.

Voilà qui rend compte de la subtilité du langage cinématographique dans l'enchaînement des séquences à travers l'utilisation des sons et du silence qui accompagnent une jeune fille qui regarde depuis une terrasse, au cours d'une journée paisible, un dimanche sans doute ; de là nous passons au bruit des talons de miliciens en marche sur le bitume, puis à la rumba et à des personnages en train de parier au jeu des dominos. Une caméra à l'épaule, qui semble être le relais du regard d'un être désorienté, nous conduit d'un café et de sa faune à un cinéma de quartier, où se trouve projeté *Umberto D*, de Vittorio de Sica, dont le film de Guillén Landrián nous montre l'une des scènes les plus déconcertantes et les plus tristes que j'ai jamais vues : “Aurons-nous la guerre ?”, prononcé en italien, est le seul dialogue que l'on pourra entendre au cours des neuf minutes que dure le documentaire. Avec

*“La imagen era más importante que la palabra en sí. Me interesaba elaborar la imagen a través de un lenguaje nuevo, un lenguaje atrevido, interesante para el espectador.”<sup>14</sup>* Estoy convencido de que, siendo un obseso de las imágenes, Guillén Landrián pensó o creyó alguna vez que la fotografía robaba el alma.

Incitado por Theodor Christensen, el realizador se fue al extremo oriental del país, la zona más ignota de la geografía insular. Regresó a La Habana con material para esos documentales que componen su pequeña e intensa trilogía del subdesarrollo: *Ociel del Toa* (1965); *Reportaje* (1966), también conocido como *Plenaria campesina*; y *Retornar a Baracoa* (1966). El primero de todos tuvo mejor suerte porque fue exhibido, enviado a Festivales de Cine y premiado en Valladolid. Los dos restantes fueron condenados al archivo filmico. La sugerencia de Christensen de buscar temas fuera de los ámbitos citadinos, tuvo también su efecto inmediato en otros realizadores, pues de esa época se destacan los documentales *Por primera vez* (1967), de Octavio Cortázar, y *Vaqueros del Cauto* (1965), de Oscar Valdés.

Guillén Landrián, como intérprete esteta que es, amolda la realidad a su manera. Ya se sabe que en ninguna realidad hay poesía, ni sutileza, porque toda realidad es cruda, vasta. Con estos títulos, el realizador se aleja del cine observacional más puro, y da cabida a la experimentación más perspicaz, e incluso se muestra como un incitador o provocador de los hechos. Debido a la burocracia implantada en el ICAIC, que obligaba a los directores de documental a presentar un guión previo para su aprobación, y a cómo fue denostado el *free-cinema* y con ello la espontaneidad y la producción independiente, Guillén Landrián tuvo que imaginar con precisión aquello que quería filmar. Lo que *En un barrio viejo* ya era un rasgo, en la trilogía adquiere presencia mayor: el cineasta pasa de sugerir a la gente que mire a la cámara a influenciar en *lo real*. Sin que lo notemos, las personas retratadas ya no posan, actúan. Al cineasta no le basta con la simple contemplación, y en él comienzan a desarrollarse las preocupaciones existenciales que nos muestra en temas antitéticos o dialécticos: vida-muerte, ateísmo-religión, inmovilismo-cambio, pasado-presente.

Fascinado por la belleza que emana de su obra, en 2003 emprendí un viaje hacia esa zona que Guillén Landrián había retratado tan magistralmente casi tres décadas antes. El poder encontrar a los protagonistas de sus documentales me permitió entender aspectos de su cine que como simple espectador no hubiera podido descifrar. Guillén Landrián hizo creer a las personas filmadas que eran actores y logró que interpretaran escenas de ensueño. En *Ociel del Toa*, epígrafe de la vida de un adolescente a las orillas de río Toa,

cette citation, le réalisateur cubain paraît céder au néoréalisme ; mais il est aussi proche de l'esthétique du cinéma vérité, avec cette caméra qui refuse de se rendre invisible, ces enfants en train de jouer ou ce vendeur ambulant qui n'arrêtent pas de regarder l'objectif, parce que le réalisateur leur a certainement demandé de le faire, car pour lui cette attitude n'est nullement sacrilège : les voir nous regarder est la seule chance que nous ayons de vraiment les découvrir.

*“L'image était plus importante que la parole en soi. Ce qui m'intéressait, c'était d'élaborer l'image à travers un langage nouveau, un langage original, intéressant pour le spectateur.”<sup>18</sup>* Je suis persuadé que, parce qu'il était obsédé par les images, Guillén Landrián a dû penser ou croire à un moment donné que la *photographie volait l'âme*.

À l'incitation de Theodor Christensen, le réalisateur est allé jusqu'à l'extrême orientale du pays, dans la zone la plus méconnue de la géographie insulaire. Il est revenu à La Havane avec le matériel qu'il a ensuite utilisé pour ces documentaires qui constituent sa petite et intense trilogie du sous-développement : *Ociel del Toa* (1965); *Reportaje* (1966), aussi connu sous le titre *Plenaria campesina*; et *Retornar a Baracoa* (1966). Le premier a été le plus chanceux, car il a été diffusé, envoyé à des festivals de cinéma et primé à Valladolid. Les deux autres ont été condamnés à l'oubli des archives cinématographiques. L'idée de Christensen qui consistait à aller chercher des thématiques hors de l'environnement urbain a aussi eu un effet immédiat chez d'autres réalisateurs, car cette époque a aussi été celle de la réalisation de documentaires remarqués comme *Por primera vez* (1967), d'Octavio Cortázar, et *Vaqueros del Cauto* (1965), d'Oscar Valdés.

Guillén Landrián, en bon interprète esthète, façonne la réalité à sa manière. Chacun sait qu'aucune réalité n'est en soi porteuse de poésie, car toute réalité est crue, incommensurable. Avec ces titres, le réalisateur s'éloigne du cinéma de pure observation pour laisser place à une expérimentation plus perspicace, et il apparaît même capable d'inciter ou de provoquer les événements. À cause de la bureaucratie régnant sur l'ICAIC, qui oblige les réalisateurs de cinéma documentaire à soumettre un scénario à l'approbation de l'institution, et étant donné que le *free cinema*, et avec lui tout ce qui relevait d'un cinéma spontané ou indépendant, a été condamné, Guillén Landrián a dû imaginer avec précision ce qu'il allait filmer. Ce qui se profilait déjà dans *En un barrio viejo* acquiert dans la trilogie une présence accrue : le cinéaste ne se contente plus de suggérer aux personnes filmées qu'elles regardent la caméra, il se met à agir sur *le réel*. Sans que l'on s'en rende compte, les personnes représentées ne sont plus seulement en train de poser, mais de jouer. Le cinéaste ne se contente plus de la simple contemplation, il commence à faire preuve de

prefigura lo idílico y lo terrenal.

*“Todo lo que me decían que hiciera, yo lo hacía. Por eso, él me hablaba de que yo era una persona natural, vaya, a la que no hay que repetirle las cosas. Él me dijo que me iba a becar en La Habana y entonces después seguir como actor de cine. Sí, actor de cine”*<sup>15</sup>, comenta Ociel Romero Labañino, aquel niño ingenuo ahora adulto, retratado en su día a día por Guillén Landrián. El hecho de que él mismo se viera como actor se debió a que así se lo había hecho creer el director. Tratándose de un documental filmado en 35 mm, podía resultar muy caro repetir tomas e incluso lograr la espontaneidad. De ahí que cada plano fuera estudiado previamente a su filmación, y algunas escenas, como la del entierro final, fabricadas como si ficción fuera.

*Ociel del Toa* puede considerarse una gran metáfora de la muerte o retrato de un cambio. La barca que desde el inicio aparece, y los rostros de quienes la guían, tristes o incómodos, habrían de recordarnos que vamos al Hades, un lugar inexplorado, olvidado. Y al unísono, el documental se convierte en una metáfora sobre la vida. Para entender la forma de hablar y de pensar de los personajes filmados, el realizador suple la ausencia de entrevistas con los intertítulos, que se traducen en poesía.

“¿Ustedes han visto la muerte?”, dice un cartel, que es más que palabras. Y Ociel que responde que nunca, que la muerte no se puede ver, ni tocar, ni oír. La obsesión del director con la muerte –otra vez simbólica– reaparece en *Reportaje*, documental sobre una plenaria de campesinos que han decidido matar la ignorancia, un gran muñecón de trapo al que llevan como estandarte y prenden fuego. En el momento en el que se desarrolla la asamblea, el montaje adquiere un matiz delineador: por un lado las caras de los que esperan y poco entienden, los mismos campesinos, y por otro, las instantáneas de Fidel, Martí y Lenin. Todo acaba en fiesta, en baile, y el documental termina en un clímax enigmático, baste recordar a esa campesina que ha decidido no dejar de mirarnos. Ésta fue la lección maestra que dio Nicolasito de cómo abordar el género reportero y traicionarlo.

En *Retornar a Baracoa* ofrece, en tanto, un retrato de la primera ciudad de Cuba, todavía un lugar perdido en la geografía cubana, incomunicado por carretera del resto del país. Esta vez, la visión sobre las personas es menos romántica y el autor encara de manera frontal los problemas sociales que afectan a los habitantes de aquella ciudad: pobreza, inmovilismo, fatalidad. Por primera vez en su cine, el realizador hace uso del sonido directo, de entrevistas y del fotomontaje. Se atreve incluso a emplear una locución en retruécano de Fidel Castro, que se deja oír por un altoparlante, y

préoccupations existentielles qu'il nous représente sous la forme de thèmes antithétiques ou dialectiques : vie/mort, athéisme/religion, immobilité/changement, passé/présent.

Fasciné par la beauté qui se dégage de son œuvre, j'ai entrepris en 2003 un voyage vers cette région que Guillén Landrián avait si magistralement représentée presque trente ans auparavant. Le fait de pouvoir rencontrer les protagonistes de ses documentaires m'a permis de comprendre des aspects de son cinéma que je n'aurais jamais pu déchiffrer en tant que simple spectateur : Guillén Landrián a fait croire aux personnes filmées qu'elles étaient des acteurs, et a obtenu qu'elles interprètent des scènes oniriques. Dans *Ociel del Toa*, épigramme sur la vie d'un adolescent au bord de la rivière Toa, il introduit une double dimension, idyllique et terrestre.

*“Je faisais tout ce qu'on me disait de faire. Comme ça, il me racontait que j'étais une personne très naturelle, vous voyez, à qui il n'y avait pas besoin de répéter les choses. Il m'a dit que j'allais me retrouver boursier à La Havane, et qu'ensuite je serais acteur de cinéma. Oui, c'est bien ça, acteur de cinéma”*<sup>19</sup>, explique Ociel Romero Labañino, ce jeune garçon naïf devenu aujourd'hui adulte, et que Guillén Landrián a saisi dans son quotidien. Il s'est lui-même considéré comme un acteur parce que le réalisateur lui avait fait croire qu'il en était un. S'agissant d'un documentaire filmé en 35 mm, il pouvait s'avérer très onéreux de faire plusieurs prises d'une même scène, et même de tenter d'obtenir de la spontanéité. C'est pourquoi chaque plan était minutieusement étudié avant d'être filmé, et certaines scènes, comme celle de l'enterrement final, élaborées comme s'il s'agissait de fiction.

L'on peut considérer *Ociel del Toa* comme une grande métaphore sur la mort, ou comme le portrait d'un changement. La barque qui apparaît dès le début, et les visages de ceux qui la conduisent, tristes ou gênés, devraient nous rappeler que nous allons tous vers l'Hadès, un territoire vierge, oublié. Et dans un bel unisson, le documentaire se transforme en une métaphore sur la vie. Pour que l'on comprenne la façon de parler et de penser des personnages filmés, le réalisateur pallie l'absence d'interviews par des intertitres qui deviennent à leur tour poésie.

“Avez-vous vu la mort?”, demande un carton, qui va au-delà des mots. Et Ociel répond que non, jamais, que la mort ne peut être vue, ni touchée, ni entendue. L'obsession du cinéaste face à la mort – à nouveau symbolique – réapparaît dans *Reportaje*, un documentaire sur une assemblée générale de paysans ayant décidé de liquider l'ignorance, matérialisée par un grand bonhomme en tissu qu'ils portent comme un étendard avant d'y mettre le feu. Au moment où se déroule la réunion, le montage sert



Taller de línea y 18 (1971)

en la que el líder alienta a los jóvenes a mantener el espíritu revolucionario y a que la Revolución no pierda su espíritu juvenil. Al final del documental, un cartel: "Baracoa es una cárcel con parque." Sobran palabras.

Si Christensen e Ivens influenciaron a Guillén Landrián no fue en la militancia política, pues en su cine no hay marca de ello. Christensen, que ya había rodado en Cuba un documental de corte propagandista, *Ella* (1964), fue invitado dos años después para visionar la producción documental del ICAIC y decía: "*En una evaluación corriente, práctica, pero no infallible de las películas, se utilizan las palabras no proyectable, proyectable y regular para describir las películas de menor calidad. Es sorpresivo que, de más de cuarenta películas, el cincuenta por ciento pertenezca a estas categorías. Tanto la cantidad de talento como las posibilidades para la creación son tales que debía dar origen a un menor número de películas en estas categorías, no siempre malas pero a menudo indiferentes.*" Aunque le reconoce valores artísticos, asegura ver en *Los del baile* "el gusto y el mal gusto de mucha gente; es alegre y humorística, pero no lleva al espectador a ninguna parte –ni siquiera a una interrogación o a una sensación definida–, simplemente termina. La mayoría de los filmes de este grupo son de otro tipo, o más bien, de otros dos tipos. El primer tipo es el indiferente. O el director permanece indiferente al asunto, o por lo menos el espectador se hace indiferente al mismo."<sup>16</sup>

En su escrito, el danés elogia *Ociel del Toa*, donde "las fluidas imágenes de la naturaleza y de los seres humanos encienden la llama de la imaginación dentro de una estructura que es tan real porque está tomada del propio lugar del rodaje; es la –o una– historia típica del lugar"<sup>17</sup>. Pero no da cuenta de haber visionado *Reportaje* ni *Retornar a Baracoa*. Mostrándose contrario a cualquier estigmatización, reconoce que ésta podría tener lugar. El ostracismo comenzaba a tomar cuerpo en la vida de Guillén Landrián.

Para algunos mortales no hay nada más inservible que un artista; para mí, lo que se ha dado en llamar la ciencia de la psiquiatría. He acudido a *Vigilar y castigar*



Taller de línea y 18 (1971)

à donner du relief à la scène : d'une part, on voit les visages de ceux qui attendent sans comprendre grand-chose, les paysans, et d'autre part apparaissent des images de Fidel, Martí et Lénine. Le film se termine par une fête, des danses, sorte de point culminant énigmatique : il suffit pour s'en convaincre de se rappeler cette paysanne qui a décidé de ne pas cesser de nous pointer du regard. Telle a été la leçon magistrale délivrée par Nicolasito sur l'art d'aborder le genre du reportage pour mieux le trahir.

Dans le même temps, avec *Retornar a Baracoa*, il nous offre un portrait de la première ville fondée à Cuba, un endroit toujours en marge de la géographie cubaine, dépourvu de communication terrestre avec le reste du pays. Cette fois, la vision des personnes filmées est moins romantique, et l'auteur fait délibérément face aux problèmes sociaux dont souffrent les habitants de cette ville : pauvreté, immobilisme, fatalité. Pour la première fois dans son œuvre cinématographique, le réalisateur a recours au son direct, aux interviews et au photomontage. Il s'aventure même à utiliser une formule de Fidel Castro en forme de calembour, que l'on entend à travers un haut-parleur, où le leader invite les jeunes à maintenir l'esprit révolutionnaire, et la Révolution à ne pas perdre son esprit juvénile. À la fin du documentaire apparaît une affiche : "Baracoa est une prison avec jardin." La messe est dite.

Si Christensen et Ivens ont eu une influence sur Guillén Landrián, ça n'est pas sur le plan de l'engagement politique, car on n'en trouve nulle trace dans leur cinéma. Christensen, qui avait déjà tourné à Cuba un documentaire à vocation propagandiste, *Ella* (1964), a été invité deux ans plus tard à visionner la production documentaire de l'ICAIC, dont il disait : "*Dans une évaluation ordininaire, pratique, mais jamais infallible des films, on utilise les catégories non diffusables, diffusables et acceptables pour les films de médiocre qualité. Il est surprenant que, sur plus de quarante films au total, la moitié fasse partie de ces catégories. La quantité de talents et les possibilités de création sont telles qu'il devrait y avoir moins de films dans ces catégories, regroupant des films qui ne sont pas nécessairement mauvais mais le plus souvent sans intérêt.*" Tout en lui reconnaissant des qualités artistiques, il affirme voir dans *Los del baile* "à la fois le goût et le mauvais goût de bien des

gar de Michel Foucault para encontrar explicaciones a este estado de ánimo, he revisitado esa obra maestra del documental, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, para conmocionarme con las espeluznantes escenas de los locos y sus loqueros. Los electroshocks aparecen en mi mente como una forma cruel de anular el yo. Por la época en que la Revolución cubana comenzó precisamente a eso, a la anulación social del yo, en los tiempos de la más colectiva euforia, después de la invasión de Playa Girón y llegada la sempiterna amenaza de guerra y los campos de concentración, de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (1965-1968), por esa época, justo en 1966, Nicolasito Guillén, según la excusa del diversionismo ideológico, fue sancionado por "conducta impropia" y enviado, en una suerte de prisión, a trabajar en una granja de pollos en la Isla de Juventud. Condenado a dos años, de los cuales cumplió uno, cuenta Gretel Alfonso, su última esposa, que "*lo pusieron a repartir pienso en una granja para dirigentes desviados o algo así. Se volvió loco y le regó gasolina a las gallinas, dice que de pronto él sintió que las gallinas decían: Nicolás, Nicolás, Nicolás. Todas blancas, horribles. Es un animal que no le gusta. No le gusta el gallo ni nada de eso. ¿Tú viste cómo en esa película, Ociel del Toa, el gallo es la muerte? El viejo con aquella cara es la muerte. ¿No? Y no le gusta ese animal, ni cómo mira ni nada.*"<sup>18</sup>

Y después de prender fuego a aquella granja orwelliana y quizá por encarnar el también orwelliano término de "no-persona", matizado por Virgilio Piñera como "el muerto en vida", quizá por rebelarse contra el no-ser, Nicolasito Guillén Landrián, antes "de sonrisa fácil" y ahora completamente desquiciado, fue llevado a un hospital militar y sometido al método más fácil de anulación del yo, al de los electroshocks.

Algunos intelectuales cubanos con alma de fiscal, de dentro o de fuera, tienden a la justificación de la desgracia del otro con la fácil excusa de "él se lo buscó". Esto lo he oído mientras investigaba para mis documentales sobre Guillén Landrián (*Café con leche*, 2003) y Reinaldo Arenas (*Seres extravagantes*, 2004), fieles exponentes de los intentos del poder por anularlos. En el caso de Guillén Landrián se le ha asociado al consumo de drogas, a la compra-venta de los más diversos artículos, a supuestas estafas, a intentos de salida ilegal del país y hasta con planes de atentado al Comandante en Jefe. En un país donde una determinada conducta puede ser catalogada de pre-delictiva –razón por la cual cualquier juez puede dictar prisión, sin que ningún delito se hubiera materializado–, es fácil entender por qué Guillén Landrián fue a dar, en varias ocasiones, a la cárcel. Lo que no queda claro, es por qué en 1968 fue readmitido en ese Instituto de Cine. Antes de ser incluido en el Departamento de

*gens : le film est gai et humoristique, mais il ne conduit le spectateur nulle part – pas même à une interrogation ou à une sensation définie –, il se termine et c'est tout. La majeure partie des films de ce groupe sont d'un autre genre, ou, plutôt, de deux genres différents. Le premier est le genre sans intérêt. Ou bien le cinéaste reste indifférent au sujet qu'il traite, ou, en tout cas, le spectateur y est lui-même indifférent*"<sup>20</sup>.

Dans son texte, le Danois fait l'éloge de *Ociel del Toa*, où "la fluidité des images de la nature et des êtres humains allume la flamme de l'imagination dans une structure qui est d'autant plus réelle qu'elle provient du lieu du tournage lui-même ; c'est *la* – ou *une* – histoire typique de l'endroit"<sup>21</sup>. Mais il ne mentionne pas le visionnage de *Reportaje* ni de *Retornar a Baracoa*. Son hostilité à toute forme de stigmatisation étant bien connue, il n'estime pas impossible que cela existe dans le cinéma cubain. L'ostracisme commençait à prendre corps dans la vie de Guillén Landrián.

Pour certains mortels, rien n'est plus inutile qu'un artiste ; pour moi, ce serait plutôt ce que l'on appelle la science psychiatrique. Je suis allé chercher *Surveiller et punir* de Michel Foucault pour trouver des explications à mon point de vue ; j'ai revu ce chef-d'œuvre du documentaire, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, pour être frappé par les scènes effrayantes représentant les fous et leurs gardiens. Les électrochocs sont dans mon esprit une manière cruelle d'annuler le moi. Et au moment où la Révolution cubaine a justement commencé à s'adonner à cette pratique, à l'annulation sociale du moi, au moment de l'euphorie la plus collective, après l'invasion de la Baie des Cochons et alors que la sempiternelle menace de guerre s'était enfin réalisée, tout comme étaient apparus les camps de concentration, dans les Unités militaires d'aide à la production (1965-1968), à ce moment donc, précisément en 1966, Nicolasito Guillén, sous prétexte d'inconformité idéologique, a été condamné pour "mauvaise conduite" et envoyé dans une espèce de prison, pour travailler dans un élevage de poulets sur l'île de la Jeunesse. Condamné à deux années, dont il n'a purgé que la première, Gretel Alfonso, sa dernière épouse, raconte : "[...] on l'a mis à distribuer du grain dans une ferme pour cadres, ou quelque chose dans ce genre. Il est devenu fou, et il a arrosé les poules d'essence. Il dit qu'il a subitement eu l'impression que les poules lui disaient : Nicolás, Nicolás, Nicolás. Ces poules toutes blanches, horribles. Il déteste cet animal. Il a horreur des coqs et de tout ce qui leur ressemble. Tu as remarqué que dans ce film, Ociel del Toa, le coq représente la mort ? Le vieux avec cette tête de poulet, c'est la mort. Pas vrai ? Et il n'aime pas cet animal, ni sa façon de regarder, ni rien du tout."<sup>22</sup>

Après avoir mis le feu à cette ferme orwellienne, peut-être aussi parce qu'il incarnait le terme orwellien



Nicolás Guillén Landrián, sur un photogramme de *Café con leche* (2003), de Manuel Zayas.



