

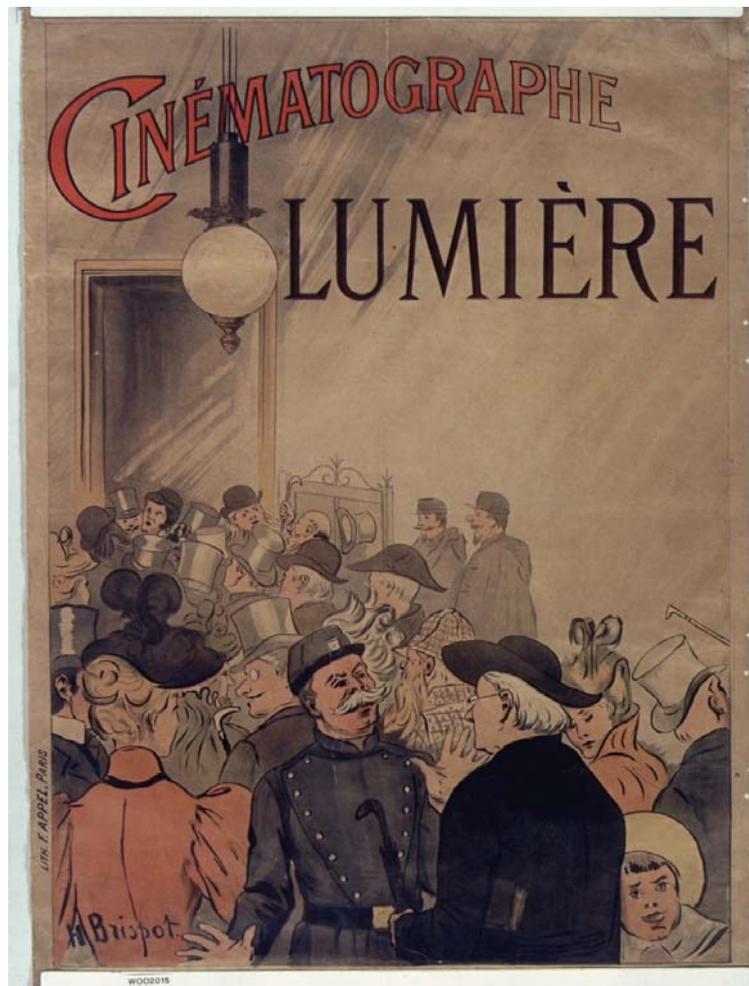


Atlante7

automne 2017

Les publics cinématographiques
dans les aires ibériques et latino-américaines

Les publics cinématographiques dans les aires ibériques et latino-américaines



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Affiche Brispot « Premier film » (1896)
Foule du public du Grand Café

Coordination

**Marianne Bloch-Robin, Evelyne Coutel
et Alberto Da Silva**

Avant-propos	5
Partie I. De la cinéphilie à la filmophilie	
Àngel QUINTANA La perplejidad de la cinefilia y de la crítica frente a la deslocalización del audiovisual	17
Evelyne COUTEL El “ventrilocuismo cinesco” o los públicos frente al doblaje de películas en la encuesta de <i>Films Selectos</i> (1934)	35
Sergi RAMOS ALQUEZAR Le piratage comme nouvelle cinéphilie	56
Partie II. Publics et idiosyncrasie	
Julia TUÑÓN La publicidad filmica como una ventana a los públicos: la rifa de un hombre como anzuelo en 1940	79
Ana VIÑUELA La distribución de cine de autor español en Francia: en busca de los públicos de <i>Blancanieves</i> y <i>Las brujas de Zugarramurdi</i>	101
Véronique PUGIBET L'accès des publics scolaires français à des films en langue espagnole	122
Partie III. Politiques publiques et publics	
Alejandro IZQUIERDO Público y cinematografía venezolana: cuatro décadas de una inestable relación	151
Cláudio CLEDSON NOVAES Cinema e Estado na economia audiovisual brasileira: experiência populares na Bahia	174
Noel dos SANTOS CARVALHO Políticas públicas e o público de cinema no Brasil	192

Julie AMIOT Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011)	209
Partie IV. Publics et Engagement politique	
Sonia KERFA La “ <i>Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona</i> ”: del uso del film para hacer dudar del cine o cómo construirse un público	232
Jorge NIETO Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista	254
François MALVEILLE Un combat, des images : <i>Hijos de las nubes</i> , la question du Sahara occidental en 2012 et l’attention des Espagnols	276
Miguel Ángel LOMILLOS GARCÍA La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil): <i>Tambor de Crioula</i> y <i>Bandeiras Verdes</i> , de Murilo Santos	302
Partie V. Des cinéastes et leurs publics	
Marianne Bloch-Robin “Rescatar la memoria de Clara Pueyo Jornet”. Entrevista a Carolina Astudillo, directora de <i>El gran vuelo</i> (2014)	329
Evelyne Coutel et Carlos Belmonte Grey “ <i>Guerrero</i> puede ayudar a la gente a entender la complejidad de este mundo globalizado”. Entrevista a Ludovic Bonleux, director del documental <i>Guerrero</i> (2017)	335
Marianne Bloch-Robin “El poder de la palabra”. Entrevista a Natalia Orozco directora de <i>El silencio de los fusiles</i> (2017)	343

Partie VI. Photographie et cinéma

Nancy BERTHIER

Carlos Saura años cincuenta: en el principio era la fotografía 355

Jacques TERRASA

Un bidonville sur la plage : regards sur le Somorrostro dans la Barcelone des années 1960 388

Iara Lis SCHIAVINATTO

Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico: sobre Hercule Florence 408**Résumés** 432

Avant-propos

Marianne Bloch-Robin

Université de Lille Sciences humaines et sociales, CECILLE EA 4074

Evelyne Coutel

ENS de Lyon, IHRIM UMR 5317

Alberto Da Silva

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

Dans ce septième numéro de la revue *Atlante*, nous avons souhaité nous interroger sur une dimension des études filmiques qui s'est développée relativement récemment en France¹ et qui se trouve actuellement en pleine mutation en raison de l'évolution des pratiques culturelles liées à la transformation des modes d'accès aux films. Du salon indien du Grand café à Paris, théâtre de la première projection publique payante des « vues Lumière », le 28 décembre 1895, aux multi-écrans actuels, un long chemin a été parcouru avec une accélération significative de la diversification des modes de visionnage dans les deux premières décennies du XXI^e siècle. En outre, si la notion de public est parfois pensée au singulier, sa dimension plurielle était déjà manifeste dès la naissance du cinéma. Elle s'est consolidée par la suite avec l'invention de la cinéphilie savante dans les années 1920, puis, au fil de ses mutations successives², jusqu'à nos jours qui voient

¹ Citons, entre autres, Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Michael BOURGATTE et Vincent THABOUREY, dir., *Le Cinéma à l'heure du numérique : Pratiques*, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Cinémas du Sud, 2012.

² Voir à ce propos : Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010.

l'apparition de communautés de *fans* spécialisées dans tel genre ou telle aire cinématographique³ grâce aux regroupements et à l'accessibilité des œuvres permis par les nouvelles technologies.

Bien avant l'émergence des supports et des plateformes virtuelles qui offrent aux publics la possibilité de donner leur opinion sur les films, les revues de cinéma ont constitué la clef de voûte d'une culture cinématographique rythmée par la ferveur des « cinéphiles » au sens premier du terme, celui qui désigne l'amour du cinéma. Elles ont reflété l'évolution des publics dans la mesure où elles sont d'abord nées « populaires » leur contenu, très hétéroclite, ne se limitait pas à des articles cinéphiliques au sens savant du terme . Ce modèle de revue a peu à peu été remplacé par la revue d'art et essai qui se veut bien plus sélective et ne fait guère place au courrier des lecteurs. Néanmoins, les évolutions technologiques et l'ère du numérique ont donné naissance à de nouvelles modalités d'expression qui permettent potentiellement à tout un chacun de donner son avis sur un film et qui constituent également une base de données essentielle pour étudier leur réception.

La « communauté éphémère » du public, selon l'expression de Pierre Sorlin, réunie dans une salle au sein de laquelle « les spectateurs regardent ensemble et vivent ensemble leur présence à l'intérieur du cinéma »⁴, a connu une série de crises décisives sans pour autant disparaître. Dès les années 1960, l'introduction progressive du petit écran dans les foyers a constitué une première étape du processus qui s'est renouvelé dans les années 1980 avec la vidéo, puis a vu l'accomplissement de la transformation des spectateurs en « individus-écrans »⁵ et semble s'être en partie repliée sur ce qui était néanmoins au cœur de la cinéphilie :

³ Benjamin LESSON, « Singularités cinéphiliques les différentes formes de cinéphilie comme moteurs de valorisations du marché des films », in Jean-Paul AUBERT et Christel TAILLIBERT, coord., *L'Économie de la cinéphilie contemporaine, Cahiers de champs visuels*, n° 14/15, 2016, p.31-60.

⁴ Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

la filmophilie, puisque le visionnage d'un film peut désormais se faire sans sortir de chez soi, sur l'un des multiples écrans mis à notre disposition.

Passant du collectif au particulier, de la communauté à l'isolement du cinéophile post-moderne⁶, qui retrouve néanmoins une sorte de collectivité spectatorielle par le biais des liens tissés sur les réseaux sociaux, le visionnage collectif n'est cependant pas mort comme avaient pu l'augurer Peter Greenaway, Jean-Luc Godard, Serge Daney⁷ ou Susan Sontag⁸. Aujourd'hui encore, la salle a toujours une vocation sociale et relationnelle qui va bien au-delà de la projection des films. En outre, la diversité des rapports à l'objet filmique, qui se reflétait jusqu'aux années 1980 dans la fréquentation des différentes salles de cinéma – salles de quartier, ciné-palaces, etc. –, se prolonge et s'élargit aujourd'hui dans la multiplicité des modes de visionnage des films⁹.

Mais la notion de public ne se restreint pas à l'étude de la réception des films ; nous avons souhaité l'envisager sous un angle plus polysémique qui permet de rassembler des articles axés sur différentes approches et de structurer ce numéro autour de plusieurs pôles thématiques.

Les articles proposés ont ainsi pu être centrés sur une communauté spectatorielle spécifique, mais l'étude des publics pose aussi la question de l'accès aux œuvres qui, dans un contexte de crise économique, subit, notamment en Espagne, des modifications et peut entraîner un nouveau rapport au cinéma à travers l'apparition d'un cinéma *low cost*, de la distribution des films sur le web, du visionnage illégal sur internet et des festivals virtuels. Un « *Manifesto Cine Low Cost* »¹⁰ publié en ligne évoque bien les liens particuliers qui se tissent entre les

⁶ L. JULLIER et J.-M. LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 155-179.

⁷ Jacques KERABON, « Le cinéma est mort, vive le cinéma », *24 images*, n° 142, p. 20, consulté le 12 décembre 2017, <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2009-1142-images1108039/25058ac.pdf>

⁸ Susan SONTAG, "The Decay of Cinema", *The New York Times*, 25 février 1996.

⁹ E. ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op. cit.

¹⁰ <http://cine-low-cost.tumblr.com>

réalisateurs et les spectateurs. Les premiers ont en effet une grande facilité à « [...] trouver via les réseaux sociaux un groupe de *followers*, ou tout au moins des prescripteurs, afin de faire connaître leurs créations. Cela a aussi modifié la relation entre le créateur et le critique, et entre le créateur et le public »¹¹.

En concevant l'étude du cinéma sous de multiples angles, nous avons cherché à adopter pour les aires ibériques et latino-américaines une approche qui s'est d'abord développée dans les universités anglo-saxonnes à partir des années 1980 et qu'un groupe de chercheurs a appliquée plus tardivement à la culture cinématographique francophone¹², mais qui fait encore défaut dans l'hispanisme et le lusisme français.

Nous avons donc souhaité promouvoir une étude pluridisciplinaire du cinéma combinant l'histoire culturelle, l'économie, la sociologie, l'anthropologie, la sémiologie, la narratologie et l'esthétique. Le croisement de ces disciplines permet de construire une étude, si ce n'est globale, du moins foisonnante et plurielle, des publics cinématographiques des aires ibériques et latino-américaines en les envisageant dans leur diversité transgénérique et transnationale.

Ce numéro d'*Atlante* est structuré en six parties. Les quatre premières comprennent des articles scientifiques consacrés aux publics cinématographiques et une cinquième partie inclut trois entretiens avec des cinéastes qui évoquent leur relation avec les différents publics. Enfin, une sixième partie propose des contributions centrées sur la photographie.

¹¹ « [...] encontrar vía redes sociales un nicho de seguidores, cuanto menos de voces prescriptoras, para que se hable de ellos. Esto también ha alterado la relación entre el creador y el crítico, y entre el creador y el público (hablamos del diálogo en las redes sociales entre las tres figuras) », consulté le 5 février 2017, <<http://cine-low-cost.tumblr.com/>>

¹² Nous pensons notamment aux travaux pionniers de Geneviève Sellier et de Noël Burch qui s'inscrivent plus particulièrement dans les études de genre.

La première partie, intitulée « De la cinéphilie à la filmophilie », interroge l'évolution de la cinéphilie et ses mutations successives au cours de l'histoire du cinéma ibérique et latino-américain.

À Angel Quintana, dans son article intitulé « La perplejidad de la cinefilia y de la crítica frente a la deslocalización del audiovisual », s'attache à l'évolution des publics cinéphiles et à celle de la position de la critique de cinéma en tant que public. Il retrace une évolution du public cinématographique et considère que l'émergence de la culture numérique a profondément modifié le cinéma, créant des rapports inédits entre public et nouvelles formes filmiques, ce que l'auteur considère être une mutation supplémentaire d'un media qui n'a cessé de se renouveler depuis ses origines. Le texte d'Evelyne Coutel « El “ventrilocuismo cinesco” o los públicos frente al doblaje de películas en la encuesta de *Films Selectos* (1934) » est centré sur un moment stratégique de l'évolution du cinéma en Espagne, à un tournant de l'industrie cinématographique qui influencera toutes les pratiques de visionnage des films jusqu'à nos jours. En effet, au moment de l'abandon, dans les années 1930, des « doubles versions » des œuvres cinématographiques, s'ouvre la possibilité de doubler ou de sous-titrer les films. À travers l'analyse d'une enquête réalisée par la revue *Films Selectos*, Evelyne Coutel montre que le doublage a constitué un facteur de scission du public cinématographique, fondateur de la différenciation entre « cinéphilie savante » et « cinéphilie populaire ». Enfin, Sergi Ramos Alquezar, dans « Le piratage comme nouvelle cinéphilie », s'intéresse à l'apparition, au début du XXI^e siècle, de sites internet proposant le partage illégal de fichiers, et à la naissance de formes de cinéphilies liées à ces plateformes, créées autour des forums consacrés à ces pratiques de *peer-to-peer*. Ces forums se constituent en espaces de conversation sur le cinéma d'auteur et développent de nouvelles pratiques cinéphiliques allant au-delà du simple visionnage du film ou d'échange d'opinions.

Notre deuxième partie, « Public et idiosyncrasie », s'attache aux caractéristiques propres à chaque communauté de spectateurs, des caractéristiques pouvant être modelées, fantasmées ou encore imaginées. Ces études permettent en particulier de cerner la diversité et la spécificité des communautés spectatorielles, à partir de l'analyse des motivations et des enjeux qui sous-tendent la constitution de certains publics par rapport à d'autres.

« La publicidad fílmica como una ventana a los públicos : la rifa de un hombre como anzuelo en 1940 », de Julia Tuñón, propose une réflexion sur un cas singulier, celui du tirage au sort d'un « mari idéal » au Mexique en 1940 à l'occasion de la promotion d'un film hollywoodien. L'auteure démontre que cette campagne publicitaire révèle la prégnance du modèle traditionnel mexicain de relations hommes/femmes, mais découvre également les écarts par rapport à ce modèle, introduits dans l'imaginaire mexicain par le contact avec la culture du pays voisin, diffusée et popularisée grâce au cinéma de fiction hollywoodien. L'article d'Ana Viñuela, « La distribución de cine de autor español en Francia : en busca de los públicos de *Blancanieves* y *Las brujas de Zugarramurdi* », analyse, à travers deux cas pratiques, la stratégie de promotion dans les salles françaises de films espagnols récents. Elle démontre à quel point la campagne de communication dépend de la conception que les distributeurs ont du public du cinéma d'auteur en France et de ses attentes supposées par rapport à l'hispanité des œuvres. Enfin, Véronique Pugibet étudie « L'accès des publics scolaires français à des films en langue espagnole » et montre comment les festivals de films des mondes hispaniques en France façonnent par leur programmation un public scolaire à partir d'un choix de films qui constitueront les fondements de la future cinéphilie de ces jeunes spectateurs.

Notre troisième partie, « Politiques publiques et publics », est centrée sur les politiques mises en œuvre de façon à développer des cinématographies selon

différents choix d'orientation. Ces décisions impliquent la formation de communautés de spectateurs en fonction de goûts et de critères spécifiques.

Alejandro Izquierdo inaugure cet axe avec une étude intitulée « Público y cinematografía venezolana : cuatro décadas de una inestable relación ». Celle-ci porte sur l'émergence tumultueuse d'une cinématographie vénézuélienne à partir de 1973, lorsque la production nationale augmente et que le public, jusqu'alors peu intéressé par ces réalisations locales, se tourne vers les films vénézuéliens. Il montre également l'importance de la situation économique et politique du pays dans cette évolution. Claudio Cledson Novaes propose dans son article « Cinema e Estado na economia audiovisual brasileira : experiências populares na Bahia » un historique des tensions entre l'État brésilien et le secteur cinématographique dans le cinéma populaire et dans l'industrie audiovisuelle de masse. Il met en lumière les origines de cet antagonisme durant les années 1950-1960 à travers trois expériences menées à Bahia dans le but de renouveler le cinéma brésilien fondé sur les discours populaires identitaires, tout en intégrant une dimension commerciale. L'article de Noel dos Santos Carvalho, « Políticas públicas e o público de cinema no Brasil » analyse, à partir d'une méthodologie quantitative, le public des films au Brésil après les politiques publiques mises en œuvre par les gouvernements successifs au cours des vingt dernières années. Dans « Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011) », Julie Amiot fait apparaître les contradictions qui ont sous-tendu un fonds de soutien français aux cinématographies du « sud ». Cette approche prend plus particulièrement en compte les critères et les enjeux de sélection des scénarios des films colombiens, les choix « géo-esthétiques » mis en œuvre, ainsi que la production des films et leur réception respective en France et en Colombie.

Notre quatrième axe regroupe des contributions qui construisent une réflexion féconde sur le rapport entre publics et engagement politique. Elles explorent les modalités multiples de ces relations dans différents contextes historiques et socio-politiques des aires ibériques et latino-américaines.

Dans son article « Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista », Jorge Nieto développe la notion de « spectateur implicite » en Espagne sous le régime franquiste dans le cas de films qualifiés de « posibilistas ». Il s'agissait d'œuvres dont le sens ne pouvait être décrypté que par une partie du public partageant avec les réalisateurs une série de « lieux communs », de codes, sur l'interprétation de l'histoire proposée « en creux » dans des films dont la liberté d'expression était entravée par la censure de la dictature.

« La “*Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*” : del uso del film para hacer dudar del cine o cómo construirse un público », de Sonia Kerfa, analyse l'évolution et l'engagement, sous l'angle des *Festival Studies*, de ce festival catalan qui défend depuis sa création une posture radicalement féministe et politique dans un dialogue constant avec son public, faisant de la « Mostra » une école d'*empowerment*.

Quant à l'article de François Malveille, « Un combat, des images : *Hijos de las nubes*, la question du Sahara occidental en 2012 et l'attention des Espagnols », il examine, au-delà de l'objet filmique en lui-même, l'exploitation du documentaire *Hijo de las nubes, la última colonia* (Álvaro Longoria, 2012) dans la promotion d'une cause. C'est la lutte du peuple sahraoui qui est mise en avant par le biais de diffusions d'extraits ou de stratégies de communication médiatique liées au documentaire, en particulier sur Internet et dans les réseaux sociaux. Il s'agit d'engager une lutte politique destinée à convaincre un public du bien-fondé de la cause. Enfin, Miguel Ángel Lomillos García met en lumière, à travers l'étude détaillée de deux diptyques documentaires du cinéaste brésilien Murilo Santos « La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil) : *Tambor de Crioula y Bandeiras*

Verdes, de Murilo Santos » , les relations de ce cinéaste avec les « acteurs » de ses films appartenant aux populations les plus pauvres de Maranhão et qui ont constitué le premier public de ces œuvres engagées.

La cinquième partie de ce dossier, constituée par trois entretiens avec des cinéastes, porte spécifiquement sur les relations qu'ils établissent avec les différents publics. La réalisatrice chilienne établie à Barcelone, Carolina Astudillo, met en exergue sa liberté absolue de création et sa volonté de sauver de l'oubli une figure féminine engagée, celle de l'Espagnole Clara Pueyo Jornet, dans son film *El gran vuelo* (2014). Elle souligne également la richesse des échanges avec les publics à travers le site internet et la page Facebook, mais surtout l'émotion suscitée par les rencontres à l'occasion des projections du film dans le cadre de festivals ou d'événements. Le franco-mexicain Ludovic Bonleux revendique la dimension dénonciatrice de son film *Guerrero* (2017) sur la violence du trafic de drogue et la corruption du pays dans l'État de Guerrero. Il espère une prise de conscience des publics en Amérique latine et en Europe à travers les festivals qui projeteront le film. Natalia Orozco évoque la genèse et le parcours de son film documentaire sur le processus de paix en Colombie : depuis la conception du projet, la prise en compte du public a été fondamentale dans la démarche de la réalisatrice qui s'est engagée corps et âme dans la promotion du dialogue en Colombie, et ce tout au long des négociations et des rebondissements qui ont marqué ce processus.

Enfin, toujours liée au cinéma, une sixième partie est consacrée à l'image photomécanique fixe à travers trois contributions.

Nancy Berthier livre une analyse novatrice de l'œuvre photographique du cinéaste aragonais Carlos Saura. Centrée sur ses photographies de l'Espagne des années 1950, elle met en exergue le portrait d'un pays principalement rural et plongé dans une misère que la propagande du régime franquiste prenait soin d'occulter. Elle évoque également le passage de la photographie à l'image

mouvante à travers l'étude des spécificités de son l'œuvre photographique. Jacques Terrasa propose un parcours historique et esthétique du quartier barcelonais du Somorrostro consistant initialement, et jusqu'en 1966, en un grand bidonville sous le prisme de représentations cinématographiques et photographiques qui gardent la mémoire de ce quartier disparu. Enfin, un troisième article s'attache à l'œuvre du photographe Hercule Florence et répertorie les différentes études dont elle a fait l'objet entre 1970 et 1980.

Ce numéro d'*Atlante* est ainsi le fruit d'un projet ambitieux et novateur qui consiste à appréhender un agent fondamental, capable d'orienter de façon significative les choix opérés par les réalisateurs et les distributeurs, et de déterminer la postérité des films : les publics. Cet objet d'étude, qui s'inscrit dans le champ des travaux sur la réception et implique bien souvent le croisement de plusieurs disciplines, peut poser certains problèmes en raison de son caractère pluriel et, le cas échéant, du manque de sources fiables pour son étude. Cet écueil peut néanmoins s'avérer productif au sens où la réception peut donner lieu à des hypothèses et inviter à examiner toutes les potentialités et les retombées d'un film sur un plan extra-filmique relevant d'un au-delà de la projection ou du visionnage. Par ailleurs, l'ère du numérique semble avoir réduit la difficulté liée aux sources en fournissant au chercheur des supports qui peuvent le renseigner sur la façon dont les publics s'approprient les films, émettant des commentaires qui révèlent les critères et les facteurs d'accord ou d'opposition esthétiques, politiques, idéologiques entre différents publics et dialoguant même directement avec les réalisateurs par le biais des réseaux sociaux. En tout état de cause, les contributions ici réunies mettent en relief la dimension sociale et socialisante du cinéma : sa capacité à générer des échanges, à révéler des tensions et des mécanismes sous-jacents et à susciter des réactions. Ce sont ces approches multiples que nous avons

souhaité présenter dans ce dossier, qui, nous l'espérons, participera au développement de l'étude des publics cinématographiques dans l'hispanisme et le lusisme français.

PARTIE I

DE LA CINÉPHILIE À LA FILMOPHILIE

La perplejidad de la cinefilia y de la crítica frente a la deslocalización del audiovisual

Àngel Quintana

Universitat de Girona

Después de la muerte del cine

Un año después de cumplirse el centenario del cine, la escritora Susan Sontag anunció la muerte del cine, en un artículo publicado en *The New York Times*. La escritora consideraba que la deriva tomada por el cine comercial hollywoodiense había destruido la creación y la invención, hasta el punto de que “el cine arte del siglo XX, parece haberse convertido, cuando se está cerrando el siglo, en un arte decadente”. El artículo de Susan Sontag formaba parte de cierta mirada lacónica que, a finales del siglo XX, determinados intelectuales y cineastas como Jean-Luc Godard, Theo Angelopoulos, Víctor Erice o Peter Greenaway articularon en torno a la cuestión de la muerte del cine. Estas miradas estaban orientadas a considerar la existencia de un arte que nacía y moría con el siglo XX, y a la pérdida de la centralidad del medio dentro de la esfera audiovisual. Por un lado existía la nostalgia, expresada por Susan Sontag, de que habían desaparecido aquellos años en los que cada mes era posible descubrir una nueva obra maestra. Por otra parte, existía la constancia de que la era del cine narrativo clásico se había acabado y que con ella desaparecería la idea del espectador pasivo sumergido en la obscuridad de la sala. El cine tal como había estado pensado, y ensalzado por esa cultura autóctona llamada cinefilia, había muerto. Las nuevas formas de comercialización habían roto con la experiencia formativa y vital que había supuesto el acto de descubrir el mundo a través de una pantalla.

Con los años y con el proceso de implementación de la tecnología digital, el pesimismo lacónico ha perdido terreno y vigor. Tal como veremos más adelante, una cierta teoría ha dejado de vindicar la idea de que el cine había muerto para empezar

¹ Susan SONTAG, “The Decay of Cinema”, *The New York Times*, 25 de febrero de 1996.

a afirmar que el medio de expresión había vivido un interesante proceso de mutación. Este concepto de mutación del cine estalló un año después de que Susan Sontag publicara su artículo, cuando en la revista francesa *Trafic* un serie de críticos de diversas nacionalidades, nacidos en los años sesenta – Adrian Martin, Nicole Brenez, Kent Jones, Alexander Howarth, Raymond Bellour –, bajo la coordinación de Jonathan Rosenbaum, llevaron a cabo una correspondencia cinefilia en la que hablaban de las mutaciones de su experiencia como espectadores². El reconocimiento de esta mutación suponía, entre muchas otras cosas, un cambio en los paradigmas que marcaban las formas de ver de una determinada cinefilia y en los modos de juzgar de una determinada crítica. La afirmación de que el cine había mutado era la constatación de una serie de transformaciones que se estaban produciendo en el audiovisual y que se extendieron durante un período de unos veinte años (1990-2010). Durante este tiempo, el cine había dejado de ser un medio analógico para pasar a ser un medio digital. Las películas-espectáculo habían puesto en crisis una parte de los valores que sustentaban la dramaturgia cinematográfica. El relato había entrado en crisis para generar otras políticas de impacto visual a los espectadores que, en muchos casos, pasaban por el impacto de la atracción visual. La idea tradicional de montaje entendida como puesta en orden de una determinada linealidad narrativa había dado paso a diferentes formas de postproducción digital cuyo exhibicionismo había pasado a ocupar una parte esencial del desarrollo de las ficciones. El cuerpo del actor/actriz se había transformado en un cuerpo mutante. Su trabajo de interpretación se encontraba sujeto a las leyes de la *motion capture*, a la creación de máscaras digitales que marcaban sus movimientos o a la implantación de espacios cibernéticos por los que transitaban los seres como si fueran auténticos fantasmas. Los cuerpos se habían transformado en cuerpos ingravidos, mientras los espacios habían adquirido una dimensión laberíntica, forjada por arquitecturas o

² Jonathan ROSENBAUM *et al.*, “Movie Mutations. Correspondance avec et entre quelques enfants des années soixante”, *Trafic*, n. 24, Invierno 1997, p. 5-44. El artículo se fue ampliando y dio lugar a un libro, traducido al español: J. ROSENBAUM y Adrián MARTIN, eds., *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, Errata Naturae, 2010.

paisajes oníricos en los que la huella física del mundo no había desaparecido del todo.

El cine, como el audiovisual en general, ha vivido un auténtico proceso de hibridación en que la idea de imagen como huella del mundo debía convivir con la idea de la imagen entendida como un retorno a la representación. Las máquinas de la visión que llevan a cabo esa mecanización de la percepción, de las que proféticamente hace unos años hablaba Paul Virilio, se habían hecho realidad³. La sustitución de la imagen analógica por los datos ha permitido generar imágenes híbridas en las que los signos del mundo físico son alterados por otras imágenes surgidas de la memoria de los ordenadores, en los que la huella del mundo y su imitación conviven de forma extraña. La cultura digital ha generado un cierto hiperrealismo cuyo objetivo no consiste en reconfigurar las coordenadas del mundo físico sino en poder hacer posible lo que ha estado soñado y crear un mundo delimitado que pueda tener su propia coherencia y verosimilitud. La emergencia de esta cultura digital ha transformado la propia idea de cine y sus oficios, pero también sus formas de ver, de consumir y de juzgar⁴. ¿Cuál es el lugar del espectador frente a los cambios y transformaciones que ha experimentado el cine con la irrupción de la tecnología digital? ¿Se han configurado nuevos paradigmas del gusto y de la adhesión de los espectadores? Será en torno a estos aspectos sobre los que procuraremos incidir a lo largo del presente artículo. Partiremos de los nuevos lugares desde donde se contemplan las películas para acabar desplazándonos hacia el territorio de la crítica, entendida como institución que juzga y que toma nota de los movimientos y transformaciones que vive la imagen en nuestro presente.

Antes de poder dar vagas respuestas a algunas de las preguntas esenciales sobre el lugar del espectador frente a las pantallas, consideramos que es preciso volver,

³ Paul VIRILIO, *La Machine de la vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

⁴ El autor ha desarrollado el tema de las transformaciones de la cultura digital en los siguientes trabajos: Àngel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008. À. QUINTANA, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acanalado, 2011.

aunque sea brevemente, hacia el concepto de mutación. Tal como afirma Vicente J. Benet, la idea de mutación incorpora la dinámica diacrónica inherente al cine como fenómeno de la modernidad que parte del siglo XIX y nos lleva hasta el presente. Benet considera que desde sus orígenes el cine no ha cesado de mutar, ya que “las transformaciones del cine a lo largo de la historia plantean constantemente no una mera evolución, sino una auténtica re-conceptualización de su naturaleza”⁵. Esta idea concuerda con el concepto que han elaborado André Gaudreault y Philippe Marion sobre “el doble nacimiento de los medios”, según el cual el impacto que ha generado el nacimiento del digital no supone la muerte del cine, ni su configuración, sino que forma parte de un proceso de transformación y ajuste de los medios. La mutación sería un pequeño cambio que formaría parte de un recorrido más amplio que no ha cesado de afectar al cine desde sus mismos orígenes. De este modo “las crisis que, en su genealogía atraviesa un medio como el cine son unos reveladores excelentes de la hibridación implícita que condiciona toda identidad mediática, que no es otra cosa que la federación mediática y evolutiva de diferentes series culturales”⁶.

En otro ensayo, donde se trata de establecer una conceptualización de la nueva galaxia audiovisual surgida con la llegada del digital, Francesco Casetti introduce el término de deslocalización del cine. Para Casetti ante las nuevas pantallas que surcan el ciberespacio y ante las nuevas formas de ver, es preciso preguntarse hasta qué punto aquello que hace unos años considerábamos como cinematográfico se encuentra presente en la nueva iconosfera. El concepto de deslocalización implica la existencia de un movimiento, que provoca que se pierdan algunas características de aquello que antiguamente conocíamos como cine. Por otra parte, la deslocalización entrevé que se pueda producir un renacimiento de la propia esencia del cine. “Deslocalizar el cine no implica que lo que veamos sea 100 % cine, pero en cambio sí que tenemos la

⁵ Vicente J. BENET, “Mutaciones del cine. La historia cultural y las imágenes”, in Álvaro FERNÁNDEZ y Nancy BERTHIER, eds., *La cultura de las pantallas. El cine iberoamericano en el panorama audiovisual actual. Nuevo Texto Crítico*, vol. 28, n. 51, 2015, p. 21.

⁶ André GAUDREAULT y Philippe MARION, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 175.

certeza de que a pesar de las diferencias lo esencial sigue siendo cinematográfico”. El espectador contemporáneo puede situarse frente a una pantalla de ordenador para ver una película. Su lugar no es el lugar originario desde el que fue concebida dicha película, pero a pesar de esto, cuando un espectador se sitúa ante las imágenes continúa tomando conciencia de que está viendo una película y de que lo que ve es realmente cine. Cuando el creador piensa en cómo encuadrar y componer una película, en principio, piensa en el tamaño de la sala. No obstante, esa película será montada en un ordenador y una parte substancial de su visionado se llevará a cabo en pequeñas pantallas televisiones de plasma, ordenadores y de forma individualizada. A pesar del efecto de extrañeza que supone, cuando el cine es visto en otras pantallas, el hecho cinematográfico emerge en todos estos territorios extraños y a veces se consolida. Cada vez hay más espectadores que descubren las películas y los documentales fuera de la sala. Según Francesco Casetti, lo que se ha llevado a cabo no es más que un proceso de deslocalización⁷.

La deslocalización audiovisual

Cuando nos preguntamos cuál es el lugar del cine en la actualidad y cuál es la posición del espectador respecto a las imágenes, nos encontramos ante una serie de contradicciones generadas por la pérdida del lugar originario. Es cierto que la historia del cine no ha sido más que el resultado de una serie de mutaciones tecnológicas durante las cuales se han experimentado una serie de cambios esenciales en la propia naturaleza del medio de expresión. La llegada del sonido, por ejemplo, supuso una mutación fundamental. El cine sonoro surgió en un momento en que los estudios entraron en contacto con otras industrias culturales, como la industria discográfica o la radio. Sin embargo, también es cierto que la mutación que ha vivido el cine en los últimos años ha implicado un cambio profundo tanto en las

⁷ Francesco CASETTI, *The Lumière Galaxy. 7 Keywords for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 38-39.

formas de crear el cine como en sus formas de consumo. Si utilizamos una visión genealogista nos encontraremos con alguna curiosa sorpresa. Así, por ejemplo, el especialista en la tecnología del cine de los orígenes Ben Singer, ya demostró hace unos años que el cine siempre había estado presente en el espacio casero desde finales del siglo XIX. Solo dos años después de que el Kinetoscopio de Edison apareciera en 1894, diferentes empresas de producción empezaron a producir aparatos de proyección con el objetivo de que el cinematógrafo ocupara un lugar dentro del espacio doméstico. Este proceso coincidió con el establecimiento de sistemas de alquiler de películas para el uso privado⁸. A pesar de que una visión genealógica puede romper con algunos esquemas pre-establecidos sobre los sistemas de utilización y difusión de las imágenes en el pasado, es cierto que la institucionalización del cine pasó por la creación de la sala como espacio oscuro. En la sala, concebida a partir de una lógica cercana al modelo del teatro decimonónico, se proyectaban las películas en una pantalla para una multitud configurada como público.

El uso de las salas no fue siempre el mismo. Si pensamos en cómo se llevó a cabo el proceso de institucionalización de las salas como espacio hegemónico para la proyección de ficciones, veremos que este proceso se desarrolló en diferentes fases. En la primera fase, situada entre 1895 y 1913, el cine convivió con las variedades y con otras formas de espectáculo hasta ir ocupando un lugar preferencial dentro de la industria. Las primeras salas permanentes surgieron alrededor de 1905 pero proyectaron programas fragmentados que no implicaban la atención y el silencio por parte del público. A partir de 1913, durante el periodo de institucionalización del cine clásico, la sala obscura como espacio de proyección de grandes dimensiones pasó a ocupar la centralidad como espacio privilegiado para la visión. Tal como constata Gabriele Pedullà en un estudio sobre la configuración del espectador frente a las pantallas, la centralidad implicó un modelo de espectador y supuso la

⁸ Ben SINGER, "Early Home cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope", in *Film History*, vol. 2., Otoño 1988, p. 37-38.

institucionalización de una nueva estética perfectamente acorde al sistema de proyección y de atención. La estética estaba basada en la obscuridad de la sala y en la concentración del público ante la ficción⁹. La posición central de la sala de cine como espacio de exhibición se rompió en 1956. Este año está considerado como el momento canónico en que las películas de Hollywood penetraron en el espacio televisivo. En 1956, los grandes estudios de Hollywood firmaron un contrato con las cadenas de televisión americana que permitía la emisión de las películas en blanco y negro realizadas antes de 1948. La fecha es significativa porque supuso el inicio de esa recolocación del cine en otro medio — la televisión — y empezó a poner en crisis la centralidad de la pantalla de las salas cinematográficas. El *black cube*, término con el que los estudiosos anglosajones definen la sala cinematográfica, no perdió su hegemonía hasta finales de los años sesenta, cuando la televisión se convirtió en un medio de masas presente en la mayoría de hogares. En España, donde la televisión no surgió hasta 1955, su implementación masiva en los hogares no se produjo hasta 1968, año en que Televisión Española ganó el Festival de la canción de Eurovisión. En aquellos años, las películas ocupaban un lugar privilegiado en las tardes de los sábados o en el *prime-time* nocturno. Hasta 1956, el cine formaba parte de un ecosistema concreto y cuando fue trasladado a la televisión, tuvo que adaptarse a otro ecosistema más complejo en el que las condiciones de percepción y de atención cambiaban de forma radical. El león de la Metro Goldwyn Mayer parecía un gatito cuando aparecía en la pantalla televisiva. El espacio de descanso y ocio doméstico se configuró en torno a la televisión, pero la emisión de películas no tenía las condiciones óptimas, ya que estaba sujeta a muchas más posibilidades de distracción y a la imposibilidad de elegir otras propuestas más allá de las ofertadas en la parrilla horaria.