*Los del baile* (1965)

Documentales Científico-Populares, al cineasta ya le habían vetado tres títulos, y le habían impedido terminar un documental sobre una de las más grandes voces de la canción popular cubana, *Rita Montaner* (1965).

¿Fue acaso un intento del ICAIC de reparar el error? ¿Estarían conscientes los funcionarios de las injusticias cometidas? ¿Creían que los problemas de este negro maldito habían tenido solución en una sala de psiquiatría? Estos interrogantes quedan como preguntas retóricas, porque si bien busqué las respuestas de los antiguos responsables al mando, nunca las tuve. Después de entregar un cuestionario a Julio García Espinosa y de enviar otro a Alfredo Guevara, el primero telefoneó al segundo y le expresó su miedo ateo. “Quieren resucitar a Nicolasito Guillén”, le dijo.

Luego de que una persona sufre una terapia de electroshocks, los psiquiatras dan por probable que se sucedan síntomas de amnesia y otros en la esfera emocional. Lo vivido por el cineasta habría de condicionar una ruptura estética con su cine precedente, ruptura que se manifiesta a partir de ahora en un montaje menos lineal y más asociativo o intelectual; en el discurso formal de la apoteosis y de la totalidad; y en una frialdad que antes le era ajena. Si dije que su primer cine estaba marcado por la poesía, la sutileza y el regodeo estético, estos calificativos le serán, en lo sucesivo, por lo general, más extraños. El montaje lineal supone que nada externo al tema debe contaminar

de “non-personne”, que la plume de Virgilio Piñera a transformé en “mort vivant”, peut-être parce qu'il a voulu se révolter contre le non-être, Nicolasito Guillén Landrián, auparavant si “prompt à sourire” et désormais complètement déséquilibré, a été envoyé dans un hôpital militaire et soumis à la méthode la plus simple pour obtenir l'annulation du moi, celle des électrochocs.

Certains intellectuels cubains se prenent pour des procureurs, qu'ils soient de l'intérieur ou de l'extérieur de l'île, ont tendance à justifier les malheurs des autres avec cette excuse facile qui consiste à dire “il l'a bien cherché”. C'est ce que j'ai entendu en faisant des recherches pour mes documentaires sur Guillén Landrián (*Café con leche*, 2003) et Reinaldo Arenas (*Seres extravagantes*, 2004), bons représentants des efforts déployés par le pouvoir pour les réduire à néant. Dans le cas de Guillén Landrián, on a dit qu'il était drogué, impliqué dans des trafics de diverses marchandises, de soi-disant escroqueries, des tentatives de sortir illégalement du pays, et même des projets d'attentat contre le Commandant en chef. Dans un pays où une conduite donnée peut être qualifiée de prédélinquante – ce qui explique pourquoi n'importe quel juge peut prononcer des peines de prison, sans que le moindre délit ait été constaté –, il est aisément de comprendre pourquoi Guillén Landrián s'est retrouvé, à plusieurs reprises, en prison. Ce qui reste quelque peu obscur, c'est la raison pour laquelle en 1968 il a été de nouveau admis dans cet Institut du cinéma. Avant qu'il ne se retrouve intégré au Département de documentaires scientifico-populaires, trois projets avaient déjà été refusés au cinéaste, et on l'avait empêché de terminer un documentaire sur l'une des plus grandes voix de la chanson populaire cubaine, *Rita Montaner* (1965).

S'est-il agi d'une tentative de la part de l'ICAIC de réparer son erreur ? Les fonctionnaires ont-ils eu conscience des injustices commises ? S'imaginaient-ils que les problèmes de ce maudit nègre avaient été résolus dans une salle de traitements psychiatriques ? En fait, ce ne sont là que des questions rhétoriques, car j'ai eu beau chercher des réponses auprès des anciens dirigeants de l'Institut, je n'en ai jamais obtenu. Après que j'ai remis un questionnaire à Julio García Espinosa, et que j'en ai envoyé un autre à Alfredo Guevara, le premier a appelé le second au téléphone et lui a fait part de sa crainte athée. “Ils veulent ressusciter Nicolasito Guillén”, lui a-t-il dit.

Une fois qu'une personne a été soignée par électroshocks, les psychiatres considèrent que certains symptômes d'amnésie peuvent apparaître, ainsi que d'autres, sur le plan émotionnel. Ce que le cinéaste a vécu allait être à l'origine d'une rupture esthétique avec son cinéma précédent, une rupture qui se manifeste désormais dans un montage moins linéaire, et plus fondé sur les associations, plus intellectuel ; dans un dis-

la obra, que las secuencias y los cortes se integran en una narración más natural. La poesía era la expresión de su realidad espiritual. Y el regodeo estético nacía del coqueteo formal, pero donde éste no era el determinante. En su cine posterior al encierro y a los electroshocks, Guillén Landrián, en vez de acudir al montaje lineal, preferirá el intelectual, tan caro a Dziga Vertov y a Serguei Eisenstein; pretenderá lo feo y hablar de las asociaciones, en una especie de búsqueda del todo, porque la realidad es compleja ya se sabe, y avizorará con frialdad, formalmente, la apoteosis y el descabro. También el suyo.

*Coffea Arábiga* (1968) es la primera evidencia de esa evolución en el lenguaje, un documental que se anticipa a lo posmoderno, confirmación atávica de lo que ha sido Cuba: una gran plantación. De científico sólo tiene el título, el nombre latino de la especie más cultivada de café. De didáctico, varios elementos, comenzando por un aburrido informe del ingeniero Bernaza, que enseña cómo plantarlo y que el realizador integra dentro de un discurso animado de letras que saltan y crecen, que dejan leer algo extraño al mensaje original ("A los yankis dales duro..."), y están también las lecciones de cómo preparar la tierra y todo el proceso desde la recogida del grano hasta la preparación de la bebida.

Era pretensión que el documental fuera sólo didáctico, que enseñara al pueblo cómo cultivar el café, dentro de lo que se creía la hazaña del "Cordón de La Habana". Para el Fidel Castro agricultor, el café se podía plantar también en el llano, y los alrededores de la capital eran lugar propicio y todo ello llevaría a una revolución en la agricultura. "Si ayer fue heroico combatir en la sierra y el llano, hoy lo es transformar la agricultura", reza un eslogan de la época.

En *Coffea Arábiga* se expresa una voluntad metadiscursiva, a ratos evidente, a ratos solapada. Aparecen varios guiños a los censores: Guillén Landrián recupera dos escenas de filmes suyos vetados, para dejar en evidencia a los estalinistas de la cultura: la del baile final de *Reportaje* y el fotomontaje de una mujer negra que se peina mientras escucha, en la radio, un poema cursi de un poeta local, de *Retornar a Baracoa*. Ambas secuencias se cortan abruptamente con la propaganda de turno, que incitaba a ir a plantar el grano.

Dentro del documental, aparece otro que ha hecho Guillén Landrián sobre el método de enseñanza del inglés. Conocedor de las posibilidades que brinda la publicidad y la radio (el cineasta había sido locutor radial antes de dedicarse al cine), echa mano a las marcas de café, como presentadoras de un método de enseñanza del inglés. Los cafés *Tu-py*, *Pilón*, *Regil* presentan la lección de inglés número 26, sobre las Navidades.

cours formel fondé sur l'apothéose et la totalité ; et dans une froideur qui auparavant lui était étrangère. Si j'ai pu dire que ses premiers films étaient marqués par la poésie, la subtilité et le plaisir esthétique, ces qualificatifs s'avéreront par la suite, globalement, plus étrangers à sa pratique. Le montage linéaire suppose que rien d'étranger au thème ne doit s'infiltre dans l'œuvre, que les séquences et les raccords sont intégrés dans un récit très naturel. La poésie était l'expression de sa réalité spirituelle. Et le plaisir esthétique surgissait de l'amour de la forme, mais sans que ce dernier ne soit pour autant déterminant. Dans le cinéma réalisé après l'expérience de l'enfermement et des électrochocs, au lieu de mettre en œuvre un montage linéaire, Guillén Landrián préférera un montage intellectuel, si cher à Dziga Vertov et à Serguei Eisenstein ; il sera à l'affût de la laideur et de l'élaboration d'associations, dans une espèce de recherche totale, car il est bien connu que la réalité est complexe, et il recherchera avec froideur, sur le plan formel, l'apothéose et la chute. Y compris la sienne.

*Coffea Arábiga* (1968) est la première manifestation de cet infléchissement dans son langage ; il s'agit d'un documentaire qui préfigure la postmodernité, et constitue la confirmation de ce qu'a toujours été Cuba, de façon atavique : une plantation géante. Le film n'a de scientifique que le titre, le nom latin de l'espèce la plus cultivée de café. Il met en revanche en œuvre plusieurs éléments didactiques, à commencer par un ennuyeux rapport de l'ingénieur Bernaza, qui nous apprend comment planter ledit café, et que le réalisateur intègre dans un discours animé où les lettres surgissent, grossissent, et laissent apparaître quelque chose de complètement étranger au message original ("Pour les yankees, une bonne raclée...") ; mais on trouve aussi des leçons sur la façon de préparer la terre et sur tout le processus qui va de la cueillette des grains jusqu'à la préparation de la boisson.

Le documentaire devait au départ être purement didactique, apprendre au peuple comment cultiver le café, dans le cadre de ce que l'on considérait comme l'épopée du "Cordon de La Havane". Pour le Fidel Castro agriculteur, le café pouvait tout aussi bien être planté sur les plaines, et les alentours de la capitale étaient un endroit propice et tout cela devait déboucher sur une révolution des pratiques agricoles. "S'il a été héroïque hier de combattre dans la montagne et dans la plaine, aujourd'hui, c'est la transformation de l'agriculture qui est héroïque", affirme un slogan de l'époque.

De *Coffea Arábiga* sourd une volonté métadiscursive, parfois manifeste, parfois latente. On y trouve en tout cas plusieurs clins d'œil aux censeurs : Guillén Landrián récupère des scènes de deux de ses films interdits, pour mieux démasquer les staliniens de la culture. Celle de la danse de la fin de *Reportaje* et le photomontage d'une

*"Christmas, it is Christmas and he is Santa Claus with his bag of toys. He brings toys for the children"*, se escucha en un pésimo y pausado inglés mientras se suceden las imágenes de la miseria contrapuestas con las de la burguesía cubana de antes de la Revolución. En el momento en que se dice la palabra "toys" se escucha una explosión.

*"—Do you believe in Santa Claus? —Oh, yes, my children believe in him."* Y un miliciano aparece con un brazo que la explosión amputó a algún infeliz. Muerto. Estas imágenes finales fueron las de la explosión del barco *La Coubre*. Un sabotaje. Guillén Landrián las descontextualiza y las usa a su acomodo, ajeno a cualquier sensiblería. El miliciano avanza con aquel brazo, corte al ritmo de la música estridente, y el miliciano que vuelve desde la posición anterior. Y de nuevo una pregunta al espectador: "¿Quieren ustedes tomar café *Tu-py, Pilón, Regil?*" "No", respuesta en coro y fusiles alzados. El contrapunteo de imagen y audio es tan magistral que debe tenerse a ésta como una secuencia emblemática del cine cubano.

En un momento que se cita como el de mayor irreverencia, se ve a Fidel Castro subir a una tribuna para dar un discurso. Cuando la cámara lo tiene en posición de *close-up*, una disolvencia, de la barba del capataz a plantas de café que florecen. Y comienza a sonar *The Fool on the Hill*, de Los Beatles, prohibidos durante mucho tiempo en Cuba. Justo en el final del documental, el realizador retoma la canción. "Un momento, por favor", dice un cartel a toda pantalla. "Y ahora, para terminar, Los Beatles", y se vuelve a escuchar la canción, antes interrumpida. En Guillén Landrián hay una voluntad lúdica. Él desmitifica el significado primigenio de las imágenes y le impone el suyo.

Cuando Tomás Gutiérrez Alea realiza *Memorias del subdesarrollo* (1968), Guillén Landrián, uno de sus más cercanos amigos, escribe la secuencia de comienzo de ese filme "*a partir de una experiencia que tuve yo en los carnavales de La Habana. Y la dirección del ICAIC no permitió que Titón me diera créditos*"<sup>19</sup>. Mientras la gente bailaba al ritmo de "María Teresa, dónde está Teresa...", se produce un disparo, aparece un muerto, pero eso poco parece importar. El goce del cubano domina sobre la tragedia, el mismo goce y la misma orquesta de Pello el Afrokán que ya antes había retratado en *Los del baile*.

Otro experimento *pop*, cual diario o cuaderno de bitácora que consuma locura y apoteosis, es *Desde La Habana, 1969, recordar* (1969). El realizador empalma escenas que no guardan relación entre sí, como si se tratase de un noticiero, y en esa conjunción de acontecimientos, nos da su visión más personal del mundo: se ve una explosión atómica mientras oímos a los Beatles; el hombre que llega a la Luna; se ven los

femme noire qui se peigne en écoutant à la radio un poème mièvre d'un poète local, tiré de *Retornar a Baracoa*. Les deux séquences sont coupées de façon abrupte pour céder la place à la propagande en vigueur, qui incitait les Cubains à aller planter le café.

L'on trouve un autre documentaire à l'intérieur du documentaire, que Guillén Landrián a réalisé sur la méthode d'enseignement de l'anglais. En fin connaisseur des possibilités qu'offrent la publicité et la radio (le cinéaste avait été présentateur de radio avant de se consacrer au cinéma), il utilise les marques de café pour présenter une méthode d'enseignement de l'anglais. Ainsi, les cafés *Tu-py, Pilón* et *Regil* introduisent la leçon d'anglais n° 26, sur Noël.

*"Christmas, it is Christmas and he is Santa Claus with his bag of toys. He brings toys for the children"* peut-on entendre dans un anglais particulièrement mauvais et lourd, tandis que se succèdent à l'écran des images de misère qui contrastent avec celles de la bourgeoisie cubaine d'avant la Révolution. Au moment où l'on entend le mot "toys", une explosion retentit.

*"—Do you believe in Santa Claus? —Oh, yes, my children believe in him."* Et un milicien apparaît, avec le bras que l'explosion a arraché à un malheureux. Ces images finales sont celles de l'explosion du bateau *La Coubre*. Un sabotage. Guillén Landrián les extrait de leur contexte, et les utilise à sa guise, sans la moindre sensiblerie. Le milicien avance avec ce bras, le raccord se fait au rythme de la musique stridente, et l'on retourne au milicien qui revient de sa position antérieure. Et à nouveau, une question au spectateur : "Voulez-vous du café *Tu-py, Pilón, Regil?*" "Non", réponse en chœur émanant des personnages aux fusils dressés. Le contrepoint entre la bande-son et la bande-image est si saisissant que cette séquence devrait être considérée comme l'une des plus emblématiques du cinéma cubain.

L'un des moments qui est considéré comme le plus irrévérencieux est celui où l'on voit Fidel Castro monter à une tribune pour prononcer un discours. Au moment où la caméra le filme en gros plan, un fondu enchaîné nous entraîne de la barbe du chef à des cafétiers en fleurs. Et la chanson *The Fool on the Hill* des Beatles, qui ont pendant longtemps été interdits à Cuba, retentit. Tout à la fin du documentaire, le réalisateur réintroduit la chanson. "Un moment, s'il vous plaît", demande un carton qui barre l'écran. "Et maintenant, pour terminer, Les Beatles", et l'on entend à nouveau la chanson, qui avait été interrompue avant. Guillén Landrián fait preuve d'une volonté ludique. Il démystifie le signifié originel des images, et lui impose le sien.

Lorsque Tomás Gutiérrez Alea réalise *Mémoires du sous-développement* (1968), Guillén Landrián, l'un de ses plus proches amis, écrit la première séquence du film "*à partir d'une expérience que j'ai vécue pendant le carna-*



Ociel del Toa (1965)



Reportaje (1966)

negros y el Ku Klux Klan; los pobres, los desclasados; se ve a Fidel Castro arengando a las masas; aparece un llamado a las jovencitas para que vayan a la agricultura; el asesinato del líder Jesús Menéndez; el ataque al Palacio Presidencial y hasta las notas del diario del Che Guevara, ante la inminencia de su muerte.

Hablando del filme, Guillén Landrián dijo: “*Traté de hacer un cine muy subjetivo, muy personal y muy experimental, completamente experimental, cosa que no se logró porque decían que era caótico. Yo estaba ya un poco mal de los nervios cuando comienzo esos filmes, porque la presión bajo la cual yo viví en La Habana me fue llevando lentamente hacia la locura.*”<sup>20</sup>

Quizá esa locura o ese desenfreno le permitió ver lo que otros no pudieron, quizá le ayudó a entender la locura circundante y que tan bien reflejó en *Taller de línea y 18* (1971), según él, el documental que provoca su expulsión del ICAIC. “*En este documental, yo usé muchas pistas de sonido del taller que estaban en alto volumen... Martillazos, equipos electrónicos, las voces de los obreros, todo eso junto, mezclado, molestó mucho.*”<sup>21</sup> El proceso de fabricación de autobuses y las discusiones de los obreros en las asambleas sindicales, eran ahora el eje de la mirada de Nicolásito. El resultado, un filme mordaz, en donde se materializa la atmósfera enloquecedora del sinsentido.

En la cinematografía cubana, nadie como Nicolás Guillén Landrián supo ser un visionario y expresar, con tan poco, la poesía. Nadie como él desacralizó lo que habría de tenerse por sagrado. Miró donde pudo o donde quiso. Dudó todo el tiempo, pese a las represalias. Huyó de todo autoritarismo. Y eso quiso dejarnos.

*val de La Havane. Mais la direction de l'ICAIC n'a pas permis que Titón me mentionne dans le générique.*”<sup>23</sup> Alors que la foule danse au rythme de “María Teresa, dónde está Teresa...”, un tir retentit, quelqu'un meurt, sans que cela semble le moins du monde perturber les autres. Chez le Cubain, le plaisir l'emporte sur la tragédie, ce même plaisir et ce même orchestre de Pello el Afrokán dont il avait déjà fait le portrait dans *Los del baile*.

Une autre expérimentation *pop*, sous forme de journal intime ou d'un carnet de bord allant jusqu'au bout de la folie et de l'apothéose, se trouve dans *Desde La Habana, 1969, recordar* (1969). Le réalisateur enchaîne des images qui n'ont rien à voir entre elles, comme dans des actualités, et cet ensemble d'événements nous donne sa vision la plus personnelle du monde : on voit une explosion atomique tout en entendant les Beatles ; l'homme qui a marché sur la lune ; les Noirs et le Ku Klux Klan ; les pauvres, les déclassés ; on voit Fidel Castro en train de haranguer les foules ; un appel aux jeunes filles, pour qu'elles participent aux travaux agricoles ; l'assassinat du leader Jesús Menéndez ; l'attaque contre le palais présidentiel et même des notes du journal de Che Guevara, sur le point de mourir.

À propos de ce film, Guillén Landrián a dit : “*J'ai voulu faire un cinéma très subjectif, très personnel et expérimental, totalement expérimental, ce qui n'a pas été possible parce que l'on disait que j'étais chaotique. Je commençais déjà à me sentir un peu mal lorsque j'ai commencé ces films, parce que la pression dans laquelle je vivais à La Havane m'a petit à petit rendu fou.*”<sup>24</sup>

Peut-être cette folie ou cette absence de retenue lui ont-elles permis d'atteindre ce que d'autres n'ont pas été capables de voir, peut-être l'ont-elle aidé à comprendre la folie ambiante, qu'il a si bien reflétée dans *Taller de Línea y 18* (1971), le documentaire qui selon lui a provoqué son expulsion de l'ICAIC. “*Dans ce documentaire, j'ai utilisé beaucoup de pistes sonores prises dans l'usine, à plein volume... Des coups de marteau, le bruit d'appareils électroniques, les voix des ouvriers, tout cela, mélangé, s'est avéré insupportable.*”<sup>25</sup> Le processus de la fabrication des autobus, et les discussions entre les ouvriers lors des assemblées syndicales, étaient désormais au cœur du regard de Nicolásito. Le résultat en est un film cinglant, où se trouve matérialisée l'atmosphère aliénante de la folie.

Dans le cinéma cubain, personne n'a su se montrer visionnaire et exprimer, avec si peu de moyens, la poésie, comme l'a fait Nicolás Guillén. Personne n'a su comme lui désacraliser ce qu'on aurait dû considérer comme sacré. Il a posé son regard là où il a pu, ou là où il a voulu. Il a toujours douté, malgré les représailles. Il a fui tout autoritarisme. Voilà ce qu'il a voulu nous laisser.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CUBA)  
PAR JULIE AMIOT-GUILLOUET

**NOTAS**

1. En inglés en el original, traducción: mezcla de sonido.
2. En inglés en el original. Término usado para hablar del copión, de la copia positivada del negativo original.
3. Sede de la Seguridad del Estado cubano.
4. Máximo premio de la Semana de Cine Religioso y de Derechos Humanos de Valladolid, evento que luego adoptó el nombre de Semana Internacional de Cine de Valladolid. En 1966, Guillén Landrián recibió el premio ex-aequo con Ingmar Bergman.
5. En francés en el original, traducción: locura.
6. Debido a un desliz mío, en la primera publicación de estas cartas apareció Toulouse en vez de Tours. Zayas, Manuel, "Mi correspondencia con Nicolás Guillén Landrián", en *Cubaencuentro.com*, Madrid, 22 julio 2005.
7. Chanan, Michael, *The Cuban Image*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1985.
8. Chanan, Michael, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.
9. Évora, José Antonio, "Santiago Álvarez et le documentaire", Paranaguá, Paulo Antonio (compilador), *Le Cinéma cubain*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1990, p. 130. [texto original en francés, Traducción de Liliane Hasson].
10. Chanan, Michael, *The Politics of Documentary*, British Film Institute, Londres, 2007, p. 199. [texto original en inglés, traducción mía].
11. Sarno, Gerardo, *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995, p. 35. [Texto original en portugués, traducción mía].
12. García Espinosa, Julio, "Nuestro cine documental", en *Cine cubano*, nº 23-24-25, La Habana, 1964, p. 3-21.
13. Sarno, Gerardo, *opus cit.*
14. Petusky Coger, Lara; Alejandro Ríos y Manuel Zayas, "El cine postergado", en *Cubaencuentro.com*, Madrid, 22 julio de 2005.
15. Entrevista con el autor.
16. Christensen, Theodor, "Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental cubano", Fernández Santos, Francisco y José Martínez (compiladores), *Cuba. Una revolución en marcha*. Editions Ruedo Ibérico, París, 1967, p. 342. [El énfasis es del autor.]
17. *Opus cit.*, p. 345.
18. Entrevista con el autor.
19. Material descartado de *El cine postergado*, citado anteriormente.
20. Petusky Coger, Lara et al, *opus cit.*
21. Petusky Coger, Lara et al, *opus cit.*

**MANUEL ZAYAS** (Cuba, 1975) estudió periodismo en la Universidad de La Habana y dirección de documental en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, y en la Filmakademie Baden-Württemberg en Alemania. Entre sus documentales, destacan *Seres extravagantes* (2004) y *Café con leche* (2003), este último sobre Nicolás Guillén Landrián. Desde 2004, reside en Madrid.

**RESUMEN** Antes de morir exiliado, al cineasta Nicolás Guillén Landrián (Camagüey, Cuba, 1938-Miami, 2003) ya lo imaginaban muerto. Un sondeo en los libros de cine cubano, reveló su nombre como el gran ausente de los estudios especializados. Su obra filmica en el terreno del documental fue vetada y oculta por tres décadas. Nicolás Guillén Landrián es el más fiel exponente de la irreverencia, la experimentación y del discurso de la duda dentro de la cinematografía cubana. Por todo ello, su cine fue censurado.

**PALABRAS CLAVES** cine cubano - documental cubano - ICAIC - Nicolás Guillén Landrián - Revolución cubana - censura - represión - experimentación - negritud - locura

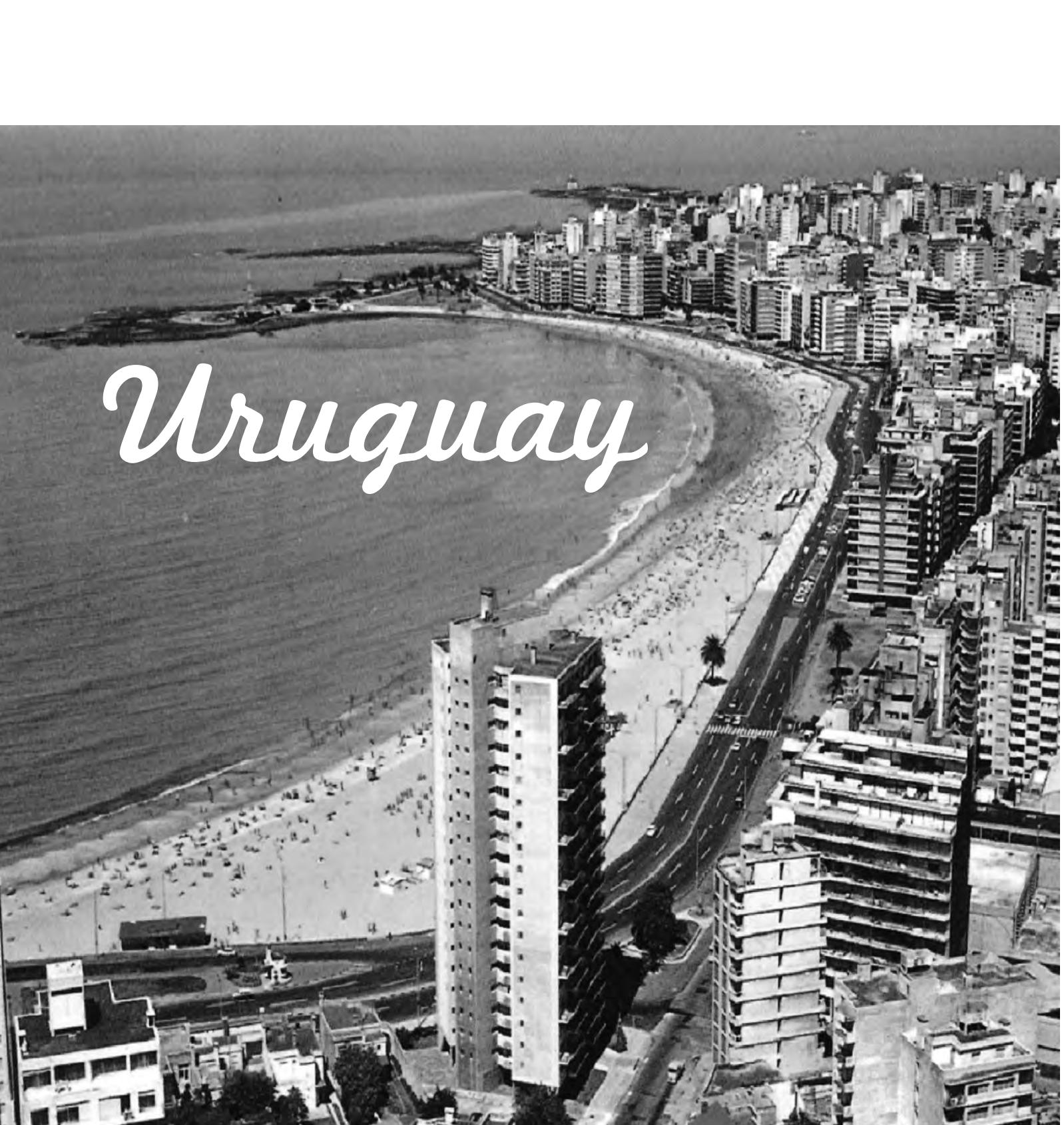
**NOTES**

1. En anglais dans le texte original. Traduction : mixage du son.
2. En anglais dans le texte original. Terme utilisé pour désigner la copie positive tirée à partir du négatif original.
3. Siège de la Sécurité de l'État cubain.
4. Premier prix de la Semaine du Cinéma Religieux et des Droits de l'Homme de Valladolid, événement qui a ensuite pris le nom de Semaine Internationale de Cinéma de Valladolid. En 1966, Guillén Landrián a reçu le prix *ex aequo* avec Ingmar Bergman.
5. En français dans le texte original.
6. NDT : Terme utilisé en Espagne au xviie siècle pour désigner les Espagnols qui ont prôné l'allégeance aux Français, héritiers des Lumières, dont ils pensaient que la présence en Espagne contribuerait à moderniser le pays. Plutôt instruits, ils ont constitué une forme d'élite intellectuelle. Non exempts d'ambitions personnelles, ils ont aussi pu être considérés comme des traitres à la patrie, d'où la connotation péjorative associée au terme *afrancesado*.
7. Suite à une erreur de ma part, dans la première version publiée de ces courriers, j'ai écrit Toulouse au lieu de Tours. Manuel Zayas, "Mi correspondencia con Nicolás Guillén Landrián", *Cubaencuentro.com*, Madrid, 22 julio 2005.
8. Michael Chanan, *The Cuban Image*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1985.
9. Michael Chanan, *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
10. José Antonio Évora, "Santiago Álvarez et le documentaire" dans Paulo Antonio Paranaguá (Éd.), *Le Cinéma cubain*, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 130. (Traduction de Liliane Hasson).
11. Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, Londres, British Film Institute, 2007, p.199. (Texte original en anglais. Je traduis)
12. Gerardo Sarno, *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995, p. 35. (Texte original en portugais. Je traduis)
13. NDT : Expression utilisée pour désigner Fidel Castro, "chef suprême" de la Révolution cubaine.
14. Voir note 6.
15. NDT : terme utilisé à Cuba pour désigner les modestes chaumières des paysans.
16. Julio García Espinosa, "Nuestro cine documental", *Cine cubano*, La Havane, 1964, nº 23-24-25, p. 3-21.
17. Gerardo Sarno, *op. cit.*
18. Lara Petusky Coger, Alejandro Ríos et Manuel Zayas, "El cine postergado" dans *Cubaencuentro.com*, Madrid, 22 juillet 2005.
19. Entretien avec l'auteur.
20. Theodor Christensen, "Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental cubano", dans Fernández Santos, Francisco et José Martínez (Ed.), *Cuba. Una revolución en marcha*, Paris, Ruedo Ibérico, 1967, p. 342. (Soulignement de l'auteur)
21. *Ibid.*, p. 345.
22. Entretien avec l'auteur.
23. Extrait non inclus dans *El cine postergado*, référence précédemment citée.
24. Lara Petusky Coger et al, *op. cit.*
25. Lara Petusky Coger et al, *op. cit.*

**MANUEL ZAYAS** (Cuba, 1975) a étudié le journalisme à l'université de La Havane, et la réalisation de cinéma documentaire à l'École internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños, Cuba, et à la Filmakademie Baden-Württemberg en Allemagne. Ses films documentaires les plus notables sont *Seres extravagantes* (2004) et *Café con leche* (2003), ce dernier portant sur Nicolás Guillén Landrián. Depuis 2004, il vit à Madrid.

**RÉSUMÉ** Avant qu'il ne décède en exil, le cinéaste Nicolás Guillén Landrián (Camagüey, Cuba, 1938-Miami, 2003) était déjà considéré comme mort. Une observation des livres consacrés au cinéma cubain a fait apparaître son nom comme le grand absent des études spécialisées. Son œuvre filmique dans le champ documentaire a été interdite et occultée pendant trois décennies. Nicolás Guillén est le plus grand représentant de l'irréverence, de l'expérimentation et de la mise en œuvre d'un discours fondé sur le doute, à l'intérieur du cinéma cubain. Pour toutes ces raisons, son cinéma a été censuré.

**MOTS-CLÉS** cinéma cubain - documentaire cubain - ICAIC - Nicolás Guillén Landrián - Révolution cubaine - censure - répression - expérimentation - négritude - folie



*Uruguay*

**una experiencia de  
cultura cinematográfica**

Manuel Martínez Carril

Durante gran parte del siglo XX en Uruguay se consolidó una intensa actividad artística en letras, teatro, artes plásticas, música, y una persistente formación de espectadores por una crítica que tuvo su propia fama. Entre 1939 y comienzos de la década del sesenta ese estallido de creatividad y de rigor crítico explica la posterior participación uruguaya en el *boom* de las letras latinoamericanas (Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Felisberto Hernández, Idea Vilariño, Paco Espínola, Juan José Morosoli, Ida Vitale, poco antes Horacio Quiroga, Enrique Amorim, y poco después Eduardo Galeano). La crítica fue particularmente docente, formadora de públicos. Se habla con fundamento por esos años de una cultura cinematográfica en Uruguay con más fuerza que en el resto de América Latina, impulsada por críticos como Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Antonio Larreta, Hugo Alfaro, Gastón Blanco Pongibove, antes René Arturo Despouey y José María Podestá. Se afirma que Uruguay es entonces el lugar de la más exigente y formadora crítica cinematográfica en idioma español. Fueron los años del teatro independiente de Joaquín Torres García y sus discípulos, de Margarita Xirgú en su exilio, y de la instalación por primera vez en América Latina de Teatro del Pueblo sobre propuesta de Romain Rolland.

Como suele ocurrir cuando en un lugar y un momento coinciden acciones semejantes, el resultado suele ser un florecimiento de las artes y las letras. En el siglo XX hubo movimientos artísticos de esas características en Alemania durante la República de Weimar; en Francia durante la primera post-guerra; en la naciente Unión Soviética hasta que Stalin impuso que el arte tiene que ser realista; y en general se desarrollaron otras experiencias de este tipo tras la Segunda Guerra Mundial. En todos esos experimentos, el cine, un arte nuevo en proceso de formación, vivió razonables estallidos propios y se convirtió en la forma artística representativa del siglo. Cuando mayor ebullición artística existe, el cine y los cineastas se benefician. Pero aunque la crítica y la cultura cinematográfica uruguaya desde fines de la década del treinta formaron espectadores, sensibilidades y predisposición para un cine valioso, como forma de expresión propia, ese cine nunca existió. Las peores películas uruguayas fueron perpetradas en esos años, y resultaron más bien despreciadas por críticos y espectadores. El cine uruguayo aparece realmente medio siglo después, a mediados de los años noventa, cuando el fervor y la tensión de la generación del 45 habían pasado al olvido y después de una dictadura penumbrosa que durante doce años (1971-1983) machacó sensibilidades y espíritus

# Uruguay

## une expérience de culture cinématographique

En Uruguay, durant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, s'est consolidée une intense activité artistique dans les lettres, le théâtre, les arts plastiques, la musique et une formation persistante des spectateurs par une critique qui a bénéficié de sa propre réputation. Entre 1939 et le début des années 60, cette explosion de créativité et de rigueur critique explique la future participation uruguayenne au *boom* des lettres latino-américaines (Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Felisberto Hernández, Idea Vilariño, Paco Espínola, Juan José Morosoli, Ida Vitale, peu avant Horacio Quiroga, Enrique Amorim, et peu après Eduardo Galeano). La critique a été particulièrement didactique et formatrice pour le public. À juste titre, on évoque au cours de ces années, une culture cinématographique en Uruguay plus vigoureuse que dans le reste de l'Amérique latine, sous l'impulsion de critiques comme Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Antonio Larreta, Hugo Alfaro, Gastón Blanco Pongibove, avant René Arturo Despouey et José María Podestá. On affirme que l'Uruguay est alors le lieu de la critique cinématographique en langue espagnole la plus exigeante et formatrice. Ce furent les années du théâtre indépendant de Joaquín Torres García et de ses disciples, de Margarita Xirgú dans son exil, et de l'installation pour la première fois en Amérique latine du Théâtre du Peuple, sur proposition de Romain Rolland.

Comme cela arrive habituellement lorsque des actions similaires se produisent dans un même lieu et au même moment, le résultat est toujours une éclosion des arts et des lettres. Au XX<sup>e</sup> siècle, il y a eu des mouvements artistiques avec ces caractéristiques en Allemagne pendant la république de Weimar ; en France après la Première Guerre mondiale ; dans la jeune Union Soviétique jusqu'à ce que Staline impose que l'art devait être réaliste. Et, d'une façon générale, d'autres expériences du même genre se sont développées après la Seconde Guerre mondiale. Au cours de toutes ces expériences, le cinéma, un art nouveau en cours d'élaboration, a vécu de raisonnables explosions et s'est transformé en forme artistique représentative de son siècle. Plus l'ébullition artistique est forte et plus le cinéma et les cinéastes en profitent. Mais, bien que la critique et la culture cinématographique



Rodaje de *Mataron a Venancio Flores* (1982) de Juan Carlos Rodríguez Castro.

Tournage de *Mataron a Venancio Flores* (1982) de Juan Carlos Rodríguez Castro.

críticos. El proyecto de un cine nacional fracasó durante las dos generaciones más creativas, la del 45 y la del 60, y aparece en 1993, cuando esa creatividad está en severa crisis y en riesgo de extinción. Lo hace gracias a la incorporación de los jóvenes que se habían formado como pudieron durante los años de la dictadura, huérfanos de casi todo vínculo generacional que los uniera con sus ilustres antecesores y con la experiencia que éstos habían construido y que por entonces era quizás poco reconocida, y se había vuelto un pasado hundido en el tiempo, en exilios, prohibiciones e interdicciones.

**REBOBINARY DAR DE NUEVO**

En enero de 1992, en su boletín informativo, Cinemateca Uruguaya hace público el balance de actividades del año anterior, práctica que mantendrá.

Desde 1981, en los tres años finales de la dictadura, Cinemateca percibe que su gestión sobre la formación de espectadores arroja resultados crecientemente positivos y hasta el 1992 decide ocultar esos datos por prudencia, entendiendo que esas cifras alarmañan a la vez a los distribuidores internacionales de cine que dominan el mercado, y a los militares que dominan el país y que confirmarían su sospecha de que la Cinemateca es un peligro. La cantidad promedio de socios mensuales de Cinemateca llega durante varios meses de 1982 a 14.000 con un mínimo estable en torno de los 11.500 permanentes, más los espectadores no socios. Y aquí comienza la segunda mitad de la historia. La que cuenta cómo y por qué fracasó entre 1939 y los sesenta el proyecto de un cine nacional, y cómo un experimento orientado a la generación estratégica de espacios culturales alternativos produce entre 1993 y el 2008 los resultados artísticos que faltaban.

Desde la independencia, en 1830, hasta 1904, Uruguay, antigua colonia española en América del Sur, atravesó setenta años de turbulentos conflictos políticos. El siglo XX uruguayo comenzó en 1904 con las últimas guerras civiles que habían asolado buena parte del siglo anterior. El país entra en un período de avances civiles audaces que corresponden a los gobiernos de José Batlle y Ordóñez, el primer *batllismo*, que abre paso a derechos democráticos, el voto femenino, el divorcio, la separación de Iglesia y Estado, la idea de laicismo. En 1905, el país tenía poco más de 1.050.000 habitantes. A fines de la década del 30, cuando comienza la movida cultural, esa cifra es de poco más de dos millones, y la población de Montevideo llega a un millón. Argentina en la misma época tiene 11.800.000, y Buenos Aires dos millones y poco.

uruguayenne depuis la fin des années 30 aient formé des spectateurs, une sensibilité et une prédisposition pour un cinéma de qualité, en tant que forme d'expression propre, ce cinéma n'a jamais existé. Les pires films uruguayens ont été perpétrés pendant ces années-là, et ont plutôt été méprisés par les critiques et les spectateurs. Le cinéma uruguayen apparaît véritablement un demi siècle plus tard, au milieu des années 90, quand la ferveur et la tension de la génération de 45 étaient oubliées et après une dictature de la pénombre qui pendant 12 ans (1971-1983) a broyé sensibilité et esprit critique. Le projet d'un cinéma national a échoué au cours des deux générations les plus créatives, celle de 1945 et celle de 1960, et apparaît en 1993, lorsque cette créativité subit une crise sévère et risque l'extinction. Ce projet réussit grâce à l'arrivée des jeunes qui se sont formés comme ils ont pu pendant les années de la dictature, orphelins de presque tout lien générationnel, qui les aurait unis à d'illustres prédecesseurs et à l'expérience construite par ceux-ci, peut-être alors peu reconnue car devenue un passé enfoui dans le temps, dans les exils, les prohibitions et les interdictions.

**REMOBONER ET RECOMMENCER**

En janvier 1992, la Cinémathèque Uruguayenne rend public, dans son bulletin d'informations, le bilan de ses activités de l'année passée, une pratique qu'elle maintiendra.

Depuis 1981, durant les trois dernières années de la dictature, la Cinémathèque s'aperçoit que sa gestion en matière de formation des spectateurs donne des résultats de plus en plus positifs et jusqu'en 1992, par prudence, elle décide de cacher ces informations, comprenant que ces chiffres alarmaient à la fois les distributeurs internationaux de cinéma, qui dominent le marché, et les militaires qui dominent le pays et qui trouveraient là confirmés leurs soupçons quant au danger représenté par la Cinémathèque. La quantité moyenne d'adhérents, mensuels de la Cinémathèque s'élève en 1982 pendant plusieurs mois à 14 000 avec une moyenne stable aux alentours de 11 500 permanents, plus les spectateurs non adhérents. Et là commence la seconde partie de l'histoire. Celle qui raconte comment et pourquoi le projet d'un cinéma national a échoué entre 1939 et les années 70, et comment une expérience tournée vers la génération stratégique des espaces culturels alternatifs produit entre 1993 et 2008, les résultats artistiques qui manquaient.

Depuis l'indépendance, en 1830, jusqu'en 1904, l'Uruguay, ancienne colonie espagnole d'Amérique du Sud, a traversé 70 ans de turbulents conflits politiques. Le XX<sup>e</sup> siècle uruguayen a commencé en 1904 avec la fin des guerres civiles qui avaient dévasté une bonne

En ese contexto, desde los años treinta se construye la idea de una gestión independiente de las artes. En Montevideo, en un radio de trece cuadras por ocho y con pocos años de diferencia, se instalan el Taller Torres García, la Sinfónica Nacional, el Ateneo, el Ballet y la Ópera, varios teatros independientes, la Comedia Nacional, los cine clubes, Cine Arte del Sodre, la Cinemateca, la redacción del semanario *Marcha* y la de *Cine Radio Actualidad*, y la mítica revista fundada por Arturo Despouey en 1936. Y sobre todo un fuerte movimiento de teatros independientes que sigue a Teatro del Pueblo de Manuel Domínguez Santamaría. La propuesta de la gente de teatro (que de alguna manera se contagia a otras actividades artísticas) consiste en una práctica revolucionaria: apropiarse de los medios de producción y socializar las herramientas de la comunicación artística, con el resultado insólito de que una década después el teatro comercial desaparecerá y todo el teatro en el Uruguay será independiente. Treinta años antes el país estaba sumergido en una cruenta guerra civil. Los años que siguen al inicio del movimiento cultural, durante la Segunda Guerra Mundial, y en los 50 durante la guerra de Corea, muestran un país de economía sostenida por exportaciones de lo que ahora se llaman *comodities*.