La aparición del mando a distancia creó otros vínculos con el acto de la visión doméstica porque surgió en un momento de aumento de las cadenas, implicó una

⁹ Gabriele PEDULLÀ, *In Broad Daylight. Movies and Spectators After the Cinema*, Londres, Verso, 2012, p. 44-45.

mayor fragmentación de los discursos y nuevas políticas de impacto de las imágenes. Esta deslocalización del cine hacia el ámbito televisivo generó una serie de curiosas alianzas entre los medios y cambió el lenguaje de las ficciones cinematográficas para crear una espectacularidad para la gran pantalla con la producción de obras colosales, las cuales al pasar por la televisión acabaron siendo domesticadas. Barbara Klinger considera que un momento fundamental en las formas de exhibición fue la llegada de los *home cinemas*, ya que incorporaron una pantalla de mayores dimensiones, transformaron el comedor en una pequeña sala y establecieron una nueva relación con el sonido. Klinger considera que los nuevos sistemas de reproducción del sonido en el espacio doméstico generados por los *home cinema* supusieron “una intervención en la recepción de las películas equivalente a la que supuso la llegada del sonido en las salas de cine”¹⁰.

Actualmente, las mutaciones fundamentales que se han experimentado en el campo de la exhibición no tienen que ver únicamente con el tránsito del espacio público al espacio doméstico, ni son únicamente una simple recolocación de las películas en un medio que les resulta ajeno. El cambio es más profundo porque lleva implícita la pérdida de centralidad del medio y supone la existencia de un fuerte movimiento de fuerzas económicas que no solo afecta el cine, sino que también afecta la televisión, el universo del arte contemporáneo y las formas de exhibición en la galería — el *white cube* opuesto al *black cube* —. Es por este motivo por lo que, matizando la propuesta de Francesco Casetti, pienso que en la actualidad no vivimos un proceso de deslocalización del cine sino de deslocalización del sistema audiovisual.

Los economistas hablan de la existencia de una deslocalización cuando se traslada una producción industrial de una región a otra, de un país a otro, buscando menos costes industriales. Este hecho ha surgido como resultado de la globalización, debido a la progresiva eliminación de barreras a la movilidad del capital. Los avances en materia de transporte y comunicaciones han facilitado a las empresas

¹⁰ Barbara KLINGER, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 48.

multinacionales la posibilidad de organizar la producción a una escala global. En el mundo empresarial, la deslocalización persigue una mano de obra más barata, una legislación más permisible y unas condiciones de trabajo más flexibles. En el territorio audiovisual, la deslocalización también tiene una base económica marcada por la expansión de la industria audiovisual hacia otros territorios y la emergencia de nuevas plataformas de difusión. Es el resultado de la flexibilidad para producir y crear productos audiovisuales que se ha generado con el advenimiento del digital pero también tiene que ver con la facilidad de difusión en diferentes soportes, que actualmente poseen las imágenes. La deslocalización audiovisual también implica una expansión del negocio hacia múltiples espacios, una ruptura con el lugar central y la creación de una progresiva disgregación de las imágenes creadas respecto a su espacio de difusión originario. Es cierto que las películas continúan funcionando como películas, pero las condiciones de creación y consumo no son las mismas. Se ha producido un importante tránsito hacia otros espacios ajenos que ha sido consecuencia de la hibridación de soportes. Al mismo tiempo también se han transformado las condiciones de percepción e incluso del propio consumo de los productos. ¿Podemos continuar hablando de que el éxito comercial de una película se mide por sus resultados en taquilla? Es cierto que hay un público que continúa asistiendo a las salas, pero otra parte substancial de público consume las películas en las plataformas digitales a partir de sus aparatos de televisión. El negocio audiovisual no estriba en lo que recauda una película sino en la posibilidad de generar soportes audiovisuales paralelos. Mientras las pantallas cinematográficas se han ido orientando hacia una determinada política de atracciones, las series de televisión han suplantado la centralidad cinéfila que tenían las películas y han llevado a cabo la recuperación de todo aquello que el cine había puesto en crisis como la narrativa basada en la causalidad y la dramaturgia basada en los procesos de identificación del espectador.

¿Qué pasa cuando un espectador contempla una película por Netflix o por Amazon? ¿En qué lugar se sitúa dicho espectador respecto al cine y respecto a la

televisión? ¿Qué pasa cuando las series televisivas ya no son vistas desde el propio medio, según las parrillas horarias y con la frecuencia de un capítulo semanal situado en pleno prime-time? A finales de julio del 2016, la cadena Netflix colocó en *streaming* los ocho capítulos de la primera temporada de *Stranger Things*. La serie no pasó por ninguna cadena de televisión y una parte esencial de sus consumidores la vieron de forma compulsiva durante ocho horas seguidas, otros la vieron durante dos o tres sesiones, como si estuvieran leyendo un libro. *Stranger Things* fue presentada como serie televisiva pero una parte importante de los consumidores que la visionaban no la vieron según los rituales propios del medio televisivo. Además, la mayoría de sus espectadores formaban parte de un viejo público cinéfilo que buscaba en la serie algunos elementos capaces de generar una cierta nostalgia hacia el cine para adolescentes surgido en los años ochenta. *Stranger Things*, una producción de Netflix dirigida por Matt y Ross Duffer, es un interesante caso paradigmático de la deslocalización audiovisual. No fue emitida ni en una cadena de televisión, ni en una pantalla cinematográfica. Situó al espectador frente a otra espera que iba más allá de los límites del cine y de la televisión: la nueva esfera audiovisual. A pesar de la deslocalización, en el interior de esta esfera situada más allá del cine y de la sala hay algo que pre-existe del mundo originario. Jacques Aumont piensa que a pesar de la existencia de un modo individual o colectivo de recepción de la ficción hay algo que va más allá del audiovisual, que remite a la esencia de aquello que llamábamos cine y que ahora podemos vislumbrar como simples temporadas televisivas: el peso de la ficción".

La cinefilia deslocalizada

¿Cómo puede el espectador afrontar este proceso de deslocalización permanente que viven los medios audiovisuales? Para poder responder a esta cuestión vamos a partir de un modelo de espectador muy peculiar: la cinefilia. A partir de ella podemos

" Jacques AUMONT, *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Paris, Bayard, 2014.

desplazarnos progresivamente a un espectador privilegiado, esos jueces del gusto que son o somos los críticos de cine.

Antoine de Baecque publicó hace unos años un estudio en que mostraba como la cinefilia inventó una determinada mirada hacia el cine. La cinefilia tuvo su edad de oro entre el fin de la Segunda Guerra mundial y las movilizaciones del mayo de 1968. Durante este período los cinéfilos vieron las imágenes “como fragmentos de vida íntima y las películas fueron ensalzadas como piezas claves para la configuración de panteones personales, donde las proyecciones implicaban la existencia de una cultura de grupo”¹². Era un tiempo en que las discusiones empezaban en los bares cercanos a las salas y acababan en el seno de una revista. La cinefilia fue una manera de ver las películas, de hablar sobre ellas, de difundir sus discursos y de considerar el cine como algo central dentro del contexto cultural de la época. La cinefilia clásica se asocia a las querellas que tuvieron lugar en Francia entre los redactores de *Cahiers du cinéma* y *Positif*, pero también puede ser vista como una metáfora sobre un modelo de público surgido durante la segunda mitad del siglo XX que acabó apostando por la legitimación cultural de su afición. Supuso la existencia de una élite privilegiada de espectadores que consumían las películas en las Filmotecas o en las salas de repertorio y que intentaban reescribir la Historia del cine creando nuevos cánones. No obstante, también implicó la existencia de un modelo de espectador apasionado, cuyo *habitat* existencial fue la sala oscura, con lo que esta implicaba de atención y culto hacia las películas.

En los años ochenta, la existencia del video creó otro modelo de cinefilia que puso en crisis la persistencia del modelo y su extensión en el presente. En la correspondencia que marcó la primera versión de *Movie Mutations* publicada en la revista *Trafic*, se constató que los jóvenes cinéfilos nacidos en los años sesenta se encontraban frente a una especie de curioso caos. Por un lado existía el recuerdo de un cine popular que podía llegar a resultar mítico. El descubrimiento, por ejemplo,

¹² Antoine DE BAECQUE, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 11.

de *La conquista del Oeste* (*How the west was won*, Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, 1962) en una sala como acto de conciencia del primer contacto establecido ante el espectáculo cinematográfico. Sobre este punto, Serge Daney, crítico surgido después de la cinefilia, no cesó de reivindicar el mito de la sala de cine como lugar originario. Daney se consideraba un niño atrapado por el peso del mito de la sala hasta el punto de que como hijo del cine *ciné-fils* era más importante ir al cine para poder ver una película concreta³. Por otra parte, estaba la idea de cómo afrontar el cine como materia de estudio en la universidad y como lidiar con los debates generados durante la época de la gran Teoría. Finalmente, estaban los videoclubs, que mostraban una serie de películas de serie B que habían sido descartadas de los circuitos oficiales. Tal como constata Adrian Martin, los videoclubs permitieron una cierta democratización de la cultura video y “generaron la capacidad de romper con los juicios normativos de la cinefilia”⁴, certificando la existencia de posibles sorpresas frente a los procesos de reconocimiento de las grandes obras. Esta cinefilia, surgida después de la edad de oro, tuvo que lidiar con algunos elementos esenciales como fue el cambio de los modelos culturales periféricos al cine que desarrollaron un gusto hacia la ficción. La vieja cinefilia podía moverse, con cierta comodidad, por el mundo de la novela reivindicando la novela policíaca y otros géneros populares o se sentía atraída por el surgimiento del jazz, como música generacional. En cambio, la nueva cinefilia empezó a observar cómo surgían otras formas de la cultura popular que marcaban e influenciaban las películas como las series de televisión, los cómics, los videoclips o los videojuegos, con lo que representaron como industria de entretenimiento paralela al mundo del cine. El cine empezó a interactuar con estos medios hasta el punto de que una ficción no dependía únicamente de un sustrato de origen literario, sino de la capacidad de interacción con un videojuego. Este cambio de paradigma provocó cierto sentimiento de nostalgia hacia una determinada cinefilia que ya no podía vivir en su mundo mítico, parecía que la Arcadia de un

³ Serge DANEY, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Paris, Aléas, 1997, p. 118.

⁴ J. ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 11.

determinado cine se hubiera desvanecido. En medio de este contexto surgió la leyenda de la muerte del cine, sin darse cuenta de que lo que estaba muriendo era la propia cinefilia.

La crisis o muerte de la cinefilia marcó un nuevo camino para llevar a cabo la creación de la llamada cinefagia. Tal como constata Cristina Pujol Ozonas, en los años ochenta, las formas de ver cine empezaron a cambiar y la desilusión frente a las nuevas producciones impregnaba los discursos de la cinefilia¹⁵. Frente a esta posición, la cinefagia entendía el valor del consumo de cine desde una perspectiva anti-romántica, perfectamente insertado dentro de la cultura de masas actual. La cinefagia no contemplaba las películas como formas artísticas sino como reflejos de las formas de consumo de la propia sociedad. El sociólogo mexicano Néstor García Canclini considera que el consumo de masas debe ser entendido a partir de una serie de procesos socio-culturales en los que se lleva a cabo la apropiación pero también el uso de los productos¹⁶. La cinefagia tuvo que ver con la creación de comunidades de consumidores que se fidelizaron dentro de la industria del ocio y del entretenimiento. Los cinépagos fueron producto de una cierta política de creación de acontecimientos mediáticos hacia los que se adhirieron, establecieron un culto e incluso intentaron promocionar un determinado saber. Tal como sigue constatando García Canclini, estos espectadores se diferenciaron de los viejos cinéfilos porque para ellos la relación con las películas se producía desde un presente sin memoria. Quizás por este motivo, los cinépagos han llevado a cabo un proceso progresivo de desplazamiento desde los blockbusters cinematográficos hasta las nuevas series televisivas donde el concepto de comunidad o de fans forma parte del propio ADN cultural. Tal como afirma Concepción Cascajosa, la existencia de los fans de las series es un viejo fenómeno, que se ha encontrado revalorizado en el nuevo contexto

¹⁵ Cristina PUJOL OZONAS, *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a la cultura y a los gustos cinematográficos*, Barcelona, UOC, 2011, p. 52.

¹⁶ Néstor GARCÍA CANCLINI, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995, p. 140.

televisivo, donde su potencial de consumo es mucho mayor¹⁷. Desde las comunidades creadas en internet hasta los nuevos festivales de series, ha surgido un modelo de espectador adicto a las series. Se trata de un espectador que las consume compulsivamente. Mientras los blockbusters ocasionaron el rechazo de la cinefilia clásica y de la intelectualidad, las series de televisión se han encontrado con la existencia de un modelo de espectador que las ha querido legitimar más allá de su condición de entretenimiento, buscando y potenciando algunos de los factores de distinción cultural que eran propios del cine.

La crítica perpleja

Durante muchos años, el desarrollo de la práctica crítica estaba relacionado con el desarrollo de la cinefilia. En cierto modo, la cinefilia era como la varicela de la crítica. Se trataba de una enfermedad benigna, que se manifestaba durante la infancia o la adolescencia, que se superaba en la edad adulta pero que acababa dejando marcas. En los últimos años, la crítica ha tenido que acoplarse a la nueva cinefilia, pero también a los nuevos hábitos de consumo marcados por el cine contemporáneo. Este factor se ha producido en un momento clave en que la crítica ha vivido lo que podríamos definir como una doble crisis. Por una parte, la crítica ha visto cómo desaparecían las viejas plataformas tradicionales de periodismo de opinión — la prensa generalista — y cómo empezaban a surgir nuevas plataformas dentro del mundo de internet. Este cambio ha comportado que hubiera mucha más gente practicando la crítica cinematográfica, pero, por otra parte, se ha perdido la idea de ejercer la crítica como una profesión o como una práctica remunerada. Este hecho ha creado una tensión entre la práctica profesional y la práctica amateur. En muchas ocasiones, los profesionales que ejercen la crítica semanal en los principales periódicos poseen menos formación y menos inquietud ante el nuevo cine que los jóvenes que escriben de forma gratuita en *blogs* o *posts* de internet.

¹⁷ Concepción CASCAJOSA VIRINO, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2016, p. 183.

La crisis y la transformación de los medios ha hecho que la crítica pasara de ser una rama de la publicidad que tenía una relación muy estrecha con el sector de la distribución y promoción de películas, a convertirse en una especie de alternativa a los mundos institucionales. Actualmente, esta alternativa se encuentra muy diseminada porque en la red existen numerosas comunidades que reivindican modelos de cine muy diversos. La idea del crítico como especialista global del audiovisual contemporáneo está siendo enterrada. Las comunidades reivindican determinados modelos de cine desde una actitud en la que el culto es referencial. Esta disgregación del gusto y del conocimiento impide, muchas veces, la existencia de una clara distancia crítica.

La otra crisis que ha vivido la crítica ha sido la deslocalización del medio y la mutación de la cinefilia en cinefagia. Este hecho ha creado una gran perplejidad en un sector amplio de la profesión, que no ha querido darse cuenta de que en un momento en que todos los oficios del cine cambiaban, la crítica se resistía a cambiar.

En mayo de 2007, coincidiendo con el nacimiento de la revista *Cahiers du cinéma-España*, publiqué un artículo de opinión en el que intentaba constatar el desfase existente entre la práctica de la crítica y las transformaciones del cine. En dicho artículo preguntaba: “¿Por qué la crítica no quiere ser consciente de la mutación del cine? Sencillamente, porque prefiere soñar que cualquier tiempo pasado fue mejor, sin darse cuenta de que esa actitud les lleva a convertirse en especialistas en la pintura del renacimiento desterrados en una feria de arte contemporáneo”¹⁸. El punto de partida de dicha reflexión era la idea de que la práctica de la crítica continuaba ensimismada en la exaltación del gusto y en la centralidad de cierta idea del cine. La crítica no quería darse cuenta de que los cambios operados en la creación y la difusión de películas habían alterado los modos de percepción de las propias obras.

La irrupción del digital había abierto el cine hacia numerosos caminos y antes de llevar a cabo la elaboración de un juicio fue preciso entender las mutaciones desde

¹⁸ À. QUINTANA, “No solo el cine cambia, la crítica también”, *Cahiers du cinéma-España*. n. 1, mayo 2007, p. 5.

una perspectiva cultural amplia, insertándolas en el propio devenir de la contemporaneidad. Tal como constaba Antonio Weinrichter, “Muchos críticos de cine se han quedado sin un objeto bueno. Parecen incapaces de superar la ruptura entre la confortable tradición cinéfila de clásicos populares y los nuevos desarrollos por donde pasa el cine hoy”¹⁹. La idea de que la vieja arcadia perdida de la cinefilia solo resucita cada vez que un cineasta como Clint Eastwood apuesta por realizar una nueva película de corte clásico, resulta estéril, sobre todo si tenemos presente que la crítica forma parte de un mundo global en que las apuestas estilísticas son muy variadas. En una parte significativa de la crítica institucional española continúa imperando el papel del gusto, hasta el punto de que los críticos se alzan como auténticos tribunales que pontifican en torno a unas obras sin preguntarse cuál es su posición como espectadores en un mundo mutante. Esta misma crítica continúa pendiente de las películas que se estrenan cada viernes en las salas, sin plantearse que muchas veces el impacto que poseen estas películas es notablemente inferior al impacto de algunas series de televisión colgadas en las plataformas de *streaming*. La especialización dentro del sector cinematográfico provoca que exista una división progresiva entre la crítica cinematográfica y la televisiva, una división que en el ámbito mediático aún no ha sido subsanada.

Por otra parte, la crítica española continúa sin ser consciente de que determinado cine de autor no circula únicamente en las salas sino también en las galerías de arte. Cuando determinados cineastas como José Luis Guerín o Albert Serra muestran sus instalaciones en la Bienal de Venecia o en cualquier centro de arte contemporáneo, la crítica cinematográfica se muestra impotente para encontrar un espacio en sus medios para poder hablar del fenómeno. En estos casos, la crítica de cine acaba suplantada por la crítica de arte que ve a estos mismos cineastas como unos creadores extraños que irrumpen en el territorio de la galería, un ámbito que los críticos de arte consideran como su lugar, como el espacio que tienen asignado.

¹⁹ Antonio WEINRICHTER, “Estado crítico”, *Cahiers du cinéma-España*, n. 18, diciembre 2008, p. 83.

A pesar de todas estas diferencias institucionales, uno de los principales problemas consiste en la dificultad que posee la crítica para poder llegar a tomar acta de los numerosos cambios y transformaciones del audiovisual. Es cierto que la crítica ejerce una mirada impresionista respecto a las obras, que esta mirada está marcada por el peso de la inmediatez y que esta crítica fácilmente puede equivocarse en sus pronósticos. De todos modos, la oportunidad que ofrece el presente del audiovisual para la crítica es única, por lo que resulta inaceptable que la crítica rechace la misión de tomar acta de lo que está sucediendo, para poder analizar y catalogar una serie de fenómenos que están marcando otras formas de ver y percibir el cine o la televisión.

Es cierto que el crítico no dicta la ley, ni la moral, ni la estética. Lo único que hace es poner en escena, mediante la escritura, lo que desde su punto de vista se ha puesto en juego a partir de la experiencia emocional que ha experimentado como espectador ante una obra. Mediante la escritura, el crítico abre un espacio de libertad susceptible de ser invertido de mil maneras por sus lectores. Partiendo de la idea de que es fundamental que el crítico supere la vanidad y el carácter nocivo que ejerce toda práctica llevada a cabo en nombre de una moral, pienso que el crítico tiene que formularse una serie de preguntas que son claves para entender su evolución como institución frente al papel que juega el cine dentro de ese proceso continuo de deslocalización que está viviendo. Entre algunas cuestiones puede preguntarse: ¿Cómo definir el nuevo lugar del cine en la cultura audiovisual? ¿Cómo se puede relativizar el valor del juicio cuando cambian los modelos de referencia? ¿Cómo articular una escritura del cine que sea capaz de situarse en el lugar de los nuevos espectadores? ¿Cómo establecer una opinión propia en un mundo en el que la sobreinformación crea multitud de opiniones previamente configuradas?

Estas preguntas son esenciales para afrontar el devenir de la crítica frente a la deslocalización que ha sufrido el cine contemporáneo. Más allá de la perplejidad del sector, la crítica puede enfrentarse de forma directa a todos estos problemas para poder reubicar su posición frente al universo audiovisual. En caso contrario, la crítica

corre el riesgo de convertirse en una institución anacrónica, incapaz de atrapar y tomar nota de las contingencias de su propio presente.

**El “ventrilocuismo cinesco”
o los públicos frente al doblaje de películas
en la encuesta de *Films Selectos* (1934)**

Evelyne Coutel

ENS de Lyon, IHRIM UMR 5317

En su inmensa mayoría, las revistas cinematográficas publicadas en el primer tercio del siglo XX pertenecían a una prensa popular —deliberadamente heteróclita y abierta a todo tipo de contenidos: críticas fílmicas y artículos dirigidos a profesionales, pero también entrevistas a estrellas, fotografías y chismes— hecha para alimentar la afición del “público”, un término frecuentemente empleado por periodistas y críticos para designar al lectorado al que la revista necesita fidelizar para garantizar su éxito y supervivencia. Es de notar que la línea editorial de estas revistas aparece en ciertos casos como un voto de sumisión al lector. Así ocurre en el caso de *Films Selectos* (1930-1937), en cuyo primer número se afirma lo siguiente:

Films Selectos será siempre una revista para el público, para satisfacerle a él, para contentarle a él, para servirle a él, y atentos a este propósito [...] deseamos, suplicamos y pedimos a todos nos indiquen qué es lo que más les interesa conocer, cuáles temas prefieren que tratemos, qué asuntos desean que estudiemos o expliquemos preferentemente, esto es: que nos indiquen el camino que debemos seguir para llegar a todos los lectores con entera satisfacción¹.

La presencia de los verbos “desear”, “suplicar” y “pedir” da a entender que son los lectores quienes influyen en el contenido de la revista cuya complacencia no parece tener límites.

¹ Tomás G. LARRAYA, “Qué nos proponemos”, *Films Selectos*, n.º 1, 4 de octubre de 1930.

Sin embargo, las relaciones entre los profesionales del cine y “el público” resultan en realidad mucho más complejas ya que aquellos tienden a despreciar a este por su lectura “inadecuada” de las películas o sus posturas juzgadas incompatibles con la calidad artística del cine. De hecho, aunque muchas veces se emplee en singular, el término “público” abarca realidades múltiples y, durante los años 1930, la prensa cinematográfica es el escenario de un proceso de legitimación artística y cultural del cine que ya se inició en las décadas anteriores y que adquiere entonces una intensidad sin precedentes. Este proceso es indisociable del advenimiento de la cinefilia “cultura”, la cual define los buenos usos del cine y establece unos códigos a la hora de valorar las películas y cuanto atañe al cine². Durante los años 1930, la “distinción cinéfila” se articula principalmente en torno a dos debates fundamentales: primero, la atribución del título de autor del film, ya no a los intérpretes, sino al director; segundo, el doblaje. En una encuesta que organizó en *Films Selectos* en 1934, el crítico José María Huertas utilizó la expresión “ventrilocuismo cinesco” para referirse al doblaje. Este concepto derivado de la expresión “cinema ventrílocuo” que el crítico de *ABC* Antonio Barbero recuperó probablemente del francés Paul Achard refleja de por sí la polémica que desencadenó el doblaje. La ventriloquia se relaciona ante todo con los espectáculos teatrales de muñecos y con el arte de dar voz a un muñeco sin casi mover los labios. Esta imagen sugiere que el doblaje fue objeto de una polémica que denunció su carácter falsificador y lo presentó como práctica que trunca al artista, desrealizándolo y quitándole verosimilitud.

Se tratará, pues, de dar cuenta de los aspectos de esta polémica y de ver en qué medida el doblaje se impuso como factor de diferenciación cinéfila que influyó en la segmentación del público cinematográfico. Tras volver sobre la implantación del doblaje en España, se observarán los enfrentamientos que provocó en la cultura cinematográfica a partir de la encuesta realizada por *Films Selectos* en 1934. Se

² A este respecto véase Antoine DE BAECQUE, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Hachette littératures, 2005.

estudiará cómo el debate se estructuró en torno a la noción de “pureza cinesca” y se mencionarán los factores de rechazo del doblaje. Por último, se analizarán las distintas posturas que los opositores del doblaje mantienen con respecto al público que prefiere las versiones dobladas.

La implantación del doblaje en España: algunas observaciones liminares

Antes de analizar la encuesta organizada por *Films Selectos* y sus implicaciones con respecto a la segmentación del público cinematográfico, es necesario introducir algunas observaciones en torno a la instauración del doblaje en España a principios de los años 1930, como consecuencia de la llegada del cine parlante.

Al inicio de la década, las películas extranjeras se proyectaron primero en su idioma de origen, lo que causó en no pocos casos su fracaso frente al público español, no solo por la mala calidad del sonido sino también por el carácter nuevo del cine parlante que suponía romper con los códigos aprendidos durante el cine mudo y descubrir unas voces que no siempre correspondían con la imagen de la estrella que se hubiese forjado anteriormente. Para soslayar el problema del rechazo de los films de habla inglesa por los públicos hispanohablantes, los estudios hollywoodienses decidieron rodar películas de habla castellana. Esta medida también permitió hacer frente a las dificultades que experimentaba la producción española que, en 1930 y 1931, se vio paralizada por el desarrollo del cine sonoro³. Hollywood convocó a artistas hispanohablantes como Imperio Argentina, Catalina Bárcena, Rosita Díaz Gimeno o Miguel Ligeró. La revista *Popular Film* se hizo eco de los beneficios que esta iniciativa suponía para el público español: “Nos congratulamos que comience a iniciarse este movimiento en favor de nuestro público condenado a no entender una palabra de lo que se habla en la escena, cosa que desvirtúa el valor de una obra por notable que ésta sea”⁴. El número de estas producciones decayó notablemente tras 1931⁵, lo que

³ Román GUBERN, *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 10-11.

⁴ [Anónimo], “Pantallas de Barcelona: Nueva empresa cinematográfica”, *Popular Film*, n° 186, 20 de febrero de 1930.

⁵ Se registran 43 películas de este tipo en 1930, 35 en 1931, 12 en 1932 y tan solo 2 en 1936. *Ibid.*, p. 41.

se debe a la instauración progresiva del doblaje, que realmente entró en vigor a partir de 1933.

Antes de ello, el subtulado en lengua castellana de películas norteamericanas había sido emprendido por *Exclusivas Films* para las películas llamadas a triunfar en el mercado. Sin embargo, ese sistema tenía sus límites frente a los espectadores menos alfabetizados, de modo que los estudios de Hollywood impusieron el doblaje. En España, los primeros estudios dedicados al doblaje aparecieron en 1933. No por ello desaparecieron las versiones con subtítulos y, hasta 1936, coexistieron con las dobladas⁶.

Según Ana Ballester, el doblaje fue rechazado de forma masiva primero (hasta 1932 aproximadamente) debido a su calidad mediocre⁷. Basándose en los testimonios que los críticos del periodo dejaron en sus historias del cine, en particular en los de Fernando Méndez-Leite y de Ángel Zúñiga, este análisis concluye que el doblaje fue rechazado por un público culto (profesionales del cine, periodistas y demás amantes del cine con un nivel cultural más o menos alto) mientras que el gran público lo aceptó y hasta lo reclamó por razones obvias de comprensión de las películas.

Esto no equivale a afirmar que la crítica se opuso de forma exclusiva al doblaje. En un texto publicado en *Cine español* en 1934, el periodista F. Montagur optaba por el doblaje y presentaba su postura como unánime: “Suponemos que en la próxima temporada las películas estarán ‘dobladas’ en español en su casi totalidad, y lo suponemos, porque es unánime la opinión del público y de la prensa en pedirlo, en reclamarlo”⁸. Montagur efectuaba una nivelación de la opinión general y presentaba la aceptación de los subtítulos como un acto de cortesía por parte del público:

El público, en su totalidad, es educado y correcto. La excepción confirma esta regla. Y precisamente por su exquisita corrección, por

⁶ *Ibid.*, p. 43-44.

⁷ Ana BALLESTER CASADO, *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine norteamericano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Albolote (Granada), Comares, 2001, p. 110.

⁸ F. MONTAGUR, “Habladas en español”, *Cine español*, n° 4, junio de 1934. Citado en Emilio GARCÍA FERNÁNDEZ, *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 259.

no gustar de la protesta ruidosa, por callar siempre y conformarse con todo, las empresas y editoras abusan de esta condescendencia, de esta bondad innata de nuestro público madrileño y presentan las películas con títulos que reúnen todas las molestias posibles, y ninguna ventaja⁹.

En su defensa unilateral del doblaje, este texto hace caso omiso de todos los desacuerdos y matices que entraron en juego en las discusiones sobre el tema. Desde nuestro punto de vista, la encuesta publicada por *Films Selectos* constituye un documento de gran relevancia para poder estudiar la pluralidad de los puntos de vista, y no solo desde la perspectiva de los críticos, sino también de aquellos que leían la prensa cinematográfica y que, de ser enemigos de la « protesta ruidosa », encontraron sin embargo en esta encuesta la ocasión de expresar su opinión. De hecho, la posibilidad de tener acceso a los argumentos que esgrimieron los lectores para defender una u otra postura resulta bastante inédito puesto que, según hemos podido comprobar a través del examen de la prensa cinematográfica española — por lo menos de la que se ha conservado —, es poco frecuente que las revistas dediquen una sección al correo de lectores¹⁰. Sí existen páginas en las que se recogen peticiones de datos en relación con la actualidad cinematográfica, pero no se trata de cartas completas que permitan realizar un estudio pormenorizado de los públicos teniendo en cuenta sus preferencias o las emociones que hayan sentido frente a una determinada película o estrella.

La encuesta publicada en *Films Selectos* brinda la oportunidad de conocer un poco más al lectorado de esta revista y, sobre todo, de observar cómo se dividieron los públicos en torno a la práctica del doblaje que ocasionó grandes cambios en la forma de ver el cine.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Esta sección sí existe en *La Pantalla* (1927-1929) y de vez en cuando en *Popular Film* (1926-1937), pero en ésta solo se recogen “cartas serias” de lectores que podrían ser críticos.

El debate sobre el doblaje en *Films Selectos*: la “pureza cinesca” y el “buen aficionado”

La encuesta sobre el doblaje de películas llevada a cabo por *Films Selectos* entre el 23 de junio de 1934 (n° 193) y el 22 de septiembre de 1934 (n° 206) atestigua la recepción bipolarizada de dicho procedimiento. Permite observar los motivos de los lectores, así como su manera de expresarlos. El encabezado que la introduce invita a los lectores a posicionarse según tres opciones: “Los ‘dobles’: ¿son necesarios? ¿Deben desaparecer? ¿O han de aceptarse como mal menor?”. Según el periodista José María Huertas, la iniciativa de esta encuesta se debe a la voluntad de sondear la opinión de los espectadores “comunes”. El enunciado en el cual lo explica refleja una anchura de miras que se opone a las posturas elitistas de la crítica profesional:

El tema de los dobles [...] es para mí y para el público [...] de un interés indudable. Sí, también para la masa. Escapa el asunto del dominio exclusivo del profesional, para entrar de lleno en el de la opinión pública. En esta ocasión, como nunca, el que paga en taquilla ha de sentirse interesado en este tema de los “dobles”, ha de manifestarse en contra de las películas “dobladas en español”. ¿Le satisface la voz prestada que ponen en boca de su artista favorito? ¿Prefiere más la versión original, con las incomprensibles parrafadas en lengua extraña, pero de matices fieles a la expresión del artista que actúa frente al objetivo? Sin duda alguna, sería curioso conocer la respuesta de esa opinión pública a la que nadie ha tenido la atención de consultar¹¹.

Al emplear dos veces la construcción “haber de” (“ha de sentirse interesado”, “ha de manifestarse”), el periodista confiere a esta encuesta el carácter de cultura participativa y presenta la contribución de los lectores como un deber equiparable al ejercicio del voto. Huertas aclara que, por su parte, no es partidario del

¹¹ José María HUERTAS, “Los ‘dobles’: ¿son necesarios? ¿Deben desaparecer? ¿O han de aceptarse como mal menor?”, *Films Selectos*, n° 193, 23 de junio de 1934.

“ventrilocuismo cinesco” pero “resultan tan interesantes ciertas manifestaciones de algunos de los que defienden los ‘dobles’ que, indudablemente, es conveniente reproducirlas.”¹²

Se trataba, pues, de alimentar el debate en torno al espinoso asunto del doblaje y aunque el objetivo primordial era recoger la opinión de aquellos espectadores que no formaban parte de la élite periodístico-profesional, cabe señalar que se pueden encontrar entre las respuestas publicadas algunas cartas de críticos, lo que rompe el pacto inicial. Por lo demás, queda claro que los lectores cuya carta se publicó son los que más se aproximan a la élite ilustrada y autorizada por su condición sociocultural y su capacidad para expresarse por escrito, muchas veces en un registro literario. Entre las 32 respuestas recopiladas, 18 se pronuncian en contra del doblaje, 6 están a favor y 8 lo aceptan como « mal menor ». Esto último significa que el doblaje es más o menos admitido en determinadas condiciones que varían enormemente en función de los lectores: solo se puede aplicar a documentales o a películas históricas; puede afectar a las películas “ligeras” pero nunca a las producciones “excepcionales”; es indispensable debido al gran número de espectadores iletrados pero de ningún modo puede provocar la desaparición de las versiones originales.

Entre los numerosos motivos que pueden conducir al rechazo del doblaje, se halla la voluntad de promover la producción nacional. Como lo observa Rafael Villanueva en su carta:

La producción española avanza, sí, avanza, pero ¿cómo?, con un paso lento e inseguro. ¿La causa de ello? ¡Bien sencilla!, la constante intervención de los dobles, y digo la constante porque de las contadas películas dobladas, hemos pasado a la “eterna” [colaboración] de dobles¹³.

Por su parte, José María Codo adopta un tono más virulento y demoniza a los agentes del doblaje presentándolos como “gentes que se empeñan en alterar,

¹² *Ibíd.*

¹³ Carta de Rafael VILLANUEVA, “Los ‘dobles’ deben extinguirse”, *Films Selectos*, n° 201, 18 de agosto de 1934.

disfrazar grotescamente las obras fílmicas y que son absolutamente incapaces de reservar la más insignificante de sus energías para el fomento (creación, sería más exacto), de nuestro tan tristemente célebre cinema nacional.”¹⁴

Más allá de este criterio que traduce la voluntad muy comprensible de que el cine nacional se desarrolle¹⁵, la polémica en torno al doblaje revela la existencia de varios públicos. Muchas veces, conduce a emitir juicios de valor sobre los hábitos de un determinado público que lo hace necesario por motivos vinculados a la educación y al nivel cultural.

Aunque esta posición es minoritaria en las respuestas, algunos lectores consideran que el amor al cine es incompatible con la aprobación del doblaje; para otros —lo cual ya es más frecuente—, el doblaje es sintomático de la diferencia que existe entre el “buen aficionado”, equiparable al cinéfilo, y el “espectador común” cuya afición es real pero de índole distinta e inferior a la cinefilia, la cual va cobrando un sentido más culto. La noción de “buen aficionado” se menciona con frecuencia en las cartas y a veces se vincula al “buen gusto”: “para los buenos aficionados sigan sirviéndonos las casas las cintas en su idioma original”¹⁶, “por el buen gusto del aficionado es por lo que prefiero las películas en su versión original”¹⁷.