Sobre el modelo del teatro, que se adueña de los instrumentos de creación y ocupa con éxito los espacios del teatro comercial, surgirán las editoriales independientes creadas por escritores y críticos, a veces ellos mismos imprenteros y distribuidores. Las editoriales nacionales compiten con éxito con las extranjeras y abren un espacio propio para los escritores. Se crea una editora de fonogramas. De alguna manera la plástica moviliza público hacia los artistas y se abre una experiencia en diseño gráfico (Imprenta As), con artistas que provienen del Torres García. En cine, dos cine clubes llegan a sumar en algún momento 5.500 socios mensuales, que es todo su público, porque a sus exhibiciones sólo acceden los socios, y aunque esa cifra parece enorme para la época, es insuficiente para recuperar a través de la exhibición los costos de producción. Las ediciones de libros permiten mantener una actividad rentable, el público de los teatros es suficiente para recuperar inversiones de puesta en escena manteniendo una obra en cartel durante varias semanas o meses, pero ese modelo independiente no funciona para el cine, con cine clubes que exhiben en 16 milímetros y cineastas independientes que intentan filmar también en 16 milímetros y sonido magnético acoplado. Se trata

partie du siècle précédent. Le pays entre dans une période d'audacieuses avancées civiles, qui correspondent aux gouvernements de José Batlle y Ordóñez, le premier *battlisme*, qui ouvre la porte aux droits démocratiques, au vote féminin, au divorce, à la séparation entre l'Église et l'État, à l'idée de laïcité. En 1905, le pays avait un peu moins de 1,05 millions d'habitants. À la fin des années 30, lorsque commence la movida culturelle, ce chiffre est d'environ 2 millions et la population de Montevideo atteint le million. À la même époque, l'Argentine a 11,8 millions d'habitants et Buenos Aires un peu plus de 2 millions.

Dans ce contexte, émerge dès les années 30 l'idée d'une gestion indépendante des arts. À Montevideo, dans un périmètre de 800 mètres sur 1 300 et à peu d'années d'intervalle, s'installent l'Atelier Torres García, l'Orchestre Symphonique national, l'Ateneo, le Ballet et l'Opéra, plusieurs théâtres indépendants, la Comédie Nationale, les ciné-clubs, le Cine Arte del Sodre, la Cinémathèque, la rédaction de l'hebdomadaire *Marcha* et celle de *Cine Radio Actualidad*, et la mythique revue fondée par Arturo Despuey en 1936. Et surtout, un fort mouvement de théâtres indépendants faisant suite au Théâtre du Peuple de Manuel Domínguez Santamaría. La proposition des gens de théâtre (qui d'une certaine manière se propage à d'autres activités artistiques) consiste en une pratique révolutionnaire : s'approprier les moyens de production et mettre en commun les outils de communication artistique, avec le résultat insolite de faire disparaître le théâtre commercial : au bout de dix ans, tout le théâtre uruguayen sera indépendant. Trente ans plus tôt, le pays était plongé dans une cruelle guerre civile. Les années qui suivent le début du mouvement culturel, pendant la Seconde Guerre mondiale, et dans les années 50, pendant la guerre de Corée, montrent un pays à l'économie soutenue par des exportations de ce qui maintenant est appelé *comodities*.

Sur le modèle du théâtre, qui s'approprie les instruments de création et occupe avec succès les espaces du théâtre commercial, apparaîtront les maisons d'édition indépendantes créées par des écrivains et critiques, parfois eux-mêmes imprimeurs et distributeurs. Les maisons d'édition nationales sont les concurrentes heureuses des étrangères et constituent un espace propre pour les écrivains. Une maison d'édition de phonogrammes est créée. D'une certaine manière, les arts plastiques mobilisent le public vers les artistes et une expérience dans le dessin graphique débute (Imprenta As) avec des artistes venant du Torres García. Au cinéma, deux ciné-clubs parviennent à un moment donné au chiffre de 5 500 adhérents mensuels, tout leur public, parce que seuls les membres peuvent accéder à leurs projections, et bien



La Linterna Magina, 570 localidades.  
La lanterne Magique , 570 places.



Cinemateca 18.800 localidades.  
Cinémathèque, 18 000 places.

de cortometrajes y se exhiben en concursos y muestras que no recuperan costos y que llegan a pocos espectadores. Una experiencia de circuito comercial en 16 milímetros fracasa. Se piensa que para hacer cine hay que cumplir con requisitos industriales de producción y distribución, que los costos de esa producción deben ser asumidos en el mejor de los casos por el Estado, y que el modelo es el cine industrial que proviene del exterior. Entonces durante esos años se produce en 35 milímetros el peor cine posible. En los años durante los cuales la generación del 45 marca una presencia fundacional, el cine hecho en el país no se toma en serio, nadie cree que quienes hacen esas películas tengan algo que ver con proyectos culturales o artísticos. Los críticos no se tomaron en serio lo que ocurría y tampoco las películas en 16 milímetros con sonido magnético, algunas de las cuales son realmente creativas, aunque nadie las vio en su momento.

El único intento de aplicar en cine hasta sus últimas consecuencias el experimento del teatro independiente fue *Un vintén p'al Judas* (Ugo Ulive, 1959), rodada en 35 milímetros para acceder al circuito comercial, que en definitiva la masacró en una única sala en doble programa con una película de Allied Artists en los peores seis días de la temporada anual. La exhibición estaba dominada por las transnacionales que imponían sus reglas y el error consistió en pensar que ese espacio estaba disponible para el cine nacional y no era necesario crearlo, como había ocurrido durante los primeros tiempos con el teatro enfrentado a los grandes

que ce chiffre paraisse énorme pour l'époque, il est insuffisant pour récupérer à travers les projections les coûts de la production. Les éditions de livres permettent de maintenir une activité rentable, le public des théâtres est suffisant pour récupérer les investissements de mise en scène, en maintenant une œuvre à l'affiche pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, mais ce modèle indépendant ne fonctionne pas pour le cinéma, avec des ciné-clubs qui projettent du 16 mm et des cinéastes indépendants qui essaient de filmer également en 16 mm et en son magnétique rajouté. Il s'agit de courts-métrages et ils sont projetés lors de concours et d'expositions qui ne rentabilisent pas les coûts et touchent peu de spectateurs. Une expérience de circuit commercial en 16 mm échoue. On pense que pour faire du cinéma, il faut remplir des critères industriels de production et distribution, que les coûts de cette production doivent être assumés dans le meilleur des cas par l'État, et que le modèle à suivre est celui du cinéma industriel qui vient de l'étranger. Alors, pendant ces années est produit le pire cinéma qui soit en 35 mm. Durant les années où la génération de 45 constitue une présence fondatrice, le cinéma fait dans le pays n'est pas pris au sérieux, personne ne croit que ceux qui font ces films aient quelque chose à voir avec des projets culturels et artistiques. Les critiques n'ont pas pris au sérieux ce qui arrivait et pas davantage les films en 16 mm avec un son magnétique, dont certains sont réellement créatifs, bien que personne ne les ait vus sur le moment.

La seule tentative d'appliquer au cinéma, jusqu'à ses ultimes conséquences, l'expérience du théâtre indépendant a été *Un vintén p'al Judas* (Ugo Ulive,

empresarios. El fracaso afirmó la impresión existente: no había cómo hacer un cine propio en un país con tan pocos habitantes que aunque fueran todos al cine apenas cubrirían los costos que tendría una producción rodada con presupuestos internacionales. En 1953 el total de espectadores anuales que iba al cine era de 13 millones. En los ochenta (y sumando los espectadores de Cinemateca) un millón. Actualmente esas estadísticas se suelen ocultar del conocimiento público.

**MEDIO SIGLO DESPUÉS, CON CINEMATECA**

En 1971 hubo un golpe de estado militar en el país. En los primeros años de la dictadura fue clausurado Teatro El Galpón y sus integrantes salieron al exilio. Posteriormente hubo varias intervenciones y gente de la cultura proscrita. En 1977 la dirección de Cinemateca Uruguaya quedó casi en su totalidad interdicta y fue reemplazada por una dirección improvisada, mientras los proscritos conducían efectivamente la institución desde la clandestinidad. En esa situación de riesgo se entendió que la mejor protección la podía aportar un fuerte respaldo público, y se tomó en serio la idea de crear los espacios culturales alternativos que en Brasil había desarrollado gente de la cultura (Cine Clube Macunaíma, la Cinemateca do MAM de Río) y cineastas. Cinemateca Uruguaya crece entonces hasta llegar a las cinco salas de exhibición, dos de ellas de estreno, el número de socios crece y supera en 1979 los once mil mensuales y la cantidad total de espectadores (incluyendo socios y no socios) suma promedios mensuales impensables poco antes: de 25 a 27 mil por mes, equivalente según cada año, a porcentajes del 25 al 35% del público total de cine en Montevideo. La creación de un espacio alternativo parecía eficaz como defensa contra la dictadura y como forma de gestión cultural activa, y también para crear un mercado que permitía el estreno en Montevideo de películas artísticas valiosas aunque comercialmente inciertas o inviables. De hecho, ese espacio era utilizable para un cine nacional, y algunas exhibiciones experimentales lo confirmaban.

Durante algunos años varios hechos coinciden a la vez. Y esto fue fundamental:

- a. Siguiendo la programación de la Cinemateca y su Festival Cinematográfico Internacional, llegan a Montevideo valiosos cineastas, con quienes un público joven tiene contacto personal a la vez que accede al conocimiento de la obra de esos autores.
- b. La utilización de varias salas para mostrar ciclos de grandes momentos, períodos o autores de la historia del cine. A la vez, las aperturas hacia experien-

1959), tourné en 35 mm pour accéder au circuit commercial, qui en définitive l'a massacré dans une unique salle, dans un double programme avec un film de Allied Artists dans les six jours les plus mauvais de la programmation annuelle. La projection était dominée par les transnationales qui imposaient leurs règles et l'erreur a consisté à croire que cet espace était disponible pour le cinéma national et qu'il n'était pas nécessaire de le créer, comme cela s'était produit durant les premiers temps quand le théâtre avait affronté les grands chefs d'entreprises. L'échec a consolidé l'impression existante : il n'y avait pas moyen de faire un cinéma propre dans un pays avec si peu d'habitants, qui même s'ils allaient tous au cinéma couvriraient à peine les coûts qu'aurait une production tournée avec des budgets internationaux. En 1953, le nombre total de spectateurs, qui allaient au cinéma, était de 13 millions. Dans les années 80 (et en rajoutant les spectateurs de la Cinémathèque), 1 million. Actuellement, il est d'usage de cacher ces statistiques au public.

**UN DEMI-SIÈCLE PLUSTARD, AVEC LA CINÉMATHÈQUE**

En 1971, il y a eu un coup d'État militaire dans le pays. Dans les premières années de la dictature, le Théâtre El Galpón a été fermé et ses membres sont partis en exil. Postérieurement, il y eut plusieurs interventions et des gens du monde de la culture furent proscrits. En 1977, la direction de la Cinémathèque Uruguayenne a été presque totalement interdite et remplacée par une direction improvisée, tandis que les proscrits dirigeaient de fait l'institution, depuis la clandestinité. Dans cette situation à risque, on a compris que la meilleure protection proviendrait d'un fort soutien public et l'idée de créer les espaces culturels alternatifs, développés au Brésil par des gens de la culture (Ciné-club Macunaíma, la Cinémathèque du MAM de Rio) et des cinéastes, a été prise au sérieux. La Cinémathèque Uruguayenne grandit alors jusqu'à atteindre cinq salles de projection, deux d'entre elles dédiées à des premières, le nombre d'adhérents augmente et dépasse en 1979 les 11 000 par mois et la quantité totale de spectateurs (adhérents et non adhérents inclus) atteint des moyennes mensuelles impensables peu avant : de 25 à 27 000 par mois, équivalentes selon l'année, à des pourcentages de 25 à 35% de tout le public de cinéma à Montevideo. La création d'un espace alternatif semblait efficace comme défense contre la dictature et comme forme de gestion culturelle active, et aussi pour créer un marché qui permettait le lancement à Montevideo de films artistiquement valables quoique incertains ou non viables du point de vue commercial. De fait, cet espace était utilisable pour un cinéma national, ce que confirmaient certaines projections expérimentales.

- cias recientes y al descubrimiento de la obra de nuevos autores y cinematografías nacionales emergentes.
- c. La reapertura por Cinemateca de la Escuela de Cine del Uruguay, que había sido clausurada por los militares en 1979, y que dirigirá Beatriz Flores Silva en sus dos primeros años.
- d. La publicación regular desde 1977 de *Cinemateca Revista*, que se mantiene hasta un par de años luego de la recuperación democrática. Y la publicación del boletín mensual crítico y analítico de todos los films que formaban la programación y los ciclos. Una forma de ejercicio crítico permanente durante años.

#### LA EXPERIENCIA EN DETALLE

Lo que sigue son varios ejemplos de una experiencia que la Cinemateca mantuvo de 1977 hasta 2003 y que explica en 1993 la aparición de una generación de jóvenes cineastas. Quienes se interesaban por el cine tenían a mano cómo formarse viendo cine, en contacto con los creadores más valiosos mundialmente, en un ámbito de reflexión. La incidencia formativa fue reconocida expresamente por los nuevos realizadores uruguayos que tuvieron su espacio de formación artística y personal en la Cinemateca.

El proyecto, de difícil ejecución, visto con la perspectiva del tiempo, fue exitoso. Uruguay, hecho insólito en esos años, fue durante tres lustros un punto de referencia en América del Sur y un centro de cultura cinematográfica, quizás más de lo que había sido en los años 50 y 60 con la generación del 45. Podría decirse con certeza que ya en los 60 se reunía aquí el cine latinoamericano y que llegaba todo el cine de calidad del mundo y buena parte de quienes lo hacían. Entre 1981 y hasta veinte años después, en 1993, cuando *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silvia) indica el nacimiento de ese nuevo cine uruguayo, llegaron a Montevideo, traídos por la Cinemateca<sup>1</sup> (\*), algunos de los nombres claves de su tiempo. Se trató de una sucesión de personalidades que no necesariamente acudían a cinematotecas o centros culturales de países con mayor desarrollo cultural que un pequeño país en el sur de América del Sur.

De esa manera, además de los ciclos presentados por sus autores, las exhibiciones de la Cinemateca acercaban críticamente al espectador el cine actual y el del pasado, incluyendo los grandes períodos históricos (realismo poético, neorrealismo, expresionismo, muchos etcéteras), los procesos de consolidación de cinematografías

Durant quelques années, plusieurs faits ont été concordants. Voici les plus fondamentaux :

- a. Suivant la programmation de la Cinémathèque et de son Festival Cinématographique International, des cinéastes de valeur arrivent à Montevideo, le jeune public a un contact personnel avec eux et accède en même temps à la connaissance des œuvres de ces auteurs.
- b. L'utilisation de plusieurs salles pour montrer des cycles de grands moments, périodes ou auteurs de l'histoire du cinéma. En même temps, les ouvertures vers des expériences récentes et la découverte de l'œuvre de nouveaux auteurs et de cinématographies nationales émergentes.
- c. La réouverture par la Cinémathèque de l'École de Cinéma de l'Uruguay, qui avait été fermée par les militaires en 1979 et que dirigera Beatriz Flores Silva pendant les deux premières années.
- d. La publication régulière depuis 1977 de *Cinemateca Revista*, qui se maintient pendant deux ans après le retour à la démocratie. Et la publication du bulletin mensuel critique et analytique de tous les films qui constituaient la programmation et les cycles. Une forme d'exercice critique permanent durant des années.

#### L'EXPÉRIENCE EN DÉTAIL

Ce qui suit sont plusieurs exemples d'une expérience que la Cinémathèque a maintenue de 1977 à 2003 et qui explique l'apparition en 1993 d'une génération de jeunes cinéastes. Ceux qui s'intéressaient au cinéma pouvaient aisément se former en regardant du cinéma, au contact des créateurs dont la valeur était mondialement reconnue, dans une atmosphère de réflexion. L'incidence de la formation a été clairement reconnue par les nouveaux réalisateurs uruguayens, qui ont leur espace de formation artistique et personnelle à la Cinémathèque.

Le projet, difficile à exécuter, vu avec le recul, a été un succès envisagé depuis une perspective temporelle, a été un succès. L'Uruguay, fait insolite pour ces années-là, a été durant trois lustres un point de référence en Amérique du Sud et un centre de culture cinématographique, peut-être plus qu'il ne l'avait été dans les années 50 et 60 avec la génération de 1945. On pourrait dire avec certitude que dès les années 60, le cinéma latino-américain se réunissait ici et y arrivait tout le cinéma de qualité du monde et une bonne partie de ceux qui le faisaient. De 1981 jusque 20 ans après, en 1993, lorsque *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silvia) marque la naissance de ce nouveau cinéma uruguayen, sont arrivés à Montevideo, sous l'impulsion de la Cinémathèque<sup>1</sup>, quelques-uns des noms clés de leur



Paul Leduc ostenta el gran premio por *Frida*, Festival de Cinemateca.  
Paul Leduc avec le grand prix pour *Frida*, Festival de Cinemateca.

nacionales, y a la vez las cinematografías nuevas. Aparte de los estrenos durante todo ese período, unas cien programaciones mensuales abrían un panorama abarcador y sostenido presentado críticamente y con información adecuada. Los estrenos incluían normalmente las películas más creativas del momento, las de Tarkovsky (en particular sus películas prohibidas), Bergman, Taviani, Wajda, Kieslowski, Angelopoulos, Kurosawa, Zanussi, que no eran vistas por el circuito como buenas apuestas comerciales. Más aún, el Festival Internacional, que comienza a realizarse en los ochenta, se afana por presentar en cada edición (además de las películas descubiertas por el propio Festival) los premios de Cannes, Berlín, Toronto, Londres. Ese propósito se obtiene durante varios años consecutivos. El conocimiento del cine mundial y su análisis está al alcance de todos los interesados, más que en Argentina (todavía no había empezado el Bafici que se inspira en parte en el festival de la Cinemateca en Montevideo) o en Brasil, donde

temps. Il s'est agi d'une succession de personnalités qui n'allait pas nécessairement aux cinémathèques ou centres culturels de pays plus développés culturellement qu'un petit pays au sud d'Amérique du Sud.

De la sorte, en plus des cycles présentés par leurs auteurs, les projections de la Cinémathèque rapprochaient, dans une perspective critique, le spectateur du cinéma actuel et celui du passé, en incluant les grandes périodes historiques (réalisme poétique, néo-réalisme, expressionnisme, et beaucoup d'etc.), les processus de consolidation de cinématographies nationales et en même temps, les cinématographies nouvelles. En dehors des premières, pendant toute cette période, une centaine de programmations mensuelles ouvraient un large et dense panorama, présenté de façon critique et avec l'information adéquate. Les premières concernaient normalement les films les plus créatifs du moment, ceux de Tarkovsky (en particulier ses films interdits), Bergman, Taviani, Wajda, Kieslowsky, Angelopoulos, Kurosawa, Zanussi qui n'étaient pas vus par le circuit comme de bons paris commerciaux. Plus encore, le Festival International, qui débute dans les années 80, s'efforce de

présenter à chaque édition (en plus des films découverts par le Festival lui-même) les prix de Cannes, Berlin, Toronto, Londres. Cet objectif est atteint pendant plusieurs années consécutives. La connaissance du cinéma mondial et son analyse sont à la portée de tous les intéressés, plus qu'en Argentine (où n'existe pas encore le Bafici qui s'inspire en partie du festival de la Cinémathèque à Montevideo) ou au Brésil, où Leon Cakoff commençait à São Paulo et Nélson Krumholz à Rio de Janeiro. Plus encore, parfois des répercussions publiques sont obtenues à l'encontre des pronostics du marché cinématographique : *Tangos, l'exil de Gardel* de Fernando Solanas, lancé et distribué alternativement par le circuit culturel de la Cinémathèque Uruguayenne est le film qui a eu le plus de spectateurs en Uruguay en 1985, soit 230 000. Ce qui arrivait au cinéma actuel de valeur créative arrivait au cinéma du passé, alors très difficile d'accès, lorsqu'il n'existe pas de vidéo clubs ou des éditions vidéo et que ces films étaient accessibles uniquement à partir des fonds d'une cinémathèque.



Rodaje de *Mataron a Venancio Flores* (1982) de Juan Carlos Rodríguez Castro.

Tournage de *Mataron a Venancio Flores* (1982) de Juan Carlos Rodríguez Castro.

empezaban Leon Cakoff en São Paulo y Nélson Krumholz en Río de Janeiro. Más aún, a veces se obtienen repercusiones públicas contra pronósticos del negocio cinematográfico: *Tangos, el exilio de Gardel* de Fernando Solanas, estrenada y distribuida alternativamente por el circuito cultural de Cinemateca Uruguaya, es la película con más cantidad de espectadores en Uruguay en 1985, con 230.000 personas. Lo mismo que ocurría con el cine actual de valor creativo ocurría con el cine pasado, por entonces de muy difícil acceso, cuando no existían video clubes ni ediciones en video y esos films eran accesibles solamente a partir de los fondos de una cinemateca.

A esa estrategia la Cinemateca sumó actividades que no suelen ser propias de un archivo de films, y desde fines de los setenta planteó la creación de la Escuela de Cine del Uruguay. Desde años antes la Cinemateca y los cine clubs organizaron los primeros cursos, que serían el punto de partida de la Escuela. Vendrán luego los cursos de la Universidad Católica, Universidad ORT y posteriormente de la Universidad de la República. Por la misma época la Cinemateca produce en solitario el largometraje *Mataron a Venancio Flores* (1982) de Juan Carlos Rodríguez Castro. Luego, con la UNAM de México coproduce *Elecciones generales* (1985) de

À cette stratégie, la cinémathèque a ajouté des activités qui ne sont pas habituellement celles d'archives de films et depuis les années 60 elle a proposé la création de l'École de Cinéma de l'Uruguay. Des années auparavant, la Cinémathèque et les ciné-clubs ont organisé les premiers cours, qui seraient le point de départ de l'École. Viendrían ensuite les cours de l'Université Catholique, de l'Université ORT et plus tard de l'Université de la République. À la même époque, la Cinémathèque produit seule le long-métrage *Mataron a Venancio Flores* (1982) de Juan Carlos Rodríguez Castro. Ensuite, avec la UNAM de Mexico, elle coproduit *Elecciones generales* (1985) de César Ferrari et avec l'Iskra de Madrid, *Crónicas desde el exilio* (1987) d'Alexis Hintz.