A lo largo de la encuesta, se oponen dos concepciones del “público”: por una parte, “la identificación del público con el conjunto de los ciudadanos que deberían gozar igualmente de los bienes culturales”¹⁸; por otra, se observa una confusión entre público cinematográfico y público cinéfilo, de modo que el goce de estos bienes se restringe “ya sea a una élite intelectual, ya sea a una minoría de individuos económicamente privilegiados.”

¹⁴ Carta de José María CODO, [sin título], *Films Selectos*, n° 198, 28 de julio de 1934.

¹⁵ Una preocupación omnipresente en la cultura cinematográfica de aquel periodo. A este respecto véase Marta GARCÍA CARRIÓN, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013.

¹⁶ Carta de José RUIZVA, [sin título], *Films Selectos*, n° 199, 4 de agosto de 1934.

¹⁷ Carta de Alejandro ALMAZÁN, [sin título], *Films Selectos*, n° 199, 4 de agosto de 1934.

¹⁸ “*L’identification du public à l’ensemble des citoyens, qui devraient jouir également des biens culturels les plus enrichissants*”, Jean-Marc LEVERATTO, *La Mesure de l’art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, pp. 234-235.

Esta segunda postura encuentra su mayor expresión en la carta de Joaquín Vega, un crítico perteneciente a la élite profesional, según quien los dobles son “antinaturales”, “antiartísticos”, “antieconómicos” y “antinacionales”. Vega se encarga de polarizar el debate entre la “crítica sana” — la única en merecer el calificativo de “cinéfila” — y “el público”, representado sin matices como una manada uniforme e inerta:

Siempre la crítica sana — de esa por entre cuyas líneas discurren cauces de libertad — presentará su rotunda oposición al degradante sistema de los “dobles” [...]. Por otra parte — ¿por qué no decirlo? — el indispensable factor público se inclina [al] doblaje; se rinde a esa tirita de papel en un modo suicida y pavoroso hacia el que la lee: “hablada en español”.

Y es que todo se asienta en la base de la incultura cinemática tan completa, de que nuestro público en general adolece. Es éste, un hecho irrefutable. Aunque no busquemos comparaciones y esta ignorancia es en cierto modo universal, es en España un hecho patente. Definitivo¹⁹.

Esta carta permite vislumbrar otro motivo que animó a Huertas a emprender la encuesta: la marginalización de los críticos que, con el fin de preservar la dimensión popular del cine como arte accesible para todos y compatible con el simple entretenimiento, no se oponen del todo al doblaje. En el número 193, donde se dan a conocer los objetivos de este sondeo, Huertas incorpora una entrevista al crítico Pedro Puche, quien forma parte de este sector de la crítica no partidaria de la “pureza cinesca” a ultranza:

Al tópico de la prostitución cinesca que esgrimen sus adversarios en la discusión — todos ellos apasionados, como hemos dicho, por la pureza cinesca — opone el defensor — también cineísta convencido y

¹⁹ Carta de Joaquín VEGA, “Sobre el tema de los dobles”, *Films Selectos*, n° 198, 28 de julio de 1934.

desde luego autoridad en la materia — los razonamientos de más peso de una utilidad práctica [...]”²⁰.

Se nota en la presentación de Huertas un esfuerzo por subrayar la legitimidad de Puche, a pesar de que este defiende una postura considerada inconciliable con la “crítica sana” a la que alude Vega. Se nota también el empleo de un léxico “sanitario” — “pureza”, “sana”, “prostitución” — que revela toda la intensidad del proceso de legitimación artística del cine que está teniendo lugar en la prensa especializada: para llegar al mismo rango que las demás artes, e incluso para superarlas, el cine debe depojarse de sus facetas “impuras” entre las cuales se halla el doblaje que lo hace accesible y comprensible para un gran número de personas.

Contrariamente a la opinión mayoritaria, Pedro Puche consideraba que el doblaje, en vez de poner trabas al desarrollo de la producción nacional, podía favorecerlo al alimentar la insatisfacción del público frente a las películas “ventrílocuas” que, como lo explica, producen un choque entre dos culturas:

A fin de cuentas será el “doble” y sólo el “doble” lo que provocará en España la producción directa, organizada. [...] Hay algo en el “doble” que [...] nadie resolverá nunca o, si no, en limitadísimos casos. Ese choque, muy violento a veces entre dos espíritus: el del ambiente original y el del nuevo idioma. Y cuando las pantallas españolas, en su inmensa mayoría [...] hablen en español a su público, éste se sentirá insatisfecho, mortificado por ese algo que no verá resuelto jamás y, habituado a su idioma, exigirá su lengua y su espíritu, pero en producción directa²¹.

Este punto de vista refleja una concepción del público diametralmente opuesta a la que comparten críticos como Vega y que se caracteriza por una desconfianza total en el gran público y en su capacidad para respaldar el fomento del cine nacional. Según Vega, el público español se conforma con “estas cintas con voces en conserva”²². Si

²⁰ J. M. HUERTAS, “Los ‘dobles’: ¿son necesarios?...”, *art. cit.*

²¹ Opinión de Pedro PUCHE, *ibíd.*

²² Carta de J. VEGA, “Sobre el tema de los dobles”, *art. cit.*

él considera a este público como un estorbo para el desarrollo de la producción española, Puche lo presenta al contrario como su motor.

No obstante, por su grado de virulencia y altanería, la carta de Joaquín Vega resulta minoritaria en las páginas de *Films Selectos*. Por lo general, los lectores que están en contra del doblaje transmiten un punto de vista menos contundente y se esfuerzan por introducir matices.

La carta de Julio del Camino Moreno expresa un criterio que muchos lectores evocan y que resulta central en la desaprobación del doblaje: el desfase entre la imagen y el sonido, entre la actitud facial y corporal del personaje interpretado y la voz que lo acompaña. Este lector no opta por la supresión del doblaje pero su carta indica la conciencia de pertenecer a un público “culto” que se diferencia de lo que él y otros lectores denominan la “gran masa”:

A mi parecer y he podido comprobar en cierto modo que hay una masa de público que entre una película doblada en español y otra en extranjero, prefiere la primera porque como ellos dicen por lo menos entendemos lo que hablan.

Pero esa masa de público no se fija en que hay películas que por la expresión del gesto de los personajes es muy difícil por no decir imposible que el “doble” pueda dar a su voz la tonalidad necesaria para que corresponda con la mímica del protagonista. [...]

Creo que todo buen espectador que presenciara esta película [*Cabalgata*] “doblada en español” podría darse perfecta cuenta que en las escenas más emocionantes y culminantes del film, la voz del “doble” no daba la necesaria emoción que debía al gesto de la heroína, parecía enteramente que la protagonista del film era la que sentía la emoción y que después había una persona extraña a todo lo que representaba, que era la que hablaba por ella²³.

²³ Carta de Julio DEL CAMINO MORENO, “Mi opinión sobre los dobles”, *Films Selectos*, n° 196, 14 de julio de 1934.

En esta carta, el uso de comillas se debe a que el doblaje constituye aún una novedad y representa también para el emisor una manera de distanciarse de él situándolo fuera de su propia esfera. En el caso de este lector que se posiciona al margen de la “masa de público” expresión que puede referir, en su acepción más general, a un gran número de personas, pero que en estas líneas viene precedida del demostrativo “esa” que añade un matiz despectivo se nota que la preferencia por las versiones originales se basa en una distinción entre las “películas de escaso valor interpretativo” y “las películas con cierto valor interpretativo”, lo que orienta el debate hacia los intérpretes. Una de las principales razones, y quizás la mayor, que incitan a ciertos lectores a rechazar el doblaje o a aceptarlo como “mal menor” consiste en la relación que se teje entre el público y los artistas. Como lo dice José Verdu, “la mayor razón que debe tener todo buen aficionado al cine para ser enemigo de los ‘dobles’ es la discordancia que generalmente existe entre el protagonista y el que dobla”²⁴.

La cinefilia que se patentiza en las cartas se articula en torno a los artistas y su talento interpretativo. Durante los años 30, esta cinefilia basada en el culto al actor o a la estrella es también objeto de estigmatización por parte de la crítica profesional que trata de imponer al director como autor del film, forjando un “cine de autor” y despreciando al público que se centra ante todo en los intérpretes. Buen ejemplo de ello se halla en estas líneas del crítico Antonio Nieto :

No se dice una película de Duvivier o una cinta de Pierre Colombier, sino un film de Greta Garbo, o de Marlene Dietrich, o de Jean Murat. Se nombra al intérprete, pero no al realizador; se explica el asunto, pero no su técnica. No es extraño oír después del estreno de una película el comentario de “Es una película que hace llorar”, o, por ejemplo, “Fulano está simpaticuísimo”, o “Ella está guapísima”. ¿Y

²⁴ Carta de José VERDÚ, [sin título], *Films Selectos*, n° 199, 4 de agosto de 1934.

cuándo habéis oído comentar entre el público que la técnica es buena o mala?²⁵

Según Nieto, la crítica debe centrar sus esfuerzos en extirpar esta tendencia:

Ardua es la tarea que aún le[s] queda por realizar a nuestros críticos, tarea además ingrata porque significa arrancar del público una costumbre añeja, una rutina que la aprendieron desde los primeros años del cine y que va sucediéndose como una herencia legítima, de generación en generación²⁶.

El debate sobre el doblaje tiene efectos positivos en la medida en que coloca al intérprete o a la estrella en el centro de las atenciones y permite que se reafirme la existencia de una cinefilia basada en las emociones que se derivan del juego del actor. En este caso, el doblaje se combate porque perjudica la verosimilitud de los personajes interpretados. La mayoría de los participantes en la encuesta consideran como insatisfactoria la relación entre el referente visual y su expresión fonoespacial, es decir la expresividad sonora que vehículan los rasgos no verbales que acompañan a las palabras habladas (tono, timbre, intensidad, ritmo, énfasis, inflexión). José Ruizva lo explica muy bien en su carta:

En ningún momento deberían doblarse esas grandes producciones que van avaladas por los nombres gloriosos de infinidad de estrellas que admiramos a través de una larga carrera en el cine.

Nunca podrá compararse la emoción que a su papel daba Marlène Dietrich en *Marruecos* con su voz seca y desgarrada como el papel requería a esa voz hueca y cascada que le fue prestada en *El expreso de Shangai* por otra artista que “avampiresaba” todo lo que podía la voz para que resultara bien y cuya voz hemos visto prestada a todas las “vampiresas” de Hollywood²⁷.

²⁵ Antonio NIETO, “La difícil misión del crítico cinematográfico”, *Popular Film*, n° 427, 25 de octubre de 1934.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Carta de José RUIZVA, [sin título], *Films Selectos*, n° 199, 4 de agosto de 1934.

El doblaje aparece aquí como la interpretación de una interpretación, o la “estereotipación” de un estereotipo que, para ser creíble, requiere un talento interpretativo que solo la actriz posee. Solo en muy contadas ocasiones se alude al director del film y a las desventajas que supone para él el doblaje. Según Rafael Jacob Bendahan, el director ocupa la segunda posición en la lista de agentes perjudicados: el doblaje “desprestigia [primero] al artista”²⁸ ya que a veces el público se cree que es el actor el que no sabe combinar sus gestos con su voz — así habría ocurrido con John Barrymore, “víctima del ‘doble’” — ; segundo, perjudica al director y a la escenificación orquestada por él — “¿No se han fijado alguna vez salir una escena de baile y el ‘doble’ atacar una música distinta al paso que marcan los del film?”²⁹ — ; tercero, a la casa productora y, por último, al cine que proyecta la cinta ya que el menor desfase entre los gestos del actor y la voz hace que se ponga en entredicho la calidad de los aparatos. La identificación con los personajes, así como las emociones que el artista puede despertar mediante su arte, constituyen el núcleo de la polémica y determinan el posicionamiento del público “culto” frente al “otro público”.

¿Qué postura asumir frente al “otro público”? ¿Sacrificarlo o sacrificarse?

Para tratar de zanjar el debate del doblaje, José María Codo irá hasta omitir por completo la existencia de un público que sí lo necesita para poder comprender las películas. En su carta, se autodenomina “antidoblista”, no por “esnobismo”, como él lo dice, sino por considerar el doblaje como un sacrilegio respecto de los intérpretes y del autor de la película. En su opinión, el doblaje, por muy perfecto que quede, no deja de constituir una falsificación de la obra. Sus comentarios revelan una negación total del público iletrado y, según este lector, el doblaje no tiene la menor utilidad para nadie:

Los dobles no han sido reclamados por nadie. El público no acude más a un local que proyecte copias dobladas que a otro que pase

²⁸ Carta de Rafael JACOB BENDAHAN, [sin título], *Films Selectos*, n° 198, 28 de julio de 1934.

²⁹ *Ibíd.*

versiones originales. El público cinematográfico de ahora ya no es aquella masa energúmena de años atrás, para satisfacer a la cual debía recurrirse a toda suerte de inverosimilitudes. Los realizadores del doblaje, pues, no deben, no pueden argüir en su favor el hecho de que el público les obligue a doblar. ¡Mentira infame! Al público se le debe un respeto y éste puede traducirse dejándole disfrutar de las películas tal como son, sin intentos infelices de redención ridícula por parte de inconscientes en materia artística³⁰.

Un testimonio totalmente opuesto se encuentra en la carta de José Ruizva, el redactor cinematográfico de *El diario de Albacete*. Pese a que por su parte no le gusten los dobles, toma la pluma en nombre de “esos miles de espectadores que los prefieren”:

Los dobles en ningún momento deben desaparecer, porque así lo exige la mayoría de los espectadores. Estos espectadores que llamaremos populares. Esta gran masa de aficionados al cine no puede “tragar” nunca una película hablada en idioma que no sea el nuestro.

Se da el caso que instalado un aparato de cine sonoro en la Plaza de Toros, asisten a las proyecciones siempre que las películas sean habladas o “dobladas” en español de tres a cuatro mil espectadores que por un precio módico están viendo todas las producciones que no admitiría un público de sala más o menos elegante³¹.

Como lo muestran las últimas líneas, a estos “espectadores populares”, partidarios del doblaje, Ruizva no les niega el estatuto de “aficionados” al cine y hasta subraya que ellos permiten que se proyecten películas que se verían despreciadas por un público más exigente y que, si no fuera por ellos, caerían en la invisibilidad total. La preferencia de estos espectadores por las películas dobladas no se describe como un

³⁰ Carta de J. M. CODO, art. cit.

³¹ Carta de José RUIZVA, [sin título], *Films Selectos*, n° 199, 4 de agosto de 1934.

factor de exclusión de la cultura cinematográfica sino, al contrario, como una manera de contribuir a su dinamismo y eclecticismo. Un punto de vista similar se perfila en la carta de Rafael López Cruces que menciona a los “dobles” como “los héroes anónimos del cinema parlante”. Gracias a su labor, se evita que muchas producciones extranjeras de interés sean un fracaso total:

En cualquier población de España por muy modesta que sea y tenga un cine, veréis que anuncian una película hablada en castellano y tendrá un gran éxito, las colas de público duran horas y horas en las taquillas, la película se sostiene en el cartel tres, cuatro, cinco días, una semana, un mes y siempre el salón del cine se encuentra lleno [...] y el público se entusiasma con ella [...]. Por el contrario, veamos el reverso de la medalla. Se anuncia una película en idioma extranjero, ya sea inglés, alemán o francés, los actores son todos astros del séptimo arte, la fotografía es magnífica, la técnica insuperable, la sincronización estupenda y sin embargo, dura muy poco en el cartel del cinema. ¿Por qué? Porque no está “doblada” en castellano y al público en esos casos no le interesa³².

En el número 202, en vez de publicar cartas de lectores, José María Huertas tomó la palabra a través de un reportaje cuyo propósito consiste por lo visto en matizar las opiniones elitistas e ir en contra de la negación del “público común” que se ha podido observar en la carta de Codo. Su artículo tiene una dimensión edificante ya que cobra el aspecto de un relato sin duda destinado a ejemplificar la actitud tolerante de quien quiere tomar en cuenta las necesidades del público que, ya sea por iletrismo o desconocimiento del inglés, ya sea porque considera el cine como un mero pasatiempo, prefiere las películas dobladas. Por eso Huertas narra su peregrinación por las calles de Barcelona con el fin de encontrar al “hombre de la calle” que explique con sus propias palabras por qué prefiere los “dobles”:

³² Carta de Rafael LÓPEZ CRUCES, “La opinión de un aficionado al séptimo arte sobre los dobles”, *Films Selectos*, n° 204, 8 de septiembre de 1934.

Y a todo esto, ¿qué piensa el hombre de la calle? ¿El que a lo mejor no lee artículos sobre el cine pero que es un entusiasta de las películas, del Séptimo Arte? También su opinión es interesante, quizá la más interesante de todas, porque él, apartado por completo de las complicaciones, de las luchas y preocupaciones que agitan el mundillo del cine, acude al espectáculo por eso: porque es un espectáculo, porque tiene ganas de distraerse, de divertirse³³.

El reportaje incluye además una fotografía de Huertas hablando con “el hombre de la calle”, un tal Carlos Garcés que es empleado de banca y que, al tener las tardes libres, las aprovecha para ir al cine y se alegra de que las películas se puedan ver dobladas:

- ¿Le gustan a usted los dobles? [...] Esas películas que, siendo extranjeros los protagonistas, se expresan en nuestro idioma...

- Sí, ya sé — responde el hombre de la calle —. Pues me gustan mucho. Ahora, por lo menos, se les entiende, que antes... ¡Antes lo mismo daba que hablaran o que hubiese música! ¡Si no entendíamos jotal! O todo lo más aquello del “yes”, “okey”, “love you” y demás zarandajas³⁴.

El punto de vista tolerante que Huertas se esfuerza por transmitir se encuentra también en algunas cartas de lectores como la de Palmiro Zapatero que describe la aceptación del doblaje como un “sacrificio” por parte del público culto:

Les diré, queridos lectores, que no tenemos que pensar en nosotros mismos, sino en el público en general, pues aunque verdaderamente las personas que tengan gusto prefieran la versión auténtica a la “doblada”, hay también personas que por su desgracia no saben una letra, y siendo así, ¿qué hacen esas personas cuando van al cine y proyectan películas en un idioma que ellas no entienden? [...] Les

³³ José María HUERTAS, “Otra vez los dobles. Consecuencias de un reportaje”, *Films Selectos*, n° 202, 25 de agosto de 1934.

³⁴ *Ibíd.*

diré que prefiero las personas que tengan un poco de buen gusto, “sólo un poco”; ahora que, como he dicho al principio, hay que pensar en el otro público, en el que no sabe leer, y sacrificándonos un poco para los “dobles” no desaparezcan totalmente³⁵.

Una descripción menos maniquea del “otro público” que acude a los cines de barrio donde se proyectan las versiones dobladas aparece en la carta de Luis Sanclemente Garriga. Afirma este lector que incluso en estos cines hay espectadores que, a la hora de no poder escuchar la voz del artista al que admiran, expresan su insatisfacción frente al doblaje:

La mayoría del público quiere las versiones originales, como voy a demostrar, en cines de estreno. [...] En los cines populares los dobles tienen más partidarios, lo declaro con sinceridad, aunque proyectándose en uno de estos cines *Rasputín y la zarina*, oí que decían en la fila de delante: ¡Qué lástima que no oigamos las voces de los Barrymore! ¿Quién es capaz de “doblar” tan sólo regularmente a Greta Garbo en *Cristina de Suecia* [...]? Películas buenas, con los dobles se convierten en malas o regulares³⁶.

Rafael López Cruces adopta una orientación similar al mencionar factores atenuantes que explican que una parte significativa del público prefiera ver las películas extranjeras en versión doblada antes que en versión original. Alude en particular a la mala calidad de los rótulos cuyo desciframiento resulta complicado aún en caso de saber leer:

La gran masa perdona los defectos cada día más tenues de la adaptación de la palabra al gesto, con tal de no soportar ciertos acentos extranjeros repulsivos al oído, ni debilitarse la vista trantando en vano de acompasar la lectura del diálogo con la acción

³⁵ Carta de Palmiro ZAPATERO, “Los ‘dobles’ no deben desaparecer totalmente”, *Films Selectos*, n° 203, 1 de septiembre de 1934.

³⁶ Carta de Luis SANCLEMENTE GARRIGA, “Los dobles deben desaparecer”, *Films Selectos*, n° 204, 8 de septiembre de 1934.

y el hilo del argumento, máxime cuando se empleo el sistema de los rótulos sobre fondo claro, en cuyo caso ni se puede leer bien³⁷.

La posición del público capacitado para apreciar las versiones originales frente al público que opta por las versiones dobladas difiere significativamente en las cartas y no solo traduce las concepciones cinematográficas de cada lector sino que también refleja en algunos casos una actitud basada en la solidaridad y la tolerancia.

Conclusión

El estudio de la encuesta de *Films Selectos* permite, pues, tener una perspectiva general de la recepción del doblaje en España. Por una parte, esta polémica revela muy bien la apropiación de la cinefilia por parte de una élite intelectual que contribuye a que este concepto adquiriera un sentido más culto, lo cual se traduce por un rechazo rotundo de las versiones dobladas y por una desconsideración y una infravaloración de los factores que justificarían el mantenimiento del doblaje. Frente a esta postura, un número significativo de lectores insisten en la necesidad de mantener el doblaje para que los públicos menos alfabetizados puedan tener acceso a las películas extranjeras. De este modo, adoptan un enfoque sociológico consistente en distinguir varios estratos sociales dentro del público nacional para poder adaptar la distribución de los bienes culturales a las necesidades de los estratos más defavorecidos del público. Esta postura encuentra su mejor expresión en la carta Manuel A. Ruiz que, defendiendo una idea novedosa para la época, afirmaba que en vez de combatir a los “dobles” y apoyar su desaparición, habría que contribuir a su perfeccionamiento: “Aunque los ‘dobles’ no hubiesen sido nunca perfección, son susceptibles de ello y con el estímulo de nuestra aceptación la factibilidad sería realidad completa, porque no es muy difícil, sin duda, modular la voz, adecuadamente a una circunstancia dada”³⁸.

³⁷ Carta de Pedro GERÓNIMO CERREZO, “Son necesarios”, *Films Selectos*, n.º 204, 8 de septiembre de 1934.

³⁸ Carta de Manuel A. RUIZ, [sin título], *Films Selectos*, n.º 206, 22 de septiembre de 1934.

En la España de los años 30, el doblaje forma parte de los parámetros que entran en juego en la “política de estratificación social del espectáculo cinematográfico”³⁹ que no solo se basa en aspectos materiales – precio de las entradas, confort y lujos en las salas cinematográficas –, sino que también cobra una dimensión moral, simbólica y cultural en la prensa cinematográfica. El poder discriminatorio del doblaje se ejerce en contra de ciertos grupos humanos social y culturalmente excluidos. La carta de Pedro Geronimo Cerezo permite identificar a estos grupos. Al admitir que el doblaje debe mantenerse pero no por ello deben abandonarse las versiones originales, añade este lector lo siguiente:

ello siempre será recibido con alegría por el aficionado puro o entre aquellos que tiene afán por compenetrarse de la sensibilidad de otros pueblos cultivando su idioma. Pero aparte de estos grupos selectos, cabe dar primero satisfacción a la masa popular, niños, ancianos, madre de familia... que van al cine con el propósito de recrearse el espíritu⁴⁰.

El rechazo del doblaje corresponde, pues, a la voluntad de colocar al cine fuera de la esfera de la cultura de masas, una cultura vista como femenina, y por eso “impura”⁴¹. Como se ha podido ver, la noción de “pureza” artística aparece en varias ocasiones en la encuesta de *Films Selectos* y tras ella se esconden motivaciones vinculadas no solo a la clase social y a la edad sino también al género y al desprecio de las mujeres, tanto más cuanto que, a raíz del advenimiento de la Segunda República, estas habían logrado una mejora de su condición, lo que reforzó un miedo a lo femenino que se proyectó en la cultura cinematográfica y que resulta subyacente en la oposición al doblaje que emana del sector de la crítica profesional.

³⁹ Emilio GARCÍA FERNÁNDEZ, *El cine español entre 1896 y 1939...*, op. cit., p. 205.

⁴⁰ Carta de Pedro GERÓNIMO CERESO, “Son necesarios”, *Films Selectos*, n.º 204, 8 de septiembre de 1934.

⁴¹ Véase Andreas HUYSEN, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1986, capítulo “Mass Culture as Woman”. Traducido al francés: “Féminité de la culture de masse: l’autre de la modernité”, en Geneviève SELLIER (dir.), *Culture d’élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris / Budapest / Torino, L’Harmattan, 2004, p. 47-75.

Sea como sea, la cuestión de la pertinencia o impertinencia del doblaje ha mantenido toda su vigencia y sigue dividiendo a los públicos, como lo atestigua la existencia de numerosos foros virtuales donde se debate en torno a las versiones originales o dobladas. La preferencia por una u otra modalidad sigue siendo un importante factor de segmentación del público cinematográfico: se suele tomar en cuenta para medir el nivel cultural de una persona y para evaluar su posición dentro de la cultura cinematográfica.

Este trabajo invita a profundizar la reflexión sobre la manera como las condiciones en las cuales se proyectan las películas — subtítulos o doblaje, nivel de confort en la sala, precio de las entradas, o incluso la posibilidad de “consumir” mientras se está viendo la película: venta de palomitas, etc. — influyen directamente en la valoración de su calidad artística, en la caracterización calitativa del público que las ve — cinéfilo “puro”, ocasional, diletante y otras categorías intermedias —, y también en la manifestación de la personalidad moral de este público: para un público culto y socialmente favorecido, el hecho de acudir a un cine donde se proyectan películas dobladas puede corresponder a una práctica no exenta de esnobismo, consistente en demostrar su capacidad para situarse en un escalón inferior de la cultura y codearse con personas “distintas”, aunque sea solo por unas horas.

Las condiciones en las cuales se desarrolla la proyección de las películas constituye la base de unos fenómenos complejos que definen el nivel social, cultural y moral de los públicos. Los parámetros y criterios que rigen estos mecanismos pueden cambiar en función de las épocas y de las áreas geográficas, y su estudio puede ser de gran interés de cara al conocimiento de los públicos cinematográficos en su diversidad.

Le piratage comme nouvelle cinéphilie

Sergi Ramos Alquezar

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561

L'avènement d'internet a bouleversé les pratiques de consommation culturelle, notamment en ce qui concerne l'accès aux œuvres, transformant les pratiques et les usages des consommateurs. Une des principales conséquences de la dématérialisation des œuvres (filmiques, musicales...), issue du passage au numérique, réside dans la possibilité pour tout utilisateur de partager celles-ci, en marge du cadre défini par les lois protégeant la propriété intellectuelle. Cette pratique, communément appelée « piratage », n'est pas nouvelle : elle existait précédemment (copies sur cassette audio ou vidéo, photocopies...), mais la dématérialisation a rendu beaucoup plus simple ce mode de partage et elle a vu son volume augmenter, jusqu'à être perçue comme un risque pour la survie du modèle industriel de création et distribution des biens culturels, tel qu'il s'était constitué jusqu'alors.

Cet article cherche à observer comment des sites internet dédiés au partage illégal de fichiers, qui centralisent les échanges d'œuvres et qui, à première vue, se ressemblent, constituent en réalité des dispositifs complexes aux configurations multiples. Au sein de ces dispositifs, dont la finalité demeure le partage d'œuvres, en particulier cinématographiques, se mettent en place des pratiques autour du cinéma, proposées à l'ensemble de la communauté virtuelle. Il s'agira donc d'observer ces pratiques, qu'on retrouve généralement d'un forum à l'autre, en étudiant de quelle façon elles sont conditionnées par le dispositif qui les encadre.

Notre étude porte sur une catégorie particulière de ces sites : les forums. Ceux-ci sont devenus un outil extrêmement efficace pour faciliter les pratiques de piratage et, dans certains cas, sont devenus parfois même indispensables dans des dispositifs qui se structurent en deux volets : le logiciel qui permet d'échanger des fichiers entre deux utilisateurs et le forum qui référence les liens rendant cet échange possible. Ces

sites sont fréquentés par une multiplicité d'utilisateurs individuels, mais ils affichent une identité collective : il est alors d'usage de parler de « communautés » virtuelles composées de « membres ». Cette dualité entre communauté et membre, dans le cadre de la cinéphilie, semble faire écho à la distinction opérée dans l'espace réel entre spectateur et public. Pour reprendre les termes de Myriam Juan et Christophe Trebuil :

La distinction entre public et spectateur recoupe de prime abord celle entre groupe et individu : un public est constitué d'un ensemble de personnes qui partagent un intérêt pour une même manifestation, alors qu'un spectateur est un individu particulier, caractérisé par ses goûts, ses compétences et son vécu [...] La distinction publics/spectateurs préfigure la distinction pratiques/réception¹.

Il s'agira alors d'observer comment, au sein d'un dispositif particulier visant le partage de films (déterminé par la technologie d'échange utilisée, la forme du site où la communauté interagit, et le type d'œuvre partagée), ici les forums cinéphiles hispanophones utilisant le réseau eDonkey (populairement connu par le nom d'un des logiciels qui permet de s'y connecter, eMule), se mettent simultanément en place différentes pratiques autour du film et du cinéma. Leur étude nous permettra de définir quelles sont les formes de la cinéphilie pratiquées par les membres, que nous aborderons dans un premier temps à partir de sa formulation la plus simple et ouverte : « l'amour du cinéma », et plus précisément, « l'amour du film ». Pour reprendre les termes de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

La consommation cinématographique contemporaine nous confirme, de ce point de vue, que la filmophilie a été toujours au

¹ « La vision des films suscite d'autres formes d'actions, davantage ancrées dans les réalités sociales au sein desquelles évoluent les publics de cinéma. Pour sa part, "la notion de pratique nomme, en sociologie, l'activité concrète que les individus réalisent ensemble. Or cette activité peut tout aussi bien procéder de la tradition, de l'usage, de l'habitude, du raisonnement pratique ou du savoir-faire " (OGIEN et QUÉRÉ, 2005, p. 96). Cette notion privilégie de surcroît le caractère pluriel des actes : une pratique n'est jamais isolée », Myriam JUAN et Christophe TREBUIL, « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012, p. 1-2, consulté le 20 novembre 2016, <http://cm.revues.org/1262>.

cœur de la cinéphilie. C'est bien le plaisir de « voir un film » et non, comme ont pu l'affirmer certains sociologues ou historiens, le seul plaisir d'aller au cinéma, qui est au principe de la consommation cinématographique *de masse*. Le film ne peut plus aujourd'hui être confondu avec le dispositif cinématographique².

Une fois que nous aurons distingué les spécificités de ce dispositif, nous observerons les pratiques qui s'y mettent en place et comment elles génèrent une forme nouvelle et singulière de cinéphilie.

Étude du dispositif

La première hypothèse de travail consiste à affirmer que les pratiques qui se développent dans les forums ne peuvent pas être analysées en soi. Elles s'inscrivent dans un dispositif plus large sans lequel elles n'auraient pas de sens. Il faut par conséquent distinguer le forum en lui-même, espace de communication adoptant une forme particulière, et l'outil technologique (logiciel appelé « client », eMule par exemple) permettant le téléchargement des films. Or, le choix d'un dispositif particulier vient non seulement conditionner les pratiques qui auront lieu dans le forum, mais également l'éthique de la communauté et en particulier la légitimation du partage de films au sein du forum. Dans le cadre de notre article, nous allons nous intéresser au P2P, et plus particulièrement au réseau eDonkey.

Afin de comprendre dans quelle mesure le choix du réseau est un élément déterminant dans la configuration particulière du dispositif général d'échange entre pairs (communauté/forum/client/réseau), nous allons brièvement procéder à sa description. Les logiciels du réseau eDonkey (eMule par exemple) se caractérisent par un échange de fichiers de pair à pair (*peer-to-peer* ou P2P) : ils permettent de partager les fichiers (films) qui sont stockés sur les machines des utilisateurs (disques durs d'ordinateur...). L'ensemble des connexions entre les ordinateurs de tous les

² Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, « Étudier les usages cinéphiles d'internet », in Jean-Paul AUBERT et Christel TAILLIBERT, dir., *Les Nouvelles Pratiques cinéphiles*, Paris, L'Harmattan, *Les Cahiers des Arts Visuels*, n°12-13, 2015, p. 250-251.

pairs forme le réseau, qui abrite la totalité des fichiers mis à disposition. Il s'agit d'une architecture horizontale semi-décentralisée (les utilisateurs devant se connecter à des serveurs pour pouvoir réaliser les échanges dans le cas des réseaux eDonkey) ou décentralisée (le réseau Kademia, disponible sur certains logiciels client, comme eMule, permet d'établir une connexion directe). Les logiciels se connectant au réseau eDonkey intègrent un système de moteur de recherche permettant de trouver les fichiers dans le réseau à partir de leur nom. Bien que le référencement externe des fichiers ne soit pas indispensable pour le réseau eDonkey, du fait de ce moteur de recherche intégré, cette pratique s'est avérée d'une très grande importance afin de faciliter la recherche et le partage des fichiers. Elle s'est rapidement mise en place, en particulier au sein de forums, dont elle constitue la principale activité.

Le P2P suppose une différence fondamentale avec des dispositifs plus récents, pour lesquels le téléchargement n'est plus fondé sur le partage entre pairs de fichiers hébergés sur leurs ordinateurs, mais se fait à partir de serveurs extérieurs qui stockent les fichiers. Ces derniers peuvent être directement téléchargés à partir de ces serveurs sur la machine de l'utilisateur (téléchargement direct ou *direct download*) ou simplement visionnés (*streaming*). La différence fondamentale entre le P2P et le téléchargement direct est que, dans ce deuxième cas, les serveurs appartiennent à des sociétés qui conçoivent cette mise à disposition comme une activité lucrative dont l'objectif principal reste d'engranger des profits (elles rémunèrent les contributeurs qui hébergent des contenus, et font du profit sur des systèmes de publicité imposés aux utilisateurs ou sur la vente d'abonnements *premium*). Souvent, cette visée différente (non-lucratif pour le P2P, lucratif pour les serveurs d'hébergement) s'inscrit également dans les forums. Les sites de téléchargement direct intègrent des publicités ou du *spam*, ce qui est beaucoup moins fréquent dans les sites P2P (en particulier pour ceux qui se revendiquent cinéphiles).

Ainsi, les forums jouent dans un premier temps une fonction de référencement, complémentaire au moteur de recherche. Le dispositif P2P tient en son cœur le

logiciel, qui permet la constitution d'un réseau connectant tous les fichiers mis à disposition par les différents utilisateurs. Ce premier réseau d'échange de données est redoublé par le forum, deuxième réseau qui vient se superposer au premier et qui concerne cette fois-ci l'interaction communicative entre les usagers, créant des « espaces de communication » tels qu'ils ont été définis par Roger Odin³. Il faut évidemment tenir compte des particularités du forum : contrairement aux pratiques cinéphiles ayant lieu dans la réalité physique, qui revêtaient une dimension collective dans un cadre spatial et temporel marqué par la simultanéité et l'interaction au sein d'un groupe (projections au cinéma, débats dans l'espace du ciné-club...), les pratiques propres aux réseaux virtuels sont exclusivement individuelles, isolées et différées (chacun des membres agissant depuis un espace individuel : domicile, lieu de travail...)⁴.

Explicitation d'un cadre, spécialisation et projet cinéphile

Bien qu'un usage significatif du P2P commence avec l'apparition du logiciel Napster en 1999, c'est lors de l'expansion du réseau eDonkey et la popularisation du logiciel eMule (2002), qui deviendra pendant des années le client le plus massivement utilisé en Europe, qu'on peut situer l'apparition des premiers forums de P2P en Espagne. Dans un premier temps généralistes (Hisplashare.com en 2001 par exemple, recense tout type d'œuvres : films, mais également musique, jeux...), des forums de plus en plus spécialisés vont rapidement émerger et se développer à partir de 2003, pour atteindre un climax vers les années 2007 et 2008. Ils connaissent actuellement une franche décadence, qui s'explique en partie par l'apparition de nouveaux dispositifs de téléchargement (BitTorrent, téléchargement direct...), exploitant de façon plus efficace les progrès technologiques (débits internet croissants...) et permettant de contourner un certain nombre de mesures mises en place par les États pour combattre le piratage. Le réseau eDonkey, dominant dans la première décennie

³ Roger ODIN, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, PUG, 2011.

⁴ Certains forums intègrent cependant des systèmes permettant une communication en direct : *shouts*, *chats* (*Internet Relay Chat*).

du XXI^e siècle, connaît donc aujourd'hui un franc recul. S'il demeure toujours actif, le nombre d'utilisateurs a significativement baissé et de nombreux forums ont désormais fermé leurs portes, ou leur fréquentation par les usagers a diminué drastiquement.