#### UNE ATMOSPHÈRE DE CINÉMA

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas une "atmosphère de cinéma", mais un monde de cinéphiles, des personnes qui avaient la capacité de percevoir et d'apprécier les valeurs artistiques dans des œuvres cinématographiques, mais aucun projet consistant à exprimer et à utiliser le cinéma de façon créative. Cette atmosphère est générée par la Cinémathèque à la fin du siècle, mais elle n'est pas suffisante pour encourager la réalisation de films (*Venancio Flores* n'a pas de suite). Cette possibilité se concrétise avec l'arrivée des

César de Ferrari, y con Iskra de Madrid, *Crónicas desde el exilio* (1987) de Alexis Hintz.

#### **UN AMBIENTE DE CINE**

A mediados del siglo XX no había un “ambiente de cine”, sino un mundo de cinéfilos, gente que tenía la capacidad de percibir y gozar valores artísticos en obras cinematográficas, pero ningún proyecto consistente para expresar y utilizar el cine de manera creativa. Ese ambiente lo genera la Cinemateca hacia el final del siglo, pero no es suficiente para incentivar la realización de films (*Venancio Flores* no tiene continuidad). Esa posibilidad se concreta cuando llegan las nuevas tecnologías y el Umatic en video, un movimiento que empieza con la productora independiente CEMA, sigue con la productora Imágenes y luego se expande. De hecho el nuevo cine, por sus características estéticas que adoptan recursos del grotesco y una actitud irreverente que identificará luego a las mejores películas uruguayas, es una aventura artística que se inicia con un video en *Umatic, La historia casi verdadera de Pepita la pistolera*. De no haberse producido el cambio de tecnologías, quizás no se hubiera desarrollado un cine propio. Y de hecho, después de *Pepita...*, las siguientes películas en filmico, no fueron entusiásticas. Y aparecieron ejemplos de mamarrachos que habían caracterizado al cine nacional por años. Pero los autores de esas *desprolijidades* (a veces gloriosamente rodadas en 35 milímetros, como si el talento se midiera por el formato) desaparecerían rápidamente y desistirían de su expectativa de cineastas contra toda razón. Otro de los films inteligentes que siguieron, *Una forma de bailar* de Álvaro Buela (1997, cuatro años después de *Pepita...*), es de nuevo en Umatic.

El “ambiente de cine” se da en la sociedad cuando la actitud pasiva del espectador puede ser reemplazada por la activa del creador. Ese cambio es posible porque existe un campo fértil para las ideas y la posibilidad de realizarlas. Ese hecho ocurre a fines de los noventa en el momento menos previsible, a la salida de una dictadura, y cuando los autores de la agitación de mediados de siglo habían ya desaparecido. Tampoco el Estado pensaba que pudiera ocurrir algo con el cine nacional, y no había previsto ningún sistema de ayudas y créditos, que con los años (qué más remedio!) tendría que atender y consolidar. Ahora hasta existe una ley de cine. Sólo falta que alguien empiece a hablar de una industria. El riesgo, entonces, será que el objetivo sea el rédito económico y se deje de pensar en un cine en serio y en cómo hacerlo. Los primeros síntomas de ese peligro parecen percibirse en el aire donde hasta hace poco se respiraba un ambiente de cine.

nouvelles technologies et l’Umatic en vidéo, un mouvement qui commence avec la maison de production indépendante CEMA, se poursuit avec la maison de production Imágenes et s'étend ensuite. De fait, le nouveau cinéma, en raison de ses caractéristiques esthétiques qui adoptent des procédés du grotesque et une attitude irrévérenceuse, caractéristique par la suite des meilleurs films uruguayens, est une aventure artistique qui commence avec une vidéo en Umatic, *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera*. Si le changement de technologies ne s'était pas produit, peut-être qu'un cinéma propre ne se serait pas développé. Et effectivement, après *Pepita...*, les films suivants sur pellicule n'ont pas été enthousiasmants. Des exemples de films insignifiants, qui avaient été la caractéristique du cinéma national pendant des années, sont réapparus. Mais les auteurs de ces nullités (parfois glorieusement tournées en 35 mm, comme si le talent se mesurait au format) allaient disparaître très rapidement et renonceraient à leurs attentes de cinéastes contre toute raison. Un autre des films intelligents qui ont suivi, *Una forma de bailar* de Álvaro Buela (1997, quatre ans après *Pepita...*) est de nouveau en Umatic.

L’“atmosphère de cinéma” se retrouve dans la société lorsque l’attitude passive du spectateur peut être remplacée par l’attitude active du créateur. Ce changement est possible parce qu'il existe un champ fertile pour les idées et la possibilité de les réaliser. Cette situation se produit à la fin des années 90 au moment le moins prévisible, à la fin de la dictature, et lorsque les auteurs de l’agitation du milieu du siècle ont déjà disparu. L’État non plus ne pensait pas que le cinéma national pouvait donner quoi que ce soit, et n'avait prévu aucun des systèmes d'aides et de crédits qu'avec les années (pas d'autre solution !) il serait bien obligé de pourvoir et de consolider. Maintenant, il existe même une loi du cinéma. Il ne manque plus que quelqu'un commence à parler d'une industrie. Le risque alors sera que l'intérêt économique devienne l'objectif unique et qu'on cesse de penser sérieusement à un cinéma et à la façon de le faire. Les premiers symptômes de ce risque semblent se faire sentir dans l'air où jusqu'à tout récemment, on respirait encore une atmosphère de cinéma.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (URUGUAY)  
PAR CARLA FERNANDES

**NOTA**

1. Un listado seguramente incompleto de realizadores, gente de cine, referentes culturales llegados a Cinemateca Uruguaya de 1981 a 1995 debe incluir a Paolo y Vittorio Taviani, Pilar Miró, Krysztof Zanussi, István Szabó, Nelson Pereira dos Santos, Gian María Volonté, Bibi Andersson, Amos Gitai, Márta Meszarós, Ingrid Thulin, Gunnar Fischer, Richard Dindo, Fernando "Pino" Solanas, Carlos Saura, Luis García Berlanga, Emir Kusturica, Suzane Osten, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Jaime Chavarri, Erik Clausen, Robert Daudelin, Erik Gustavson, Aner Preminger, Julio García Espinosa, Lionel Rogosin, Juan Antonio Bardem, Elgar Riazanov, Margarethe von Trotta, Miguel Littin, José Sacristán, Gabriel Axel, Fernando Birri, Roberto Bodegas, Silvio Caiozzi, Paul Leduc, Manuel Gutiérrez Aragón, Lautaro Murúa, Humberto Solás, Pablo Perelman, Robert Rosen, Pastor Vega, Anna-Lena Wibom, Peter Schumann, Fredi Mürer, Ib Monty, Mika Kaurismaki, Claude Lanzmann, Geraldo Sarno, Lita Stantic, Rodolfo Izaguirre, Edgardo Paller, Pedro Susz, Karel Tabory, Tristán Bauer, Grant Munro, Erik Rocha, Adda Rocha, Paula Gaitán, Sophie Gräböl, Adolfo Aristarain, Manuel Barbachano Ponce, Robert Wise, Jorge Prelorán, Ciro Durán, Héctor García Mesa, Manuel Pérez, Gian Luca Farinelli, León Hirszman, Eduardo Escorel, Roberto Martinelli, Thomas Farkas, Daniel Schmid, Simón Feldman, Eduardo Coutinho, Gonzalo Justiniano, Vladimir Carvalho, Klaus Eder, Paulo Antonio Paranaguá, Diego Galán, Jorge Furtado, Otto Guerra, Fernando Martín Peña, Frederick Wiseman, Les Blank, Nina Savelieva, Osvaldo Soriano, José Luis Cuerda, Alberto Chicho Durant, José Martínez Suárez, Orlando Rojas, Madeleine Malthête-Méliès, Carlos Rebolledo, Paul Vechiali, Carlos Gerbase, Daisy Granados, Lutz Dammbeck, Tuio Becker, Jean-Claude Bernardet, Han Chiang Zheng, Giacomo Gambetti, Jean-Gabriel Albicocco, Tizuka Yamasaki, Walter Lima Jr., Charo López, Cécile Küng, Anders Refn, Carlos Reichenbach, Oscar Lucién, Christian Metz, André Melançon, Paul Bardwell, Imanol Arias, Ana Luiza Azevedo, Dolores Calviño, Sergio Micheli, Octavio Cortázar, Emilio Cartoy Díaz, Hans-Joachim Schlegel, Salvador Sammaritano, Jan de Vaal, Beda Docampo Feijoo, Enrique Dawi, José Carlos Avellar, Tristán Bauer, Edgardo Viereck, Atahualpa Lichy, Sergio Sanz, Silvia Chanvillard, Walter Schobert, Paula Félix Didier, Aram Akopov, David Hammond, Héctor Babenco, Marianne Eyde, Gabriel Retes, Lourdes Elizarrarás, Guido Cincotti, Mauricio Berú, Pat Aufderheide, Lars Bildt, Marcelo Céspedes, Juan José Jusid, Juan Carlos Fisner, Javier Torre, David Blaustein, Alberto Ruscel, Dacia Maraini, Piera degli Espositi, Norman Briski, Federico Luppi, y unos cuantos más.

**MANUEL MARTÍNEZ CARRIL** (1938), crítico y docente cinematográfico, es autor de varias publicaciones sobre cine (*Luis Buñuel, medio siglo de cinematotecas en América Latina*, co-autor con Guillermo Zapila de *La historia no oficial del cine uruguayo 1898-2002*, etc.). Hasta 2007 fue director de Cinemateca Uruguaya y hasta 2008, director del Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay. También dirigió la Fédération Internationale des Archives du Film y la Coordinadora Latinoamericana de Archivos Fílmicos.

**RESUMEN** El cine como expresión artística y creativa surge en Uruguay hace quince años. Pero la afirmación en el país de una creación cultural y artística (literaria, plástica, teatral, musical y crítica formativa) fue un proceso de mediados del siglo XX que se extinguió con la dictadura militar de 1971. Este artículo intenta demostrar cómo una acción de cultura cinematográfica, a través de Cinemateca Uruguaya, produjo desde 1993 lo que había sido imposible entre 1939 y los años sesenta en condiciones más favorables.

**PALABRAS CLAVES** cines nacionales - cinematotecas latinoamericanas - Uruguay siglo XX - formación de espectadores - formación de cineastas - espacios y producción alternativos

**NOTE**

1. Une liste, certainement incomplète, de réalisateurs, gens de cinéma, référents culturels, passés par la Cinémathèque Uruguaine entre 1981 et 1995, doit inclure à Paolo et Vittorio Taviani, Pilar Miró, Krysztof Zanussi, István Szabó, Nelson Pereira dos Santos, Gian María Volonté, Bibi Andersson, Amos Gitai, Márta Meszarós, Ingrid Thulin, Gunnar Fischer, Richard Dindo, Fernando "Pino" Solanas, Carlos Saura, Luis García Berlanga, Emir Kusturica, Suzane Osten, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Jaime Chavarri, Erik Clausen, Robert Daudelin, Erik Gustavson, Aner Preminger, Julio García Espinosa, Lionel Rogosin, Juan Antonio Bardem, Elgar Riazanov, Margarethe von Trotta, Miguel Littin, José Sacristán, Gabriel Axel, Fernando Birri, Roberto Bodegas, Silvio Caiozzi, Paul Leduc, Manuel Gutiérrez Aragón, Lautaro Murúa, Humberto Solás, Pablo Perelman, Robert Rosen, Pastor Vega, Anna-Lena Wibom, Peter Schumann, Fredi Mürer, Ib Monty, Mika Kaurismaki, Claude Lanzmann, Geraldo Sarno, Lita Stantic, Rodolfo Izaguirre, Edgardo Paller, Pedro Susz, Karel Tabory, Tristán Bauer, Grant Munro, Erik Rocha, Adda Rocha, Paula Gaitán, Sophie Gräböl, Adolfo Aristarain, Manuel Barbachano Ponce, Robert Wise, Jorge Prelorán, Ciro Durán, Héctor García Mesa, Manuel Pérez, Gian Luca Farinelli, León Hirszman, Eduardo Escorel, Roberto Martinelli, Thomas Farkas, Daniel Schmid, Simón Feldman, Eduardo Coutinho, Gonzalo Justiniano, Vladimir Carvalho, Klaus Eder, Paulo Antonio Paranaguá, Diego Galán, Jorge Furtado, Otto Guerra, Fernando Martín Peña, Frederick Wiseman, Les Blank, Nina Savelieva, Osvaldo Soriano, José Luis Cuerda, Alberto Chicho Durant, José Martínez Suárez, Orlando Rojas, Madeleine Malthête-Méliès, Carlos Rebolledo, Paul Vechiali, Carlos Gerbase, Daisy Granados, Lutz Dammbeck, Tuio Becker, Jean-Claude Bernardet, Han Chiang Zheng, Giacomo Gambetti, Jean-Gabriel Albicocco, Tizuka Yamasaki, Walter Lima Jr., Charo López, Cécile Küng, Anders Refn, Carlos Reichenbach, Oscar Lucién, Christian Metz, André Melançon, Paul Bardwell, Imanol Arias, Ana Luiza Azevedo, Dolores Calviño, Sergio Micheli, Octavio Cortázar, Emilio Cartoy Díaz, Hans-Joachim Schlegel, Salvador Sammaritano, Jan de Vaal, Beda Docampo Feijoo, Enrique Dawi, José Carlos Avellar, Tristán Bauer, Edgardo Viereck, Atahualpa Lichy, Sergio Sanz, Silvia Chanvillard, Walter Schobert, Paula Félix Didier, Aram Akopov, David Hammond, Héctor Babenco, Marianne Eyde, Gabriel Retes, Lourdes Elizarrarás, Guido Cincotti, Mauricio Berú, Pat Aufderheide, Lars Bildt, Marcelo Céspedes, Juan José Jusid, Juan Carlos Fisner, Javier Torre, David Blaustein, Alberto Ruscel, Dacia Maraini, Piera degli Espositi, Norman Briski, Federico Luppi, et quelques autres.

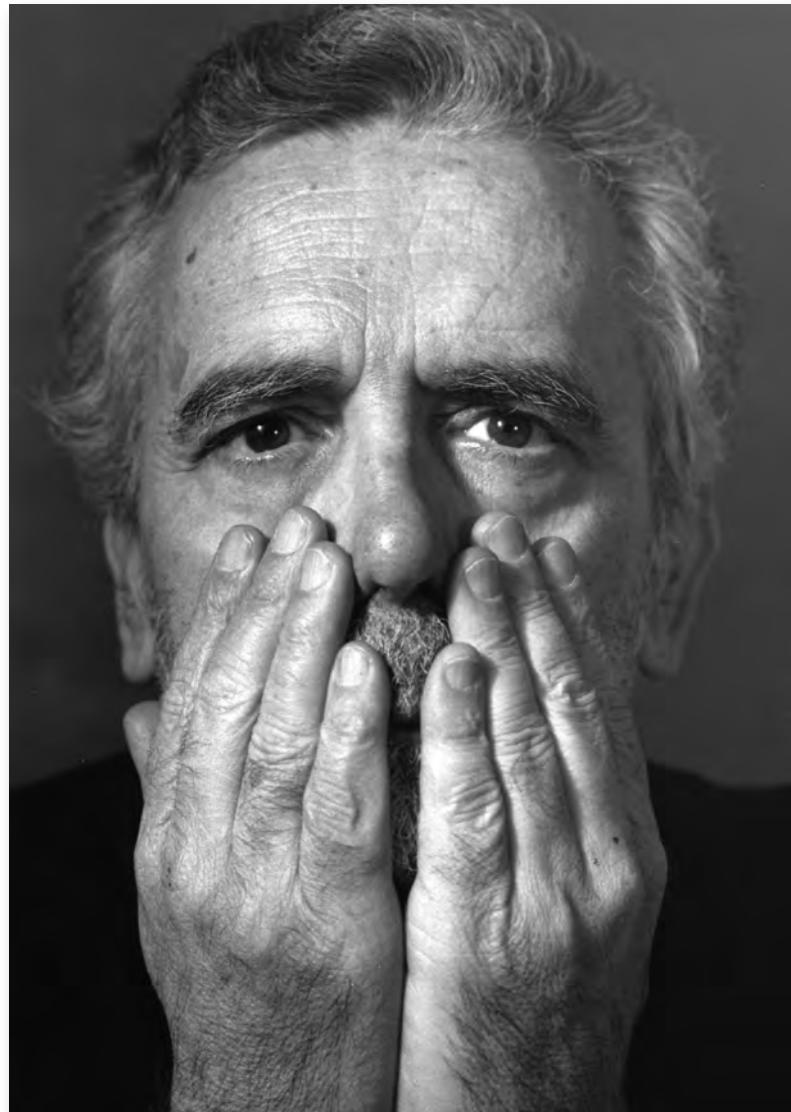
**MANUEL MARTÍNEZ CARRIL** (1938), critique et enseignant de cinéma est l'auteur de plusieurs publications : *Luis Buñuel, Medio Siglo de cinematotecas en América Latina*, co-auteur avec Guillermo Zapiola de *La historia no oficial del cine uruguayo 1898-2002*, etc.). Jusqu'en 2007, il a été directeur de la Cinémathèque de l'Uruguay et jusqu'en 2008, directeur du Festival Cinématographique de l'Uruguay. Il a également dirigé la Fédération Internationale des archives du Film et la Coordinadora Latinoamericana de Archivos Fílmicos.

**RÉSUMÉ** Le cinéma comme expression artistique et créative est apparu en Uruguay il y a quinze ans. Mais l'affirmation dans le pays d'une création culturelle et artistique (littéraire, plastique, théâtre, musicale et critique) fut un processus du milieu du XX<sup>e</sup> siècle qui s'est éteint avec la dictature militaire de 1971. Cet article essaie de démontrer comment a été menée depuis 1993 une action culturelle cinématographique, à travers la Cinémathèque Uruguayenne, ce qui s'était avéré impossible entre 1939 et les années 70, dans des conditions plus favorables.

**MOTS-CLÉS** Cinémas nationaux - cinémathèques latino-américaines - Uruguay XX<sup>e</sup> siècle - formation des spectateurs - formation des cinéastes - espaces et productions alternatifs

# *Eduardo Coutinho: il cinema che incontra le persone*

Giovanni Ottone



Eduardo Coutinho aux Rencontres d'Amérique latine, Toulouse, 1992. PHOTO : Olivier Ton That

## *Eduardo Coutinho: le cinéma qui rencontre les personnes*

### 1

Il regista settantenne Eduardo Coutinho è il più importante autore brasiliano di documentari di attualità ed è considerato un maestro a livello internazionale per l'insieme della sua opera. Lui non pensa che il cinema sia un prodotto dell'ispirazione, della genialità o dell'autocoscienza stimolata dall'isolamento. Al contrario, è convinto che sia un atto concreto che comprende lavoro impegnativo, volontà e sperimentazione, anche con mezzi limitati, interazione con il mondo e riflessione. Non cerca la celebrità, è dotato di spiccate spirito critico, integrità e humour raffinato. Nei suoi film emergono alcuni grandi temi che, a volte, da secondari diventano principali: la religiosità popo-

### 1

Le réalisateur septuagénaire Eduardo Coutinho est le plus important auteur brésilien de documentaires d'actualité et il est internationalement considéré comme un maître pour l'ensemble de son œuvre. Il ne pense pas que le cinéma soit un produit de l'inspiration, d'un coup de génie ou d'une conscience de soi stimulée par l'isolement. Par contre, il est convaincu qu'il s'agit d'un acte concret, qui comporte travail engagé, volonté, expérimentation même avec des moyens limités, interactions avec le monde et réflexion. Il ne cherche pas la célébrité, il est doué

lare; le problematiche della vita nelle *favelas* urbane; le rivalità familiari nel *Nordeste*; la questione della proprietà delle terre e del potere nell' *interior* del Paese; le vicende storiche della classe operaia illustrate attraverso storie personali; la condizione e le problematiche femminili mediante l'esplorazione del confine tra realtà e finzione. E ancora, alcuni sottotemi ricorrenti che vengono affrontati costantemente: il cibo; la morte; le relazioni familiari; la forza positiva e costruttiva delle donne.