Au moment de leur apogée, ces forums ont développé une grande spécialisation. La valorisation et le choix de certaines catégories de films, qui deviennent les viviers ciblés par chacun de ces forums, peuvent être conçus comme une première forme de cinéphilie (défense et promotion d'un certain cinéma contre un autre). Il est possible de distinguer trois catégories dans cette spécialisation. Ainsi, Divxclasico.com (toujours actif), scission cinéphile du généraliste Hispashare.com, porte dans son nom même la vocation de renouer avec un cinéma classique et d'auteur⁵. Parallèlement, de nombreux forums privilégient un genre en particulier, renouant avec la cinéphilie post-moderne associée au fan⁶. D'autres forums vont également se spécialiser dans les cinémas nationaux, comme l'Asie (allzine.org) ou les cinémas hispanophones (clan-sudamerica.net). Cinéma classique, genre, cinéma nationaux constituent les trois catégories privilégiées pour déterminer un premier cadre de cinéphilie. Pour la suite de notre étude, nous allons nous intéresser plus particulièrement à DivX Clásico qui nous semble représentatif de ces pratiques.

Très souvent, ces forums vont se doter de chartes servant de déclaration de principes qui vont délimiter leur périmètre cinéphile. Ainsi, DivX Clásico accueillait les membres dans sa page d'accès par un « *Bienvenido a DivX Clásico. Para los amantes del Cine Clásico* ». Avec le temps, le forum s'est doté d'un « décalogue » dont les règles déterminent à la fois le cadre cinéphile du site, les considérations légales, le fonctionnement non-lucratif et les règles de savoir-vivre du forum : « *DivXClasico.com tiene como objetivos esenciales facilitar el intercambio cultural entre particulares y la*

⁵ Revendiquant les critères de qualité d'une cinéphilie « moderne » telle qu'elle est définie par Antoine de BAECQUE dans *La Cinéphilie. Histoire d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

⁶ Nous pouvons citer entre autres noirestyle.com (cinéma noir et policier), nosologore.net et abandomoviez.com (cinéma d'horreur et fantastique) ou rebelde-mule.org (cinéma militant). La notion de « cinéphilie postmoderne » a été proposée par Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et Cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, chapitre 5, p. 155-179.

promoción del cine clásico y de autor »⁷. Une des discussions du forum, « *Normativa de DivX Clásico* », détaille de façon plus précise les critères qui déterminent l'acceptation du référencement d'un film dans le forum⁸. Tout référencement qui ne respecte pas ce cadre est inévitablement éliminé par un modérateur du forum exerçant une sélection stricte qui n'avait pas lieu d'être dans les forums généralistes. De ce fait, la compréhension du cadre devient un véritable couperet évaluant implicitement le degré de cinéphilie des membres, qui doivent être capables de mobiliser une expertise suffisante sur le cinéma afin de comprendre et respecter les critères de sélection⁹. Ce faisant, elle crée une hiérarchie (« administrative ») fondée sur cette qualité, en particulier entre les vétérans du forum parmi lesquels les modérateurs sont recrutés et les néophytes arrivant, dont les premiers messages permettent de

⁷ Depuis 2009, l'annonce d'accueil a changé pour ce site, évoquant avec ironie une situation juridique de plus en plus répressive mais également manifestant une autodérision propre aux périodes de décadence : « *DivX Clásico es un espacio de intercambio cultural centrado en el cine clásico, de autor, independiente, documental y de vanguardia. También hacemos timbas de strip-mus y nos metemos unos con otros en el shout* », DivX Clásico, consulté le 3 janvier 2018, <http://www.divxclasico.com>.

⁸ « *Siguiendo el concepto fundacional de la web, el subforo de Cine Contemporáneo – llamado en principio No Clásico – se creó con la intención de promover y divulgar las obras no clásicas que tengan cierto interés artístico y algo que aportar, por lo que no cualquier película es bienvenida. El criterio de admisión en algunos casos podrá ser considerado subjetivo, y así lo asumimos, pues creemos que es la mejor manera de establecer dicho criterio de selección en DXC. Siempre sabiendo que cada caso es distinto y será tratado de forma individual, y que la aceptación o no de un film no es algo más que una mera decisión administrativa. Por ello se ruega comprensión, y alentamos a consultar a un moderador mediante un mensaje privado antes de publicar un film si no se tiene la total certeza de que encaja en el foro [...] Los hilos de películas sin cabida en DXC serán cerrados y borrados* ». Suit une liste d'indicateurs qui peuvent orienter un utilisateur néophyte sur la qualité d'un film, telle qu'elle est conçue par la communauté : la thématique, les *blockbusters*, la réalisation et le casting, le pays d'origine, la date de sortie, les prix remportés, DivX Clásico, consulté le 15 octobre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1006&t=56926>.

⁹ On peut citer à ce titre la discussion sur l'acceptation de *La ciudad no es para mí* (Pedro LAZAGA, 1966) dans lequel la présence de l'acteur populaire Paco Martínez Soria a généré un débat sur les critères cinéphiles du forum, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1002&t=19938&hilit=pajares#p140328>.

À l'inverse, en 2005 les membres de DivX Clásico ont pu participer à un vote, afin de déterminer quels étaient leurs films préférés. Chaque utilisateur devait en choisir dix, et les cent titres ayant recueilli le plus de votes ont été sélectionnés pour constituer un classement. Le résultat est représentatif du cadre cinéophile dominant dans le forum, montrant une prédilection pour le cinéma états-unien de la période classique et du Nouvel Hollywood. Il est possible en outre de discerner dans ces préférences cinéphiles l'influence de *¡Qué grande es el cine!* (TVE, 1995-2005), émission de télévision espagnole animée par le réalisateur Jose Luis Garci, diffusant des films suivis d'un débat, qui mettait à l'honneur ce cinéma. Elle visait à atteindre un public ample et à promouvoir une éducation cinéophile qui mettait au centre de son discours la valorisation de ce corpus, DivX Clásico, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1017&t=41830&start=40>.

déceler le niveau d'expertise. Par ailleurs, ce cadre apparaît également comme la légitimation de l'existence du forum et de ses pratiques, qui se situent à la marge ou enfleignent la législation sur le droit d'auteur.

Ce genre d'annonce prescriptive donnait un cadre cinéophile dont on pourrait trouver un équivalent dans les autres forums consacrés aux genres ou aux cinématographies nationales ou régionales (« *Objetivos claneros* » dans *clan-sudamerica.net* par exemple)¹⁰. Il en découle un ensemble de chartes qui déterminent les règles auxquelles doivent se plier les membres de la communauté, et qui visent en particulier la délimitation d'un corpus filmographique partageable, mais également une harmonisation du référencement des films ou les règles de conduite et de savoir-vivre (« *nétiquette* ») qui doivent garantir le bon fonctionnement de l'espace de communication que constitue le forum. Elles instituent le cadre que chacun des membres accepte et, ce faisant, déterminent l'appartenance à une communauté exprimant une vision singulière de la cinéphilie.

Les pratiques dans le forum

Outre le téléchargement du film lui-même, qui doit être considéré comme leur principale fonction, les forums cinéophiles associés au réseau eDonkey proposent un certain nombre de pratiques communes, déterminées en premier lieu par leur objectif de partage et de mise à disposition des œuvres valorisées par la communauté.

Stockage et mise à disposition

Les modalités de cette pratique varient selon le dispositif technologique de partage adopté par chaque forum. Dans le P2P, le dispositif contient en germe une éthique qui incite à partager gratuitement le plus grand nombre d'œuvres possible (chaque membre est potentiellement dépositaire de la conservation des films sur le disque dur de son ordinateur, afin de les rendre disponibles à l'ensemble des utilisateurs).

¹⁰ Clan-Sudamérica, consulté le 15 octobre 2016, <http://www.clan-sudamerica.net/invision/index.php?act=announce&id=32>.

Cet argument vient expliquer une pratique couramment relevée dans le piratage : l'accumulation de films au-delà des capacités réelles de visionnage de chacun des utilisateurs, qui apparaît comme un avatar de la tendance décelée chez certains cinéphiles à partir des années 1980, que certains chercheurs ont qualifiés de « vidéovores »¹¹. Ce trait de la cinéphilie post-moderne serait rendu possible par l'apparition des supports matériels (la cassette vidéo, à l'origine), et serait également le produit de la commercialisation du cinéma promue par l'industrie cinématographique afin d'élargir le marché, en opposition à une « cinéphilie du souvenir » propre au visionnage en salle lors de la période antérieure.

Cette tendance à constituer compulsivement des collections de films existe également dans le piratage (malgré la dématérialisation de l'objet filmique). Cependant elle s'explique surtout par le rôle qui est attribué à chacun des utilisateurs dans le dispositif décentralisé du P2P : l'accumulation permet que le plus grand nombre de films soit partagé et accessible simultanément pour les autres membres. En effet lorsque le dernier utilisateur enlève un film de son disque dur, celui-ci disparaît du réseau et n'est plus accessible pour aucun utilisateur. De ce point de vue, dans le P2P, contrairement aux autres formes de téléchargement comme le téléchargement direct, a pu émerger une « éthique » chez certains de ses membres visant à constituer une « Bibliothèque d'Alexandrie »¹² regroupant l'ensemble du patrimoine cinématographique mondial, qui serait accessible à chacun des utilisateurs. Cette disponibilité n'est possible qu'à condition que chacun d'entre eux conserve une partie de ce patrimoine sur son disque dur. De ce point de vue, les forums prennent le relais non seulement des distributeurs, conditionnés entre autres par des logiques commerciales de profit, mais également des institutions, en particulier les cinémathèques nationales et régionales dans la conservation et la promotion du patrimoine cinématographique. La pratique du partage peut donc être

¹¹ Jean-Paul AUBERT, « Du cinéphile au vidéophage : naissance d'un nouveau spectateur », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, 10 janvier 2011, consulté le 1^{er} octobre 2017, <https://narratologie.revues.org/3>

¹² Guillaume CHAMPEAU, « BitTorrent a gagné contre eMule. P2P a perdu », *Numérama*, consulté le 15 septembre 2016, <http://www.numerama.com/magazine/27507-bittorrent-a-gagne-contre-emule-le-p2p-a-perdu.html>

comparée aux stratégies d'archivage et de conservation qui constituent les fonctions fondamentales de ces institutions.

Les critères qui déterminent le choix des films stockés et mis à disposition sont variables pour chaque utilisateur. Il faut relever d'abord une contrainte technique : les utilisateurs disposent d'une capacité limitée de stockage selon le matériel technologique dont ils disposent (disques durs), même si l'évolution technologique propose des supports de plus en plus importants. Ensuite, qualitativement, les utilisateurs peuvent privilégier les films qu'ils considèrent comme meilleurs, ou encore les œuvres qu'ils ont eux-mêmes introduites dans le réseau, ou celles qui sont les moins partagées, afin de garantir leur présence dans le réseau. Il faut également signaler que les utilisateurs stockent souvent des copies sur des supports qui ne sont pas directement mis en partage sur le réseau (DVD gravés...) qu'ils peuvent remettre en circulation si elles viennent à disparaître du réseau, souvent à la demande d'un autre membre du forum.

Référencement des œuvres déjà disponibles sur le réseau

Il s'agit de référencer sur le forum les films qui auraient été partagés sur le réseau par des utilisateurs extérieurs au forum, et qui sont glanés au fur et à mesure des recherches menées individuellement dans le réseau par les membres de la communauté. Dans une circulation propre à internet, il s'agit également d'importer des référencements existant sur d'autres forums et qui ne seraient pas indexés dans le forum d'origine.

Élargissement du fonds patrimonial

Il s'agit sans doute de la pratique essentielle pour le développement du réseau et du forum. Chacun des membres peut mettre à disposition des films qui ne sont pas encore disponibles dans le réseau. Du point de vue de la communauté, cette pratique est la plus prestigieuse : elle détermine individuellement la valeur des membres en même temps qu'elle apporte une renommée au forum. L'activité de chaque forum (à

comprendre comme son potentiel à partager de nouveaux films) rend le forum plus attractif pour les néophytes qui sont à la recherche d'une communauté pouvant leur proposer l'accès à un grand nombre d'œuvres et garantissant l'apport régulier de « sorties ». Là encore, ce prestige ne cherche pas à attirer le plus grand nombre de membres, car les sites ne peuvent pas dépasser une masse critique d'utilisateurs déterminée par le trafic de données dont ils disposent. Il s'inscrirait par contre dans une auto-affirmation de la communauté non-dénuée d'un certain élitisme.

Les dynamiques de la mise à disposition ne peuvent pas se séparer de l'évolution historique de la diffusion légale d'œuvres par les sociétés d'édition représentant les ayants-droits. Pour la comprendre, il faut envisager d'un point de vue historique le contexte d'apparition du P2P et des forums. Autour des années 2000, alors que le P2P commence à se développer, l'industrie entreprend une transition de supports entre la VHS et le DVD. À grands traits, il s'agit dans un premier temps pour l'industrie de commercialiser les sorties les plus rentables en format DVD et de proposer en même temps, progressivement, la réédition d'une partie de leur fonds de catalogue (ayant auparavant été édité ou pas en VHS) dans ce nouveau format. Le P2P va suivre ce mouvement vers le DVD (perçu comme une amélioration du support garantissant une meilleure qualité du film) et en même temps, elle va chercher à combler les lacunes de distribution laissées par le passage au DVD (films distribués en VHS ou n'ayant jamais été distribués). De façon plus générale, et par la suite, le P2P, par sa volonté de création d'un patrimoine filmique universel, va s'attaquer aux nouveaux supports et canaux de diffusion adoptés par l'industrie (télévision par satellite, câble, VOD, Blu-Ray...). En faisant cela, il comble l'accès aux fonds forcément fragmentaires qui caractérisent l'offre légale. Il anticipe également une réponse aux contraintes imposées par chacun de ces canaux, proposant dès le départ le visionnage immédiat et à domicile que la diffusion légale rechigne à mettre en place. Ainsi, chacun des membres peut mettre à disposition sa collection particulière et son accès spécifique aux différents canaux (DVD, mais également enregistrements télévisés, supports rendus obsolètes par l'industrie comme le Laserdisc...).

Cette pratique permet de suivre l'industrie, voire de la devancer lorsqu'il s'agit de combler des cinéphilies « de niche »¹³ perçues comme peu rentables pour l'industrie. Cette hypothèse est confirmée lorsque les membres exhument non seulement des films, mais également d'autres documents proposés autour du film : bonus, interviews, débats télévisés... L'exhaustivité au sein du cadre cinéphilique mène également les membres à référencer les différentes versions ou remontages disponibles d'un film (suite par exemple à des découpages imposés par la censure), à exhumer des films ou des versions devenus invisibles suite au choix de l'éditeur ou du réalisateur de ne pas le rééditer. Signalons également dans ce cas que la compétence cinéphile à déterminer, localiser et partager les « niches » de films n'étant pas sur le réseau (essentiellement des films rares) doit être redoublée par la maîtrise des outils informatiques (compression de fichiers, édition de sous-titres, capture de flux, contournement de la gestion numérique des droits...) qui permettent de partager ces films sur le réseau.

Par ailleurs, la mise à disposition ne prend pas seulement en compte l'objet filmique, mais également d'autres types de documents en rapport avec le cinéma : affiches, scénarios, revues et magazines, musiques... La présence de ces documents dans le forum atteste d'une pratique du cinéma qui ne se cantonne pas au simple visionnage du film, mais qui englobe d'autres champs cinéphiles, qu'ils soient savants (revues) ou populaires (affiches...). C'est d'ailleurs le propre des forums spécialisés que de partager ce genre de fichiers, en particulier lorsqu'il s'agit de revues scientifiques ou tournées vers un cinéma d'auteur : *Nosferatu*¹⁴, *Cahiers du Cinéma España*, *El Amante*...

¹³ Cette appellation fait référence à des œuvres suscitant l'intérêt des spectateurs mais n'étant pas disponibles dans les canaux de distribution conventionnels. Chris ANDERSON, *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York, Hyperion, 2006.

¹⁴ DivX Clásico, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1025&t=70227&hilit=revista+nosferatu>

Remontages et créations de sous-titres

Il s'agit dans ce cas de pratiques qui supposent une manipulation du film lui-même, afin d'offrir une version améliorée par rapport à celle proposée dans le commerce ou par rapport à celle qui circulait auparavant sur le réseau. Comme le souligne Caroline Renouard lorsqu'elle aborde ce phénomène, qu'elle désigne sous le terme de « *repack* »¹⁵, il s'agit d'une pratique caractéristique du Web 2.0 qui suppose une appropriation directe par l'utilisateur du matériau du film, afin de le manipuler dans un premier temps (pour proposer une édition optimisée) et de le remettre en circulation par la suite, proposant une approche novatrice de la cinéphilie. Dans le cas des forums hispaniques, cette manipulation passe essentiellement par l'élaboration de versions doublées ou à plusieurs pistes audio (« *duales* »). Il peut s'agir de films étrangers remontés avec des audios espagnols (pour les films non-distribués en Espagne en DVD, complétés par un doublage en espagnol tiré d'un VHS ou d'une diffusion télévisée), mais également de *repacks* de films espagnols proposant des versions restaurées de films censurés¹⁶. Dans les deux cas, nous pouvons constater au passage l'attachement atavique des Espagnols au doublage, même dans les communautés les plus cinéphiles.

Sans qu'on puisse vraiment inclure cette pratique dans la catégorie du remontage, il faut également citer la création de sous-titres par les utilisateurs, communément appelée *fansubbing*, terme qui désigne une opposition par rapport au sous-titrage professionnel¹⁷. La retranscription, traduction et édition des sous-titres peut remplir

¹⁵ Caroline RENOARD, « Des films rares au P2P : cinéphilie pirate et nouvelles technologies médiatiques », J.-P. AUBERT et C. TAILLIBERT, dir., *Les Nouvelles Pratiques cinéphiles*, op. cit., p. 216-244.

¹⁶ C'est par exemple le cas d'un *repack* de *La novia ensangrentada* de Vicente ARANDA (1972) publié sur DivX Clásico. L'édition espagnole était moins prolifique en scènes de violence et de sexe, contrairement au DVD sorti aux États-Unis. L'utilisateur a découpé et remonté l'audio espagnol sur l'image provenant de l'édition américaine. La différence entre les deux versions pouvait venir de la censure espagnole, de l'ajout de scènes truculentes pour l'édition destinée au marché international (multi-versions), ou les deux, DivX Clásico, consulté le 17 octobre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1002&t=38046&hilit=iveldie>

¹⁷ Pour une approche du *fansubbing*, voir Françoise PAQUIENSEGUY, « Pratiques d'écran brouillées. Le Fansub d'Anime en France », Jean CHÂTEAUVERT et Gilles DELAUAUD, *D'un Écran à l'autre. Les mutations du spectateur*, Paris, L'Harmattan/INA, 2016, p. 99-110.

plusieurs fonctions : il s'agit de sous-titres espagnols que les membres créent comme alternative au doublage, lorsque celui-ci existe pour les films étrangers, mais également la retranscription ou extraction de sous-titres pour les films espagnols, à double usage (comme support pour la traduction vers d'autres langues sur des forums étrangers et anglophones où une demande existe pour ces films, et comme outil pour les membres malentendants). Dans un premier temps donc, le sous-titre facilite l'introduction d'une nouvelle pratique cinéphile (le visionnage des films en version originale) considérée comme « meilleure », car plus respectueuse de la forme originale du film, en opposition au visionnage du film doublé (même si, comme nous l'avons constaté auparavant, cette opinion est loin d'être partagée). Dans un deuxième temps, il permet que le film partagé puisse avoir une diffusion la plus large possible, en promouvant des parties de la filmographie nationale souvent méconnues auprès des cinéphiles étrangers, car n'ayant pas été distribuées au-delà des frontières espagnoles. Il s'agit dans ce cas de participer à la diffusion du patrimoine filmique national¹⁸.

Indexation

Il s'agit de créer au sein du forum une indexation des titres qui soit la plus complète possible. Cette pratique d'éditorialisation¹⁹ s'inspire du modèle généralisé par des bases de données comme IMDB ou FilmAffinity (vers lesquels elle peut par ailleurs proposer des renvois) et, selon l'évolution technique du forum, elle peut proposer des liens permettant de consulter les films par réalisateur, acteurs, scénaristes... Les chartes imposent des règles strictes pour la présentation des films afin de les uniformiser, et chaque film dispose d'une fiche individuelle avec les principaux renseignements sur l'œuvre, mais également sur la copie elle-même (format, compression, édition et source d'origine, captures d'écran...). Les

¹⁸ Sur l'utilité du piratage pour la diffusion du patrimoine cinématographique national, voir Martin TÉTU, « Des vertus culturelles du piratage à l'ère numérique : ou comment le *peer-to-peer* peut contribuer à la circulation du patrimoine québécois et à la diversité culturelle », *Éthique publique* vol. 14, n° 2, 2012, consulté le 30 novembre 2017, <http://ethiquepublique.revues.org/1015>

¹⁹ C. RENOARD, *op. cit.*, p. 232-233.

utilisateurs peuvent en outre créer des filmographies par auteur ou par genre qui, lorsqu'elles sont ouvertes, sont complétées au fur et à mesure que les autres utilisateurs y indexent les films disponibles sur le réseau. En dehors de ces modes de référencement, somme toute très canoniques, il est intéressant de remarquer la présence de listes centrées sur des thématiques plus spécifiques et engageant davantage une sensibilité ou une connaissance cinéphile singulière. Ainsi, dans DivX Clásico, certains membres ont élaboré des listes ouvertes sur les *roadmovies*, la grande dépression, les familles dysfonctionnelles, les films gastronomiques....

L'ensemble de ces différentes pratiques déborde le cadre premier du simple téléchargement. Elles impliquent les utilisateurs dans différentes missions visant la constitution et la valorisation du patrimoine cinématographique, qui ne peut se réaliser sans l'acquisition d'une expertise cinéphile, issue de la fréquentation du forum comme lieu de formation. Dans ce sens, ces dispositifs semblent redoubler, compléter voire concurrencer les fonctions des institutions publiques ou des entreprises privées liées au cinéma (cinémathèques, distributeurs...).

Prise de parole et émergence d'une nouvelle cinéphilie

Lorsque nous avons observé les forums afin d'étudier la prise de parole sur les films, nous nous sommes rendu compte que celle-ci est étrangement peu présente. Si on pouvait s'attendre à l'émergence de discours (ou du moins de discussions) « cinéphiles », entraînés par le dispositif même du forum favorisant les échanges réfléchis par son système de réponses « en différé », la fréquentation des forums montre que les messages ne révèlent pas un discours savant ou théorique sur le cinéma. Dans le même sens, des exercices tels que l'analyse ou la critique y sont relativement peu fréquents²⁰. De façon générale, la parole sur le cinéma et les films y est plutôt rare.

²⁰ Une discussion nommée « *Cómo analizar un film* » a tenté de regrouper des analyses de films ou de séquences, rédigées par les membres du forum, auxquelles sont venues s'ajouter des passages tirés d'ouvrages théoriques de référence, ainsi que des liens pour télécharger certains de ces ouvrages. L'initiative n'a pas eu un franc succès puisqu'elle a débouché à peine sur une vingtaine de commentaires de séquences, DivX clásico, consulté le 17 novembre 2017,

L'arborescence des forums dispose généralement d'une sous-catégorie dédiée aux échanges sur les films²¹. En dépouillant les différentes discussions sur le forum DivX Clásico, on observe une faible présence des sujets plus spécifiquement cinéphiles (films, réalisateurs...), du moins sous la forme d'exercice critique ou analytique. Il n'est pas rare d'y trouver quelques débats sur des œuvres ayant fait polémique (c'est par exemple le cas de *Relatos Salvajes* de Damián Szifrón (2014) ou plus classiquement *Saló* de Pier Paolo Pasolini (1975) dont le titre est « *Saló de Pasolini. Cine o basura* »). Les échanges portant sur le cinéma en général sont par ailleurs souvent issus de controverses, par exemple lorsqu'à la suite d'un des articles de presse récurrents sur la crise du cinéma espagnol, s'organisent des débats autour de « *Otra vuelta de tornillo alrededor de la muerte del cine* », « *Directores españoles sobrevalorados* » ou « *¿Es tan malo el cine español?* »²². Bien que ces discussions soient légèrement plus présentes dans les forums spécialisés, la différence n'est pas significative par rapport aux forums généralistes²³. De la même façon, lorsqu'un film est publié sur le forum, les commentaires se limitent souvent aux remerciements ou à des jugements de valeur

<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1025&t=40979>.

²¹ Il s'agit de la rubrique « Cineclub » (« *Charlas y comentarios sobre cine. Películas, directores, actores... En definitiva, cualquier charla « ontopic* ») sur Divx Clásico ou « *Comentarios de cine* » (« *Comenta tus películas favoritas* ») sur Clan-Sudamérica.

²² Ces trois discussions sont significatives d'un débat récurrent dans ce forum hispanophone sur la qualité du cinéma espagnol, généralement perçue de façon négative par la plupart des membres. Outre les considérations péjoratives portées sur les réalisateurs représentatifs du cinéma des années 2000 (Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar ou Julio Medem...), il est intéressant de constater que le cinéma espagnol est le seul cinéma national à soulever ce genre de virulentes polémiques, indiquant la perception qu'un public « cinéophile » pouvait avoir sur le cinéma réalisé dans son pays (une majorité d'utilisateurs de Divx Clásico est espagnole). Ce positionnement d'une bonne partie d'une communauté auto-désignée comme « cinéophile », qu'il faudrait évaluer de façon beaucoup plus détaillée, relève dans la même mesure des arguments à portée populaire issus d'une certaine presse (il s'agit d'un cinéma de piètre qualité, sans public, recevant trop de subventions publiques...) et des limites perçues par certains théoriciens comme Ángel Quintana (un cinéma détaché de la réalité, soumis aux codes génériques...). Voir Ángel QUINTANA, « Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político », *Archivos de la Filmoteca*, « El Último Cine español en perspectiva », Valencia, Ediciones de la Filmoteca, n°49, février 2005, p. 11-31.

²³ Les commentaires sur les films sont beaucoup plus prolifiques dans les forums spécialisés dans certains genres, et en particulier dans le cinéma d'horreur. Ainsi le forum Abandomoviez (ayant actuellement abandonné sa vocation première de téléchargement pour devenir une simple base de données sur le genre) compte de nombreuses interventions sur chaque fiche de film. La page propose même deux rubriques qui semblent particulièrement adaptées à la transmission cinéophile des connaissances sur le genre : « *curiosidades* » et « *errores de película* », en plus de la possibilité d'attribuer une note à chaque film.

très sommaires, généralement favorables au film (il semble préférable pour les utilisateurs de ne pas émettre une critique négative, ce qui pourrait vexer le membre ayant partagé le film au risque de mettre fin à sa participation dans le forum). L'auteur du référencement peut lui-même ajouter un commentaire personnel aux informations techniques du film. Celui-ci ne fait cependant pas partie des rubriques qui sont exigées lors de l'indexation des films sur le forum, l'apport d'une connaissance et de compétences cinéphiles devenant alors facultatif. Cette ébauche critique ou analytique peut être complétée par un ajout de sources extérieures : critiques journalistiques, extraits d'ouvrages académiques, entretiens...²⁴ Autre point commun entre les différents forums : les « *Comentarios rápidos de películas que hayáis visto* », seul type d'exercice se rapprochant d'une cinéphilie « savante », qui se porte bien. Ici, les membres peuvent poster un très bref message dans lequel ils donnent, en deux ou trois phrases, leur avis sur un des films qu'ils viennent de voir, parfois réduits à la plus simple expression (une note sur dix).

C'est probablement de ce côté-là que se met en place une cinéphilie qui n'est plus fondée sur le discours savant, mais sur des petites formes manifestant l'« expertise cinéphile » des usagers. Celle-ci est souvent brève et ne s'inscrit pas dans l'échange d'une discussion raisonnée, mais dans l'expression des préférences cinéphiles à travers des formes minimales comme les listes (afin de déterminer par exemple les dix films ou réalisateurs préférés de l'histoire du cinéma). Le principe de listes peut

²⁴ C'est par exemple le cas de la fiche sur *Un cos al bosc* (Joaquim Jordà, 1996). Elle apporte un commentaire personnel du rédacteur, en plus de références critiques externes et d'un entretien de l'auteur. La discussion fait état par ailleurs d'une réflexion commune, faisant appel aux compétences techniques de plusieurs utilisateurs, afin de déterminer quel serait le meilleur *repack* possible du film. Il n'est pas anodin que ce discours et ces compétences cinéphiles relativement peu fréquentes sur le forum soient mobilisés pour le film de Jordà, un auteur relativement minoritaire ayant pratiqué une expérimentation formelle dans son œuvre. On peut supposer que les membres s'intéressant à cette discussion font partie de « son public », et qu'ils disposent d'une formation académique, ce que semble indiquer par exemple le fait qu'une des copies mise en partage provienne originalement de la Filmoteca (Cinémathèque). Evidemment, le désir d'anonymat des utilisateurs rend très difficile d'avoir des certitudes quant aux profils cinéphiles de chacun d'eux, cependant leur appropriation du forum et leur discours permettent d'en deviner, au cas par cas, quelques éléments, DivX Clásico, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=101&t=62231&p=776232&hilit=dante+severo#p776232>.

évoluer vers des formes plus complexes, en sollicitant de façon plus approfondie une mobilisation de ses connaissances sur le cinéma et de sa culture cinématographique. Dans ce cas, à la demande d'un membre, il s'agira de citer des films sur la gastronomie ou de proposer des « *Películas para el verano* ». D'autres discussions s'intéressent plutôt à l'expérience sensible ou mémorielle du spectateur, comme « *Película más veces vista* » ou « *Qué película te da más vergüenza reconocer que no soportas* ». C'est également à travers des jeux faisant appel la mémoire, les connaissances ou l'invention cinéphile que les membres font preuve de leur expertise sur le cinéma. La discussion la plus longue et la plus fréquentée sur DivX Clásico correspond au « *Juego para usuarios* » dont le principe consiste à proposer un photogramme afin que les autres utilisateurs découvrent le film dont il a été tiré.

Quoi qu'il en soit, les discussions sur le cinéma (« *ontopic* ») restent moins nombreuses et moins fréquentées que celles portant sur d'autres sujets (« *offtopic* ») : La Liga, Rafael Nadal, la formule 1, la corruption (« *Urdangarín, Mariano, ERES, Bárcenas, Indultos, Áticos...Rita, Panamá* »), la musique ou les femmes, perçues comme minoritaires dans les forums (« *Mujer : la otra parte de la humanidad* » ou « *Caravana de mujeres en DXC* »). L'autre grande tendance concerne les discussions ouvertes autour du fonctionnement de la communauté, à travers lesquelles sont discutées, de façon souvent virulente, les règles que celle-ci doit adopter²⁵.

Le forum n'adopte un discours cinéphile « savant » que de façon marginale. Pourtant, nombreux sont les membres qui, lorsqu'ils prennent la parole pour la première fois, manifestent avoir acquis un savoir cinéphile grâce au forum. D'où provient donc cette « expertise cinéphile » que reconnaissent les néophytes et qu'ils espèrent acquérir en fréquentant le forum ? Elle se constitue probablement suite au

²⁵ La discussion « *¿Qué películas o no debe admitir esta página?* » est caractéristique des débats autour des critères d'admission d'un film dans le forum qui pointent l'existence de sensibilités cinéphiles différentes dans le forum. Cette discussion, portant à priori sur des discussions autour du cinéma, dérive également vers une remise en cause d'une partie des membres sur les règles de fonctionnement et l'organisation du forum, et en particulier sur le rôle des modérateurs et leur capacité à interdire un référencement d'un film qu'ils ne jugeraient pas adéquat par rapport au cadre cinéphile du site ou même leur capacité à expulser (« bannir ») un membre du forum, DivX Clásico, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1006&t=32351&hilit=pajares>.

glanage d'informations, au cours d'une déambulation au sein du site et hors de lui. Cette déambulation se fait sans itinéraires préétablis, chaque membre pouvant entrer dans le forum et le parcourir comme il le souhaite. Les petites formes cinéphiles (listes, fiches de films...) composées par la communauté d'utilisateurs servent de fils d'Ariane pour que chacun puisse suivre à son gré ces indicateurs sommaires, sans qu'aucune parole d'autorité ne lui impose une hiérarchie cinématographique préétablie ou normée, et qu'il puisse se construire son propre parcours dans l'histoire du cinéma.

En opposition à cette parole d'autorité (la supériorité du critique de cinéma ou du théoricien), l'utilisateur peut choisir de suivre chacune des voix qui composent la polyphonie de la communauté, deuxième fil pouvant servir de guide aux utilisateurs (dans un forum, il est possible de sélectionner un membre afin de pouvoir consulter toutes ses contributions). Mettre en ligne, partager une œuvre, c'est déjà lui attribuer une valeur, même si cette mise à disposition ne s'accompagne pas d'un discours critique, théorique ou analytique. Ainsi, un des membres de DivX Clásico a capturé sur la télévision par satellite, puis partagé, une bonne partie du cinéma noir espagnol des années 1950 et 1960. Le simple mise à disposition et référencement, de façon régulière pendant plusieurs années, permettait de valoriser une partie du patrimoine cinématographique espagnol souvent méconnue du grand public et même des cinéphiles, en même temps qu'elle attribuait à ce membre une expertise sur le sujet. Le parcours de chaque membre fonctionne comme un itinéraire possible que les autres membres peuvent suivre²⁶.

Ce libre parcours peut s'appuyer à tout moment sur l'autre versant du dispositif, le téléchargement des œuvres sur le réseau qui permet à chacun de visionner rapidement les fruits de son glanage sur le forum. Face donc au discours d'autorité

²⁶ Consulter les interventions dans les discussions de ce membre permet non seulement de retrouver la totalité des films noirs espagnols qu'il a mis à disposition, mais également de suivre les films qu'il a lui-même téléchargés, ce qui permet de retracer son parcours cinéphile, DivX clásico, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/search.php?keywords=nordlingen>.

sur le film et sur le cinéma, chacun est en mesure d'accéder aux œuvres et de faire l'expérience de son plaisir pour se constituer un bagage pleinement individualisé.

Par ailleurs, le forum n'est pas un espace de discussion fermé, mais entretient naturellement des liens avec d'autres types de sites qui exploitent d'autres formes de cinéphilie. Nous pouvons évoquer les liens vers les différentes bases de données sur le cinéma, permettant d'avoir accès aux fiches techniques complètes et aux critiques des médias culturels ou amateurs, mais également et ponctuellement des citations ou des articles à teneur plus savante, théorique ou académique. Également, dans cette conception du membre comme voix, itinéraire ou relais tenu vers l'expérience cinéphile, certains utilisateurs publient, en parallèle, des blogs où ils renouent avec une approche moderne de la cinéphilie fondée sur le « discours expert ». Ainsi se manifeste également l'importance du dispositif dans la prise de parole cinéphile, par ce constat qu'un même utilisateur (un même cinéphile) peut adopter des paroles cinéphiles différentes par rapport au dispositif dans lequel il se place²⁷.

Conclusion

Les pratiques exercées dans les forums associés au partage de films dans les réseaux eDonkey révèlent au moins deux formes de cinéphilie. La première, par les pratiques de mise à disposition, voire de manipulation des supports d'origine, tend à la reconstitution virtuelle d'un patrimoine cinématographique mondial, une bibliothèque d'Alexandrie. On peut constater que ces pratiques calquent les missions qui sont propres aux institutions de conservation et de diffusion du patrimoine cinématographique : conservation, diffusion, promotion et restauration entre autres. La deuxième forme de cinéphilie s'inscrit dans la construction d'une expertise cinéphile, en adoptant des formes de transmission nouvelles, que nous pourrions qualifier de « déambulation guidée ». Elles s'éloigneraient des principes

²⁷ Une discussion sur DivX Clásico recense les blogs des membres du forum, dont une majorité apporte un discours sur le cinéma d'une teneur plus dense et complexe par rapport à la prise de parole sur le forum, DivX Clásico, consulté le 17 novembre 2017, <http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1006&t=47020&hilit=blogs>.

de la cinéphilie moderne, fondée sur la parole savante comme mode de transmission d'une connaissance et d'une hiérarchie dans le cinéma (la supériorité de l'auteur et de la forme dans la cinéphilie moderne des *Cahiers du cinéma*), pour laisser une plus grande place à la formation cinéphile post-moderne à travers des parcours individualisés autour de « petites formes » de prise de parole. Ces parcours, en dernier lieu, privilégient le film, immédiatement accessible dans le réseau, comme objet premier de la formation cinéphile.