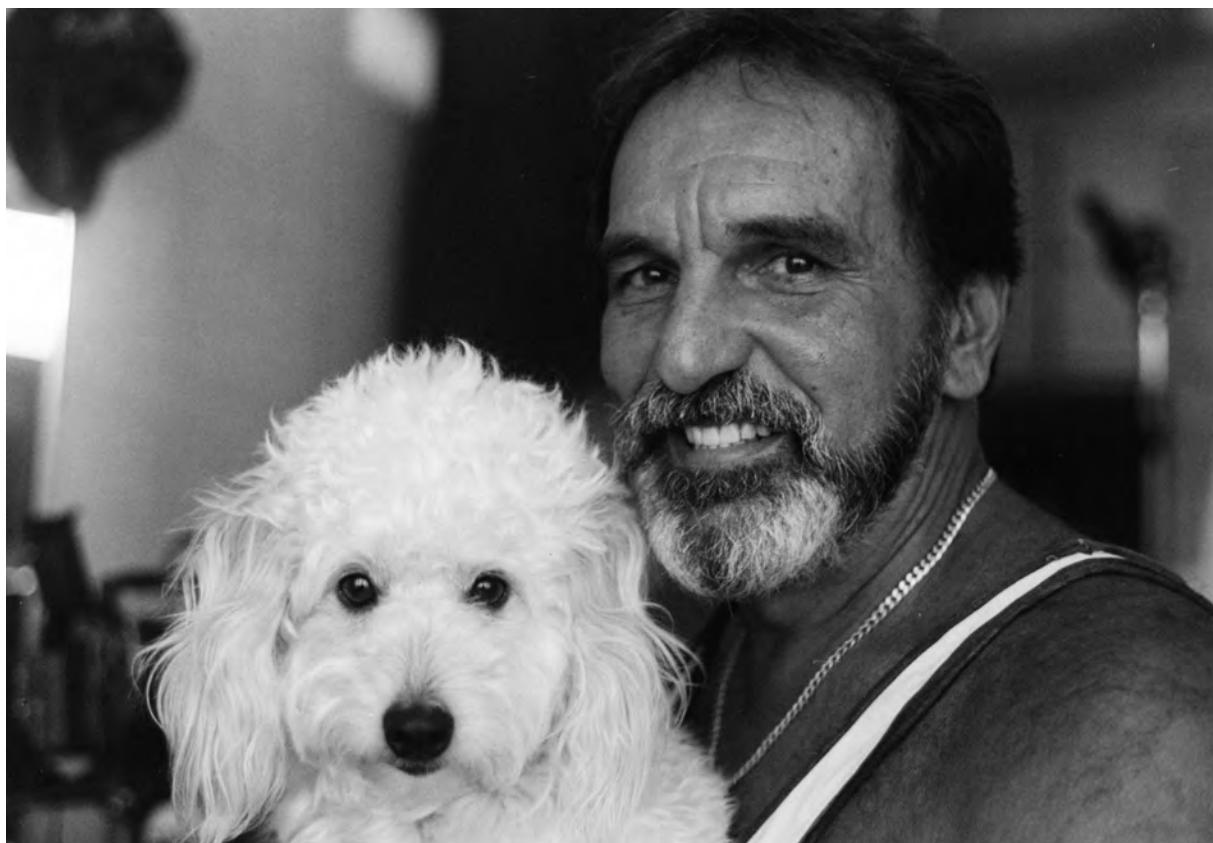
Il suo approccio alla realtà individuale e sociale e il suo di regia sono molto personali. Quando è stato sollecitato a commentare il proprio lavoro, Coutinho, ha spesso affermato che lui filma ciò che esiste e accetta tutto ciò che esiste per il semplice fatto di esistere. Si potrebbe dunque pensare che lui registra la realtà tale quale è. Questa impressione è completamente errata. Lui pone, al centro dei suoi documentari, i suoi incontri personali, fisicamente concreti, con determinati individui che raccontano il loro quotidiano, le loro speranze e, anche, il loro passato. In effetti gli interessa "l'altro" che vive in uno specifico contesto sociale e culturale. Cerca di entrare in contatto con la gente senza idealizzazioni, punti di vista preventivi, preconcetti o sentimenti pietosi o di colpevolezza, evitando clichés visivi e sonori. Ed inoltre, senza dissimulare la sua diversità sociale e senza ricercare una temporanea immedesimazione egualitaria, con gli interlocutori, che possa facilitare il dialogo. È radicalmente

d'un esprit critique très aigu, de l'intégrité et d'un humour raffiné. Dans ses films, émergent certains grands thèmes qui, parfois secondaires, y deviennent centraux : la religiosité populaire ; la problématique de la vie dans les *favelas* urbaines ; les rivalités familiales dans le *Nordeste* ; la question de la propriété des terres et du pouvoir à l'intérieur du pays ; les chroniques historiques de la classe ouvrière illustrées par des histoires personnelles ; la condition et la problématique féminines par le biais de l'exploration de la frontière entre réalité et fiction. Et aussi quelques sous-thèmes qui reviennent constamment : la nourriture, la mort, les relations familiales, la force positive et constructive des femmes.

Il a une approche de la réalité individuelle et sociale et un style de réalisation très personnels. Quand il lui a été demandé de commenter son propre travail, Coutinho a souvent affirmé qu'il filme ce qui existe et qu'il accepte tout ce qui existe, pour le simple fait que cela existe. On pourrait donc penser qu'il enregistre la réalité telle qu'elle est. Cette impression est totalement erronée. Il met au centre de ses documentaires ses rencontres personnelles, physiquement concrètes, avec des individus qui racontent leur quotidien, leurs espoirs et aussi leur passé. En effet, ce qui l'intéresse c'est "l'autre" qui vit dans un contexte social et culturel spécifique. Il cherche à entrer en contact avec les gens sans idéalisation, sans points de vue préventifs, sans préjugés ni sentiments de pitié ou de culpabilité,

*Edificio master* (2002)





*Edifício master (2002)*

antiplatonico perché si concentra sugli individui e non sulle idee generali. Si occupa del presente delle persone che incontra. Tuttavia non si tratta del presente istantaneo delle immagini televisive, ma di un presente denso di memoria e di possibile futuro. Nella sua pratica si attiene, nei limiti del possibile, al materiale offerto dalla situazione ambientale che vuole filmare, con il risultato di comunicare una sensazione di radicale immersione in un universo ben definito. Cerca di mostrare come le persone vogliono presentarsi e quindi come esse stesse si trasformano in personaggi di fronte alla telecamera, stimolate dalle sue domande. In termini estremi si può dire che si tratta di una messa in scena autonomamente definita ed impostata da "un altro" rispetto al regista.

È evidente che a Coutinho non interessa la versione chiusa della realtà, offerta dai media. Quindi non volendo "rappresentare la realtà" né rifletterla, svalorizza nettamente il ruolo della sceneggiatura, fino a rifiutarla. Il suo dispositivo cinematografico è, prima di tutto, relazionale, vale a dire è un meccanismo che provoca, e permette di filmare, incontri. Le relazioni con gli interlocutori avvengono nel quadro di confini spaziali, temporali e tecnologici stabiliti da lui stesso ogni volta che si indirizza ad uno specifico ambito sociale. La dimensione spaziale del dispositivo, le riprese in *locations* uniche, è l'aspetto principale. Coutinho stesso ha dichiarato che per lui è fondamentale la dimensione della "prigione spaziale". Al di là del tema o dell'idea, i suoi documentari sono quindi soprattutto il prodotto di un dispositivo che non è la forma del film, ma che impone determinate linee di captazione di una realtà in costante trasformazione. Al centro della sua estetica vi è l'atto stesso del filmare, con la coscienza che questa azione intensificherà lo stesso cambiamento di quella realtà. I suoi film sono il risultato di molte letture e conversazioni, di esitazioni, compromessi, negoziati, assunzione di rischi, ripensamenti e revisioni. Un aspetto decisivo della meticolosa preparazione precedente il rodaggio, secondo le dichiarazioni dello stesso Coutinho, è l'indagine preventiva *in loco*, a cui lui non partecipa mai. Lo scopo è quello di ottenere verginità e freschezza nella relazione tra il regista e l'interlocutore. Il personaggio deve avere l'impressione e l'orgoglio di raccontare sé stesso per la prima volta. Il regista è parte attiva perché adotta una postura maieutica nei confronti dell'interlocutore. Questa "improvvisazione" rafforza l'essenzialità del personaggio. Il risultato, quando si assiste al film, appare estremamente naturale. Peraltro, Coutinho è un autore visceralmente antinostalgico e, quindi, ogni dei suoi film è costruito stabilendo principi e soluzioni diverse da quelli adottati nei precedenti.

en évitant les clichés visuels et sonores. D'ailleurs, il ne dissimule pas sa diversité sociale ni ne recherche de "mimétisation" égalitaire provisoire avec ses interlocuteurs, qui puisse faciliter le dialogue. Il est radicalement anti-platonicien car il se concentre sur les individus et non pas sur les idées générales. Il s'occupe des personnes qu'il rencontre. Toutefois, il ne s'agit pas du présent instantané des images télévisuelles, mais d'un présent dense de mémoire et de futur possible. Dans sa pratique, il se limite, quand cela est possible, au matériel offert par la situation environnante qu'il veut filmer, avec comme résultat de communiquer une sensation d'immersion radicale dans un univers bien défini. Il cherche à montrer comment les personnes veulent se présenter et, par conséquent, comment elles-mêmes se transforment en personnages face à la caméra, stimulées par ses propres questions. Dans des termes extrêmes, on peut dire qu'il s'agit d'une mise en scène définie avec autonomie et établie par "un autre" qui n'est pas le réalisateur.

Il est évident que Coutinho ne s'intéresse pas à la version fermée de la réalité offerte par les médias. Ne voulant donc pas "représenter la réalité" ni la refléter, il sous-estime si nettement le rôle du scénario qu'il le refuse. Son dispositif cinématographique est avant tout relationnel, autrement dit, c'est un mécanisme qui provoque et permet de filmer des rencontres. Les relations avec les interlocuteurs se déroulent dans le cadre de limites spatiales, temporelles et technologiques établies par lui-même, chaque fois qu'il s'adresse à un milieu social spécifique. La dimension spatiale du dispositif – les prises de vue successives dans le même lieu de tournage – est l'aspect principal. Coutinho a déclaré que pour lui, la dimension de la "prison spatiale" est fondamentale. Au-delà du thème ou de l'idée, ses documentaires sont alors surtout le produit d'un dispositif qui n'est pas la forme du film mais qui impose des lignes déterminées de captation d'une réalité en constante transformation. Au centre de son esthétique, il y a l'acte même de filmer, avec la conscience que cette action intensifiera le même changement de cette réalité. Ses films sont le résultat de maintes lectures et discussions, d'hésitations, de compromis, de négociations, de risques assumés, de réflexions et de révisions. Un aspect décisif de la minutieuse préparation qui précède le tournage, selon les déclarations de Coutinho, est l'enquête préalable *in situ*, à laquelle il ne participe jamais. Le but est celui d'obtenir virginité et fraîcheur dans la relation entre le réalisateur et l'interlocuteur. Le personnage doit avoir l'impression et la fierté de se raconter lui-même pour la première fois. Le réalisateur a une part active parce qu'il adopte une posture maïeutique par rapport à son interlocuteur. Cette "improvisation"

Il suo stile è stupefacente: austero, inquieto e poetico. Le interviste-conversazioni, aperte agli imprevisti ed alle osservazione parallele, e quindi diverse rispetto al tradizionale schema domanda-risposta, sono il centro drammatico delle sue opere. Inoltre, l'evidenza del processo di documentazione, esposta all'interno del film, è parte integrante del suo cinema "da persona a persona". L'équipe technique è spesso apertamente visibile quando arriva sul posto, essendo ripresa da una telecamera di appoggio con l'effetto di una duplicazione dell'asse visivo della telecamera principale. Anche l'immagine di Coutinho, faccia a faccia con i suoi personaggi-interlocutori, quasi completamente separato dall'équipe, appare frequentemente, ad intermittenza. Lo scopo è quello di rendere chiari il dispositivo cinematografico e le condizioni di produzione del film e di sottolineare le caratteristiche degli incontri, rendendo più contundente il contatto con la realtà filmata. In sede di montaggio il regista, seguendo "una logica minimalista" e con un sforzo laborioso, si dedica ad eliminare gli eccessi e tutto ciò che gli pare non essenziale, includendo elementi apparentemente accessori captati dalla telecamera. Nel film permangono rumori e tagli di conversazioni circostanziali a margine delle interviste ed altri elementi abitualmente eliminati in fase di edizione e di post-produzione nel caso dei documentari più tradizionali. Rifiuta quindi qualsiasi passività o sottomissione rispetto alla realtà filmata.

## 2

Per comprendere l'opera di Coutinho è utile ripercorrere brevemente il suo itinerario biografico. Ha svolto studi all'Institut des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC) di Parigi, alla fine degli anni '50. Considerando l'essenza dei suoi film, cioè il fatto di dare voce all'altro, si può dire che possa essere stato influenzato dalle esperienze del cinéma-vérité francese, che ha conosciuto in quegli anni, in particolare dal film *Chronique d'un été* (1960), di Jean Rouch e Edgar Morin. Negli anni '60 ha partecipato marginalmente al movimento del Cinema Novo. Collaboratore di Leon Hirszman, ha scritto alcune sceneggiature, ha partecipato a progetti audiovisivi patrocinati dalla sinistra studentesca ed ha diretto alcuni film di finzione che manifestano una critica dei processi sociali: *O pacto* (1966); *O Homem que comprou o mundo* (1968); *Faustão* (1971). Nel 1964 ha iniziato a girare *Cabra marcado para morrer*, un'inchiesta su João Pedro Teixeira, un leader delle lotte contadine assassinato per ordine dei latifondisti terrieri del Paraíba, nel Nordeste. Ambientato nell'*interior* ed interpretato dalla vedova e dagli stessi compagni di João, il film fu

renforce l'existence du personnage. Le résultat, lorsqu'on voit le film, paraît extrêmement naturel. De plus, Coutinho est un auteur viscéralement anti-nostalgique et chacun de ses films est construit sur des principes et des solutions différents de ceux adoptés dans ses films précédents.

Son style est époustouflant : austère, inquiet et poétique. Les interviews-discussions, ouvertes aux imprévus et aux observations parallèles, donc différentes par rapport au schéma traditionnel question-réponse, sont le centre dramatique de son œuvre. En outre, l'évidence du processus de documentation, exposé à l'intérieur du film, est une partie intégrante de son cinéma "de personne à personne". L'équipe technique est souvent ouvertement visible quand elle arrive sur place, filmée par une caméra secondaire qui produit un effet de duplication de l'axe visuel de la caméra principale. L'image de Coutinho face à ses personnages-interlocuteurs, presque entièrement séparé de l'équipe, apparaît aussi souvent, de façon intermittente.

Son but est que se voient clairement le dispositif cinématographique et les conditions de production du film, ainsi que de souligner les caractéristiques des rencontres, en mettant l'accent sur le contact avec la réalité filmée. Lors du montage, le réalisateur, suivant "une logique minimalist", par un travail minutieux, se consacre à éliminer les excès, tout ce qui lui semble non essentiel, y compris certains éléments apparemment accessoires captés par la caméra. Dans le film restent des bruits et des bribes de discussions circonstancielles, en marge de l'interview, et d'autres éléments habituellement éliminés pendant la phase de montage et de post-production dans le cas de documentaires plus traditionnels. Il refuse donc la moindre passivité ou soumission par rapport à la réalité filmée.

## 2

Pour comprendre l'œuvre de Coutinho il est utile de parcourir brièvement son itinéraire biographique. Il a fait des études à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de Paris vers la fin des années 50. Si l'on considère que l'essence de ses films est le fait de donner la voix à l'autre, on peut dire qu'il a été influencé par les expériences du cinéma-vérité français, qu'il a connu à cette époque-là, et en particulier du film *Chronique d'un été* (1960), de Jean Rouch et Edgar Morin. Dans les années 60, il a participé de manière marginale au mouvement du Cinema Novo. Collaborateur de Leon Hirszman, il a écrit quelques scénarios, a participé à des projets audiovisuels sponsorisés par la gauche étudiante et a réalisé quelques

interrotto dal colpo di stato militare del 1964 e fu terminato solo nel 1984. Dal 1975 al 1983 la carriera di Coutinho subisce una svolta determinante. Conciliando tecnica audiovisiva e spirito giornalistico, ha lavorato per un programma televisivo pionieristico, *Globo Réporter*, per il quale ha realizzato alcuni documentari mediometraggi: *Seis dias de Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977); *Teodorico, o imperador do sertão* (1978); *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979); *Portinari, o Menino Brodósqui* (1980). La realizzazione di questi film fu il prodotto di precise scelte autoriali: uso della telecamera a spalla in molte scene; lunghi piani-sequenza; assenza di narrazione da parte di una *voice over*; tipizzazione dei personaggi; mescolanza di elementi finzionali e documentaristici. Tra gli anni '80 e i '90 ha diretto alcuni videodocumentari dedicati a contesti sociali specifici, in particolare alle *favelas*: *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Volta Redonda, memorial da greve* (1989); *O jogo da dívida* (1989); *Boca do lixo* (1992); *Os romeiros de Padre Cícero* (1994). Ha concluso anche i video mediometraggi per il Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP): *Seis histórias* (1995); *Mulheres no front* (1996); *A casa da cidadania* (1998). Tra il 1989 e il 1991 ha realizzato *O fio da memória* dedicato alla cultura afrobrasiliiana. Dal 1999 i suoi documentari lungometraggi, distribuiti nelle sale, sono dedicati a specifici gruppi di persone ed ambientati nelle *favelas*, nei quartieri e nell'area operaia paulista dell'ABC: *Santo Forte* (1999); *Babilônia 2000* (2000); *Edifício Máster* (2002); *Peões* (2004). Nel 2005 è tornato a girare in una comunità del Nordeste, realizzando *O fim e o princípio*. Nel 2007 ha realizzato *Jogo de cena*, dedicato alle problematiche femminile. Il suo film più recente *Moscou*, presentato al "14° Festival Internazionale di Documentari – It's All True (È Tudo Verdade)", tenutosi nell'aprile di quest'anno a São Paulo, documenta le problematiche artistiche e personale di una compagnia teatrale che da 27 anni sperimenta una fusione di teatro di strada e di ricerca metalinguistica avanzata.

### 3

È opportuno analizzare nel dettaglio alcuni dei documentari di Coutinho. *Cabra, marcado para morrer* (1964-1984), il suo film più noto e premiato, condensa vent'anni di regime militare e mescola la storia del film stesso e quella delle persone che vissero l'intera traiettoria del tempo (contadini e professionisti del cinema), con cui il cineasta dialoga. Il film integra la struttura del documentario politico tradizionale, mostrando uno stile didattico e neorealista (nella prima parte girata nel '64), con le tecniche più moder-

fictions qui expriment une critique des processus sociaux : *O pacto*(1966) ; *O Homen que comprou o mundo* (1968) ; *Faustão* (1971). En 1964 il commence à filmer *Cabra marcado para morrer*, un reportage sur João Pedro Teixeira, un leader des luttes paysannes assassiné par ordre des latifundistes du Paraíba, dans le Nord-Est. Situé à l'intérieur du pays et interprété par la veuve et les compagnons de João, le film fut interrompu par le coup d'État militaire de 1964. Entre 1975 et 1983, la carrière de Coutinho a connu un tournant déterminant. En conciliant technique audiovisuelle et esprit journalistique, il a travaillé pour un programme télévisuel pionnier, *Globo Réporter*, pour lequel il a réalisé quelques moyens-métrages documentaires : *Seis dias de Ouricuri* (1976) ; *Superstição* (1976) ; *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977) ; *Teodorico, o imperador do sertão* (1978) ; *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) ; *Portinari, o Menino Brodósqui* (1980). La réalisation de ces films a été le résultat de choix d'auteur précis : utilisation de la caméra à l'épaule dans des nombreuses scènes, des longs plans-séquences ; absence de narration par une voix off, personnages stéréotypés ; mélange d'éléments fonctionnels et documentaires. Entre les années 80 et 90 il a réalisé des documentaires vidéo consacrés à des contextes sociaux spécifiques, en particulier aux *favelas*: *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) ; *Volta Redonda, memorial da greve* (1989) ; *O jogo da dívida* (1989) ; *Boca do lixo* (1992) ; *Os romeiros de Padre Cícero* (1994). Il a aussi réalisé des vidéos moyens-métrages pour le Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP) : *Seis histórias* (1995) ; *Mulheres no front* (1996) ; *A casa da cidadania* (1998). Entre 1989 et 1991 il a réalisé *O fio da memória* consacré à la culture afro-brésilienne. À partir de 1999 ses longs-métrages documentaires, distribués en salles, sont consacrés à des groupes spécifiques de personnes et situés dans les *favelas*, dans le quartier de l'ABC du secteur ouvrier de São Paulo : *Santo Forte* (1999) ; *Babilônia 2000* (1999) ; *Edifício Máster* (2002) ; *Peões* (2004). En 2005, il est reparti filmer dans une communauté du Nordeste, pour réaliser *O fim e o princípio*. En 2007, il a réalisé *Jogo de cena*, consacré à la problématique féminine. Son film le plus récent, *Moscou*, présenté au "14° Festival International de Documentaires – It's All True (Tout est vrai)", qui a eu lieu en avril de cette année à São Paulo, enregistre la problématique artistique et personnelle d'une compagnie théâtrale qui depuis 27 ans expérimente une fusion entre le théâtre et la rue et une recherche métalinguistique avancée.

### 3

Il est opportun d'analyser en détails quelques documentaires de Coutinho. *Cabra, marcado para morrer* (1964-1984), son film le plus remarquable et le plus



Babilonia 2000 (1999)



ne di cinema desunte anche dall'esperienza televisiva, articolando il discorso sullo stato di coscienza, sulla memoria della repressione, sull'evoluzione dei destini e sul recupero dell'identità (nella seconda parte girata nell'84). Rappresenta un emozionante confronto dialettico tra una drammaturgia del martirio e un vissuto posteriore, complicato e contraddittorio.

*Santo Forte* (1999) segna un momento fondamentale per il decollo del suo cinema relazionale in cui l'immaginario dei personaggi è più importante delle circostanze fattuali. Rappresenta inoltre il culmine di un lungo processo ventennale in cui il regista realizzò diversi documentari video sulla religione e sul sinccretismo dei culti presenti nel Paese, dimostrando un interesse per questo grande tema della società brasiliana. Lo scenario del film è ideale: la piccola *favela* Vila Parque da Cidade, addossata al quartiere borghese Gávea, nella zona sud di Rio. In quell'epoca era una *favela* comune popolata da 1500 abitanti, senza aspetti pittoreschi né significativa presenza di *narcotrafico*. Il film è basato essenzialmente sulle interviste a 11 abitanti, con l'aggiunta di cinque minuti di immagini "pure", cioè di piani in cui non compaiono persone. Coutinho inaugura la sua estetica minimalista: sincronismo tra suoni ed immagini, assenza di *voice over*, di colonna sonora e di "immagini di copertura". Pur avendo filmato molte scene illustrate della religiosità degli abitanti, nell'edizione finale queste sono state soppresse quasi completamente. Il regista ha lavorato per sottrazione, eliminando ciò che considerava superfluo. Ha ascoltato attivamente i racconti dei suoi interlocutori, senza esprimere giudizi morali. Quindi sono i personaggi stessi che costruiscono speciali autoritratti personali, senza classificazioni tipologiche o sociologiche. Dalle loro parole emerge una mescolanza di testimonianze ed affabulazioni che costituisce la loro memoria. Inoltre è evidente che il vissuto mistico è in relazione diretta con il vissuto sociale. Ogni fenomeno di fede si vincola agli affetti, alle aspirazioni ed alle delusioni quotidiane. Ne emerge un originalissimo ritratto popolare riguardante la religiosità e quindi la relazione umana con il soprannaturale. Non è un trattato, né è generalizzabile, non rappresenta né esemplifica, ma è molto efficace.