Il faut également préciser que cette formation cinéphile n'est pas particulière aux forums des aires hispanophones, et on retrouve des formes très similaires dans d'autres aires géographiques, en particulier sur les sites anglophones. Sa spécificité réside essentiellement dans le dispositif, l'articulation ici du logiciel eDonkey et du forum comme support. Cependant, l'étude de DivX Clásico est révélatrice du regard qu'une communauté (dont la cinéphilie tend à privilégier un corpus cinématographique « classique », en particulier états-unien, et à revendiquer la politique des auteurs) porte sur le cinéma espagnol. Celui-ci est souvent très critiqué et génère de vives polémiques, en particulier autour de la production contemporaine, tendance qui s'atténue au fur et à mesure que l'on remonte dans l'histoire du cinéma national, en particulier dans la production antérieure aux années 1950. La valeur de quelques auteurs, dont Buñuel, est reconnue unanimement et le site aura permis d'avoir accès à des réalisateurs quasi invisibles dans d'autres canaux, parmi lesquels Iván Zulueta ou Gonzalo García Pelayo. Mais dans ces cas, il ne s'agit que d'un intérêt porté par une minorité des usagers vers les origines et les marges du cinéma espagnol. Dans ce sens, dans le classement des 100 films préférés du forum, on ne recense que trois films espagnols⁸ et aucun film latino-américain.

Ces nouvelles formes de cinéphilie sont cependant fortement dépendantes du dispositif qui les abrite, et semblent être déjà entrées en décadence avec l'abandon progressif du réseau eDonkey et l'apogée d'autres dispositifs. Ainsi, l'évolution

⁸ *El ángel exterminador* (Luis BUÑUEL, 1962), *Arrebato* (Iván ZULUETA, 1978) et *El sur* (Víctor ERICE, 1983).

aujourd'hui semble avoir bifurqué vers deux modèles différents. D'un côté, le réseau BitTorrent, sensible à des cinéphilies « de niche », a abouti à des communautés de plus en plus fermées et confidentielles visant à contourner les politiques étatiques menées afin de combattre le piratage²⁹. De l'autre, les forums exploitant le téléchargement direct restent accessibles au plus grand nombre, mais proposent un accès à un corpus de films beaucoup plus limité, déterminé par la volonté lucrative des forums et des sociétés proposant l'hébergement de fichiers, ce qui bride leur potentiel cinéophile. Par ailleurs, c'est le dispositif même du forum comme « espace de communication » qui semble connaître un recul face au développement imparable des réseaux sociaux sur le net. Dans ce sens, l'utilisation croissante d'appareils nomades (smartphones, tablettes, ultrabooks) n'est plus adaptée aux besoins de stockage propres au P2P. Finalement, l'émergence d'une offre légale dématérialisée proposant un accès immédiat et à distance aux films a joué également un rôle majeur auprès du public cinéophile, sonnant le glas des dispositifs eDonkey et de leurs pratiques.

²⁹ La presque totalité de ces forums BitTorrent ne sont accessibles aujourd'hui que par invitation, mettant en place des communautés endogamiques et élitistes.

PARTIE II

PUBLICS ET IDIOSYNCRASIE

La publicidad fílmica como una ventana a los públicos

La rifa de un hombre como anzuelo en 1940

Julia Tuñón

DEH-INAH México

El siglo XX estuvo marcado por la publicidad que aprovechó los nuevos medios técnicos para su desarrollo. En este trabajo utilizo un recurso publicitario para acceder a la cultura de los públicos de los años cuarenta, a caballo entre la influencia estadounidense entendida como modernidad y las inercias de la mentalidad, particularmente respecto a la conformación de los géneros sexuales.

El contexto

A pesar de que dos terceras partes de los mexicanos viven de actividades primarias y que el campo es prioritario para la nación, el año 1940 abre un período de transición al impulsarse una economía industrial y de servicios que hace crecer a las ciudades y a las clases medias, sedientas de modernidad. La ciudad de México alcanzará el millón 760.000 de habitantes¹ y las clases medias se incrementarán del 8 al 16 %, aunque los acaudalados sean tan solo un 1 % de la población y la pobreza sea todavía abrumadora. Entre 1940 y 1980 la población urbana crecerá once veces, básicamente en seis ciudades y será el mayor beneficiario de los bienes culturales y del espectáculo. Los distractores “modernos” se incrementan: si en 1934 el 70,1 % de las localidades vendidas (cines, teatros, plazas de toros, palenques, centros deportivos y carpas), correspondieron ya al cine, en 1947 lo serán un 92,4 %², siendo así el espectáculo más popular.

Inicia la Segunda Guerra mundial que en México favorecerá el crecimiento económico y el imaginario nacional da una vuelta de tuerca: se minimiza el aspecto

¹ Moisés GONZÁLEZ NAVARRO, *Población y sociedad en México (1900-1970)*, México, UNAM-FCPyS Vol. I (Serie Estudios, 42), 1974, p. 42-43.

² José ITURRIAGA, *La estructura social y cultural de México*, México, FCE, 1951, p. 206-207.

militar e incluso el Presidente Manuel Ávila Camacho guarda en el armario el uniforme. Será conocido como “El Presidente Caballero”, se declara católico y se deslinda de las posturas de izquierda del gobierno anterior. La transición que se inicia implicará, según Carlos Monsiváis, “el canje [...] de la épica revolucionaria a la épica capitalista”³, del modelo del “*self made man*” se pasa al de “*junior executive*”, y el “nacionalismo revolucionario” se convierte en un “nacionalismo sentimental”, en el que el folklor da paso al cosmopolitismo. La estabilidad política es una obsesión⁴.

La industria fílmica encuentra en este contexto su “edad de oro”, la de su mayor desarrollo y personalidad, no obstante el cine estadounidense tiene una amplia presencia en la cartelera y en el gusto de las audiencias. El séptimo arte ostenta una aureola particular, su ambiente glamuroso remite a prestigios hoy obsoletos y la sala oscura está cargada de fulgor. Ir al cine implica un ritual emocionante para públicos diversos: novios en pleno cortejo, matrimonios para distraerse, sirvientas o empleadas en su día de descanso, niños que conmocionan el ambiente durante tandas enteras. Además, ir al cine propicia el paseo en la calle y acudir a alguna cafetería, y obliga a vestirse con corrección. El género preferido fue el melodrama, que procuró la exaltación emocional, convocó las lágrimas e influyó de manera notable en los gustos populares, pero la comedia permite festejar temas vedados, transgredir normas y códigos del buen gusto, modificar los lugares sociales establecidos, con lo que Mijail Bajtin llamó “el correctivo popular de la risa”⁵.

La representación fílmica influye en el imaginario social y en los modelos de conducta que las personas ejercen, que en este momento de transición son ambiguos, pues hay un tránsito a nuevas necesidades sociales. Es notable en la construcción de género que se hace de las mujeres y de los varones de manera binaria y excluyente y repercute en todos los aspectos de la vida. En una primera lectura de las pantallas

³ Carlos MONSIVÁIS, “Sociedad y cultura”, in Rafael LOYOLA, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta*, México, Conaculta-Grijalbo, 1986, p. 263.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵ Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

ellas parecen ser muy pasivas, y se transparenta el temor a que pierdan la docilidad y la sumisión, pues ellos verían menguados sus privilegios. Es claro que después de la Revolución reaparece el estereotipo del “ángel del hogar” que pautó el siglo XIX, pero ahora está en tensión con el modelo de la “nueva mujer moderna”⁶, que trabaja fuera de su casa, viste con soltura y hace alarde de su libertad, cuestionando el estereotipo tradicional. Las organizaciones femeninas y feministas son todavía fuertes y buscan el derecho al sufragio, pero en los medios y en los mitos ellas siguen sublimadas como **La Mujer**, ente abstracto, mientras que las mujeres de carne y hueso bregan con la dureza del mundo, gestionan con un modelo de conducta que otorga a los varones el poder de decisión y fácilmente se ilusionan con un mundo romántico, abastecido por canciones, películas y novelas, en donde ellos son menos dominantes⁷. Mencionar el erotismo y los deseos femeninos es un tema delicado, que solo debe abordarse veladamente, en forma de “amor sublime”, pues son años de contraste y de tensión entre las costumbres añejas y los nuevos usos y modales, ya que las mentalidades tienen ritmos morosos y a menudo están desfasadas de las ideologías que querrían ser dominantes⁸. Se insiste en ofrecer una imagen de modernidad pero, como dice el refrán, “explicación no pedida, es acusación manifiesta”, y en esos vaivenes se construye una cultura mexicana y unos públicos de cine particulares en los que se ubica la anécdota que aquí se analiza.

⁶ Término que utiliza Mary Nash en Mary NASH, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 54.

⁷ Julia TUÑÓN, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano (1939-1952). La construcción de una imagen*, México, El Colegio de México-IMCINE, 1998.

⁸ Entiendo por ideología un sistema de valores, creencias e ideas que luchan por la hegemonía y se entrecruzan necesariamente con ideas, creencias y valores de otro carácter, los surgidos en la práctica vivida a lo largo de los siglos que forman las mentalidades. Es decir, las ideologías pasan necesariamente a través de ajustes, arreglos y resistencias, están interrelacionadas y solo son separables para el análisis.

Nuestra anécdota

En este dinámico contexto, mientras se leen las rutinas de un periódico con fecha de mayo de 1940⁹, asalta un sobresalto. La nota dice a la letra: “Anuncio sensacional: Rifa de un hombre” e inicia una historia que habrá de aparecer en la segunda sección del diario durante siete días. Se trata de la publicidad para la exhibición de la película *Un hombre inverosímil* (*The Amazing Mr. Williams*¹⁰), que en esta ocasión emplea un recurso original: “Augusto N. Vega, mexicano, 26 años, de 1.85 metros de altura y 85 kilos, blanco, ojos soñadores, pelo castaño oscuro y bigote recortado. No tiene vicios. Habla tres idiomas (italiano, español e inglés), toca el piano y puede sostener a una familia”, se ofrece en matrimonio a la mujer que gane un sorteo que habrá de realizarse en el Palacio Chino¹¹.

Por supuesto que se trata de un truco para fomentar la asistencia a la sala de exhibición, que puede imaginarse suscitó bromas en quienes lo ingeniaron y en quienes lo leyeron, incluso en las posibles participantes. Sigmund Freud plantea que el humor emerge del *Súper-yo*, introyecta las normas sociales como un juego en que el sujeto se observa con sus límites, sin creerse la fantasía que ha inventado, pero burlándose de la situación¹². El tema se inscribe en el sentido lúdico de la época, en un código de valores y un acervo de costumbres compartido entre quienes realizan la broma y quienes la reciben y es en esa caja negra de lo no explicitado en donde radica su mayor interés. Setenta y siete años después, cuando ha cambiado de manera importante la cultura y el sistema de género imperante, todavía provoca risas que nos acercan a los públicos de entonces y nos permiten analizar un aspecto de su cultura, en la que la modernidad campea con insidiosas inercias, en un terreno en el que

⁹ Se trata de *El Universal*, México, D.F., 11 de mayo de 1940, 2^a secc., p. 1-7.

¹⁰ Producción de Columbia Pictures 1939. Dir.: Alexander Hall. Artistas: Evelyn Douglas, Joan Blondell, Ruth Donnelly. Se trata de una comedia romántica de policías y ladrones, en la que el protagonista se mete en una serie de enredos mientras que su novia solo piensa en casarse, lo que al final logra.

¹¹ *El Universal*, 13 de mayo de 1940, 2^a secc., p.1-7.

¹² Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con el inconsciente*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.

pueden distinguirse rasgos dominantes, emergentes y residuales¹³, lo que da cuenta de la complejidad de las audiencias.

El cine está muy relacionado con otros espectáculos de la cultura popular: la radio, los sorteos y las rifas, muy frecuentes en esos años, pero además sorteos como este “se vienen celebrando en Estados Unidos con mucho éxito”¹⁴. En el mes de mayo otro diario promovió un concurso para encontrar a una estrella femenina en las escuelas para muchachas adineradas. La triunfadora iría a los Estados Unidos y “será la suerte la que baraje para decidir, porque ¿quién nos dice lo que el porvenir espera a la candidata que triunfe? A lo mejor tropieza con el príncipe azul de sus sueños de oro, y pesca un marido rubio, de ojos claros y por añadidura millonario”¹⁵.

El cine es un medio moderno de masas, aunque esté montado en espectáculos populares como son los sorteos, pero es también parte del mundo comercial y como dice *La Prensa*: “En el siglo XX la publicidad bien organizada vale mucho más que los doblones y las estocadas en el XVII”¹⁶. El hombre-premio se presenta en los intermedios y se dice que se gestiona en la Secretaría de Gobernación el reglamento para la rifa que tendrá lugar el mismo día en que acaba la exhibición de *Un hombre inverosímil*¹⁷.

Son también años de manuales de conducta, pues se promueven cambios todavía no asumidos en forma natural por las personas: “explicación no pedida, es acusación manifiesta”. Se busca establecer normas para la vida cotidiana en los nuevos tiempos, como son formas de cortesía, urbanidad, cortejo y se constata ese vínculo fluido entre el cine y las necesidades simbólicas de la gente.

¹³ Llamo aquí dominantes o hegemónicos a los rasgos vigentes, emergentes a los que abren nuevos tiempos y residuales a las inercias que perviven. Lo residual no es necesariamente obsoleto. Este modelo es similar pero no idéntico al que propone Raymond WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford, Inglaterra, Oxford University Press, 1977, p. 121-127.

¹⁴ *La Prensa*, México, D.F., 15 de mayo de 1940, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, 16 de mayo de 1940, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, 14 de mayo de 1940, p. 17.

¹⁷ *El Universal*, 16 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 8.



Los públicos femeninos interesan aquí porque el recurso publicitario se dirige a ellas, mediante un objeto a ganar supuestamente deseado por todas ellas: un varón que representa los valores emergentes en esa sociedad. Ellas aparecen en esos años como más necesitadas de la evasión particular de las historias de amor, del melodrama y de la catarsis que las películas provocan. Según Andrew Tudor, refiriéndose al público europeo de la época, pero en una apreciación que puede considerarse general, el espectador de cine se compone básicamente de jóvenes de ambos sexos, que comparten con las mujeres de toda edad la tendencia a idolizar a las estrellas, debido a la conformación específica de género que era parte de la educación y del sistema social al uso¹⁸. Es particularmente así en el México de los años cuarenta, cuando se considera que:

La mujer siempre ha sido más sugestionable que el hombre y su fantasía la arrastra más lejos de los lindes del romanticismo hasta

¹⁸ Andrew TUDOR, *Cine y comunicación social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1974, p. 91-95.

convertir sus sueños de amor en imágenes a veces imperecederas. La mujer, más frívola y débil que el hombre, sucumbe a sus sueños [...]. La mujer por lo general se enamora de una imagen y se entabla una persecución entre ambas. Es decir, la imagen la persigue en sus sueños y ella persigue a la imagen en la realidad. Los galanes del cine han sido colocados en su pedestal por el público femenino¹⁹.

La intención de los organizadores se inscribe precisamente en esa idea, pero solo se desea aquello de lo que se carece y se sitúa ineludiblemente en la realidad con la que hay que bregar, por eso, anécdotas como esta son una fuente para el análisis de los públicos.

Un sorteo particular

En este contexto, un supuesto señor llamado Augusto N. Vega tiene la ocurrencia de escribir una carta. Se trata claramente de un invento para fomentar el interés por el filme, aunque evidentemente este carácter no se revela. Reproduzco el texto:

Muy señores míos:

Quizá esta carta les sorprenda, o tal vez no hagan ustedes caso de ella; sin embargo me atrevo a escribir a ustedes a riesgo de parecerles extravagante y hasta inverosímil porque creo que la Casa “Columbia” puede ayudarme.

Tuve la oportunidad en la ciudad de Nueva York de asistir a la exhibición de la película *The Amazing Mr. Williams* que con el nombre de *El hombre inverosímil* van a estrenar ustedes en el Palacio Chino de esta ciudad de México. Coincidiendo con las exhibiciones de dicha película en Nueva York la empresa Columbia Pictures patrocinó la rifa de un hombre soltero entre las damas asistentes a cada función. La afortunada poseedora del número premiado tenía

¹⁹ *Cinema Reporter*, México, D.F., 31 de enero de 1948, p. 6.

derecho a ser paseada por aquel caballero que la acompañaba durante un día²⁰.

Empieza así el vértigo hacia la modernización y el glamur, que se asocia y se mide desde lo estadounidense²¹. Son años en que varios periódicos cuentan con una página en inglés y este idioma tiene una importancia creciente, aumentando las escuelas que lo enseñan. Ser moderno parece un pasaporte al progreso y al bienestar, pero es claro que el deseo no convoca automáticamente al hecho. El modelo de conducta emergente y anhelado, que promete bienestar, es el estadounidense, pero se mantienen vigentes rasgos racistas, clasistas, sexistas particulares de la sociedad mexicana y no se imita el estilo desenfadado ni los aires democratizadores de los vecinos del Norte. Sigue la carta del Sr. Vega:

Yo no quiero proponerles a ustedes que hagan algo semejante, [ser paseada por un día] pues sería poco serio y que no estaría de acuerdo con las costumbres de nuestro país. Pero sí me atrevo a solicitar que hagan una rifa semejante a la hecha en Nueva York, no para pasear un día, sino para toda la vida, es decir, con objetivos matrimoniales.

Una tensión se hace evidente: copiamos el pragmatismo de los vecinos del Norte, sí, pero en el respeto a una hipotética gravedad de costumbres propia, que otorga una superioridad moral, especialmente marcada en situaciones de índole amorosa. Ciertamente el Sr. Vega critica la supuesta frivolidad estadounidense y no quiere transgredir las costumbres de nuestro país, por lo que ofrece “no pasear un día sino toda la vida”. Se define lo propio en relación a lo otro, y se muestra un precario equilibrio entre aceptación y resistencia. Sigue el Sr. Vega con su descripción:

Soy soltero, de veintiséis años de edad, mexicano, mido un metro ochenta y cinco centímetros de altura y peso ochenta kilos. Estoy

²⁰ *El Universal*, México, D.F., 11 de mayo de 1940, 1ª secc., p. 1-7.

²¹ Julia TUÑÓN, “Estados Unidos en el cine mexicano de los años de oro: entre el avasallamiento y el ninguneo”, in Víctor ARRUAGA y Ana Rosa SUÁREZ, coord., *Estados Unidos desde América Latina. Sociedad, política y cultura*, México, Instituto José Ma. Luis Mora, 1995, p. 300-320.

completamente sano en cuerpo y alma, no tengo vicios, bebo agua natural, me acuesto a las diez de la noche, me gustan los niños, no ronco ni hablo dormido. Gano lo suficiente para mantener sin grandes apuros a una familia. Hablo tres idiomas y he cursado la escuela superior. Me gusta trabajar y no soy mujeriego. ¿No creen ustedes que entre las asistentes al Palacio Chino para ver la cinta *Un hombre inverosímil* podría haber alguna que me aceptara por marido?

El tipo físico que describe, empezando por su altura, sale de la normalidad de los mexicanos. En una nota que hará más tarde *La Prensa* se dirá que “este caballero no es tuerto, ni cojo, ni jorobado. Nada de eso. Está en lo mejor de su edad y es bien parecido, como lo ha confesado una de nuestras más bellas actrices, Luz Ma. Núñez, del Teatro Ideal”²². *El Universal* lo describe así: “Es bien parecido, mejor dicho, es guapo, blanco, alto, esbelto, de cejas pobladas y bigote recortado; cara alargada, ojos grandes y soñadores”²³, lo que da cuenta de ese racismo mexicano tan negado que marca el tono de la piel como un rasgo indudable de belleza asociado a una clase social media o alta. Es interesante que el punto cuestiona el modelo del “feo, fuerte y formal” como ideal masculino, asociado al “proveedor, procreador y protector”, probablemente por influencia del séptimo arte que valora la belleza, requisito importante para astros y estrellas.

Para el día 15 de mayo aparece una foto: es la de un joven, con el bigote claramente pintado sobre el papel. El texto insiste en que el asunto causa verdadera sensación: “Jamás se ha hecho en México nada semejante y todo el elemento femenino anda materialmente de cabeza. El señor Vega es el hombre del día y más lo será a partir de hoy, en que damos a conocer su retrato”²⁴. La rifa será el próximo viernes, 17 de mayo.

²² *La Prensa*, 14 de mayo de 1940, p. 17.

²³ *El Universal*, 13 de mayo de 1940, 2ª. secc., p. 1-7.

²⁴ *Ibíd.*, 15 de mayo de 1940, 2ª secc, p.1-7.



Su comportamiento (no tiene vicios, bebe agua natural y se acuesta temprano) implica una serie de supuestos en un contexto en el que el alcoholismo es fuerte²⁵. Por otro lado confiesa que le gusta trabajar y no es mujeriego. El hecho de que le gusten los niños quiere decir, en un código por sabido callado, que habrá de aceptarlos y soportarlos, más no necesariamente atenderlos, pues hombres y mujeres ocupan, de entrada, un rol establecido en la crianza. Se espera que la familia en esos años “haga patria”, como se diría poco después, pero tener muchos hijos no implica que el varón los atienda. Las supuestas características del Sr. Vega son poco frecuentes en una sociedad en la que una serie de rasgos opuestos han sido vistos como normales tanto por el cine como por muchos otros medios, los del hombre que hace gala de ser un conquistador de mujeres, gusta de la borrachera, tiene problemas laborales y es celoso, estereotipando situaciones usuales en esa sociedad.

²⁵ A pesar de los intentos del gobierno para reducir el alcoholismo, muy explícito durante los años de Lázaro Cárdenas (1934-1939), la incidencia tendía a ir a la alta: en 1941 se calculan en 250.000 los enfermos, mueren de cirrosis hepática 6.500 personas y se calcula en un 60 % el ausentismo que provoca en el trabajo. G. NAVARRO, *op. cit.*

El matrimonio formal es escaso: entre 1930 y 1939 la nupcialidad se incrementa a 7 por mil y en 1942 a 8,4. En 1938 las estadísticas de uniones legales son tan solo un 48 % de las existentes y la natalidad “legítima”, de 51 % en 1929, solo se incrementa a un 75 % hasta 1964²⁶. Ser profesionista, ganar lo suficiente para mantener a una familia y querer casarse se anuncia como algo extraordinario y por eso el día 14 se dirá que “el hombre extraño que así se ofrece para admitir el yugo, con una valentía muy superior a la que poseen los combatientes europeos (de la Segunda Guerra Mundial) se llama Augusto N. Vega.”²⁷

Ciertamente, las mujeres se incorporaron crecientemente al trabajo productivo y en 1940 representaban un 7.3 % de la PEA (Población económicamente activa) total, siendo el 72 % sirvientas, pero crecientemente también empleadas o trabajadoras por su cuenta. Sin embargo, la idea generalizada es que “Cuando una mujer trabaja es porque su vida esconde hondos momentos dramáticos, porque ha llegado a la imperiosa necesidad de procurarse por sí misma la ayuda que otros le han negado”²⁸. Así, la oferta del Sr. Vega parece ofrecer una solución: “Si ustedes, señoritas solteras, de los 15 a los 30, no acuden al sorteo [...] es porque no quieren casarse. No se lamenten después. Oportunidad como esta no se presenta muchas veces”²⁹. Continúa la carta:

La idea de hacer esta extraña solicitud de matrimonio me ha venido después de pensar mucho en mi futura felicidad, llegando al convencimiento de que ya pasaron los tiempos románticos en que se pelaba la pava un año en el balcón, para venir a casarse por dos meses. Creo que la felicidad en el matrimonio es una lotería, y tengo fe en que de esta manera puedo obtener a la mujer que necesito, y que hasta ahora es para mí una desconocida.

²⁶ Julieta QUILODRÁN, “Evolución de la nupcialidad en México, 1900-1970”, in *Demografía y Economía*, Vol. VIII, n° 1, México, El Colegio de México, 1974.

²⁷ *La Prensa*, 14 de mayo de 1940, p. 17.

²⁸ *La Pantalla*, México, D.F., Vol III., n° 6, 5 de abril 1943.

²⁹ *La Prensa*, 15 de mayo de 1940, p. 14.

Destino, azar, disfrazado de pragmatismo. El punto recuerda a los recursos típicos del cine clásico, de hecho la anécdota podría ser el guion de una divertida comedia romántica, pero expresa también el escepticismo respecto a las formas tradicionales del cortejo y la búsqueda de pareja, proponiéndose una que parece más moderna, más flexible, ¿quizás más “femenina”? Sigue el Sr. Vega:

Sugiero a ustedes que durante la exhibición de la cinta *Un hombre inverosímil*, anuncien mi proposición de matrimonio. Si una sola de las damas asistentes me acepta, me casaré con ella, y si son varias, se puede hacer una rifa para casarme con la que salga afortunada, o infortunada, que eso será el destino quien lo decida. Las únicas condiciones que pongo son las siguientes: que tenga entre quince y treinta años, que sea completamente libre, soltera, atractiva, que tenga educación, y que sea honorable y decente.

Muy moderno y cosmopolita, pero en el momento de ver los atributos necesarios en una mujer, estos serán los tradicionales, los que ni siquiera exigen una explicación, pues de tan obvios forman parte del código de comprensión compartido, particularmente la demanda de ser “honorable y decente”, que en el contexto significa ser virgen y tener una conducta discreta y prudente. Ser “atractiva” queda determinado por valores estéticos similares a los que el mismo presenta, con lo que el racismo volvería a asomarse. Sorprende la cuestión de la edad, pues hoy en día casarse a los 15 años parece un caso de pedofilia, pero en esos años era aceptado por la ley. En cambio aceptar a una mujer de más edad que el mismo, así fuera por solo dos años, implica un rasgo de modernidad, como lo es la petición de que sea educada. Termina la primera carta del Sr. Vega:

Les agradeceré me comuniquen si aceptan mi proposición, ofreciéndome a que, de aceptarla me presentaré personalmente en el lugar que ustedes me indiquen para darme a conocer. Acompaño un retrato.

Quedo de Uds. Atto. y Affmo. S.S. Augusto N. Vega Ciudad.

Por si su estatus profesional (nunca precisado) dejara alguna duda, sus formas y modales hablan de una educación tradicional, alambicada y formal, pero el sentido práctico y el discurso directo quiere ser moderno y sugiere que el hombre sabe tomar decisiones controvertidas.

Otra nota de *El Universal* difunde que “Por su parte las empresas interesadas nos informan que el señor Augusto N. Vega será presentado en el escenario del Palacio Chino hoy durante los intermedios de las funciones ordinarias y que esa presentación la hará el artista de cine Miguel Lalito Montemayor”³⁰:

El sensacionalismo espectacular, muy al estilo de Estados Unidos del Norte, ha invadido de sorpresa y de interés nuestro Distrito Federal en los últimos días. Si la intriga es del público todo, el entusiasmo es netamente femenino.

Sabido es que las mujeres se sienten débiles ante el anzuelo de las rifas, sorteos y de pruebas de azar que tengan como atractivo un premio suculento. Pero cuando el premio es nada menos que un hombre... un novio, un esposo, entonces nada de extraño tiene que las damitas capitalinas estén entusiasmadísimas, nerviosas e inquietas. Este sorteo originalísimo tiene lugar en el Palacio Chino³¹.

Mientras tanto, la primera plana del mismo diario informa del avance de las tropas alemanas en Holanda y Bélgica y del hecho de que la familia real holandesa se ha refugiado en Londres, que en México hay manifestaciones de apoyo a Lázaro Cárdenas y a Manuel Ávila Camacho, presidente del país. Entre las películas que se exhiben esos días están *En tiempos de don Porfirio* (Bustillo Oro, 1940), con Fernando Soler, *Mi madrecita* (Elías, 1940), con Sara García y *Mujer o demonio* (Marshall, 1939), con Marlene Dietrich.

³⁰*El Universal*, 11 de mayo de 1940, 2^a. secc., p.1-7.

³¹*La Prensa*, 14 de mayo de 1940, p.17.

En las supuestas preguntas y respuestas que siguen a los primeros anuncios, nos enteramos de las características del que ya se considera el “marido modelo”. Tenemos así un mapa de inquietudes respecto a la pareja ideal y las ausencias de información son también significativas: nadie pregunta o explica en qué consiste su trabajo o cuál es su posición política. Parece bastar con que sea un hombre cultivado y cosmopolita, de clase acomodada, dispuesto al matrimonio y a la paternidad. Se privilegian los rasgos de hombre estable y buen proveedor, los gustos de su vida cotidiana y algunas características de su mentalidad. El Sr. Vega se declara católico aunque “no muy perseverante en cumplir sus obligaciones religiosas” pero se muestra tolerante ante las creencias ajenas y comenta que sí le gustaría que su esposa inculcara esa fe a sus hijos³². Muchos varones de la época se acercan a la tónica laica del Estado demostrando su modernidad, y delegan en las mujeres de la familia que se conserve la tradición.

El 13 de mayo el periódico explica que “han desfilado centenares de mujeres”, además han hablado por teléfono de Cuernavaca, Puebla, Morelia y hasta de Monterrey. Llamar por larga distancia era muy caro entonces. La Señorita Leticia del Valle se pregunta “¿a qué santo sería bueno encomendarme para ganarme el premio de esta rifa?”³³. En la arquilla del vestíbulo del cine se han colocado varias tarjetas con el nombre y dirección de las damas que quieren participar, pero solo se dará a conocer el nombre de la premiada, por discreción. Hay que entender que el tema toca la sensibilidad:

[de algunas] mujeres que nos hemos quedado solteras, pero que podríamos dar la felicidad a un hombre y formar un hogar; mujeres que estamos deseando en quien verter nuestra ternura y nuestras atenciones y que llevamos una vida solitaria por falta de una oportunidad³⁴.

³² *El Universal*, 16 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-8.

³³ *Ibid.*, 15 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-7.

³⁴ *Ibid.*, 14 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-8.

El sábado fue la presentación de Augusto Vega y hubo una “avalancha de muchachas hacia los asientos de primera fila para conocer al Hombre Inverosímil”³⁵. Ese domingo están como animadoras, en el Palacio Chino, las conocidas actrices Stella Inda y Susana Cora. Para el día 14 se dice que hay ochenta mujeres inscritas y se supone que 2 500 han recogido las fichas aunque solo treinta las han llenado (¿cómo, entonces, se habrán inscrito las restantes?) . Varias estrellas del espectáculo se han presentado en el Teatro Chino, como la “exótica” Alejandra, que fue presentada a Augusto N. Vega por el maestro de ceremonias, Rafael Rubio³⁶. El cronista nos cuenta que se ven en el cine damas que esperan de las cuatro de la tarde a las once de la noche para ser presentadas y conversar con él:

La idea del matrimonio por rifa, que al principio aceptaron con reservas y escepticismo, ha ido tomando cuerpo y las ha decidido a llenar sus tarjetas, de las que anoche se mandó hacer una nueva impresión, puesto que las que se tenían preparadas no fueron suficientes³⁷.

Hasta aquí nos movemos alrededor del ideal masculino encarnado en un hombre-premio, pero aparecen dimensiones interesantes en las cartas de las mujeres, pues “es fama que no solo llegan hasta él las tarjetas de reglamento, sino misivas perfumadas y de delicados colores”³⁸. Accedemos a un talante femenino que dista de la discreción y la pasividad. Una parece ser muy cultivada y “quisiera saber los gustos del señor Vega para ver si coinciden con los míos y podamos formar una pareja que se comprenda. ¿Qué libros o qué revistas acostumbra leer?, ¿le gustan las novelas románticas o las de crímenes?, ¿qué música prefiere, la de Beethoven o la de Agustín Lara?”³⁹. Otra exige: “Quiero que me confirme que efectivamente está dispuesto a

³⁵ *Ibíd.*, 13 de mayo de 1940, p. 1-7.

³⁶ *La Prensa*, 16 de mayo de 1940, p. 22.

³⁷ *El Universal*, 16 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-8.

³⁸ *La prensa*, 14 de mayo de 1940, p. 17.

³⁹ *El Universal*, 15 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-7.

cumplir y a casarse. Si es posible mándeme un retrato”⁴⁰. Otras dan más importancia a la vida práctica y asumen los roles establecidos: “Lo más importante, en realidad, son las pequeñas acciones de la vida diaria, y necesito saber antes de inscribirme cuáles son los gustos del señor Vega en materia de cocina. ¿Pueden ustedes escribirme diciendo qué desayuna y a qué horas, y qué género de cocina es su predilecta, si la mexicana, o la española, o la francesa, la italiana, la alemana?”⁴¹. Otra se declara segura de que hará feliz al hombre-premio, “sobre todo si le gusta la cocina mexicana, en la que, sin falsa modestia, puedo considerarme como experta”⁴². Ella debe de haber tenido una decepción, pues en un alarde de modernidad muy a tono con el carácter cosmopolita que ostenta, el hombre se declara frugal para comer:

Durante mi estancia en la ciudad de Nueva York adquirí la costumbre de tomar por todo desayuno un vaso de jugo de naranja, de toronja o de tomate y un poco de fruta de la estación. En la comida principal como de todo, aunque evito en lo posible los guisos nacionales muy complicados, tales como moles, adobos, chiles rellenos, etcétera. Me basta con una sopa, un platillo, una ensalada y un poco de postre⁴³.

Todo esto parte del supuesto cultural de que el marido sea atendido por la esposa en sus comidas, por eso se informa con detalle. Se trata de un rol tradicional y dominante, evidente y anunciado, pero lo emergente aparece en lo que se come. Roland Barthes ha hecho un estudio interesante del sentido que adquiere beber vino (“bebida-totem”) frente a beber leche, asociado a la infancia límpida e inocente, y como se convierte a ciertos alimentos en símbolos⁴⁴. El señor Vega gusta del agua pura y de la dieta sana, que remite a los nuevos tiempos de la modernidad estadounidense y sugiere una conducta impecable.

⁴⁰ *Ibíd.*, 14 de mayo de 1940, 2^a secc., p. 1-8.

⁴¹ *Ibíd.*, 15 de mayo de 1940, 2^a. Secc. p. 1-7.

⁴² *Ibíd.*, 14 de mayo de 1940, 2^a secc., p. 1-8.

⁴³ *Ibíd.*, 16 de mayo de 1940, 2^a secc., p. 1-8.

⁴⁴ Roland BARTHES, “El vino y la leche”, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1981.

Además de activas, ellas se muestran inteligentes y aparece (¡cómo no!) la desconfianza:

Antes de animarme a suscribir una tarjeta con mi nombre [...] quiero saber a lo que me expongo. Tengo la duda de que lo que usted hace sea por despecho, y porque quiere en esta forma públicamente demostrar indiferencia a una mujer determinada. Si esto sucede como creo que puede ser [...] no podrá hacer feliz a la mujer que le toque en rifa⁴⁵.

Se muestra una experiencia que se explica por las formas sociales generalizadas. Si bien el apego a la familia se considera en el imaginario nacional como un valor “muy mexicano” y es la única alternativa respetable para la vida de las mujeres, requisito para el ejercicio de la sexualidad y la maternidad, que proponen tanto la Iglesia como el Estado para fundar una familia nuclear, protectora, monogámica, con fuerte presencia del padre como proveedor y madre nutricia dedicada a los quehaceres domésticos y al cuidado de los hijos que crecen ajenos a la rudeza del mundo público, en el México de estos años y sobre todo en las clases populares, la pobreza impide que se cumplan estas normas que solo son viables en las clases acomodadas y aún con el contrato matrimonial firmado no hay garantía de que se ejerza una conducta “adecuada”, aunque las crisis no acaben frecuentemente en divorcios⁴⁶. Cuando el Sr. Vega menciona matrimonios que solo duran dos meses se refiere evidentemente al estereotipo de la vida amorosa estadounidense, que se enfrenta al de la sólida familia de los mexicanos, a pesar de la evidencia de que dicha situación solo habita en el imaginario.

La ropa es otro tema de la cultura que expresa por sí misma muchos supuestos y, como tal, es complejo. El atuendo que describe el Sr. Vega en respuesta a una

⁴⁵ *La Prensa*, 16 de mayo de 1940, p. 22.

⁴⁶ En 1930 el total de divorcios era solo del 0,28 % de la población, se reduce en 1940 al 0,21 % y luego inicia un ascenso constante. Cfr. Moisés GONZÁLEZ NAVARRO, *Población y sociedad en México (1900-1970)*, México, UNAM, 1974, p. 87.

concurante que pregunta por el precio de sus camisas y calcetines, es significativo. El Sr. Vega dice estar de acuerdo en que los pequeños detalles del atuendo son muy reveladores y que cree que lo importante no es el lujo sino el buen gusto, y detalles que permiten que un traje sencillo resulte elegante, pero explica:

Actualmente uso camisas americanas que tienen un costo, en pesos mexicanos, de \$22.50 cada una. Hasta antes de la guerra usé camisas que me enviaban de París, y unas de seda compradas en Hong Kong. Mis pañuelos son todos de lino, y en el verano uso calcetines de seda y en el invierno de lana [...] mis corbatas de seda son italianas⁴⁷.

Este aspecto nos hace colocar todavía más su estatus social en el privilegio, pues para mantenerlo requeriría de una billetera bien abastecida⁴⁸. Si se trata de un profesionalista podemos creerlo un miembro de la clase media en ascenso, sin embargo, su exquisito gusto en el vestir más nos acerca a un integrante de la clase alta, con presunciones de aristocracia. También en la ropa hay un tema de la construcción del género sexual, pues para las mujeres-espectáculo lo que se destaca es el cuerpo. Por esos días “Sally Rand y sus *girls*” se despiden de México con su espectáculo llamado *Dulce y Picante*. Presentan en él la reproducción de cuadros famosos, como *La Venus de Milo*, *Las Tres Gracias*, *Leda y el Ganso*, *El Nacimiento de Venus*. Sally Rand “cuida de que sus espectáculos de mujeres bellas y desnudas sean exclusivamente artísticos”. John Berger plantea que el cuerpo femenino desnudo es el objeto por excelencia de la mirada masculina: “los hombres actúan y las mujeres aparecen”⁴⁹. Distingue entre desnudez (*nakeness*) y desnudo (*nudity*), que es una construcción simbólica⁵⁰, y explica que el “arte” es un recurso usual para que el cuerpo femenino pueda admirarse sin rubor. Según Francesco Alberoni, el erotismo masculino se dirige predominantemente al cuerpo sexual femenino, mientras que el

⁴⁷ *El Universal*, 16 de mayo de 1940, 2ª secc, p. 1-8.

⁴⁸ El salario mínimo era de \$2.50 diarios y unos zapatos de hombre, caros, costaban 23 pesos, los baratitos podían adquirirse desde los \$14.00.

⁴⁹ John BERGER, *Modos de ver*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 2000, p. 55.

⁵⁰ *Ibid.*, p.62.

femenino es más difuso en su dirección y atiende los tactos, las ropas y los ambientes más que centrar su atención en ciertos atributos físicos⁵¹. El Sr. Vega a través de sus modales y su atuendo transmite la idea de un estatus social que resulta altamente erótico y atractivo, pero en su propuesta hay algo sumamente transgresor, porque es él quien se ha convertido en un objeto pasivo que se deja ver, mientras que ellas aparecen gallardas y sin complejos haciendo un papel activo de sujetos.

La inversión de los roles establecidos, del estereotipo de ellos, (pues solo en el estereotipo se puede pensar en la pasividad femenina) resultaría subversivo si no fuera porque no se trastoca ningún esquema, sino que solo se invierte, lo que produce el placer de jugar con un orden establecido en un juego que a la postre lo reafirma más. Así, “de este modo tan ingenioso, este hombre moderno que es el señor N. Vega podrá presentar una lista (de pretendientas) que dejaría chiquito y en ridículo a Don Juan Tenorio”⁵².

Al personaje se le quiere dar una aureola de misterio, de infelicidad romántica que, como se sabe, suele resultar atrayente. Si ellas son subversivas por activas, él se muestra débil y dependiente amorosamente:

El señor Vega, [es] algo filósofo en materia de amores, cosa rara porque cuenta veintiséis años de edad, es decir, está en plena juventud, cuando todo es color de rosas y se mira al mundo de frente y con sonrisas. Posiblemente, aunque él no lo dice, esconde en su corazón algún desengaño que es causante directo de esa actividad suya de querer casarse con la mujer que la suerte le depara. Es muy discreto, nada dice cuando se le habla sobre el particular, pero sonrío con cierta tristeza que hace suponer que ha buscado la mejor manera de mostrar indiferencia por alguna mujer y lo va a lograr porque no se habla de otra cosa que no sea la rifa del hombre que busca esposa⁵³.

⁵¹ Francesco ALBERONI, *El erotismo*, México, Gedisa, 1986, p. 10.

⁵² *La Prensa*, 14 de mayo de 1940, p. 17.

⁵³ *El Universal*, 13 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-7.

El señor Vega decidió “confiar su porvenir al azar, toda vez que la felicidad en el matrimonio es, como él lo dice, tan rara de ganar como un millón en la lotería”⁵⁴. Este entregarse a una fuerza mayor parece también un elemento más femenino que masculino, al menos si hemos de atender el estereotipo que hace a las mujeres depositarias del pensamiento irracional mientras el hombre encarna a la razón y la prudencia. El hombre-premio no parece sentirse dueño de su destino, se entrega al azar, eso sí con una racional estrategia publicitaria, mientras que las mujeres aparecen calculadoras. Incluso hay una que se ayuda un poquito: ella confiesa que puso dos boletos, uno el sábado y otro el domingo porque: “Yo sí quisiera sacarme el premio, y creo que sería capaz de hacerlo feliz”⁵⁵.

Todo parecía marchar sobre ruedas y el señor Vega podía sentirse apreciado y asediado en su papel de premio cuando, el día 17, en la cartelera cinematográfica que anuncia *Un hombre inverosímil*, aparece un recuadro que advierte: “No se llevará a efecto la rifa del hombre que se iba a casar por no tener permiso de la Secretaría de Gobernación”. En el cuerpo del periódico se abunda sobre el particular. Los organizadores se disculpan; no se pensó en pedir permiso a las autoridades correspondientes porque no entraba dinero en el asunto, de manera que era claro que no podía haber fraude, sin embargo, se negó el permiso para llevar a cabo la reunión, probablemente dice el texto por cuestiones de “moral social”. La Secretaría de Gobernación se convierte así en la culpable por la decepción de, por lo menos, las titulares de las 195 fichas depositadas al final en la taquilla del cine. Para consuelo de las afectadas se dice que “la Columbia Pictures y la empresa del Palacio Chino harán entrega al señor Augusto N. Vega de las tarjetas de inscripción para que el dicho señor haga los trámites respectivos, y la Secretaría de Gobernación diga en definitiva la última palabra de este asunto que jamás se había intentado en México”⁵⁶.

⁵⁴ *Ibid.*, 13 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-7.

⁵⁵ *Ibid.*, 14 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-8.

⁵⁶ *Ibid.*, 17 de mayo de 1940, 2ª secc., p. 1-8.

Para concluir

La cultura de los públicos es un campo de tensión analizable a través de expresiones diversas, campo en el que viven las personas que lo conforman. La cultura es mucho más que un depósito de contenidos, es un terreno de lucha entre ideas de diversa índole, que a menudo son contradictorias. En este caso abordé una parafernalia publicitaria que muestra muy particularmente la tensión entre ideas emergentes, hegemónicas y residuales vehiculadas a través del imaginario sobre la sociedad estadounidense de la modernidad, que se plantea como “lo otro” de la mexicana y que se valora entre la admiración y el repudio. Con estas influencias entremezcladas se construyen también los géneros sexuales, que marcan la vida social en su conjunto.

Las diacronías y ritmos diferenciados en los procesos hacen que los seres humanos vivan (vivamos) siempre atrapados en un nudo de cambios y continuidades, de contradicciones entre conceptos, valores y formas de cultura, entre ideologías y mentalidades. Lo anterior es más evidente en los momentos de búsqueda de modernidad. En el episodio de humor y mercadotecnia que nos ha ocupado, podemos observar por el envés la cultura de los públicos que asistían a las salas. El cine y lo que le rodea fue desde sus inicios un agente de la modernidad, aunque conviviera con tradiciones y costumbres. La anécdota que aquí trabajamos es una “fuente” que tiene, como cualquier otra, muchos límites, siendo el más evidente su finalidad de publicidad lúdica, de broma comercial, pero quienes organizan la rifa se dirigen a un público determinado con el que comparten un código aceptado de valores y de humor. Es solo desde la certidumbre de lo que se comparte que la broma puede funcionar.

El hombre-premio se convirtió en la encarnación del deseo, de lo que no se tiene, por supuesto. Su talante de profesionista, cosmopolita, abstemio, frugal, guapo, elegante, al tiempo de ser respetuoso de las tradiciones católicas y los modales correctos concilia lo mejor de los dos mundos e invierte los roles establecidos, al colocarse como objeto y entregarse al destino, mientras que las mujeres concursantes

ejercen su “agencia” y se muestran activas y propositivas. Se invierten los roles, pero no se crean nuevas opciones. Sí, la modernidad se nutre tanto de tradiciones como de novedades, atrapa a los seres humanos, pero ellos también pueden hacer sus componendas y sus arreglos para, como aparentemente fue el caso, aceitar la dureza de la vida con la risa, y aún con la carcajada.

La distribución de cine de autor español en Francia

En busca de los públicos de *Blancanieves* y *Las brujas de Zugarramurdi*

Ana Viñuela

Université Paris Diderot, CERILAC EA 4410

La difusión de películas en las salas de cine francesas, como en el resto del mundo, dejó de ser hace tiempo el escenario principal del encuentro entre el cine y su público. No obstante, el estreno comercial en la sala sigue siendo la forma más eficaz de construir la notoriedad que acompañará a una película en su paso por todos los soportes. La crítica profesional tiene una influencia significativa en este proceso, aunque cada vez más contrarrestada por la capacidad de la crítica amateur para captar la atención de los espectadores y establecer nuevas formas de recomendación mediante una utilización creativa de la comunicación en las redes sociales.

En este artículo vamos a centrarnos en la distribución de cine de autor español en Francia a través del análisis de la estrategia de distribución y la recepción de *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) y *Las Brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013). Cada una de ellas lleva a la pantalla una idea de lo hispano y pone de manifiesto una forma de articulación entre lo nacional y lo transnacional y una concepción diferente de la autoría en el cine contemporáneo. *Blancanieves* ha seducido a más espectadores en Francia que en España, mientras que *Las Brujas de Zugarramurdi*, un éxito de taquilla en España, no logró satisfacer las expectativas del distribuidor francés. El proceso de distribución de estas dos películas revela la idoneidad, en el primer caso, y la caducidad, en el segundo, de una economía y una praxis de la distribución ligada a un modelo de cinefilia que nace con la *politique des auteurs*¹ y que es difícilmente exportable al universo digital.

¹ Este concepto, que designa a ciertos directores como autores únicos de sus obras, en virtud de un universo y un estilo propios, aparece por primera vez en el artículo de François TRUFFAUT, “*Ali Baba et la Politique des auteurs*”, publicado en *Cahiers du Cinéma* en febrero de 1955.

Nuestro primer objetivo es examinar las estrategias y los discursos a los que recurre el distribuidor francés para acercar estas dos películas al público de su país, apoyándose en una interpretación de la identidad cultural de las obras. Antes de tratar estas cuestiones, vamos a hacer algunas consideraciones generales sobre el cine español y su presencia en el contexto internacional y a presentar las características del sector de la distribución en Francia.

La internacionalización del cine español

El anuncio del incremento de la exportación de cine español en varias ediciones consecutivas de *Spanish Screenings*, el mercado para su promoción y venta internacional, es el contrapunto optimista a la falta de reconocimiento en el país. Según datos de la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales (*FAPAE*), la exhibición de películas españolas en salas cinematográficas en el extranjero se ha duplicado en los últimos ocho años. Mientras tanto, en España, amplios sectores de la sociedad critican a los autores de un cine elitista y portador de valores de la izquierda, mientras otros atacan con igual ahínco un cine popular que ven falta de ambición y estereotipado. Pero lo más sorprendente es el desinterés que ha mostrado el gobierno del Partido Popular desde su llegada al poder en 2011, en particular por el cine de autor.

En la ceremonia de los Premios Goya de 2017, Mariano Barroso intentó responder a quienes expresaron su rechazo al cine nacional con el hashtag “BoicotALosGoya”, y a los responsables de un gobierno que ha recortado las ayudas y aumentado el IVA del cine al 21 %, con estas palabras:

Hay otro tipo de cine que es tan necesario como el que llena las salas. Su rentabilidad es la de la cultura, del conocimiento y de la identidad [...]. No somos un sector que vive del Estado. Somos un sector que genera riqueza para el Estado. Nuestras salas recaudaron en 2016 más de 605 millones de euros, lo que le ha hecho recaudar por IVA al

Estado 105 millones de euros. El presupuesto del Estado para cine ha sido de 77 millones. Es decir, que el Estado ha recaudado en concepto de IVA de entradas al cine 28 millones de euros más de lo que va a gastar en él².

En su discurso, el vicepresidente de la Academia de Cine hace referencia, indirectamente, a una de las razones que alimentan el sentimiento de “injusticia social” entre la población hostil al cine de autor nacional: la ausencia de redistribución de los ingresos de la difusión hacia la creación, exceptuando la obligación por parte de las televisiones de contribuir a la financiación de la producción. Los 77 millones de euros que el Estado otorgó al cine proceden, como cada año, de sus presupuestos generales y no de la industria. Este modo de financiación no solo acrecienta la desconfianza hacia un sector al que se acusa de vivir de subvenciones, sino que además impone a los profesionales un contexto de permanente incertidumbre ante las decisiones gubernamentales sobre la cuantía de las ayudas, presumiblemente desfavorables en periodos de crisis. Por otra parte, las sucesivas políticas cinematográficas no han conseguido articular industria y cultura, apoyando alternativamente un cine de autor (a través de la Ley Miró, promulgada en 1983 y del régimen de ayudas al cine del último periodo socialista, entre 2004 y 2011), o un cine comercial (mediante las ayudas a la amortización y las nuevas ayudas generales destinadas a las producciones de gran presupuesto integradas a la reforma de la Ley del cine en 2016). Es decir, nunca se ha apoyado la coexistencia pacífica y la interdependencia virtuosa de un cine popular, que arrastra un descrédito cultural como inercia de la actitud de las élites durante el franquismo³, y de un cine de autor, no solo ignorado, sino firmemente criticado por las clases populares y la actual clase política.

² Consultado el 13 de marzo de 2017, <https://www.premiosgoya.com/3rediccion/articulos/ver/discursos-de-yvonne-blake-y-mariano-barroso/>

³ Se trata de una de las causas que invoca Román GUBERN en una tribuna titulada “¿Por qué no gusta el cine español?”, *El País*, 2 de febrero de 2008.

Los distribuidores franceses suelen considerar el cine europeo y el cine de autor como categorías intercambiables, y nunca han mostrado gran interés por el cine popular español, exceptuando algunas películas de género. Cuando distribuyen cine de autor, lo hacen sin el apoyo que supondría la percepción, por parte del público francés, de una dinámica generacional, comercializable a través de una marca nacional, como es el caso del “nuevo cine argentino”, la “nueva ola rumana”, el “*Nordic Noir*” o los nuevos cines de Portugal y Grecia. Sin una identidad reconocible desde el exterior, las películas de la generación más reciente de autores españoles quedan relegadas a un ámbito de visibilidad cada vez menor en Francia, a pesar de que la autoría en este cine, como señalan Manuel Palacio y Juan Carlos Ibáñez refiriéndose a Javier Rebollo, “no puede (ni quiere) prescindir de lo que los flujos transnacionales establecen como productivo territorio: la mixtura híbrida de culturas e identidades”⁴. Los dos pilares sobre los que basa su existencia el cine de autor son los festivales y la coproducción internacional. Si el cine de autor español sigue estando presente en numerosos festivales, aunque no en la selección oficial de los más importantes, la coproducción podría seguir disminuyendo en los próximos años, debido a la escasez de capital nacional para financiar este tipo de cine, condición para atraer a socios internacionales. A su vez, éstos van a basar su decisión de inversión en la estimación de ventas internacionales y, al menos hasta que el mercado digital se consolide, en la posibilidad de un estreno en salas, idealmente precedido por la programación en un festival. A la dificultad del “nuevo cine español” para encontrar financiación en su propio país, se une su exilio, voluntario o no, en los circuitos alternativos y el universo digital, territorios de predilección de los nuevos cinéfilos españoles, según estos autores. Los coproductores franceses, interesados en los beneficios simbólicos y económicos que aporta la distribución y el estreno en las

⁴ Manuel PALACIO y Juan Carlos IBÁÑEZ, “A new model for Spanish cinema. Authorship and globalization: the films of Javier Rebollo”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 16, Iss. 1, 2015, p.38-39: “cannot (and does not wish) to ignore the productive terrain opened up by international currents: that of the hybridization of cultures and identities.”

salas, se ven obligados a conjugar dos visiones divergentes de la práctica del cine de autor.

La promoción de este cine a través de la Marca España no parece la mejor manera de acercar a los coproductores franceses y españoles. La subordinación a los objetivos de una marca-país, a través de la cual se intenta vender el territorio nacional como plató de rodajes y escaparate de la modernidad, excluye a la inmensa mayoría del cine de autor, independientemente de sus valores cinematográficos. La eficacia de esta política de Estado para promover el cine se ve además limitada por la existencia de marcas regionales, que presentan con su propia etiqueta las obras que han ayudado a financiar, lo que dificulta la comprensión de los valores asociados a la Marca España, que, por si fuera poco, tiene también que competir con la “marca Almodóvar”⁵, un ícono reconocible en todo el mundo. Esta marca no solo se utiliza para promocionar las películas del director manchego, sino también otras, en las que la presencia de su nombre garantiza un tono y un estilo reconocibles como señas de identidad de un cine de autor en el que se mezclan la identidad hispana y la latina⁶.

El cine español en Francia

Según datos del Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), el promedio anual de películas españolas estrenadas comercialmente en Francia, incluyendo las coproducciones, ha sido de 11 entre 2002 y 2015. Sus distribuidores compiten para captar la atención del público con más de 650 títulos inéditos que llegan cada año a las salas francesas. En 2015, las 654 películas que se estrenaron procedían de 49 nacionalidades diferentes; el 19 % (124 títulos) procedía de un país europeo y el 10 % (un total de 65 películas), tenía una nacionalidad que no era ni europea ni norteamericana. El cine español fue visto por 1,6 millones de espectadores

⁵ Tomamos esta noción del estudio de Antonio SAURA y Raúl DE MORA, *La presencia del cine español en el mercado mundial*, Madrid, Fundación Alternativas, 2010, p. 7.

⁶ Entre las películas recientes presentadas en Francia con nombre de Almodóvar están *Relatos Salvajes* (Damián Szifrón, 2014), coproducida por El Deseo o *Carmina y Amén* (Paco León, 2014) sin participación de esta sociedad.

en Francia y recaudó ese año 10,4 millones de euros, lo que le convierte en el quinto mercado internacional, después de Argentina, Estados Unidos, Rusia y Brasil⁷.

Película española más vista en Francia por años (2002 -2015):

Estreno Francia	Título/Director	Entradas FR (M)	Entradas Esp (M)	Nacionalidad
2002	<i>Hable con ella</i> (P. Almodóvar)	2,11	1,36	Esp 100%
2003	<i>Darkness</i> (J. Balaguero)	0,16	0,90	Esp 100%
2004	<i>La mala educación</i> (P. Almodóvar)	1,06	1,24	Esp 100 %
2005	<i>Mar adentro</i> (A. Amenábar)	0,24	4,10	Esp 70%, Fr 20%, It 10%
2006	<i>Volver</i> (P. Almodóvar)	2,29	1,93	Esp 100%
2007	<i>Nocturna</i> (A. García, V. Maldonado)	0,12	0,08	Esp 75 %, Fr 25%
2008	<i>REC</i> (J. Balaguero)	0,55	1,42	Esp 100%
2009	<i>Los abrazos rotos</i> (P. Almodóvar)	0,92	0,69	Esp 100%
2010	<i>Planet 51</i> (J. Blanco, J. Abad)	0,99	1,95	Esp 73%, UK 27%
2011	<i>La piel que habito</i> (P. Almodóvar)	0,73	0,72	Esp 100%
2012	<i>Lo imposible</i> (J. A. Bayona)	0,50	6,12	Esp 100%
2013	<i>Los amantes pasajeros</i> (P. Almodóvar)	0,53	0,71	Esp 100%
2014	<i>REC 4</i> (J. Balaguero)	0,21	0,17	Esp 100%
2015	<i>La isla mínima</i> (A. Rodríguez)	0,32	1,26	Esp 100%

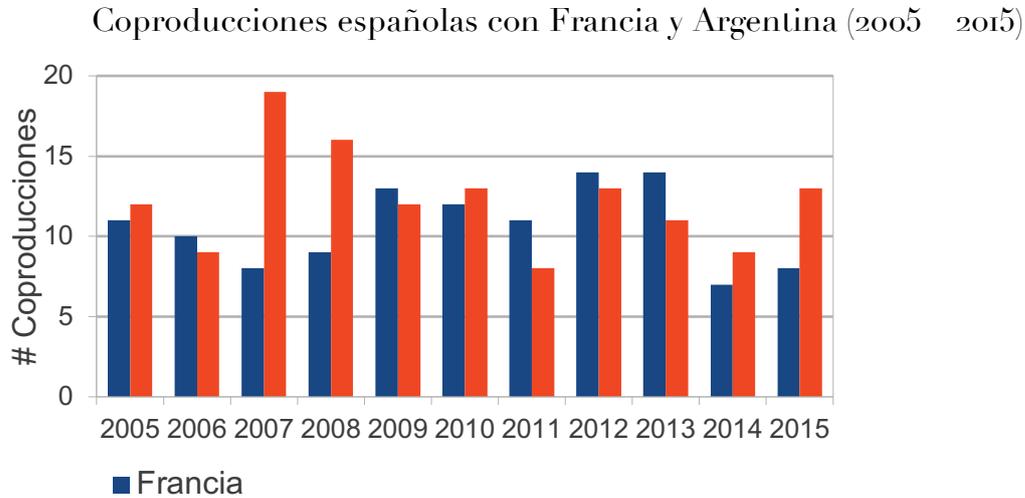
Elaboración a partir de datos del CNC y del ICAA

En 2016, con unos ingresos internacionales de casi la mitad que el año anterior, Francia fue el segundo mercado exterior para el cine español, con un resultado de 9,56 millones de euros. El mayor éxito fue *Julieta*, de Pedro Almodóvar, con 775.000 espectadores, más del doble que los que tuvo en las salas españolas (353.566). Argentina confirmó su posición de primer mercado internacional para el cine español, al mismo tiempo que primer socio en materia de coproducciones. Entre 1991 y 2015, las coproducciones hispano-francesas representan el 30 % del total de las coproducciones internacionales españolas, más que las realizadas con Argentina (21 %) y con Italia (13 %), según datos de FAPAE. No obstante, si observamos el periodo 2005-2015, el número de coproducciones bilaterales y multilaterales con Argentina (un total de 136) crece con mayor rapidez, gracias al empuje que supuso el lanzamiento del programa Ibermedia⁸. Francia es el segundo país, con 122

⁷ Informe FAPAE, *El cine español en el mercado internacional*, 2015.

⁸ Programa de estímulo a la coproducción de películas creado en 1998 abierto a los productores independientes de cine de los países de América Latina, España y Portugal.

coproducciones en este periodo, lo que confirma la posición dual de España en el mercado internacional del cine analizada por Isabel Santaolalla⁹.



Fuentes: Ciller y Beceiro¹⁰, CNC, ICAA

El sector de la distribución en Francia

Francia es el mayor mercado cinematográfico en Europa, con más de 200 millones de entradas al año, 5.700 pantallas y un promedio de frecuentación de 3,3 veces al año por habitante, superior al de sus vecinos europeos. El país cuenta con el mayor número de salas de arte y ensayo y la mayor presencia de películas de todo el mundo, gracias a un sistema de apoyo estatal a todos los sectores de la industria, incluidos la distribución y la exhibición.

A pesar de estos indicadores, el sector de la distribución se enfrenta a una serie de problemas que cuestionan la perennidad del modelo y amenazan la diversidad¹¹. El primero es la concentración de la taquilla en una decena de grandes grupos, que realizan entre el 80 % y el 90 % de los beneficios anuales, a lo que se añade la

⁹ Isabel SANTAOLALLA, "A Case of Split Identity? Europe and Spanish America in Recent Spanish Cinema", *Journal of Contemporary European Studies*, 15 (1), April 2007, p. 67-78.

¹⁰ Carmen CILLER y Rosario BECEIRO, "Coproducciones cinematográficas en España: análisis y catalogación", *Eptic Online*, 15 (2), 2013, consultado el 10/08/2016.

¹¹ La situación de los distribuidores independientes y sus reivindicaciones pueden consultarse en: Sylvie PERRAS-CORRÉARD, *Livre Blanc des Distributeurs indépendants Réunis Européens (DiRE). L'indépendance, vecteur de la diversité cinématographique*, 2012.

sobreexposición en las pantallas de *blockbusters* estadounidenses y de algunas comedias nacionales, y el aumento de los costes de promoción, por la necesidad de estar presente en los medios tradicionales y en los digitales. En total, hay unas 150 empresas en Francia dedicadas a la distribución¹², la mayoría, consideradas independientes, son las más comprometidas con el cine de autor¹³. Los distribuidores independientes no constituyen una categoría jurídica, sino un conjunto de actores que se definen en oposición a los grandes actores: las filiales de *majors* americanas, las *majors* francesas (Gaumont, Pathé, UGC, MK2 y EuropaCorp) y las filiales de distribución cinematográfica de las televisiones.

Los distribuidores independientes se dividen a su vez en dos grupos. El primero lo integran trece sociedades de talla mediana, agrupadas en el sindicato DIRE (Distributeurs indépendants réunis européens). Son los principales artífices de la presencia en las pantallas de cine de autor de todo el mundo, programado y premiado en los festivales más importantes, que Galt y Schoonover denominan “*Global Art Cinema*” y definen como “una transformación del cine de autor en un campo que engloba la dimensión industrial y estética [que] da cuenta de la ambivalencia y la complejidad inherentes a esta categoría.”¹⁴ En el presente artículo, hemos traducido esta noción como “cine de autor global”.

Un segundo grupo de distribuidores independientes, el más numeroso, lo forman decenas de pequeñas distribuidoras, treinta y cinco de ellas agrupadas en el Syndicat des Distributeurs Indépendants (SDI). Junto a las anteriores, estas empresas mantienen vivo el espíritu de las salas de arte y ensayo y son responsables del descubrimiento de nuevos talentos y de hacer llegar a las salas las propuestas más radicales y novedosas de autores de todo el mundo.

¹² Datos correspondientes a 2015, publicados en el balance anual del CNC.

¹³ Un análisis del sector puede leerse en Laurent CRETON, *Économie du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009 (4ª edición), p. 66-69.

¹⁴ Rosalind GALT, Karl SCHOONOVER, eds., *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, Oxford University Press, 2010, p. 4. “*A changing construction of art cinema as a global field of industry and aesthetics [that] evokes the ambivalence and complexity that we find in the category*”.

Los distribuidores independientes asumen un riesgo financiero importante al apostar por “las películas de la diversidad” y han adquirido, a través de su experiencia, un *savoir-faire* único sobre cómo acercar este tipo de cine a su público. No obstante, la actual transición a un nuevo modelo de mercado digital, cuestiona su posición preeminente, aunque no de forma inmediata. En 2015, el mercado del video en Francia, incluido el video bajo demanda (VOD) cayó un 4,4 % respecto a 2014, a pesar de los 52 millones de euros suplementarios que aportó el VOD, gracias al aumento del 182,3 % en los servicios por suscripción. Este beneficio no logra compensar la caída de 6,3 puntos (casi 100 millones de euros) en las ventas de DVD y Blu-ray, que siguen representando el 69 % del mercado del vídeo⁵. Como demuestran estas cifras, el viejo mundo no termina de morir y el nuevo mundo digital tarda en encontrar los modelos económicos y la adhesión del público que le permitan estabilizarse. En marzo de 2016, según datos de Médiamétrie, solo un 39 % de franceses había accedido a una plataforma de VOD, cuando la media europea es del 50 %. Otro problema es la falta de renovación del público de las salas y la ausencia de indicios que permitan pensar que un número similar de espectadores jóvenes consumen legal o ilegalmente cine de autor en Internet. El público de las salas de arte y ensayo, según un estudio del CNC, es mayoritariamente femenino, más viejo que el promedio de los espectadores, urbano, de clase social media-alta y educado en la cinefilia tradicional⁶.

La mediación del distribuidor entre la película y su público

En este contexto económico inestable, es preciso reconocer la responsabilidad de los distribuidores independientes en la buena salud (relativa) del cine de autor global y en la construcción de la carrera de autores marginales que aspiran a integrarse en el sistema. Pero también es legítimo preguntarse si es necesario mantener el paso por la sala como único medio de garantizar la economía y la reputación de una película.

⁵ CNC. *Les Principaux chiffres du cinéma en 2015*.

⁶ CNC, *Le Public du cinéma Art et Essai*, octobre 2006.

Los distribuidores independientes ven con recelo la cada vez más inevitable revisión del acuerdo interprofesional que rige la difusión de películas a partir de su estreno en salas, conocido como *chronologie des médias*, con el fin de acortar los plazos entre los diferentes soportes. La posibilidad de establecer medidas derogatorias para películas consideradas como difíciles, permitiendo plazos más cortos entre la sala y el VOD, el estreno simultáneo en ambos soportes o la salida directa en VOD, puede ser una respuesta a la falta de visibilidad de algunas obras y a la incertidumbre acerca de la renovación del público de las salas, pero no deja de percibirse como un salto al vacío que podría acrecentar la polarización entre *blockbusters* y películas de autor¹⁷. La adopción inmediata de estos nuevos modos de distribución podría confinar a las segundas en los márgenes de la industria, cuando el objetivo de la política cinematográfica francesa es mantenerlas dentro y en una posición central.

Lo cierto es que en la situación actual, el capital de notoriedad que construye un distribuidor comienza con el estreno de la película en la sala y se prolonga durante la exhibición de la obra en todas las ventanas (video, televisiones de peaje y gratuitas, VOD y plataformas digitales). La labor de estos intermediarios consiste en fijar la fecha del estreno, construir una representación del público al que se dirige la obra, determinar el número de copias, encargarse de su fabricación y hacerlas llegar a las salas, así como concebir una estrategia de marketing, incluyendo el cartel (y sus declinaciones para la web), el tráiler, los objetos promocionales, la búsqueda de colaboraciones con medios de comunicación, la compra de espacios publicitarios y la organización de eventos en torno al estreno.

El distribuidor Rezo Films, miembro del sindicato DIRE, invirtió 250 000 euros en el lanzamiento en Francia de *Blancanieves* y la misma cantidad en *Las Brujas de Zugarramurdi*. El coste de distribución de estas dos coproducciones minoritarias (la parte francesa representa el 20 % del presupuesto de 5 M€ de la primera y el 10 % de

¹⁷ Varios distribuidores independientes manifiestan su posición sobre esta cuestión en: Claire LA COMBE, "European distribution: focus on France", *Cineuropa*, 7 de abril de 2016, consultado el 8 de abril de 2017, <http://www.cineuropa.org/dd.aspx?t=dossier&l=en&tid=1369&did=307140#cm>

los 6,5 M€ de la segunda) es similar al coste medio de distribución de una película total o mayoritariamente francesa estrenada con un número de copias equivalente (entre 50 y 100), que fue, según el CNC, de 260.900 euros en 2013 y de 213.300 euros en 2014.

La hispanidad mítica revisitada en la promoción de *Blancanieves*

Blancanieves es un homenaje al cine mudo que sitúa a la protagonista del cuento de los hermanos Grimm en el mundo de la tauromaquia en la España de los años veinte del siglo pasado. La película se estrenó en Francia el 23 de enero del 2013, con 67 copias en versión única, al ser una película muda. En la segunda semana, el número de copias ascendió a 80, gracias a los buenos resultados obtenidos en la semana del estreno (algo más de 30.000 entradas), y la película llegó a circular con 111 copias. A finales de 2016, gracias al impulso que supuso su inclusión en el programa “*Collège au Cinéma*”¹⁸, *Blancanieves* contaba con 228.000 espectadores en Francia (80.000 a través de este programa), lo que supone 20.000 más que en los cines españoles. El primer largometraje de Pablo Berger, *Torremolinos 73*, estrenado en Francia en 2005, fue visto por 27.000 personas en este país.

Antes de llegar a la salas francesas, la reputación de *Blancanieves* comienza a forjarse en los festivales Cinémed-Montpellier, Les Arcs y Premiers Plans de Angers, tras la notoriedad conseguida en Toronto y San Sebastián en septiembre de 2012, donde se inician las ventas internacionales. Contó con cinco pases de prensa en París y una proyección organizada por la asociación Espagnolas en París para un público principalmente hispano. Dos publicaciones con un papel importante en la recomendación de cine de autor, el semanal *Télérama* y el diario *Le Monde*, se asociaron al lanzamiento, así como FIP, una radio musical que utilizó la banda sonora

¹⁸ *Collège au cinéma* es un programa que permite adquirir las bases de una cultura cinematográfica a alumnos de 12 a 15 años, proponiéndoles proyecciones especialmente organizadas en salas de cine. La mayoría de las películas entran en la categoría “arte y ensayo” y las extranjeras son presentadas en versión original con subtítulos.

original compuesta por Alfonso de Villalonga como elemento de promoción, y la revista *Vocable*, destinada a estudiantes de español.

El preestreno se organizó en el cine Max Linder, sala emblemática de los Grandes Bulevares parisinos, tres meses antes del estreno oficial, un plazo suficientemente largo para crear expectación acerca de la película. Además del tráiler en las salas y en Internet, el cartel es un elemento fundamental en una campaña de marketing, ya que en Francia está prohibido hacer publicidad en televisión de películas que se están exhibiendo o que van a ser exhibidas próximamente. *Blancanieves* se comercializó en Francia con un nuevo cartel, que Pierre Collier realizó con una gran libertad¹⁹. Fue este diseñador de carteles quien propuso la imagen con los ojos en blanco y negro y la manzana roja integrada en el título. La única restricción que le impuso el distribuidor fue la necesidad de evitar las referencias al universo taurino, por temor a la reacción de grupos contrarios a esta práctica, algo paradójico en una campaña que busca poner en evidencia la identidad nacional de la obra.



Cartel español y Cartel francés de *Blancanieves*

¹⁹ Yann TOBIN, “Entretien avec Pierre Collier, affichiste”, *Positif*, septembre 2014, p. 106-108.

A pesar de esta restricción, el cartel subraya la dialéctica entre lo nacional y lo transnacional presente en la promoción de la película. La manzana y la frase “*Il était une fois* (érase una vez...)”, que no figuran en el cartel original, destacan el carácter universal de la obra, mientras que la decisión de mantener el título en español facilita la percepción de su identidad nacional. La hispanidad de *Blancanieves* es fácilmente reconocible, en la continuidad de la representación romántica de Andalucía que Byron, Mérimée o Bizet contribuyeron a exportar a partir de un imaginario consolidado a mediados del siglo XIX como un discurso coherente en el que se habían definido una serie de escenas, situaciones, temas y lugares comunes, y de los estereotipos diseñados en la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*²⁰, cuya identidad visual recuerda la de los personajes de *Blancanieves*.²¹

La dimensión transnacional se realza al ser una película muda, en la que la música es un elemento narrativo que intensifica las emociones. Otro indicador de transnacionalidad es la adecuación entre *Blancanieves* y el canon autoral heredado de la *politique des auteurs*, actualizado en el marco normativo del cine de autor global. El cruce de declaraciones entre el cineasta y el Consejero de la Embajada de Francia en España en el acto en que fue nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras es elocuente. El diplomático francés recuerda en su discurso: “*l’importance, pour pouvoir faire face à la concurrence internationale dans le domaine du cinéma, de développer le cinéma européen par des coproductions*” y afirma: “*votre travail participe à la construction d’une Europe solidaire et ouverte, où toutes les cultures se croisent et s’enrichissent*”²² a lo que Berger responde: “Sin la aprobación y visto bueno de Francia en el mundo del cine no existes, de ahí el valor añadido de esta compensación”²³.

²⁰ *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1851.

²¹ Véase José María CLAVER, “Andalucía en el cine español de ficción”, in Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, dir., “*Chronique d’un desamor*”: *le cinéma espagnol entre deux siècles*, Université de Nantes, CRINI, 2004, p. 131.

²² “Décoration du cinéaste Pablo Berger”, Comunicado de la Embajada de Francia en Madrid, 23 de octubre de 2015, consultado el 9 de abril de 2017,

<https://es.ambafrance.org/Decoration-du-cineaste-Pablo-Berger>.

²³ “Pablo Berger, Caballero de la Orden las Artes y las Letras de Francia”, *El Mundo*, 20/10/2015, <http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/20/5626094d2260rd47048b4580.html>, Consultado el 9/04/ 2017.

La campaña de promoción asume una concepción de la autoría plebiscitada por la crítica y el público de cine de autor, justificada por el reconocimiento de un universo visual propio y la libertad con la que el cineasta mezcla referencias estéticas y culturales profundamente españolas (la iconografía del flamenco y la corrida) con elementos de la cultura universal, desde el personaje más popular de la literatura infantil hasta las referencias a la escuela soviética de montaje y al melodrama clásico.

El reto de la inteligibilidad en la distribución de *Las brujas de Zugarramurdi*

La campaña diseñada para hacer llegar al público francés la película de Álex de la Iglesia muestra los límites del marketing basado en una concepción tradicional de la promoción de cine de autor, a pesar del esfuerzo de Rezo Films para contactar con un público diverso y volátil a través de las redes sociales. Los 36.000 espectadores que vieron la película en las salas francesas son muy pocos si se comparan con los 822.000 que la vieron en España, aunque el resultado resulta coherente con la carrera irregular de este cineasta en Francia.