*Babilônia 2000* (2000), è un film realizzato con una significativa limitazione spaziale e temporale: un *morro*, vale a dire la collina della *favela* Babilônia, e una specifica data, l'ultimo giorno del 1999, nelle ore precedenti la famosa fine del millennio. Occorre sottolineare che, in realtà, si tratta di un'opera collettiva, perché il rodaggio è stato realizzato contemporaneamente da quattro équipes (di cui solo una diretta da Coutinho), nel lasso di tempo dalle 10 del mattino del 31 dicembre 1999 alle 3 del 1 gennaio 2000. Dalle

primé, condense vingt ans de régime militaire et mélange l'histoire du film en lui-même avec celle des personnes qui ont vécu tout ce laps de temps (paysans et professionnels du cinéma), avec lesquels il dialogue. Le film combine la structure du documentaire politique traditionnel d'un style didactique et néoréaliste (dans la première partie, tournée en 1964), avec les techniques plus modernes du cinéma tirées aussi de l'expérience télévisuelle, en articulant le discours sur l'état de conscience, sur la mémoire de la répression, sur l'évolution des destinées et sur la récupération de l'identité (dans la seconde partie, tournée en 1984). Il représente une émouvante confrontation dialectique entre une dramaturgie du martyre et un vécu postérieur, compliqué et contradictoire.

*Santo Forte* (1999) marque le moment fondamental du début de son cinéma relationnel dans lequel l'imaginaire des personnages est plus important que les circonstances factuelles. Il représente, en outre, la fin d'un long processus qui a duré vingt ans, pendant lequel le réalisateur a fait différents documentaires vidéo sur la religion et sur le syncrétisme des cultes présents dans le pays, démontrant l'intérêt qu'il a pour ce grand thème de la société brésilienne. Les décors du film sont idéaux : la petite *favela*, Vila Parque da Cidade, collée au quartier bourgeois de Gávea, au sud de Rio. À l'époque c'était une *favela* banale, peuplée de 15 000 habitants, sans aspect pittoresque ni présence significative de trafic de drogues. Le film est essentiellement basé sur les interviews de 11 habitants, avec l'ajout de cinq minutes d'images "pures", c'est-à-dire de plans où personne n'apparaît. Coutinho inaugure son esthétique minimaliste : synchronisation entre son et image, absence de voix off, de colonne de son et d'images "de couverture". Alors qu'il a filmé de nombreuses scènes illustrant la religiosité des habitants, dans l'édition finale elles ont été supprimées presque entièrement. Le cinéaste a travaillé par soustraction, éliminant ainsi ce qui lui semblait superflu. Il a écouté attentivement ses interlocuteurs, sans exprimer de jugements moraux. Ce sont donc les personnages eux-mêmes qui construisent des autoportraits, sans classifications typologiques ou sociologiques. De leurs paroles émerge un mélange de témoignages et de fabulations qui constituent leur mémoire. Il est d'ailleurs évident que le vécu mystique est en relation directe avec le vécu social. Chaque phénomène de foi est lié aux affects, aux aspirations et aux désillusions quotidiennes. Il en ressort un portrait populaire très original qui s'attache à la religiosité et donc aux relations humaines avec le surnaturel. Ce n'est pas un traité, on ne peut pas le généraliser, il ne s'agit ni de représenter ni de montrer en exemple, mais c'est très efficace.

interviste agli abitanti emerge un bilancio delle loro vite e delle loro aspettative future. Peraltra, pur mostrando anche aspetti dei preparativi e dello svolgimento della festa notturna, il documentario è centrato sulle persone. La gente parla, canta e descrive la propria vita presente: la momentanea scarsità di fornitura di acqua e la violenza della guerra tra bande rivali di trafficanti e delle incursioni della polizia. Di fronte alle sollecitazioni degli intervistatori, molti raccontano fatti della loro memoria personale, per lo più drammatici episodi di morti di familiari, ma anche momenti felici, le paure, le gioie, le ambizioni e le piccole vanità. Ne consegue che prevale il protagonismo degli abitanti con i loro discorsi pittoreschi e/o tragici, rispetto alla "crucialità" del giorno-evento. Si nota chiaramente che Coutinho rinuncia a direzionare le interviste e lascia spazio alla "vocazione artistica" dei suoi interlocutori.

*Edifício Master* (2002) comunica allo spettatore una grande spontaneità. Coutinho incontra 25 abitanti, appartenenti a ceti popolari e al segmento inferiore della classe media, di un grande caseggiato di Copacabana, a Rio, che conta 276 appartamenti, 23 per piano, distribuiti su 12 piani. Tutti gli alloggi sono uguali, essendo composti da un unico vano con, in aggiunta, un bagno e una cucina minuscola. Il film non ha un centro di gravità, è piuttosto una composizione polifonica di esperienze di vita personale, di storie quotidiane e di memorie del passato che condizionano il comportamento presente, la vita in famiglia o lontano dalla stessa, le occupazioni professionali, le velleità artistiche, ecc. Il quartiere di Copacabana non viene mostrato in immagini, ma è presente nelle allusioni degli intervistati, nel racconto delle paure e delle piccole gioie abitudinarie, delle aggressioni subite e di realtà quali il commercio sessuale. È un concentrato di sostanza umana raramente visto nel cinema brasiliiano: drammi familiari, solitudine e dignità, piccole fantasie compensatorie e convivenze precarie. L'obiettivo del film è la vita privata, in una grande città, e l'appartamento come ultimo rifugio di individui sottomessi all'esercizio stressante di vedere e di essere visti. Mostra quindi forme distinte di affrontare l'opportunità dell'incontro con la telecamera e una ricchezza di voci e di caratteri, in cui si mescolano verità e bugie, sincerità ed esibizionismo, che compongono un ritratto impuro, ma realistico.

*Jogo de cena* (2007) vuole esplorare il limite tra realtà e finzione, affrontando temi ed esperienze della condizione femminile nel Brasile odierno. Dopo aver raccolto 83 donne, di varie età e condizione sociale, che hanno risposto ad annunci pubblicati sulla stampa, il regista e la sua équipe ne hanno selezionato 23 e scelto la metà per le testimonianze che sono state

*Babilônia 2000* (2000) est un film réalisé avec une limitation spatiale et temporelle très significative : un *morro*, c'est-à-dire la colline de la *favela* Babilônia et une date spécifique, le dernier jour de 1999, pendant les heures précédant la fameuse fin du millénaire. Il faut souligner qu'en réalité, il s'agit d'une œuvre collective parce que le tournage a été réalisé simultanément par quatre équipes (parmi lesquelles, une seule dirigée par Coutinho), dans le laps de temps allant de 10 heures du matin du 31 décembre 1999 à 3 heures du 1<sup>er</sup> janvier 2000. Des interviews aux habitants, émerge un bilan de leurs vies et de leurs expectatives futures. D'ailleurs, même quand il montre certains aspects des préparatifs et du développement de la fête nocturne, le documentaire est centré sur les personnes. Les gens parlent et décrivent leur propre vie présente : l'approvisionnement en eau momentanément déficient, la violence de la guerre entre gangs rivaux de trafiquants et les incursions de la police. Face aux sollicitations des interviewers, nombreux sont ceux qui racontent des faits à partir de leur mémoire personnelle, dans la plupart des cas des épisodes dramatiques de morts de membres de leur famille, mais aussi des moments heureux, les peurs, les joies, les ambitions et les petites vanités. Il en résulte que le rôle protagoniste des habitants avec leurs discours pittoresques et/ou tragiques, prévaut face au caractère crucial du jour-événement. On remarque clairement que Coutinho renonce à diriger l'interview et laisse la place à la "vocation artistique" de ses interlocuteurs.

*Edifício Master* (2002) communique au spectateur une grande spontanéité. Coutinho rencontre 25 habitants, appartenant à des classes populaires et au segment inférieur de la classe moyenne d'un grand immeuble de Copacabana, à Rio, qui compte 276 appartements, 23 par étage, distribués sur 12 étages. Tous les logements sont identiques, composés d'une pièce unique avec, en plus, des toilettes et une cuisine minuscule. Le film n'a pas de centre de gravité, il est plutôt une composition polyphonique d'expériences de vie personnelle, d'histoires quotidiennes et de mémoire du passé qui conditionnent le comportement présent, la vie en famille ou loin d'elle, les occupations professionnelles, les velléités artistiques, etc. Le quartier de Copacabana n'est pas montré en images mais il est présent dans les allusions des interviewés, dans les récits des peurs et des petites joies habituelles, des agressions subies et de réalités telles que le commerce sexuel. C'est un concentré de substance humaine peu fréquent dans le cinéma brésilien : drames familiaux, solitude et dignité, petites fantaisies compensatoires et coabitation précaire. Le but du film est la vie privée dans une grande ville et l'appartement comme le refuge ultime d'individus soumis à

inserite nel film. Queste donne si alternano su una sedia posta sul palcoscenico di un teatro vuoto (il Glauce Rocha di Rio de Janeiro) raccontando fatti ed esperienze drammatiche della loro vita: relazioni familiari difficili, gestazioni, separazioni, perdite di figli, traumi, depressioni e recuperi morali, progetti e sogni. Le stesse storie reali sono ricreate da tre note attrici, Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão, che, peraltro, nel corso della loro recitazione, inseriscono anche propri ricordi e confidenze. Ne deriva che, assistendo a questo gioco di maschere complesso e raffinato, lo spettatore si chiede continuamente quali è la testimonianza vera e quale quella inscenata e riceve varie sorprese. Coutinho, che appare riservato, ma molto umano, ottiene il risultato di concentrare l'attenzione non solo sui contenuti narrati, ma anche sulle forme delle narrazioni e sulle testimonianze in sé stesse. Quindi è evidente che gli interessa l'effetto scenico del linguaggio, la rivelazione e la confusione tra "narrazione originale" e "narrazione copia". Ne emerge comunque un'eccezionale rappresentazione di intimità: alcune confessioni provocano intenso sconforto che si esprime con il pianto senza pudore, realizzando un meccanismo catartico. È un film affascinante, ricco di movimento emotivo, che ci coinvolge e ci fa riflettere sulle questioni della privatezza e della verità delle esperienze.

*Moscou* (2009) approfondisce e radicalizza la ricerca relativa alle relazioni tra reale ed immaginario. A prima vista può essere considerato come una cronaca sui generis dell'attività della compagnia teatrale "Grupo Galpão", di Belo Horizonte, impegnata nelle prove del noto dramma "Le tre sorelle" (1901), di Anton Tchekhov. Il gruppo è diretto per l'occasione dal regista ed attore Enrique Diaz, invitato a coordinare esercizi ed esperimenti attorno al testo. La location è la sede della compagnia: un capannone che ospita un palco, scale e camerini, configurando uno spazio labirintico. Il film è composto da vari momenti di un processo (prove, improvvisazioni e workshops) al termine del quale non è certo che vi sarà uno spettacolo per il pubblico. È evidente che Coutinho è interessato al metodo ed alle esperienze, cioè alla formalità della creazione teatrale in itinere, più che al prodotto finale. Ha creato uno spazio scenico indeterminato. Due unità, spesso visibili, hanno filmato diversi segmenti del grande locale, intersecando le immagini. Le riprese in alta definizione e la fotografia molto espressiva facilitano l'approssimazione ai diversi piani della narrazione. All'inizio del film tre personaggi parlano con un quarto che non è visibile e guardano direttamente in macchina, quindi lo spettatore ha l'impressione che si rivolgano a lui. Vi è una chiara rottura della distinzione tra chi compare sullo schermo e chi vi è di fronte.

l'exercice stressant de voir et d'être vus. Il montre différentes manières de faire face à la circonstance de la rencontre avec la caméra et une richesse de voix et de caractères, où se mélangent vérité et mensonge, sincérité et exhibitionnisme, qui composent un portrait impur mais réaliste.

*Jogo de cena* (2007) explore les limites entre réalité et fiction, en s'attaquant à des thèmes et à des expériences de la condition féminine dans le Brésil actuel. Après avoir convoqué 83 femmes d'âges et de conditions sociales différents, qui avaient répondu à des annonces publiées dans les journaux, le réalisateur et son équipe en ont sélectionné 23 et choisi la moitié pour les témoignages insérés dans le film. Ces femmes se succèdent sur une chaise placée sur la scène d'un théâtre vide (le Glauce Rocha de Rio de Janeiro), elles racontent faits et expériences dramatiques de leur vie : relations familiales difficiles, gestations, séparations, perte d'enfants, traumatismes, dépressions et récupérations morales, projets et rêves. Les mêmes histoires réelles sont recréées par trois actrices réputées, Marília Pêra, Fernanda Torres et Andréa Beltrão, lesquelles, au cours de leurs récitations, insèrent aussi leurs propres souvenirs et confidences. Il en résulte que, en assistant à ce jeu de masques complexe et raffiné, le spectateur se demande continuellement quel est le vrai témoignage et quel est celui mis en scène : il est plusieurs fois surpris. Coutinho, qui apparaît, réservé mais très humain, obtient le résultat de concentrer l'attention non seulement sur les contenus narratifs mais aussi sur la forme des narrations et sur les témoignages. Il est donc évident qu'il s'intéresse à l'effet scénique du langage, à la révélation et à la confusion entre "narration originale" et "narration copie". Il en ressort malgré tout une représentation d'intimité exceptionnelle : certaines confessions provoquent un fort découragement qui s'exprime par des pleurs sans pudeur, par un mécanisme cathartique. C'est un film fascinant, riche en mouvement émotionnel, qui nous fait participer et réfléchir sur les questions de l'intimité et de la vérité des expériences.

*Moscou* (2009) approfondit et radicalise la recherche au sujet des relations entre réel et imaginaire. À première vue, il peut être considéré comme une chronique sui generis de l'activité de la compagnie théâtrale "Grupo Galpão" de Belo Horizonte, engagée dans la répétition du drame *Les trois sœurs* (1901) d'Anton Tchekhov. Le groupe est dirigé, à cette occasion, par l'acteur et réalisateur Enrique Diaz, invité à coordonner exercices et expérimentations autour du texte. Le lieu de tournage est le siège de la compagnie, un hangar qui abrite une scène, des escaliers et des loges qui configurent un espace labyrinthique. Le film se compose de différents moments d'un processus (répétition

te. Siccome il testo originale è molto lungo, Diaz, gli attori e lo stesso Coutinho, che si intromette frequentemente in scena, concordano nel semplificarlo, concentrandosi sul sentimento di nostalgia nei confronti della capitale, Mosca. È un gioco sottile e profondo di sensazioni e di atmosfere, più che di "fatti". Diaz chiede agli attori di effettuare alcuni esercizi di sensibilizzazione emotiva, descrivendo alcuni dei loro conflitti e delle loro paure nella vita reale. A poco a poco, lo spettatore non comprende più se stanno parlando i personaggi di Tchekhov o se gli attori stanno raccontando la loro esistenza. Cade la distinzione tra attore e personaggio. Oltre la rappresentazione ed attraverso di essa emergono sentimenti, speranze, dolori e meschinità personali, permettendo allo spettatore di identificare un patrimonio simbolico comune. Quindi il film è uno spettacolo in cui si intersecano le esperienze passate degli attori, le loro interpretazioni artistiche momentanee, l'intervento di Coutinho e l'interferenza partecipativa dello spettatore. Ancora una volta, come nei suoi documentari precedenti, il regista ricostruisce la memoria dei personaggi. Ne deriva una struttura frammentaria che mescola finzione e realtà e, come la memoria umana, mette insieme ricordi reali, impressioni e fantasie. È uno stimolo a porsi domande sul contenuto e sulla "verità" di ciò a cui stiamo assistendo, così come ci interroghiamo sulla veridicità del nostro passato.

## 4

Una considerazione conclusiva deve riguardare l'inquadramento qualitativo di Coutinho. È un autore cosciente della storia del cinema e di quello brasiliano in particolare. In un'ottica di costante arricchimento ed invenzione formale, recupera le grandi tipologie umane e sociali del cinema nazionale, ma le riconfigura, associandole ad altre e cogliendo movimenti e deviazioni. Nel suo cinema etica ed estetica si intrecciano strettamente. La sua vocazione umanista, unita ad una lunga esperienza di contatto con le classi subalterne (persone ordinarie, ma non anonime), lo ha portato ad un progressivo e crescente rigore nel confronto con le parole degli altri. Questa etica lo porta a rifiutare di considerare le interviste solo come una parte dell'ingranaggio di una storia o di una tesi preconcetta. Quindi non utilizza le testimonianze dei personaggi secondo la convenienza di un'esposizione tematica o in funzione della produzione di contrasti o di interazioni artificiosi. Ogni personaggio è filmato per il tempo necessario a costituirsi come soggetto di un discorso proprio, essendo portatore di una storia umana consistente, quantunque possa apparire minima. In sintesi si può affermare che nei film di

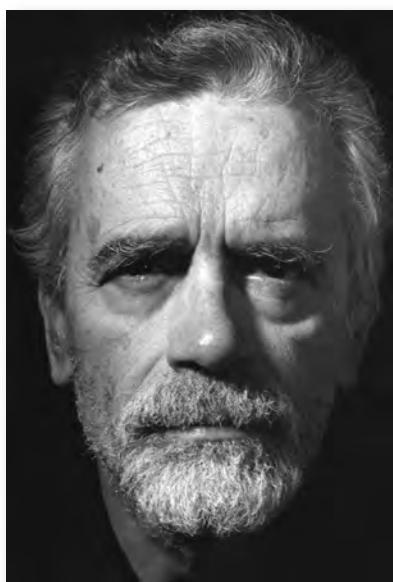
tions, improvisations et workshops) au bout duquel il n'est pas sûr qu'on obtienne un spectacle pour le public. Il est évident que Coutinho s'intéresse à la méthode et à l'expérience, c'est-à-dire à la conformation de la création théâtrale en devenir plus qu'au résultat final. Il a créé un espace scénique indéterminé. Deux unités, souvent visibles, ont filmé différents segments du grand local, en entrecoupant les images. Les prises de vue en haute définition et la photographie très expressive facilitent l'approche des différents plans de la narration. Au début du film trois personnages parlent avec un quatrième qui n'est pas visible et ils regardent directement la caméra, ce qui fait que le spectateur a l'impression qu'ils s'adressent à lui. Il y a une rupture claire de la distinction entre qui apparaît à l'écran et qui est en face. Comme le texte original est très long, Diaz, les acteurs et Coutinho, qui intervient fréquemment sur scène, tombent d'accord pour le simplifier, en se concentrant sur le sentiment de nostalgie de la capitale, Moscou. C'est un jeu subtil et profond de sensations et d'atmosphères plus que de "faits". Diaz demande aux acteurs d'effectuer quelques exercices de sensibilisation émotionnelle en décrivant certains de leurs conflits et de leurs peurs dans la vie réelle. Peu à peu, le spectateur ne comprend plus si ceux qui parlent sont les personnages de Tchekhov ou si les acteurs racontent leur existence. La distinction entre acteur et personnage tombe. À l'extérieur de la représentation et à travers elle, émergent des sentiments, des espoirs, des douleurs et des mesquineries personnels, qui permettent au spectateur d'identifier un patrimoine symbolique commun. Le film est un spectacle dans lequel s'entrecoupe les expériences des acteurs, leurs interprétations artistiques momentanées, l'intervention de Coutinho et l'interférence participative du spectateur. Encore une fois, comme dans ses documentaires précédents, le réalisateur reconstruit la mémoire des personnages. Il en résulte une structure fragmentaire qui mélange fiction et réalité et, comme la mémoire humaine, met ensemble des souvenirs réels, des impressions et des fantaisies. Il nous pousse à nous poser des questions sur le contenu et sur la "vérité" de ce à quoi nous assistons, tout autant qu'il nous fait nous interroger sur la vérité de notre passé.

## 4

En conclusion, il nous faut considérer l'encadrement qualitatif de Coutinho. C'est un auteur conscient de l'histoire du cinéma et du cinéma brésilien en particulier. Dans une optique d'enrichissement constant et d'invention formelle, il récupère les grandes typologies humaines et sociales du cinéma national mais il



Santo Forte (1999)



Eduardo Coutinho  
aux Rencontres  
d'Amérique latine,  
Toulouse, 1992.

PHOTO : Olivier Ton That

Coutinho, ma anche in altri documentari ed opere di finzione di autori tra loro molto diversi del cinema contemporaneo brasiliano (João Moreira Salles, Walter Salles e Daniela Thomas, Sandra Kogut, Maria Augusta Ramos, Cao Guimarães, José Padilha) esiste una tensione interna ed una dialettica tra l'opzione del finito ed ordinato e quella dell'incompleto e disorganizzato. Ne deriva che lo spettatore che vi assiste è turbato dalle novità audiovisive e le percepisce non tanto attraverso una comprensione intellettuale quanto attraverso il coinvolgimento stimolato dalla sensibilità. Il montaggio di immagini fragili, impure e insufficienti produce quindi sensazioni, esperienze e riflessioni sulla realtà, sulla verità, sulla manipolazione e sulla finzione.

Roma, 1 giugno 2009

**GIOVANNI OTTONE** Nato a Pavia (Italia) nel 1954 vive a Roma, dove lavora come critico cinematografico specializzato in diversi paesi: Brasile, Argentina, Spagna, Scandinavia, Turchia e Romania. Scrive per varie riviste italiane, brasiliane, spagnole e segue con regolarità i maggiori festival europei ed alcuni festival brasiliani. Dal 2008 lavora per la FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) ed è consulente per la programmazione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (Italia) e del Festival di Friburgo (Svizzera). Ha curato diverse retrospettive in vari festival italiani e spagnoli e ha scritto diversi libri e saggi.

**ABSTRACT** Eduardo Coutinho è un maestro indiscutibile della letteratura brasiliana, il cui lavoro si è concentrato soprattutto sulle persone, partendo da temi ricorrenti: il nord-est, le *favelas*, la vita quotidiana, la femminilità, la religiosità. Per evidenziare la sua profonda originalità, l'esame puntuale di alcuni film approfondisce questi incontri e la loro portata.

**PAROLE CHIAVE** documentario - realtà - bellezza - persona - naturale - incontri - etica - discorso - verità - finzione

les reconfigure, en les associant à d'autres et en recueillant leurs mouvements et déviations. Dans son cinéma, éthique et esthétique sont étroitement enchevêtrées. Sa vocation humaniste et une longue expérience de contact avec les classes subalternes (des personnes ordinaires mais pas anonymes) l'ont mené à une rigueur progressive et croissante vis-à-vis des paroles des autres. Cette éthique le conduit à refuser de ne considérer les interviews que comme une partie de l'engrenage d'une histoire ou d'une thèse préconçue. Il n'utilise donc pas le témoignage des personnages sur des critères de convenance pour un exposé thématique ou en fonction de la production de contrastes ou d'interactions artificielles. Chaque personnage est filmé pendant le temps nécessaire pour le constituer en tant que sujet de son propre discours, porteur d'une histoire humaine consistante, même si elle peut paraître minime. En résumé, on peut affirmer que dans les films de Coutinho mais aussi dans d'autres documentaires et fictions d'auteurs très différents entre eux du cinéma contemporain brésilien (João Moreira Salles, Walter Salles et Daniela Thomas, Sandra Kogut, Maria Augusta Ramos, Cao Guimarães, José Padilha), il existe une tension interne et une dialectique entre les options du fini et de l'ordonné et celle de l'incomplet et du désorganisé. Il en résulte que le spectateur, qui assiste perturbé aux nouveautés audiovisuelles, ne les perçoit pas tant par compréhension intellectuelle que par l'implication stimulée par la sensibilité. Le montage d'images fragiles, impures et insuffisantes produit des sensations, des expériences et des réflexions sur la réalité, sur la vérité, sur la manipulation et sur la fiction.

Rome, le 1<sup>er</sup> juin 2009

#### TRADUIT DE L'ITALIEN PAR RAÚL DABUSTI

**GIOVANNI OTTONE** Né à Pavia (Italie) en 1954 il vit à Rome où il est critique de cinéma spécialisé dans plusieurs pays : Brésil, Argentine, Espagne, Scandinavie, Turquie et Roumanie. Il écrit pour diverses revues italiennes, brésiliennes, espagnoles, et suit régulièrement les grands festivals européens, parfois ceux du Brésil. Depuis 2008, il est à la FIPRESCI et conseille la programmation de la Mostra de Pesaro (Italie) et de Fribourg (Suisse). Il a conçu diverses rétrospectives dans plusieurs festivals italiens et espagnols et a écrit plusieurs livres et essais.

**RÉSUMÉ** Eduardo Coutinho est un maître incontesté du documentaire brésilien et ses œuvres ont porté surtout sur les personnes, à partir de thèmes récurrents : le Nordeste, les *favelas*, la vie quotidienne, la fémininité, la religiosité. Pour mettre en lumière sa profonde originalité, l'examen approfondi de quelques films précise ces rencontres et leur portée.

**MOTS-CLÉS** documentaire - réalité - esthétique - personne - naturel - dispositif - rencontres - éthique - paroles - vérité - fiction - discours

NOUS REMERCIONS POUR LEUR SOUTIEN  
LES PARTENAIRES SUIVANTS :



**CONACULTA**



Instituto Cultural de México

**TITRATVS**

*Votre partenaire technique  
au service du cinéma  
et de la télévision*



DOUBLAGE POST-PRODUCTION SOUS-TITRAGE LASER DIGITAL CINEMA DVD BLU-RAY LABO STOCKAGE

**TITRATVS**

Cinéma : 01 49 45 40 00

Télévision : 01 49 29 39 29

[www.titratvs.fr](http://www.titratvs.fr)



**ESAV**

ECOLE SUPERIEURE D'AUDIOVISUEL



UNIVERSITE  
DE TOULOUSE  
LE MIRAIL

**56, rue du Taur  
31000 Toulouse**

Tél. : 05 61 50 44 46

Fax : 05 61 50 49 34

[www.univ-tlse2.fr/esav](http://www.univ-tlse2.fr/esav)

# midipyrenees.fr

Formation, transport, économie, développement durable, spectacle, sport...  
Informez-vous sur la Région.  
Tous en ligne sur le site [midipyrenees.fr](http://midipyrenees.fr)

31e Arrondissement / RCS Toulouse 33 / Photo: Getty Images.



[www.midipyrenees.fr](http://www.midipyrenees.fr)



RÉGION  
MIDI-PYRÉNÉES



## ACREAMP

Association des Cinémas de Recherche et d'Essai  
d'Aquitaine, du Limousin et de Midi-Pyrénées.

3, rue St Germier 31000 Toulouse

Tél : 05 62 27 02 05

Fax : 05 61 23 01 26

[acreamp@club-internet.fr](mailto:acreamp@club-internet.fr)  
<http://www.acreamp.net>

Nouveaux Espaces

# Latinos

SOCIÉTÉS ET CULTURES DE L'AMÉRIQUE LATINE

6 numéros  
+ la newsletter  
40€

VENDUE PAR ABONNEMENT

**La revue de référence sur  
l'Amérique latine**

[www.espaces-latino.org](http://www.espaces-latino.org)

4, rue Diderot, 69001 Lyon - Tél 04 78 29 82 00

# FILA 13

## FILA 13

### FILA 13

#### FILA 13

##### FILA 13

###### FILA 13

###### FILA 13

###### FILA 13

###### FILA 13

**FILA 13**

**SOUS-TITRAGE**

ARAGÓ 390 | 08013 BARCELONA

T+F +34 93 246 32 67 M +34 687 451 712

FILA13@FILA13.ORG | WWW.FILA13.ORG

**Le nouveau LATINA**

Le Nouveau Latina est un cinéma classé Art et Essai, membre du réseau Europa Cinemas, dédié à la découverte de films d'auteurs, avec une place particulière accordée aux films du monde latin.

Les films sont proposés en version originale sous-titrée française. Composé de deux salles de cinéma, la salle Buruel (180 places) et la salle Rossellini (60 places), Le Nouveau Latina est également un espace culturel qui offre au premier étage un salon de thé, une galerie d'expositions temporaires, la Galerie Renoir, ainsi qu'un corner librairie de cinéma Cinédoc, avec vente d'affiches, de cartes postales, de livres et de DVD.

**Deux écrans**  
**Une librairie de cinéma**   
**Salon de Thé**  
**Une galerie d' expos**  
**Minuits Cultes**  
**Films jeune public**  
**Avant-premières**  
**Classiques du 7<sup>me</sup> art**  
**Documentaires**

**le nouveau latina**  
20, rue du Temple - 75004 Paris  
Tel : 01 42 78 47 86  
[www.lenouveaulatina.com](http://www.lenouveaulatina.com)

Sous les auspices de l'Union Latine

**CINECINEMA PARTENAIRE OFFICIEL  
DES RENCONTRES CINEMAS D'AMERIQUE LATINE  
DE TOULOUSE**

**CINE CINÉMA**

PREMIER FRISSON Emotion FAMIZ STAR CLUB Classic

**NODS**

[CINECINEMA.FR](http://CINECINEMA.FR)

La Cinémathèque de Toulouse

Des projections en salle  
tous les jours (sauf le lundi)

**Le festival Zoom Arrière**

Chaque année une programmation exceptionnelle  
consacrée au patrimoine, à sa restauration,  
son histoire et à sa transmission aux publics

**La Cinémathèque Junior**

Les rencontres autour du cinéma

Des expositions

Une bibliothèque de recherche

Des collections de films, de photos,  
et d'affiches d'envergure internationale



— La Cinémathèque de Toulouse - 69 rue du Taur - Tél. 05 62 30 30 10 - [www.lacinemathequedetoulouse.com](http://www.lacinemathequedetoulouse.com) —

Cine-concert *La Nouvelle Babylonie* - accompagné par Hikim Bachouala-Golobich - Licences de 1<sup>re</sup> catégorie n°2-10259032, 2<sup>e</sup> catégorie n°2-10259033 et 3<sup>e</sup> catégorie n°3-10259034

DEL 7 AL 18 DE ABRIL / 2010

**BAFICI**  
[12] BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE  
CINE INDEPENDIENTE

[www.festivales.gob.ar](http://www.festivales.gob.ar)

Ministerio de Cultura



Buenos Aires  
Gobierno de la Ciudad

# Progressez en espagnol en vivant vos passions en V.O.

Lisez le meilleur  
de la presse  
hispanophone  
en V.O.



## AUTHENTIQUE

Des articles issus des plus grands journaux de la presse hispanophone.

## EFFICACE

Tous les mots difficiles sont traduits... vous enrichissez naturellement votre vocabulaire !

## PASSIONNANT

Un vrai magazine d'actualité... une vraie découverte des cultures.

Tous les 15 jours en kiosques • Pour vous abonner : [www.vocable.fr](http://www.vocable.fr)

# INSTITUTO CERVANTES

centre officiel de l'Espagne



[www.cervantes-toulouse.fr](http://www.cervantes-toulouse.fr)

## ACTIVITÉS CULTURELLES

Cultures espagnoles et latino-américaines

**Cinéma** > Miércoles de cine, cycles de réalisateurs, rencontre avec des cinéastes...

**Concerts** > piano, jazz, flamenco, musique classique, électronique...

**Expositions** > arts plastiques, histoire, photographies...

**Littérature** > rencontres avec des écrivains, récitals, présentations de livres...

**Théâtre** > représentations, rencontres avec des dramaturges...

**Conférences** > histoire, littérature, société...

## BIBLIOTHÈQUE

Service spécialisé dans les langues, cultures et sociétés de l'Espagne et des pays latino-américains

> 18 000 fonds : livres, journaux et magazines

> 2 100 films et documentaires

> 1 000 CD de musique

## COURS

> Généraux

> Intensifs

> Cours spécialisés

> Cours à la carte

> Cours pour lycéens

31, rue des Chalets  
31000 Toulouse  
Tél : 05 61 62 80 72  
Fax : 05 61 62 70 06  
[difusion@cervantes.es](mailto:difusion@cervantes.es)

**DELE** (Diplôme d'Espagnol Langue Étrangère)

Diplômes officiels qui attestent différents niveaux de compétences et de maîtrise de la langue espagnole



# 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](http://www.cinelatino.com.fr)**

- |              |  |
|--------------|--|
| n° 0 - 1992  | Dossier : Cuba. Le cinéma au défi<br>Emilio Fernández. Carlos Diegues. Fernando Solanas  |
| n° 1 - 1993  | Dossier : Le mélo<br>Brésil, 30 ans après le <i>cinema novo</i>  |
| n° 2 - 1994  | Cinéma et littérature<br>Europe-Amérique latine : échanges, acquis, situation  |
| n° 3 - 1995  | Centenaire du cinéma latino-américain : actualité et mémoire<br>Gabriel García Márquez : un projet d'école de cinéma (1960)                    |
| n° 4 - 1996  | Dossier : L'État et le cinéma<br>Le scénario. Glauber Rocha  |
| n° 5 - 1997  | Buñuel mexicain. Tomás Gutiérrez Alea<br>Les écoles de cinéma en Amérique latine   |
| n° 6 - 1998  | Che Guevara et les cinéastes latino-américains<br>Patricio Guzmán documentariste   |
| n° 7 - 1999  | Leon Hirschman et le <i>cinema novo</i><br>Jeune cinéma argentin. Ruy Guerra. Walter Salles  |
| n° 8 - 2000  | Les revues de cinéma en Amérique latine<br>Cinéma et musique / Brésil : 500 ans de métissage   |
| n° 9 - 2001  | Le documentaire brésilien. Vidéo-art mexicain<br>Fernando Vallejo, <i>La virgen de los sicarios</i>  |
| n° 10 - 2002 | Juan Orol : cinéma populaire (Mexique)<br>J. Mojica Marins : cinéma fantastique (Brésil)<br>Entretien avec Fernando Solanas                    |
| n° 11 - 2003 | <i>La niña santa</i> , extraits du scénario<br>Entretien avec Carlos Reygadas ( <i>Japón</i> )<br>Cinéma et réel : Argentine, Uruguay, Brésil  |
| n° 12 - 2004 | Brésil : 1964-2004, du <i>cinema novo</i> à la présidence de Lula<br>Entretien avec Daniel Hendler<br>Mexique : l'ALENA et le déclin du cinéma |



- n° 13 - 2005 Brésil - Brésils / Colombie : Luis Ospina  
Entretiens : Josué Mendez et Lisandro Alonso
- n° 14 - 2006 Cinéma et vidéo des peuples indigènes  
Paraguay : le cinéma et Roa Bastos  
*El violín, Sangre, Batalla en el cielo* : un cinéma mexicain ?
- n° 15 - 2007 Raúl Ruiz / Cristián Sánchez / Noir Brésil  
Argentine, Amérique centrale, Antilles françaises
- n° 16 - 2008 *Limite* : film culte de Mario Peixoto  
20 ans des Rencontres Cinémas d'Amérique latine  
Entretiens : Raúl Ruiz, Julio Bressane...
- n° 17 - 2009 Chili : Mémoire documentaire / nouveaux auteurs  
Mexique : Renouveau artistique du cinéma  
Argentine : Femmes cinéastes / Storybook de *Los dioses de lata*  
Brésil : La représentation de la *favela* au cinéma  
Cuba : Un demi-siècle de cinéma révolutionnaire
- n° 18 - 2010 Images et histoire : Les *Libertadores* et la révolution mexicaine  
Diversité sexuelle : Lesbien, gay, bisexuel, transsexuel dans  
le cinéma latino-américain  
Brésil : Coutinho, maître du documentaire



#### 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 17 de 2009 : 15 U [+ frais de port : 3,35 U]

precio del número 17 de 2009 : 15 U [+ gastos de envío: 3,35 U]

Chèques au nom du 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]

n° 0 > 4,50 €  
 n° 1 > 6,00 €  
 n° 2 > 7,50 €  
 n° 3 > 12,20 €  
 n° 4 > 13,72 €  
 n° 5 > 15,24 €

n° 6 > 15,24 €  
 n° 7 > 15,24 €  
 n° 8 > 15,24 €  
 n° 9 > 18,29 €  
 n° 10 > 19,00 €  
 n° 11 > 15,00 €

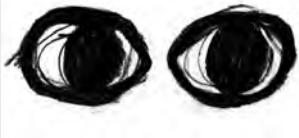
n° 12 > 15,00 €  
 n° 13 > 15,00 €  
 n° 14 > 15,00 €  
 n° 15 > 15,00 €  
 n° 16 > 15,00 €  
 n° 17 > 15,00 €

NOM & PRÉNOM .....

ADRESSE .....

CODE POSTAL ..... VILLE ..... PAYS .....

E-MAIL ..... TÉLÉPHONE .....



# 22<sup>e</sup> RENCONTRES DE CINÉMAS D'AMÉRIQUE LATINE > Toulouse, du 19 au 28 mars 2010

*films en compétition*

## SEPT LONGS-MÉTRAGES INÉDITS EN FRANCE SERONT EN COMPÉTITION POUR :

- > Le Grand Prix Coup de Cœur
- > Le Prix du Public Intramuros

### **Agua fría de mar (Eau froide de la mer)**

RÉALISATION Paz Fábrega  
COSTA RICA / 2010 / 1h20

### **Alamar**

RÉALISATION Pedro González Rubio  
MEXIQUE / 2009 / 1h15

### **El hombre de al lado (L'homme d'à côté)**

RÉALISATION Gastón Duprat et Mariano Cohn  
ARGENTINE / 2009 / 1h50

### **Plan B**

RÉALISATION Marco Berger  
ARGENTINE / 2009 / 1h43

### **Turistas (Touristes)**

RÉALISATION Alicia Scherson  
CHILI / 2009 / 1h45

### **El último verano de la boyita**

(Le dernier été de la boyita)  
RÉALISATION Julia Solomonoff  
ARGENTINE / 2009 / 1h33

### **Viajo porque preciso, volto porque te amo**

(Je voyage par obligation, je reviens parce que je t'aime)

RÉALISATION Karim Aïnouz et Marcelo Gomes  
BRÉSIL / 2009 / 1h15

## SEPT PREMIERS OU DEUXIÈMES FILMS SONT EN COMPÉTITION POUR :

- > Le Prix Découverte de la Critique Française de Cinéma, attribué par un jury composé de trois journalistes, membres du Syndicat Français de la Critique de Cinéma.

### **Manuel de Ribera**

RÉALISATION Christopher Murray et Pablo Carrera  
CHILI / 2010 / 1h30

## **Paraíso (Paradis)**

RÉALISATION Héctor Gálvez  
PÉROU / 2009 / 1h31

## **El pasante (Le passant)**

RÉALISATION Clara Picasso  
ARGENTINE / 2010 / 1h05

## **77 Doronship**

RÉALISATION Pablo Agüero  
ARGENTINE / 2009 / 1h20

## **Te creís la más linda**

(Tu te crois la plus belle)  
RÉALISATION José Sandoval  
CHILI / 2009 / 1h25

## **La Tigra, Chaco**

RÉALISATION Federico Godfrid et Juan Sasiaín  
ARGENTINE / 2009 / 1h20

## **El vuelco del cangrejo (La chute du crabe)**

RÉALISATION Oscar Ruiz Navia  
COLOMBIE / 2009 / 1h35

## SEPT DOCUMENTAIRES SONT EN COMPÉTITION POUR :

- > Le Prix SIGNIS du documentaire attribué par un jury de professionnels

### **Corumbiara**

RÉALISATION Vincent Carelli  
BRÉSIL / 2009 / 1h57

### **Dzi Croquettes**

RÉALISATION Tatiana Issa et Raphael Alvarez  
BRÉSIL / 2009 / 1h50

### **Flores en el desierto**

(Fleurs dans le désert)  
RÉALISATION José Alvarez  
MEXIQUE / ÉTATS-UNIS / 2009 / 1h13

### **Um lugar ao sol (Un endroit au soliel)**

RÉALISATION Gabriel Mascaro  
BRÉSIL / 2009 / 1h11

### **Quebradeiras**

RÉALISATION Evaldo Mocarzel  
BRÉSIL / 2009 / 1h11

## **Pecados de mi padre**

(Les péchés de mon père)

RÉALISATION Nicolás Entel

ARGENTINE / COLOMBIE / 2009 / 1h34

## **Vienen por el oro, vienen por todo**

(Ils viennent pour l'or, ils viennent pour tout)

RÉALISATION Cristián Harbaruk et Pablo D'Alo Abba

ARGENTINE / CHILI / 2009 / 1h21

## SEPT COURTS-MÉTRAGES SONT EN COMPÉTITION POUR :

- > Le Prix SIGNIS du court-métrage

> Le Prix "Courtoujours" attribué par un jury d'étudiants

### **Marina la esposa del pescador**

(Marina, l'épouse du pêcheur)

RÉALISATION Carlos Hernández

COLOMBIE / 2009 / 14 min 30

### **A minha maneira de estar sozinho**

(La meilleure façon d'être seul)

RÉALISATION Gustavo Galvão

BRÉSIL / 2008 / 14 min

### **A montanha mágica (La montagne magique)**

RÉALISATION Petrus Cariry

BRÉSIL / 2009 / 13 min

### **A mulher biônica (La femme bionique)**

RÉALISATION Armando Praça

BRÉSIL / 2008 / 19 min

### **No me ama (Elle ne m'aime pas)**

RÉALISATION Martín Piroyansky

ARGENTINE / 2009 / 16 min

### **Recife frio (Recife dans le froid)**

RÉALISATION Kleber Mendonça Filho

BRÉSIL / 2009 / 24 min

### **El reino animal (Le règne animal)**

RÉALISATION Rubén Mendoza

COLOMBIE / 2009 / 34 min

### **Teclópolis**

RÉALISATION Javier Mrad

ARGENTINE / 2010 / 12 min

## *sections parallèles*

### > LGBT (Lesbian, Gay, Bi, Trans), la diversité sexuelle dans le cinéma latino-américain : muestra de films focus sur Julián Hernández

### > Cinéma mexicain contemporain

### > Bicentenaire des Indépendances en Amérique latine :

1910/2010... à 100 ans de la Révolution mexicaine

### > Repérage : Kleber Mendonça Filho

### > Toulouse Tango

### > Écrans des associations

### > Cinéma en région

### > Jeune public

### > Scolaires

Toulouse / France / RCALT

23 et 24 Mars 2010

Valdivia / Chile / FICV

Octobre 2010

CSF

/// Cine Sin Fronteras

### ATELIERS CINE SIN FRONTERAS

EUROPE/AMÉRIQUE LATINE

Formation, coaching, mise en réseau

CSF est une formation destinée  
à Aux professionnels Européens et Latino-Américains de la diffusion  
cinématographique (distributeurs, exploitants et programmeurs)  
désireux de développer la présence et la visibilité des cinématographies  
latino-américaines en Europe et européennes en Amérique Latine.

⇒ Aux institutionnels souhaitant développer des politiques soucieuses  
de faciliter la circulation des œuvres entre les 2 régions.