Películas de Álex de la Iglesia estrenadas en Francia

Título	Año	Entradas
<i>El día de la bestia / Le jour de la bête</i>	1997	23.000
<i>La Comunidad / Mes chers voisins</i>	2002	100.000
<i>800 balas / 800 balles</i>	2004	10.000
<i>El crimen perfecto / Le crime parfait</i>	2005	140.000
<i>Los crímenes de Oxford / Crimes à Oxford</i>	2008	314.000
<i>Balada triste de trompeta / Balada triste</i>	2011	49.000
<i>La chispa de la vida / Un jour de chance</i>	2012	4.100
<i>Las brujas de Zugarramurdi / Les sorcières de Zugarramurdi</i>	2014	36.000
<i>Mi gran noche</i>	2016	Estreno en Netflix

Fuentes: Rezo Films, Base Lumière y Netflix

Las brujas de Zugarramurdi cuenta la historia de un grupo de hombres desesperados que, tras atracar una joyería, decide huir a Francia con el botín, pero antes de llegar a la frontera caen en manos de unas brujas en el pueblo vasco de Zugarramurdi. Su estreno tuvo lugar el 8 de enero del 2014 con una combinación de 82 copias (en versión original subtitulada y en versión francesa).

Álex de la Iglesia estuvo en París a finales de 2013 para promocionar la película en el festival Cinehorizontes de Marsella, donde obtuvo el premio al mejor guion, y en el Paris International Fantastic Film Festival (PIFFF). La selección en el festival parisino desencadenó las primeras críticas de amateurs en las redes sociales, algunas incluidas en la página Facebook con la que Rezo Films quiso conectar con un público que no es el que habitualmente se desplaza a ver cine de autor europeo. En Internet se declinaron, adaptándoles, elementos visuales y textuales de la campaña tradicional que incluyó un dossier de prensa, carteles en el metro y en las salas y tráiler. Los medios asociados reflejan el eclecticismo del público al que se quiere llegar: la plataforma *Comme Au Cinéma*, centrada en la oferta de películas en vídeo y DVD, *Première*, una publicación sobre cine destinada al gran público y la mencionada revista *Vocablé*.

El preestreno se organizó tres semanas antes del lanzamiento comercial. La asociación Espagnolas en París se implicó una vez más en la movilización de la diáspora hispánica y del público hispanófilo, en una proyección en presencia del director el 19 de diciembre de 2013. Al día siguiente, Álex de la Iglesia pronunció una conferencia en la Sorbona. El cartel, con algunas adaptaciones, fue el mismo que en España, optándose por una traducción literal del título y reemplazando “Una película de...” por “*Une folie* (una locura) de...”. Los nombres de los actores se suprimieron, excepto el de Carmen Maura, conocida en Francia como actriz almodovariana y post-almodovariana. El resto de los nombres, a pesar de su eventual reputación internacional (Mario Casas es una estrella en Rusia), es difícilmente vendible en Francia, donde *star system* cinematográfico y televisivo están rigurosamente separados, tanto como cine de autor y cine popular. En virtud de esta separación

radical, una figura como Santiago Segura, otro de los actores que es además colaborador asiduo de Álex de la Iglesia y guionista, director, actor y productor de *Torrente*, la franquicia más popular del cine español, no puede concebirse en el lanzamiento de una película “de autor”²⁴.



Cartel español y cartel francés de *Las brujas de Zugarramurdi*

No es fácil imaginar una estrategia para vender al público francés la hibridación genérica de una película que mezcla cine social, de horror, *thriller* y comedia negra, y cuya identidad visual es ajena a la sensibilidad de la mayoría de los espectadores de cine europeo. El cóctel de referencias heteróclitas, que van de la erudición filosófica y teológica del autor (licenciado en filosofía por la universidad de Deusto) hasta un sinfín de manifestaciones de la cultura popular española (tebeos de Bruguera, programas de humor de la televisión o la tradición del esperpento), y del cine de

²⁴ En Francia solo se estrenó la primera entrega de *Torrente*, que obtuvo 20.000 espectadores, según los datos de la Base Lumière.

Hollywood (del cual toma prestados numerosos elementos formales) no es fácil de traducir en una campaña de marketing.

A diferencia de Pablo Berger, Álex de la Iglesia no encaja en la tradición francesa del autor cinematográfico, ni en su prolongación en la figura del autor global. En su libro dedicado al cine de Álex de la Iglesia, Buse, Triana-Toribio y Willis recurren al oxímoron “autor popular”²⁵ para calificar a este cineasta singular y John Hopewell se refiere a él en la revista *Variety* como “un director que ayudó a cambiar la imagen del cine español, subrayando a la vez la trascendencia y la ruptura que supone su obra en la historia del cine nacional.”²⁶

La crítica profesional francesa propuso una serie de lecturas que no contribuyen a esclarecer el posicionamiento de la película. Si establecemos una clasificación según su mayor o menor hostilidad, en la cima se encontrarían tres medios con un papel relevante en la definición de la ortodoxia del cine de autor. *Cahiers du Cinéma* denuncia “la restauration d’une misogynie sans complexe et d’un machisme ragaillard” y *Positif* deplora: “*Tout est permis, grâce au numérique cheap, à l’absence de logique, de buts à atteindre.*” Para *Télérama*: “*Mal dosés, l’humour grotesque et le folklore gothique du cinéaste espagnol deviennent vite écœurants*”. *Le Monde* se desmarca con una crítica más moderada, “*Le film d’Álex de la Iglesia est une machine délirante et inventive au rythme effréné qui, si elle s’égaré un peu dans une histoire d’amour convenue, reste des plus distrayants*”, y *Libération* la califica de película de género destinada al público internacional con fondo etnológico, cuya materia prima es el imaginario vasco. Esta lectura, por sorprendente que parezca, concuerda con los resultados de taquilla, ya que *Las Brujas de Zugarramurdi* tuvo más espectadores en el suroeste de Francia, la región limítrofe con el País Vasco español, que en París y alrededores, donde las películas de autor suelen tener una mayor exposición y un mayor número de

²⁵ Peter BUSE, Núria TRIANA-TORIBIO, Andrew WILLIS, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester University Press, 2007, p. 2.

²⁶ John HOPEWELL, “*Witching & Bitching Sells Half of the World*”, *Variety*, 22/09/2013, consultado el 4 de abril 2017 en <http://variety.com/2013/film/global/witching-bitching-sells-half-of-world-1200659646/>. “*A director who helped change the face of Spanish filmmaking*”.

espectadores. Estamos pues ante una forma de lo que Mette Hjort denomina “transnacionalismo de afinidades” (*affinitive transnationalism*)²⁷, diferente del transnacionalismo estético e industrial que caracteriza a las obras del cine de autor global.

Sin pretender presentar de manera detallada todas las críticas amateur en Internet, las referencias a Álex de la Iglesia y a su obra constituyen un territorio privilegiado para explorar la emergencia de una nueva cinefilia y nuevas formas de recomendación del consumo de cine. Para Nico Baumbach, esta nueva cinefilia, ecuménica y anti-elitista:

[...] puede significar una respuesta a la sensación de un nuevo tipo de utopía digital, bien emergente o bien ya al alcance de nuestros dedos, donde virtualmente todo está virtualmente disponible: una cinefilia inclusiva que incluye todo y a todos²⁸.

No es exagerado hablar de una comunidad de fans del director bilbaíno en Francia, colaboradores asiduos en blogs sobre el cine en general o especializados en cine de género fantástico y de horror. La mayoría de los juicios críticos revelan también un conocimiento académico del cine que se traduce en valoraciones estéticas, formales y técnicas, e interesantes análisis contextuales, fundamentalmente centrados en las consecuencias de la crisis económica en España.

Una mirada a las 95 críticas de la película en una plataforma generalista, como por ejemplo SensCritique, pone de manifiesto la percepción de *Las brujas de Zugarramurdi* como un saludable delirio visual, cuya hibridación genérica y la mezcla de referencias forman parte de la cultura y los gustos cinematográficos de los autores de los textos. La observación de estas críticas amateurs muestra también que la película ha seguido viviendo después de su paso por las salas: el 64 % de las críticas

²⁷ Mette HJORT, “On the plurality of cinematic transnationalism”, in Natasa DUROVICOVÁ, Kathleen NEWMAN, eds., *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Abingdon, Routledge, 2009, p. 17.

²⁸ Nico BAUMBACH, “Todo lo que el cielo permite”, *Caimán*, n. 37 (88), abril 2015, p.18.

han sido redactadas un mes después del periodo de exhibición (la película estuvo cinco semanas en cartelera) y llegan hasta marzo de 2017²⁹.

Conclusión

La presencia de cine de autor español en Francia está ligada a la existencia de un sector de la distribución independiente estructurado y comprometido con el mantenimiento de una fuerte diversidad geográfica y lingüística en la oferta cinematográfica del país. Los intereses de estos mediadores entre la creación y el público se centran fundamentalmente en películas con fuerte identidad nacional y/o autoral, catalogadas como “cine de autor global”.

La distribución independiente forma parte de un sistema que perpetúa un cine de autor canónico, redefinido y adaptado a las leyes de la industria, en detrimento de otras formas de autoría, como las que asumen las hibridaciones con formas genéricas y populares o las que viven, por vocación o por necesidad, en el territorio casi invisible de los circuitos alternativos. Es también un sector mayoritariamente reticente a la experimentación de nuevos modos de difusión digital. Para los cineastas españoles, estos mediadores son a la vez un poderoso aliado y un filtro que interviene en la comercialización de la obra y en las decisiones de coproducción.

El examen de la estrategia de distribución de *Blancanieves y Las brujas de Zugarramurdi* revela que la identidad nacional persiste como un elemento central en la comercialización de cine de autor en contextos transnacionales, reinterpretada a través de estereotipos forjados en los intercambios culturales a lo largo de la historia. La distribución de películas de autores españoles contemporáneos en Francia es más compleja cuando el distribuidor intenta hacer llegar a los espectadores propuestas que no revisitan la iconografía y los estereotipos asociados a los periodos que persisten en el imaginario francés en relación a España: el exotismo romántico, la guerra civil, el franquismo y la movida. La identidad fácilmente descifrable de

²⁹ Consultado el 7 de abril de 2017, https://www.senscritique.com/film/Les_Sorcieres_de_Zugarramurdi/8462321/critiques.

Blancanieves se convierte en argumento comercial, mientras que en *Las brujas de Zugarramurdi*, una combinación de elementos demasiado heterogénea y autorreferencial, complica su traducción en una campaña de marketing.

El cine de Almodóvar es el que propone una hispanidad más inmediatamente legible por el espectador francés. Exceptuando las películas de este director, el cine de autor español, ya sea el tradicional, el nuevo o el novísimo, no existe en el mercado francés como categoría estética, generacional o nacional. Una película de Pablo Berger no se comercializa en Francia como la obra de un representante del “nuevo/otro cine español”, ni tampoco las películas de Jaime Rosales o Albert Serra, otros nombres de este movimiento que sobresalen en la literatura crítica y académica francesa.

Si tomamos como referencia el listado de directores del nuevo/otro cine español establecido por la revista *Caimán*³⁰, Pablo Berger es quien más se acerca a la definición que propone Thomas Elsaesser del “autor global”, según la cual solo pueden formar parte de esta categoría los autores que están dentro del sistema y forman parte del mismo³¹. Con *Blancanieves*, Berger ha entrado a formar parte del sistema francés, del que depende su reputación y una parte de su remuneración. Berger necesita a Francia y Francia necesita a autores como Berger para seguir siendo el “faro del cine mundial”³², la capital de un cine de autor eurocéntrico, globalizado y concebido como una forma de resistencia al cine de Hollywood. El sistema en el que se inscribe este cine busca, con el impulso que supuso el pensamiento y la acción política de Jack Lang en los años ochenta, unir economía y cultura en un único

³⁰ “Los nombres de este nuevo/otro cine español”, *Caimán*, n° 19 (70), septiembre de 2013.

³¹ Thomas ELSAESSER, “The Global Auteur: Control, creative constraints, and performative self-contradiction”, in Seung-hoon JEONG, Jeremi SZANIAWSKI, eds., *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, Bloomsbury Academic, 2016, p. 38. “The global auteur is only an auteur as long as he/she is inside and part of the system”.

³² “La France, phare du cinéma mondial ?” es el título de un artículo publicado en *Le Monde* acerca del fondo de ayuda a la coproducción Aide aux cinémas du monde. Clarisse FABRE, “La France, phare du cinéma mondial ?”, *Le Monde*, 31/10/2012, consultado el 17 de diciembre de 2017, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/31/la-france-phare-du-cinema-mondial_1783719_3246.html

combate. *Blancanieves* existe en la industria, en el mercado, en el ámbito académico e institucional, en el reconocimiento crítico y en el circuito de festivales. El cine de Álex de la Iglesia, por su parte, es reconocido en el ámbito académico, por coproductores que han apostado por él en el pasado y por una comunidad de fans que asegura su presencia en las redes sociales, pero se aleja del sistema que Francia se esfuerza en construir para permitir la expansión del cine de autor global.

La autora agradece a Florent Bugeaud, de Rezo Films, las informaciones comunicadas para la redacción de este artículo.

L'accès des publics scolaires français à des films en langue espagnole

Véronique Pugibet

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

La journée d'étude de 2016 intitulée « Cinémas en résistance. Cinémas ibériques et ibéro-américains contemporains »¹ avait insisté sur le rôle des passeurs d'images, véritables résistants dans un contexte médiatique de plus en plus concurrentiel, face à la dictature du chiffre dans les salles de cinéma commercial ou de l'Audimat sur de nombreuses chaînes de télévision. Avait aussi été évoqué le rôle des festivals dans ce processus de résistance, ainsi que le vieillissement du public du cinéma d'Art et Essai, puisque la référence des jeunes était « la Toile » et non plus les salles obscures. Devait-on en déduire que la fin des ciné-clubs et de la fréquentation du cinéma d'art et d'essai était proche ? C'était oublier certains dispositifs qui assuraient la relève pour préparer et former un nouveau public. Ainsi, pour prolonger cette réflexion, nous avons souhaité dans cet article nous intéresser à l'accès aux œuvres cinématographiques des mondes ibériques et ibéro-américains réservé aux jeunes spectateurs ainsi qu'à la formation qu'ils reçoivent à cet effet. Celle-ci se fait en effet à divers niveaux et grâce à différents supports et outils que nous nous proposons de questionner. Dans ce travail, nous ne pourrions cependant interroger les processus d'acquisition opérés par ce même public ni les évaluer, cela ferait l'objet d'une autre étude qui permettrait de compléter notre première approche centrée sur l'accès aux œuvres.

¹ Le 15 juin 2016, organisé par le CRIMIC, Université Paris-Sorbonne en collaboration avec l'association Espagnolas en Paris.

La formation des enseignants d'espagnol en France

Dans un premier temps, il convient d'établir un rapide état des lieux de la place occupée par la culture cinématographique des mondes hispanophones dans les manuels scolaires d'espagnol français, afin d'évaluer dans quelle mesure et sous quelle forme les élèves y sont confrontés.

Dès 1964 et 1972, on remarque respectivement dans les manuels *Siglo veinte*² et *Sol y sombra*³, la présence de dossiers, l'un sur le cinéma espagnol et l'autre sur le cinéma mexicain ; en 1983 *Pueblo*⁴ proposait des extraits de *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973) et *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) – scripts et descriptions des plans –. La suite des collections – Bordas, Colin, Nathan, etc. – poursuivit cette démarche en l'amplifiant fortement à partir de 1984. À cette époque, on peut noter la préoccupation pour la spécificité du support filmique – analyse, plans etc..

On peut enfin considérer que l'introduction en 1984 d'une épreuve d'analyse filmique (*Elisa, vida mía*, Carlos Saura, 1976) aux épreuves du Capes⁵, en option à cette époque-là – pour des raisons de coût et de logistique⁶ d'une part, de réticences et d'oppositions franches de la part de certains collègues d'autre part – puis rendue obligatoire en 2004, peut avoir un lien étroit avec cette présence que l'on observe désormais de plus en plus marquée et régulière dans ces mêmes ouvrages.

Voici un récapitulatif des films inscrits au programme du concours :

1984 et 1985	<i>Elisa vida mía</i> de Carlos Saura (Espagne, 1977)
1986 et 1987	<i>Los olvidados</i> de Luis Buñuel (Mexique, 1950)
1988 et 1989	<i>Demonios en el jardín</i> de Manuel Gutiérrez Aragón (Espagne, 1982)

² Albert MERCIER et Jacques REBERSAT, *Siglo veinte*, Classes terminales, Classes préparatoires aux Grandes Ecoles, Paris, Colin (1964), 1982.

³ Jean-Paul DUVIOLS, *Sol y sombra*, Classes de 2^{ème} et de 1^{ère}, Paris, Bordas, 1972.

⁴ Albert MERCIER, *Pueblo Hoy día*, Classes de seconde, Paris, Colin, 1982.

⁵ Concours de recrutement des enseignants du second degré.

⁶ Tant au niveau de la gestion matérielle (équipements nécessaires au niveau des centres de préparation et du concours) qu'en ce qui concernait au tout début la formation des préparateurs.

1990 et 1991	<i>El espíritu de la colmena</i> de Víctor Erice (Espagne, 1973)
1992 et 1993	<i>La historia oficial</i> de Luis Puenzo (Argentine, 1985)
1994 et 1995	<i>Viridiana</i> de Luis Buñuel (Espagne/Mexique, 1961)
1996 et 1997	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> de Pedro Almodóvar (Espagne, 1988)
1998 et 1999	<i>El Verdugo</i> de Luis García Berlanga (Espagne, 1963)
2000 et 2001	<i>¡Ay, Carmela!</i> de Carlos Saura (Espagne, 1990)
2002 et 2003	<i>La muerte de un burócrata</i> de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1966)
2004 et 2005	<i>El embrujo de Shanghai</i> de Fernando Trueba (Espagne, 2002)
2006 et 2007	<i>Goya en Burdeos</i> de Carlos Saura (Espagne, 1999)
2008 et 2009	<i>Fresa y chocolate</i> de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (Cuba, 1993)
2010	<i>Ensayo de un crimen</i> de Luis Buñuel (Mexique, 1955)
2011/2012/2013/	<i>Los olvidados</i> de Luis Buñuel (Mexique, 1950)
2014	
2015 et 2016	<i>Barrio</i> de Fernando León de Aranoa (Espagne, 1998)
2017 et 2018	<i>No</i> de Pablo Larraín (Chili, 2012)

On remarquera qu'il s'agit tant de réalisateurs espagnols que de réalisateurs d'Amérique latine, de films récents que de films plus classiques, tous faisant preuve de préoccupations d'ordre esthétique et offrant des approches culturelles diverses.

Si dorénavant le Capes⁷ propose une épreuve écrite impliquant l'étude d'un film inscrit au programme, depuis 2014 l'une des épreuves orales repose sur des extraits vidéo hors-programme supposant une bonne connaissance de la création

⁷ En 2014 et 2015, un corpus filmique, composé de *Surcos* (José Antonio NIEVES CONDE, 1951), *Los golfos* (Carlos SAURA, 1959), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro ALMODÓVAR, 1983), *Madrid* (Basilio MARTÍN PATINO, 1986), *El día de la bestia* (Álex DE LA IGLESIA, 1995), *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), figurait au programme de l'agrégation.

cinématographique récente au sens large ainsi qu'une maîtrise de l'analyse filmique. Ceci met donc en évidence une véritable reconnaissance de la légitimité des études cinématographiques au sein de l'hispanisme tant au niveau universitaire/académique qu'au niveau du ministère de l'Education nationale. On peut alors espérer que si les enseignants d'espagnol sont initiés à l'étude cinématographique dans leur formation disciplinaire, ils sauront à leur tour transmettre ce savoir-faire et ces connaissances culturelles auprès de leurs élèves, devenant ainsi des passeurs d'images.

Et c'est en effet ce que nous allons tenter de montrer en mettant en lumière les divers dispositifs dont disposent les enseignants, afin d'évaluer, pour chacun d'entre eux, leurs atouts et limites spécifiques.

Les outils à disposition des enseignants

Les manuels scolaires

Sur le plan institutionnel, les enseignants disposent de manuels, garantie du respect des programmes élaborés par le ministère de l'Education nationale. La présence cinématographique peut y consister, selon les ouvrages, en des affiches, des scripts, des photogrammes, des *story-board*, des fiches techniques, des synopsis, et plus récemment des photos de stars, signe de la *peopolisation* et du *cotilleo*⁸... Dorénavant, les manuels sont pourvus de DVD pour la classe avec des extraits de fiction ou de documentaires qui font partie intégrale d'une séquence pédagogique. Enfin, les enseignants ont accès aux sites dédiés de ces mêmes éditeurs qui fournissent un matériel étoffé, ainsi qu'aux sites académiques contrôlés par les inspecteurs pédagogiques régionaux⁹.

⁸ Potins sur la vie des acteurs, relayés par la télévision, une certaine presse ainsi que les nouveaux médias – Twitter, etc.

⁹ Les IPR sont des cadres supérieurs de l'Éducation nationale chargés de veiller à la mise en œuvre de la politique éducative nationale dans les classes et les établissements scolaires ainsi que d'évaluer le travail des personnels enseignants.

Signalons aussi les initiatives du secteur parascolaire. Dès 1991, *Approche d'un film de Luis Buñuel : Los Olvidados*¹⁰ Mexique, 1950 , proposait le film complet en VHS ainsi qu'un livret pour l'élève de 80 pages composé de textes de Octavio Paz, Luis Buñuel, Emmanuel Larraz, García Riera¹¹, etc. Le matériel soulignait l'étroite articulation entre le langage cinématographique le choix d'un plan par exemple et le sens et, finalement, le rapport entre le septième art et d'autres créations.

Plus récemment, toujours dans le secteur parascolaire, *Cine v.o.*¹² présente au lieu d'un seul et unique film, un DVD-ROM avec des extraits de différentes œuvres en version originale : *Cine v.o.1* (2005) *Ana* de Patricia Cardoso (Colombie, 2002), *Diarios de motocicleta* de Walter Salles (Brésil, 2004), *Machuca* de Andrés Wood (Chili, 2005), puis *Cine v.o.2* (2012) *También la lluvia* de Icíar Bollain (Espagne, 2010), *Conversaciones con mamá* de Santiago Carlos Oves (Argentine, 2004) et *Goya en Burdeos* de Carlos Saura (Espagne, 1999), avec un total de neuf extraits filmiques. Les coffrets proposent des photogrammes, des fichiers MP3, des scripts, des informations sur les réalisateurs, un synopsis et une didactisation des séquences filmiques ainsi que la possibilité de prendre contact avec un cinéma parisien spécialisé dans le cinéma du monde hispanophone pour emmener des groupes d'élèves voir l'un de ces six films.

¹⁰ Collection dirigée par Robert Basterra, Inspecteur général honoraire d'espagnol.

¹¹ On y trouvait une fiche technique sur le film ; des reproductions iconographiques de différents peintres renvoyant à des pages et plans spécifiques correspondants au script : D. Rivera "Sueño de una tarde dominical en la Alameda central" 1947-1948, peinture murale où l'on voit en particulier un enfant dérober de l'argent à un individu de dos , diverses œuvres de Goya "El ciego de la guitarra" 1778, carton pour tapisserie, huile sur toile, Goya "El duelo a garrotazos" 1820-1823, huile sur toile (affrontement violent entre deux individus), Goya "El tío Paquete" 1819-1820, huile sur toile portrait d'un aveugle et finalement huit séquences détaillées avec des photogrammes, dialogues, plans et mouvements de caméra. Au sein de ces séquences pédagogiques, on comptait des documents supplémentaires : des extraits de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, anonyme, impreso en Amberes, Burgos, Alcalá de Henares y Medina del Campo, 1554, Oscar LEWIS, *Los hijos de Sánchez*, México, Fondo de cultura económica, 1984, deux extraits de Luis BUÑUEL, *Mi último suspiro*, Barcelone, Plaza y Janés, 1982, et le *corrido* de José LIZORIO. A la fin, un glossaire cinématographique en espagnol, avec quelques photogrammes servant d'illustration à la terminologie filmique plongée, plan d'ensemble, etc. . En outre et toujours dans la même collection, le livre du maître offrait des pistes pour aborder le film dans son ensemble séquences, etc. ainsi qu'une analyse filmique détaillée de huit séquences.

¹² Thierry VANEL, SCEREN /CRDP Académie de Paris, 2005 et 2012.

Dans la présentation de *Cine v.o* faite par l'IPR, Dolorès Beauvallet, celle-ci indique que la didactisation privilégie un travail autour de la langue : dans un premier temps, la compréhension, puis un entraînement à l'expression des élèves. Ainsi, contrairement à la collection dirigée par Robert Bastera, il n'y a pas de perspective d'analyse cinématographique plans, mouvements de caméra, etc. . Ces extraits sont donc davantage destinés à l'apprentissage linguistique et à la mise en œuvre des activités langagières qu'à une formation à l'image.

Signalons à cet égard ce qu'Emmanuel Larraz³ affirmait :

L'étude du cinéma dans notre discipline doit lier les deux démarches qui sont complémentaires : étude de l'écriture filmique, de l'inscription dans un genre ou une école et étude du film comme moyen d'accéder à une meilleure connaissance de la civilisation et de l'histoire des pays hispaniques, de la culture au sens le plus large.

Malheureusement, force est de constater un certain retour en arrière dans la manière d'aborder le cinéma en cours d'espagnol : dispersion des films sélectionnés, effets de mode et absence d'intérêt pour les divers procédés filmiques mis en œuvre par les réalisateurs, lesquels influencent évidemment les effets de sens produits et éloignent les élèves de toute formation cinématographique, favorisant forcément les « héritiers », ceux qui possèdent déjà un capital culturel élevé au sens de Bourdieu. La culture est ainsi, selon lui, un outil de domination au service des « héritiers ».

L'étude d'une séquence devient ainsi un simple prétexte à l'apprentissage linguistique, voire à une illustration culturelle. Sur ce point, l'on ne peut qu'être d'accord avec les propos de Jean-Pierre Castellani :

Dans le second degré, le film reste trop souvent, au pire, un moyen de distraire les élèves en fin de trimestre, ou au mieux, un complément à l'acquisition linguistique, parfois simplement un

³ Emmanuel LARRAZ, « Études cinématographiques et hispanisme », in Nancy BERTHIER, dir., *Penser le cinéma espagnol : 1975-2000*, Lyon, Grin-Grimia, 2002, p. 11.

supplément à l'information sur les événements historiques exigée par le programme de civilisation. Certes, la projection d'un film et son étude critique peuvent être placées dans un ensemble cohérent, un dossier pédagogique large, mais il convient aussi de considérer le film comme un texte et non pas comme un prétexte, et encore moins, étroitement, comme un pré-texte¹⁴.

En d'autres termes, le cinéma en cours, nous dit Castellani, ne peut se limiter à une fonction de plaisir et d'illustration.

Internet

Dorénavant, grâce à Internet, les enseignants ont accès à de très nombreux dossiers pédagogiques mis en ligne et mutualisés sur les sites académiques Nantes, Toulouse et Grenoble en particulier. Certains sites en proposent également, comme Zéro de conduite¹⁵ ou la revue *Vocable*. Citons enfin Cinélangues, « un dispositif cinématographique mis en place par des professeurs de langues et des professionnels du cinéma pour des professeurs de langues »¹⁶, plus spécifiquement orienté vers les langues et cultures latines. Afin de faciliter l'intégration du cinéma dans l'enseignement des langues, Cinélangues propose des programmations en salles et le site répertorie pour chaque film des liens vers des dossiers pédagogiques ou en propose. Cinélangues regroupe de nombreux partenaires, favorisant ainsi toutes sortes de mutualisations¹⁷. Ces dossiers permettent aux enseignants de sélectionner

¹⁴ Jean-Pierre CASTELLANI, « Le cinéma, carrefour interdisciplinaire », in N. BERTHIER, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁵ Zéro de conduite.net, l'action éducative du cinéma, partenaire du réseau CANOPE, privilégie l'approche linguistique et le contexte historique, politique, économique. Il fournit quelques données sur le réalisateur, mais néglige néanmoins la perspective filmique.

¹⁶ Cinélangues, consulté le 26 novembre 2016, <http://www.cinelangues.com/a-propos/qui-sommes-nous/>

¹⁷ On y trouve ainsi : La Mairie de Paris, le Rectorat de Paris (*Délégation Académique aux Arts et à la Culture*), l'Institut Cervantès, l'Association française pour la diffusion de l'espagnol (AFDE), l'Association des professeurs d'italien de la région parisienne ; des distributeurs : Bodega Films, Carlotta Films, Epicentre Films, Equation Distribution, Bellissima Films, Jour2Fête, Pyramide distribution, la société Swift Productions ; huit salles de cinéma; des festivals de cinéma : Viva Mexico

des films adaptés à leurs élèves en fonction des notions, programmes et niveaux, de se tenir au courant de l'actualité et, le cas échéant, de préparer leurs cours à partir de ces fiches afin de tirer un maximum de profit d'une sortie au cinéma ou d'une projection dans l'établissement scolaire.

Les grandes manifestations et la place accordée au jeune public

Ainsi, il n'est pas rare que les enseignants projettent en cours des extraits filmiques en dépit des nombreuses contraintes juridiques par plaisir, pour motiver leurs élèves et parce que, dorénavant, ils sont formés à l'étude filmique. En outre, les instructions officielles recommandent la confrontation régulière des élèves à ce support audiovisuel authentique, reflet d'une culture vivante. Cela implique néanmoins que les enseignants bénéficient d'une salle correctement équipée¹⁸ et qu'ils disposent de supports filmiques émanant soit des manuels scolaires soit de leurs ressources personnelles ou encore de celles qu'ils auront glanées sur le net.

Les professeurs peuvent aussi emmener leurs élèves au cinéma. Différents dispositifs coexistent, là encore, en dépit des lourdeurs administratives Vigipirate, cours à déplacer, frais occasionnés, etc. qui finissent par contraindre un certain nombre d'enseignants à renoncer à ces sorties.

Néanmoins, il existe une alternative particulièrement intéressante, les festivals de films des mondes ibériques et ibéro-américains qui offrent de grandes facilités pour les scolaires ou bien encore des organismes qui proposent pour les publics scolaires des séances spéciales clés en main.

Rencontres cinématographiques, Festival Enfances dans le monde, Cinélatino (Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse), Festival International du Film des Droits de l'Homme (FIFDH), Festival du Cinéma Brésilien ; des établissements scolaires ; l'association Espagnolas en Paris ; un site web <http://www.cinespaigne.com/>.

¹⁸ Les établissements offrant des sections cinéma sont peu nombreux.

Les festivals de films des mondes hispaniques

Il convient dans un premier temps de faire un état des lieux des principaux festivals des mondes hispaniques grand public existant dans diverses villes de France pour ensuite observer les spécificités offertes aux jeunes publics.

Pour ce faire, nous avons élaboré des questionnaires¹⁹, en ciblant particulièrement la place accordée aux groupes scolaires par les festivals ; puis nous les avons soumis lors d'entretiens, aux responsables, chargé(e)s de communication, responsables du public scolaire ou du jeune public.

Les types de festivals

Nous pouvons distinguer d'emblée deux types de festivals. D'une part, ceux qui se déroulent dans une ville particulière *stricto sensu* : Biarritz, Brest, Valence. D'autre part, ceux qui ont lieu non seulement dans une ville mais aussi « hors les murs », c'est-à-dire qui sont délocalisés dans la banlieue, le département, la région (Loire Atlantique, PACA, Midi Pyrénées), voire à l'étranger. C'est par exemple le cas des Festivals de Nantes, Marseille – Cinehorizontes et Rencontres du cinéma sud-américain – où dans ce dernier cas, le festival se délocalise aussi en Argentine²⁰ et, plus récemment, au Brésil, Toulouse – Cinespaña et Cinélatino –, Villeurbanne dans d'autres villes proches. Ces délocalisations permettent de toucher un public plus vaste et évitent bien évidemment des coûts et de longs temps de transport pour les publics scolaires.

Par ailleurs, les festivals se sont spécialisés, pour certains, dans le cinéma de la péninsule ibérique – Cine horizontes à Marseille, Festival du cinéma espagnol de Nantes, Cinespaña à Toulouse – ou encore dans celui d'Amérique latine – Festival de Biarritz Amérique latine, Rencontres du cinéma sud-américain de Marseille (ASPAS : Association Solidarité Provence Amérique du Sud), Cinélatino Rencontres

¹⁹ Nous remercions tous ceux et celles qui nous ont consacré du temps en répondant à ces questionnaires, nous fournissant ainsi de précieuses données.

²⁰ Ce cas est unique et s'explique par le fait que la présidente du festival y a des contacts privilégiés.

de Toulouse , d'autres enfin présentent indifféremment des films de ces deux aires géographiques Festival espagnol et latino-américain de Brest, Regards sur le cinéma espagnol et latino-américain de Valence, Festival Reflets du cinéma ibérique et latino-américain de Villeurbanne.



Fig.1.Festival de Biarritz

Histoire

Il faut maintenant s'intéresser à ce qui a conduit à la naissance de ces divers festivals dans les années 1980.

Nous pouvons distinguer tout d'abord des raisons liées au contexte historique et politique des dictatures d'Amérique latine et à leurs conséquences répression, exil, etc. . C'est le cas du Festival de Villeurbanne (1984), dont la détermination politique et culturelle était due, comme nous l'a rapporté sa présidente Pascale Amey, à des exilés latino-américains en France qui souhaitent faire connaître la réalité de leurs pays d'origine, ainsi qu'à certains Espagnols, désireux de montrer un cinéma espagnol méconnu en France à l'époque. Les objectifs affichés sur leur site sont les suivants :

Promouvoir des cinématographies, expressions de cultures nationales, peu ou mal distribuées en France.

Valoriser le travail de réalisateurs qui, avec souvent peu de moyens ou dans des conditions difficiles, produisent des œuvres majeures.

Favoriser les échanges de cinéphiles, de curieux, de critiques et donner au grand public la possibilité de découvrir un cinéma différent.

Des séances dédiées au public scolaire²¹.

Le Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse (1989) revendiquait une volonté farouche de solidarité avec la cause des Amériques en résistance grâce à « cinq associations de solidarité avec l'Amérique latine »²² regroupées sous le nom de ARCALT Association cinéma d'Amérique latine de Toulouse, ainsi qu'une dimension militante, comme nous l'a commenté Marie Chèvre : « faire connaître à l'international ce qui se passait à cause des dictatures ». Il a évolué vers un cinéma reflétant les réalités d'aujourd'hui, « son objectif étant d'aider et de défendre les cinémas d'Amérique latine : mieux les faire connaître, diffuser et distribuer en France »²³. Quant au festival Rencontres du cinéma sud-américain de Marseille, c'est ASPAS qui en est à l'origine. Il s'agit d'une association solidaire et militante composée d'exilés latino-américains en particulier argentins et de Français ; l'association a même deux sites dont l'un concerne directement le Festival tandis que l'autre affiche clairement son objectif « Solidarité Provence Amérique du Sud ».

On peut mentionner la création de festivals sous l'impulsion et la volonté politique locale comme à Biarritz. En 1979, le maire de Biarritz, Bernard Marie, à l'initiative de l'écrivain et diplomate biarrot François-Régis Bastide, souhaite organiser un premier festival du film ibérique et latino-américain pour défendre des films indépendants et peu connus. Ce premier festival a duré treize ans. En 1991, le nouveau maire, Didier Borotra²⁴, poursuit cette initiative sous une autre forme, en se consacrant

²¹ Site Les reflets du cinéma ibérique et latino-américain de Villeurbanne, consulté de 13 juin 2017 <http://www.lesreflets-cinema.com/>.

²² Site de Cinélatino, consulté le 6 janvier 2018, <http://www.cinelatino.fr/contenu/lassociation-arcalt>.

²³ Amanda RUEDA, « Films latino-américains, festivals français », *Caravelle* n°83, La France et les cinémas d'Amérique latine, p. 98-99, Toulouse, 2004.

²⁴ Il avait reçu en hiver, dans le cadre de « Foros » politiques, différents hommes d'État latino-américains, preuve de l'intérêt de la ville pour ces pays. Lorsque cessèrent ces rencontres, l'IHEAL

exclusivement à l'Amérique latine, avec une manifestation intitulée Festival de Biarritz Amérique latine. L'intérêt pour les cinémas d'Amérique latine s'explique par les rapports privilégiés unissant tout naturellement le Pays basque et l'Amérique latine, de nombreux Basques ayant émigré en Amérique latine au début du XX^e siècle, alors qu'actuellement le Pays basque est une région où vivent beaucoup de Latino-américains.

Un dernier cas de figure est celui des festivals nés à l'initiative d'enseignants d'espagnol de l'enseignement secondaire ou supérieur : Festival du cinéma espagnol et latino-américain de Brest (1988), créé par des professeurs du secondaire en marge de l'Inspection, mais où le gérant de la salle décide de la programmation sur les recommandations des enseignants ; le Festival du cinéma espagnol de Nantes (1990), à l'initiative d'une universitaire, Pilar Martínez-Vasseur, qui animait un ciné-club à la faculté, très fréquenté à une période où l'Espagne avait évolué à partir des années de la Transition et était en vogue ; à Valence, c'est une autre universitaire, Marie-Pierre Bossan, qui, pour lutter contre une certaine routine professionnelle, a lancé Regards sur le cinéma espagnol et latino-américain (1999) ; Cine horizontes Marseille (2001) a été créé par Jocelyne Faessel, professeur du secondaire à la retraite, passionnée de cinéma et de théâtre (ayant noué de nombreux contacts dans le milieu de la culture dans les académies de Lyon et Toulouse , elle a su utiliser son carnet d'adresses à bon escient).

Enfin Cinespaña Festival, Toulouse (1995), a vu le jour pour une raison naturelle de proximité avec l'Espagne. De plus, comme on peut le lire sur son site²⁵ :

En 1992, Bernard Durand fonde l'association AFICH, organisatrice du festival Les Écrans de l'Histoire. L'édition 1996 sera consacrée à la guerre d'Espagne au cinéma. Or, lors d'une rencontre à Madrid avec les cinéastes espagnols, ces derniers nous font part de la richesse

fut tout naturellement invité à participer au festival.

²⁵ Festival Cinespaña, consulté le 7 juillet 2017, <https://www.cinespagnol.com>. AFICH : Association du festival international du cinéma hispanique.

de la cinématographie espagnole contemporaine et nous invitent fortement à présenter les films les plus récents. Ce qui fut fait. Encouragée par le succès remporté lors de cette édition, l'association AFICH décide de changer l'orientation du festival et d'en faire la vitrine annuelle du cinéma espagnol. Cinespaña est né !

Dès les premières éditions, l'Institut de la cinématographie et des arts audiovisuels de Madrid (ICAA) apporte son soutien à la manifestation. Une fructueuse coopération s'instaure alors entre les institutions espagnoles et la Ville de Toulouse. Le Ministère de la Culture Espagnole, l'Institut Cervantès, l'AISGE (Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión), la Région Midi-Pyrénées et le Conseil Général de la Haute-Garonne deviennent les partenaires principaux de Cinespaña, auxquels viendront bientôt se greffer des partenaires privés. Très rapidement, au-delà des films les plus récents, Cinespaña consacre à chaque édition plusieurs rétrospectives et hommages à des acteurs, réalisateurs, producteurs... Et déjà, le festival accueille les grands noms du cinéma espagnol : Fernando Fernán Gómez, Juan Antonio Bardem, Paco Rabal, Marisa Paredes, Carlos Saura, Mario Camus, Carmen Maura...

Au fil des années, la programmation s'est enrichie de courts-métrages en 2000, de documentaires en 2002 et de cinéma expérimental en 2004. À la même époque les premiers cycles thématiques et les productions de jeunes réalisateurs sont venus élargir l'éventail offert au public du festival et la manifestation s'étend à toute la région Midi- Pyrénées.

D'une façon générale la durée des festivals, véritable événement culturel pour les lieux d'accueil, varie entre trois semaines, cas rare de Brest jusqu'à il y a encore trois ans, à une semaine, en passant par deux semaines, dix jours. Enfin, comme nous

l'avons mentionné, certains offrent des prolongements sur l'année avec des interventions ponctuelles (ASPAS) ainsi qu'une présentation du même festival dans diverses villes en Argentine ou au Brésil.

La programmation scolaire

Tous les festivals n'élaborent pas leur programmation selon les mêmes critères et ils ne se heurtent pas à des obstacles similaires.

Programmation et critères de sélection

Les « petits » festivals sont amenés à se débrouiller par eux-mêmes pour sélectionner des films. Ainsi, les organisateurs vont voir des films lors d'autres festivals, ou bien en *streaming* avec un code d'accès privé, ou encore ils font confiance au nom du réalisateur qui « ne peut décevoir » selon ce qui nous a été rapporté. Les festivals plus importants comme celui de Biarritz peuvent s'approvisionner dans des festivals clés : en Espagne Málaga, San Sebastián , en Argentine Festival Internacional de Mar del Plata , au Mexique Festival Internacional de Cine de Morelia, Festival Internacional de Cine en Guadalajara , à Cuba Festival Internacional del Nuevo Cine latinoamericano, La Habana. De nombreux responsables circulent dans divers festivals en France pour y découvrir des nouveautés. Enfin, certains publient sur leur site Biarritz, Marseille des appels à candidatures pour présentation de longs et courts métrages, mais il semblerait que parmi la grande quantité de films reçus ce qui implique un lourd travail de visionnement , beaucoup soient médiocres. Cette alternative ne semble donc pas satisfaisante.

D'une façon générale, l'objectif de ces festivals est de projeter des films très récents, même si un hommage à un invité d'honneur réalisateur, comédien ou une thématique conduit tout naturellement à des rétrospectives.

Deux cas de figure président essentiellement aux modalités de la programmation scolaire. Des comités sélectionnent en amont des films, puis les soumettent à des

équipes de professeurs qui opèrent un second choix ; ou bien encore une commission scolaire peut intervenir, coordonnée par les membres de l'association responsable du festival. Le mot de « censure » soumis dans les questionnaires, concernant le choix des films a déçu. Cependant, lors de nos échanges, nos divers interlocuteurs ont reconnu qu'en effet certains films ne s'adressent pas forcément à de jeunes scolaires... et que donc ils ne les programment pas ; néanmoins, si des enseignants veulent aller voir certains des films qu'ils avaient écartés, ils n'interviennent pas.

Un des critères avancés pour la sélection des films est le rejet de la violence non seulement physique mais aussi psychologique parce qu'elle peut créer des malaises et ravages imperceptibles au premier abord. Marie Chèvre, programmatrice jeune public à Cinélatino, nous a expliqué qu'ils font le choix de films

[...] qui racontent quelque chose. En effet, ce qui est le plus impactant pour les spectateurs, c'est là où coexistent plusieurs niveaux de lecture, là où on l'on trouve de la complexité. Mais on privilégie le fond et la forme, en écartant la violence, des scènes choquantes. On peut tout montrer sauf là où il n'y a pas d'espoir.

Aussi été mentionné le rejet de scènes de sexe pouvant mettre mal à l'aise un simple drap sur des ébats amoureux faisant la différence.

A la lecture des programmations des divers festivals, on remarque, pour un certain nombre d'entre eux, des propositions de films qui ont déjà bien « marché » auparavant lors des programmations précédentes. On peut citer parmi les films « à succès », *También la lluvia* de Icíar Bollaín (Espagne, 2010), *El Bola* de Acheró Mañas (Espagne, 2000), *Chico et Rita* de Fernando Trueba et Javier Mariscal (Espagne, 2010), *La historia oficial* de Luis Puenzo (Argentine, 1985), *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez (Mexique, 2013). Ils satisfont ainsi une demande de certains enseignants qui peuvent s'en servir en les reliant aux notions des programmes et exploiter au maximum les films avec de nouveaux élèves puisqu'ils ont

précédemment expérimenté une démarche pédagogique ayant débouché sur un travail fructueux.

Enfin, dans l'idée d'une éducation à l'image, plusieurs festivals Nantes, Cinélatino... proposent des films commerciaux, grand public, comme *Ocho apellidos vascos* de Emilio Martínez-Lázaro (Espagne, 2014), *Vivir es fácil con los ojos cerrados* de David Trueba (Espagne, 2013) et, en contrepartie, comme nous l'a exposé Pilar Martínez-Vasseur, ils diffusent des films « moins accessibles de prime abord » comme *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra (Colombie, 2016) dans l'espoir que le public, piqué par la curiosité, se mobilise pour en voir d'autres de ce type. Il s'agit d'offrir « l'image à tous » pour mener vers d'autres genres de films d'après Pilar Martínez-Vasseur, directrice du festival de cinéma espagnol de Nantes en se référant à A. Bergala²⁶.

Pour une éducation à l'image

D'une façon générale, à l'issue des séances scolaires, des rencontres avec un débat sont proposées avec le réalisateur, un comédien, un professionnel ou un membre de l'équipe pédagogique. Néanmoins, d'autres initiatives de formation méritent d'être signalées.

Cinélatino à Toulouse, par exemple, propose parmi ses activités pédagogiques tant une approche concrète et professionnelle du monde cinématographique allant jusqu'à la critique, que des initiations à des aspects des cultures de l'Amérique latine. On compte ainsi des rencontres avec les invités du festival, qu'elles soient collectives en salle ou en « tête à tête » avec une classe. Et la liste continue avec : Atelier « dans les coulisses du festival » ; Atelier de création sonore sur un extrait de film ; A la découverte des composantes de l'image au cinéma ; Atelier : 8 images, 1000 et 1 histoires *Initiation au montage* ; Atelier « Les yeux dans les poches » *un jeu autour de*

²⁶ Voir à cet égard l'ouvrage d'Alain BERGALA, *Hypothèse cinéma, Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma/Essais, 2002.

l'image ; Ateliers de réalisation d'une émission de radio et diaporamix ; Atelier analyse filmique ; Atelier *empanadas* ; Atelier contes d'Amérique latine ; Visites d'expositions ; Concerts musique latino-américaine. Les chiffres confirment l'intérêt que suscitent année après année ces activités de formation auprès des participants : 2008 = 914 ; 2009 = 1.449 ; 2010 = 1.512 ; 2011 = 1.241 ; 2012 = 1.130 ; 2013 = 1.408 ; 2014 = 1.213 ; 2015 = 1.246 ; 2016 = 1.203.

À Nantes, Cinespagnol s'adresse d'une part au jeune public :

Chaque année, en collaboration avec le Conseil régional des Pays de la Loire, le Conseil général de Loire-Atlantique et avec le soutien du Rectorat de Nantes, le Festival du Cinéma Espagnol de Nantes suit une politique d'éducation à l'image, notamment auprès des publics collégiens et lycéens. Une programmation de huit films, sous-titrés en français et accompagnés de dossiers pédagogiques, est proposée aux enseignants de collèges et lycées. Ces films seront programmés à la demande dans les six salles du Cinéma Katorza à Nantes²⁷.

Il s'adresse d'autre part à des enseignants. En effet depuis plus de 15 ans, toujours dans un souci d'éducation à l'image, une journée d'études inscrite dans le Projet académique de formation (PAF) se déroule en trois temps : une projection²⁸, suivie d'une contextualisation historique du film par un spécialiste universitaire, d'une analyse par un enseignant du département de communication, et enfin d'un échange avec le réalisateur ou le scénariste. L'aspect convivial et rituel de cette rencontre

²⁷ <http://www.cinespagnol-nantes.com>, consulté le 09/04/2017.

²⁸ Voici les films de ces journées d'études et les invités, lorsqu'il y en avait : *A escondidas/Fronteras* de et avec Mikel RUEDA (Espagne, 2014) ; *Ocho apellidos Vascos* d'Emilio MARTÍNEZ-LÁZARO (Espagne, 2014), avec Borja Cobeaga (scénariste) ; *Vivir es fácil con los ojos cerrados* de David TRUEBA (Espagne, 2013), en sa présence ainsi que celle de Luis Alegre ; *Miel de naranjas* de Imanol URIBE (Espagne, 2012) en sa présence ; *También la lluvia* de Icíar BOLLAÍN (Espagne, 2010) ; *Pájaros de papel* de Emilio ARAGÓN (Espagne, 2010) en sa présence ; *Paisito* de Ana Díez (Espagne/Uruguay, 2008) en sa présence ; *Silencio Roto* de Montxo ARMENDÁRIZ (Espagne, 2001) en sa présence ainsi que celle de Puy Oria ; *Un franco catorce pesetas* de Carlos IGLESIAS (Espagne, 2006) en sa présence ; *Habana blues* de Benito ZAMBRANO (Espagne/Cuba, 2005) ; *Eres mi héroe* de Antonio CUADRI (Espagne, 2003).

un samedi de janvier à laquelle participe l'IPR explique en partie son succès. Brest comme Nantes, avec l'appui de l'IPR, ont longtemps inscrit le Festival dans le cadre de la MAFPEN²⁹ au titre de la formation auprès des professeurs en vue d'une éducation au cinéma.

On mesure combien le soutien de la hiérarchie facilite une initiation ou formation à divers niveaux. D'après les réponses obtenues à notre questionnaire, le bon rapport avec le Rectorat semble dépendre de la personnalité de chaque IPR qui peut proposer les services d'un enseignant référent pour la diffusion (indispensable) des informations auprès des professeurs, la présence et inscription d'une action de formation journée d'études de Nantes à la MAFPEN et une orientation pour trouver des crédits. Mais certains IPR semblent moins concernés par ce type de projet. Or, en l'absence de ce relais, la tâche se complexifie et s'alourdit même si, parfois, face à des tensions, certains professeurs ont finalement préféré agir de façon indépendante.

En revanche dans beaucoup d'académies, l'appui de l'Institution est précieux et profitable. Ainsi à Marseille, avec l'appui de l'IPR, l'Association ASPAS, anime à l'année des ateliers et se déplace pour présenter et mobiliser enseignants et élèves autour d'un film.

Le festival de Biarritz travaille avec un référent du Rectorat. Il s'agit d'un enseignant cinéphile déchargé d'heures de cours, ce qui est un avantage certain. Celui-ci voit les films en amont puis élabore des fiches pédagogiques qu'il envoie via le Rectorat aux établissements, ce qui permet des échanges avec un public fidélisé de professeurs. Le responsable de la programmation scolaire informe par ailleurs les enseignants de ce qui est susceptible de les intéresser niveau, thèmes, etc . Leur sont proposées, à l'issue de la projection, des rencontres avec les réalisateurs, acteurs, producteurs, universitaires, membres du comité de sélection, critiques. Ils répondent aussi à des demandes plus spécifiques comme de pouvoir rencontrer le photographe,

²⁹ Mission académique de formation pour l'Éducation Nationale.

le chef opérateur, afin de montrer le métier, l'envers du décor en quelque sorte. Lucile de Calan, programmatrice et membre du comité de sélection, nous a expliqué que l'objectif dans cette ville de retraités, est d'essayer de capter ce noyau jeune et de les amener à être des spectateurs critiques et cinéphiles.

Enfin, pour motiver et communiquer en amont du festival, la structure plus petite de Valence qui s'adresse à un public local, ne fonctionne qu'avec des bénévoles³⁰. L'association invite les professeurs drômois pour leur présenter le programme et répondre à leurs doutes, lors d'une soirée à laquelle l'IPR n'est pas encore venu. Quelques collègues universitaires animent aussi ces soirées. Dans les académies géographiquement étendues, les festivals peuvent soit délocaliser les projections, soit les concentrer dans une ville déterminée.

Par ailleurs, toujours dans un but de formation, mentionnons le rôle des fiches pédagogiques fournies via des liens Internet. D'après les réponses aux questionnaires, il semble que, face à l'offre importante existant déjà sur Internet et à la lourdeur de la tâche, de moins en moins de fiches pédagogiques soient élaborées. En revanche, les liens sont mieux répertoriés. Seuls les festivals qui proposent des films inédits en France – Biarritz, Nantes... – réalisent des dossiers à l'attention des enseignants. Dans le cas de Biarritz, par exemple, qui se déroule très peu de temps après la rentrée scolaire – fin septembre –, ceci est fondamental pour les enseignants ; ainsi, l'enseignant référent rédige les fiches pendant l'été.

La fréquentation du public scolaire

Mais combien d'élèves sont concernés par ces différents dispositifs ? Il est difficile de répondre à cette question avec précision car cela mobiliserait pour chaque structure quelqu'un qui puisse gérer avec rigueur ces données chiffrées, or ce n'est pas toujours le cas. En effet, la gestion de fichiers qui répertorient le nombre

³⁰ À l'année, quatre bénévoles et, pendant le festival, 6 à 7 étudiants de l'IUT apportent leur aide. Le festival se déroule néanmoins sur 10 jours, dans quatre salles et offre 120 séances à une agglomération de 70.000 habitants ; il bénéficie de l'appui de la Ville.

d'entrées en croisant divers paramètres exige du personnel et des moyens. De plus ces informations, lorsqu'elles existent, ne sont pas traitées selon les mêmes critères. Ainsi, Nantes distingue privé/public, élèves/accompagnateurs permettant ainsi une visibilité sur les enseignants et comptabilise par ailleurs les établissements. Certains ne différencient pas les scolaires de l'ensemble des spectateurs ou encore mêlent étudiants et élèves. Enfin, la quantité de salles de projection, le nombre de séances, la durée du festival, la délocalisation (comme Cinélatino qui distingue Toulouse de la région Midi Pyrénées) ou non, impliquent évidemment un plus ou moins grand nombre de spectateurs. Voici, concernant le public scolaire, quelques données fournies par ceux qui ont pu nous répondre. On remarque que les critères ne sont pas tous identiques, comme nous le signalons par le biais des notes, selon qu'ils distinguent ou non, par exemple, le public universitaire/scolaire/primaire/centres de loisirs et famille.

Fréquentation par le public scolaire ³¹	2014	2015	2016
Marseille Cine horizontes	1.200	1.600	1.800
Nantes Festival du cinéma espagnol	5.887	5.574	4.897
Toulouse Cinespaña ³²	4.939	4.879	5.458
Toulouse Cinélatino	5.618 ³³	6.525 ³⁴	6.663 ³⁵
Valence Reflets	Non communiqué	Non communiqué	Entre 6.500 et 7.000 ³⁶
Villeurbanne ³⁷	4.000	3.800	3.200

³¹ Données fournies à partir du relevé des questionnaires.

³² Scolaires et universitaires.

³³ Agglomération et région soit 3.150 + 2.468.

³⁴ Agglomération et région soit 3.125 + 3.400. Cette année-là, sont comptabilisées 815 entrées jeune public (6-12 ans) incluant des ciné-goûters pour les centres de loisirs, des projections pour les écoles primaires et les séances pour les familles.

³⁵ Incluant les primaires (855), la région Midi-Pyrénées (2468).

³⁶ Soit une hausse de 10%.

³⁷ Entre 30 et 40 séances scolaires.

Le festival de Brest, dont le public était essentiellement scolaire à ses débuts³⁸, s'adresse dorénavant à un public plus vaste pour des raisons d'ordre financier.

Quant à Cinélatino, on observe pour le public scolaire, une hausse de 45% en ville sur 7 ans, signe de la vitalité du festival, mais une baisse de 36% en région sur 6 ans.

Un élément nouveau est à signaler : le public se diversifie. Cinélatino vient en effet de commencer à accueillir des élèves du premier degré. Il disposait déjà d'un dispositif d'accueil pour les familles et les centres aérés. Quelques festivals reçoivent aussi des classes préparatoires avec des films ciblés, des sections « Bachibacs », des classes à section cinéma³⁹. Ainsi, lors des festivals, les enseignants de certains lycées de Marseille ont pu voir avec leurs élèves plusieurs films d'affilée, puis dans un deuxième temps, les lycéens ont réalisé des interviews, ont filmé des réalisateurs et acteurs ; enfin, ils ont effectué le montage sous forme de clip vidéo. L'année suivante, l'équipe marseillaise l'a projeté au Festival de Málaga, renforçant la motivation des élèves et de leurs enseignants.

Ce public « scolaire », au profil multiforme, est confronté à de multiples approches ciblées dans le cadre des festivals permettant une formation de qualité. Cependant, il est hélas impossible de mesurer, à partir de ce tour d'horizon des divers festivals, quelles sont les répercussions véritables à court, à moyen et à long terme sur les élèves ; ceci ferait l'objet d'une autre étude qui viendrait compléter cette première approche. On peut néanmoins penser qu'une fréquentation régulière des professeurs et leurs élèves reviennent d'une année sur l'autre à ces festivals et leur nombre va croissant peut favoriser un développement d'un goût pour les cinémas du monde hispanophone ainsi qu'une meilleure connaissance et compréhension de ces cultures cinématographiques.

³⁸ Il a accueilli en 1988 1.000 élèves sur une semaine, en 1989 2.000 sur trois semaines et par la suite 3.000 sur la même durée, preuve de son succès.

³⁹ Il s'agit d'une option au lycée pour les classes littéraires. Le Bachibac est un double diplôme permettant la délivrance simultanée du baccalauréat français et du *bachillerato* espagnol.

Les moyens

Il convient de distinguer les moyens humains, parmi lesquels on compte des bénévoles toute l'année ou bien au moment du festival (soixante-dix pour Cinélatino), des salariés ou pas, des emplois mutualisés entre deux festivals ou encore des emplois aidés – ASPAS à Marseille –.

Par ailleurs, si on peut aussi apprécier des mutualisations entre divers festivals, pour le sous-litrage par exemple, certains reprochent à d'autres un désir de conserver l'exclusivité de leur programmation, ce qui malheureusement fait obstacle à la circulation des films en France. Ainsi, en dépit de collaborations, il existe aussi des rivalités.

Pour ce qui est des aides financières, on remarque que leur création a été difficile dans l'ensemble, mais le montage financier est de plus en plus rude à cause des coupes budgétaires imposées au secteur de la culture. Ainsi, à Toulouse, Maïté Descure-Blasco – Cinespaña – a mentionné la forte pression de la mairie pour rassembler les deux festivals qui, au demeurant, ont une identité propre ; mais pour la municipalité cela permettrait de réduire les coûts. Dorénavant, si ces festivals n'obtiennent pas d'aides institutionnelles, alors il leur faut se tourner vers le privé. Enfin, certaines institutions, comme à Toulouse, sont présentes à titre purement honorifique car elles n'ont plus de moyens budgétaires à offrir aux festivals (tel est le cas de l'Institut Cervantès).

De jeunes festivals

Des initiatives plus ponctuelles ont récemment vu le jour comme Espagnolas en Paris (né en 2008), dispositif animé avec dynamisme par José María Riba qui présente un lundi par mois des films espagnols et dorénavant latino-américains⁴⁰, inédits en

⁴⁰ Citons quelques titres que l'association LatinGnolas en Paris, centrée sur les cinémas d'Amérique latine, a pu proposer : *La Patota* de Santiago MITRE (Argentine, 2015), *Un monstruo de mil cabezas* de Rodrigo PLÁ (Mexique, 2015), *Alias María* de José Luis RUGELES (Colombie, 2015), *El clan* de Pablo TRAPERO (Argentine, 2015), *Conducta*, de Ernesto DARANAS (Cuba, 2015), *Felicidad* de Daniel BURMAN (Argentine, 2014).

France. Les projections sont suivies de rencontres avec le réalisateur et les comédiens. Par ailleurs, courant juin, depuis dix ans et toujours grâce à Espagnolas en Paris, se déroule « Différent ! L'autre cinéma espagnol », festival de films espagnols inédits qui a mis en place une collaboration régulière avec l'Université Paris-Sorbonne.

Si Espagnolas en Paris proposait occasionnellement des matinées pour les scolaires – comme par exemple, en 2013, la projection de *La jaula de oro (Rêves d'or)* de Diego Quemada-Diez (Mexique, 2013) en présence du réalisateur et des trois comédiens –, il existe depuis février 2016 un Festival jeune public (Différent Junior !), dont le nom est un clin d'œil au festival de juin (« Différent l'autre cinéma espagnol »). En effet, cette année-là, Espagnolas en Paris, en collaboration avec Cinélangues avait proposé trois films inédits en France : *Conducta*, de Ernesto Daranas (Cuba, 2015) avec un dossier pédagogique destiné aux enseignants⁴¹, *Libertador* de Alberto Arvelo (Venezuela, 2014) accompagné d'un dossier pédagogique⁴² en ligne et *15 años y un día*, de Gracia Querejeta (Espagne, 2013). En 2017, le festival avait programmé cinq films : *A escondidas* de Mikel Rueda, réalisateur invité (Espagne, 2014), *Cracks* de Alex Pachón (Espagne, 2013), *Timecode* de Juanjo Giménez (Espagne, 2016), *Antonio Najarro, la danse espagnole en partage* de Jean-Marie David, en sa présence avec Antonio Najarro, danseur et chorégraphe (France, 2014), *El soñador* de Adrián Saba (Pérou, 2016), *Un día perfecto para volar* de Marc Recha, réalisateur invité avec Roc Recha (Espagne, 2015), *Rara* de Pepa San Martín, réalisatrice invitée (Chili, 2016).

Ainsi, au-delà des rencontres « incontournables », de nouveaux festivals émergent plus récemment, preuve de la vitalité du cinéma du monde hispanophone et de la demande du public. Une attention particulière est apportée au public scolaire au sein de ces nouvelles structures.

⁴¹ Téléchargeable sur www.cinelangues.com

⁴² *Libertador* dossier pédagogique.pdf

Citons enfin le cas de Viva México, une rencontre cinématographique qui se caractérise d'un côté par son identité nationale clairement revendiquée grâce au renouveau de son cinéma et, d'un autre côté, parce qu'il se déroule tout d'abord à Paris puis se transforme en festival itinérant à travers différentes villes de France, grandes et petites, de plus en plus nombreuses au fil des ans. Par ailleurs, quelques ateliers pour les petits et un accueil de scolaires en matinées sont proposés. Signalons le remarquable travail effectué par la directrice du festival, Barbara Carroll, en matière de relations publiques pour obtenir l'appui indispensable de nombreux sponsors. Enfin, il existe aussi une autre initiative à un niveau national.

Transmettre le cinéma

Enfin, dans une veine différente, le site Transmettre le cinéma⁴³, réalisé par LUX Scène nationale de Valence avec le soutien du CNC, est spécialisé dans les dispositifs nationaux en direction du jeune public, initiés par le ministère de la Culture et de la communication (CNC, DRAC) avec les ministères de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des sports, de la Ville et les collectivités territoriales. Il permet de sensibiliser les élèves au cinéma, à travers différentes entrées : écoliers, collégiens, lycéens ou apprentis au cinéma, passeurs d'images et Pôles régionaux d'éducation aux images. Une formation de qualité est offerte en ligne, d'une part sur le plan filmique — exemples proposés de plans, mouvements de caméra, ateliers cinématographiques, etc. — et, d'autre part, grâce à des dossiers complets téléchargeables — pour l'élève et le professeur — portant sur chacun des films sélectionnés avec des analyses détaillées de séquence proposées en ligne. Ce dispositif constitue un excellent outil de formation des jeunes publics.

En outre, présent sur l'ensemble du territoire national et les DOM-TOM, Transmettre le cinéma met en œuvre un dispositif simple que ce soit au niveau des classes des écoles, collèges ou lycées pour inciter les élèves à découvrir des œuvres

⁴³ Transmettre le cinéma, consulté le 10 avril 2017, <http://www.transmettrelecinema.com>

cinématographiques. Des projections de trois films par an ainsi que l'édition de documents pédagogiques sont proposées en salles de cinéma pour les classes volontaires. L'objectif est de former les élèves dès leur plus jeune âge à l'image et afin qu'ils acquièrent grâce au travail pédagogique d'accompagnement conduit par les professionnels et les enseignants des notions essentielles sur les éléments constitutifs des œuvres proposées. A chaque fois, un coordinateur cinéma (une salle ou une association) travaille en étroite collaboration avec un responsable de l'Éducation nationale.

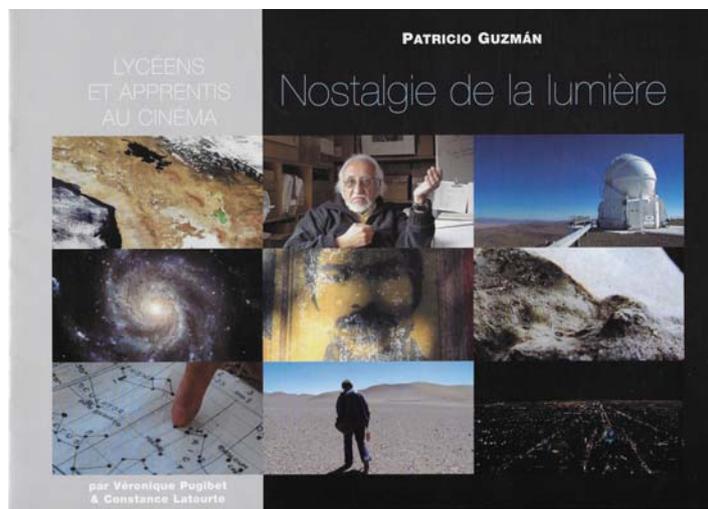


Fig.2. Livret Lycéen et Apprentis au cinéma : Nostalgie de la Lumière

Le CNC finance les tirages des copies de films, les sous-litrages éventuels⁴⁴ et tous les frais annexes, ainsi que la conception, la réalisation et la diffusion de documents pédagogiques édités chaque année, à destination des enseignants et des élèves.

Mais quels films des mondes hispaniques sont proposés dans le dispositif écoliers, collégiens et lycéens au cinéma ? A l'école élémentaire ne figure aucun film. En revanche, en 2016-2017, au collège, le catalogue propose sur un ensemble de 77 films :

⁴⁴ « Ils sont majoritairement classés art et essai et privilégient les films français, européens et les cinématographies peu diffusées », Transmettre le cinéma, consulté le 10 avril 2017, <http://www.transmettrelecinema.com>

Alamar de Pedro González-Rubio (Mexique, 2010), *Blancanieves* de Pablo Berger (Espagne, 2012), *El Bola* de Acheró Mañas (Espagne, 2000), *Infancia clandestina* (*Enfance clandestine*) de Benjamín Avila (Argentine, 2012), *Gente de bien* de Franco Lolli (Colombie, 2014), *La Playa* de Juan Andrés Arango (Colombie, 2012). Enfin, au lycée, sur 60 films en 2015-2016, le dispositif présente : *Norteado* de Rigoberto Perezcano (Mexique, 2009), *La Jaula de oro* (*Rêves d'or*) de Diego Quemada-Díez (Mexique, 2013). Enfin, des dossiers sont proposés pour d'autres films du monde hispanique, comme *Nostalgia de la luz* (*Nostalgie de la lumière*, film au programme du bac pour les sections cinéma en 2016, 2017 et 2018) de Patricio Guzmán (Chili, 2010), ainsi que *El Angel exterminador* (*L'Ange exterminateur*) de Luis Buñuel (Espagne/Mexique, 1962), *Cría Cuervos* de Carlos Saura (Espagne, 1975), *Kamchatka* de Marcelo Piñeyro (Argentine, 2002), *Machuca* (*Mon ami Machuca*) de Andrés Wood (Chili, 2005). On remarquera que la plupart de ces films d'Espagne ou d'Amérique latine ont pour protagonistes principaux des enfants ou des adolescents, ce qui, selon les sélectionneurs, doit permettre aux jeunes spectateurs une certaine empathie. Qu'il s'agisse d'enfants ou d'adolescents espagnols, colombiens, mexicains, etc., ce jeune public – au-delà de certaines spécificités, liées aux différences culturelles ou sociales de chaque pays – peut, en effet, s'identifier aux émois amoureux, aux conflits familiaux, aux trahisons et amitiés, etc., qui d'une façon générale ne sont pas propres à une culture nationale en particulier. D'autres films sont en lien direct avec les notions au programme des langues vivantes (espagnol), de la philosophie (mémoire et temps) ou de l'histoire-géographie (migrations). Par ailleurs, on remarque que les films relevant des aires ibériques et ibéro-américaines proposés au catalogue collège et lycée en 2016-2017 sont très récents. En effet, le dispositif propose des films du patrimoine, des œuvres contemporaines, des documentaires, des courts-métrages et des films d'animation ; or si les « classiques » du patrimoine (Charlie Chaplin, Jacques Tati, Buster Keaton par exemple) sont toujours présents, il y a peu d'œuvres non contemporaines (même en recherchant dans les archives) pour le cinéma hispanophone. On peut penser que les enseignants de collège ou lycée, toutes

disciplines confondues (il s'agit de démarches regroupant les collègues volontaires d'un même établissement) choisissent les films inscrits au catalogue en provenance du monde entier, par intérêt et curiosité, et pas forcément en fonction de la matière qu'ils enseignent. Enfin, les choix opérés au niveau du catalogue visent sans doute à intéresser leur public, au delà des oeuvres de patrimoine, sur la base de critères de films de qualité, méconnus, peu diffusés et d'art et d'essai.

Mini-festivals

Finale­ment, signalons l'initiative plus informelle de mini-festivals créés par des enseignants eux-mêmes, preuve que la courroie de transmission fonctionne et que la relève est assurée. Ainsi, dans l'académie de Créteil, deux professeurs du secondaire (Jérôme Bouvet et Cécile Péna), appuyés par leurs IPR, ont créé en 2013 Festiventura⁴⁵ qui a pris de l'ampleur au fil des ans en fidélisant un vaste public scolaire. Ce festival s'organise dorénavant autour d'un thème à partir duquel les enseignants et leurs élèves sont appelés à présenter un court métrage. A l'issue d'une projection où les courts métrages sont présentés par des élèves, divers trophées sont attribués par un jury extérieur, afin de récompenser le meilleur court métrage en fonction de certaines catégories, les meilleurs comédiens et le script le plus original.

Conclusion

Notre étude a permis de mettre en évidence l'intérêt des hispanistes pour les études cinématographiques, un intérêt que l'on retrouve à plusieurs niveaux, autant à l'université, qu'auprès des enseignants du secondaire. Ces approches cinématographiques sont ensuite relayées en cours, auprès des élèves des collèges et lycées par le biais des manuels et des productions du parascolaire. Il serait intéressant d'analyser comment sont travaillées concrètement les séquences filmiques en classe, avec quel appareillage pédagogique et quelle évaluation. On pourrait, par exemple,

⁴⁵ Festiventura, consulté le 10 avril 2017, <http://festiventura.jimdo.com/> et <http://www.ac-creteil.fr/cid8q36o/festiventura.html>

comparer le travail mené à partir d'une séquence clés en mains – c'est-à-dire ce que propose le manuel – et une autre créée par l'enseignant, à l'issue du visionnage en salle du film ou non. Ceci ouvre des perspectives quant à une autre recherche à mener à l'avenir.

Il est apparu en particulier que les festivals cinématographiques en langue espagnole ont su trouver chez les jeunes scolaires un public de choix. En effet, ces manifestations fidélisent les enseignants et leurs élèves d'une année sur l'autre et participent au processus d'une éducation à l'image. Gageons que certains élèves seront susceptibles de revenir plus tard, de manière autonome, dans ces festivals ou bien qu'ils auront pris goût à un type de cinéma différent et qu'ils iront le découvrir sous d'autres modalités – médiathèques, internet... –, bien qu'il soit encore difficile de mesurer l'influence de ces dispositifs.

PARTIE III

POLITIQUES PUBLIQUES ET PUBLICS

Público y cinematografía venezolana

Cuatro décadas de una inestable relación

Alejandro Izquierdo

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

La producción cinematográfica venezolana durante las primeras seis décadas del siglo XX fue bastante reducida. Entre 1931 y 1973 se rodaron 83 largometrajes¹, un promedio de dos por año. Estas escasas producciones, varias de ellas reconocidas por su calidad, no lograron capturar el favoritismo del público nacional, una entusiasta audiencia que frecuentaba las salas de cine de manera constante².

En 1973, ocurre un hecho que marca un punto de inflexión en el cine nacional. La película *Cuando quiero llorar no lloro*, dirigida por Mauricio Wallerstein, adaptación de la novela del mismo nombre de Miguel Otero Silva, fue la segunda película más taquillera del año, detrás de *La aventura del Poseidón* dirigida por Ronald Neame y la producción nacional más vista hasta esa fecha. Se abre así una nueva etapa en el cine venezolano, tanto en lo que respecta a la producción como a la constitución de un público.

En este artículo mostraremos cómo se fue construyendo, en suerte de simbiosis, una reducida pero constante producción fílmica y un público cinematográfico, una producción que va a estar fuertemente ligada al contexto del país y al precio del petróleo. Proponemos y caracterizaremos la existencia de tres periodos claramente diferenciables, desde el punto de vista de la producción y la recepción del público, en el lapso que va desde el punto de inflexión en 1973 hasta 2016.

¹ Alfredo ROFFÉ, “Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela”, in Tulio HERNÁNDEZ, ed., *Panorama histórico del cine en Venezuela*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1997, p. 245-267.

² En 1961 cada venezolano asistía en promedio 6 veces al año al cine.

Antecedentes

Luego de 10 años de dictadura militar, Venezuela inicia en 1959 el periodo democrático más largo que ha vivido. Dos partidos regirán la vida del país durante cuarenta años, el social demócrata Acción Democrática y el demócrata cristiano Copei. En 1961 entra en vigencia una nueva Constitución. La década de los 60 es sacudida por guerrillas castristas urbanas y rurales y la pacificación del país se formaliza con la legalización de los partidos de izquierda en 1969 durante el primer gobierno del demócrata cristiano Rafael Caldera (1969-1974).

Con la llegada de la democracia, Román Chalbaud, joven hombre de teatro que se convertirá en el cineasta venezolano más importante, estrena su primer filme, *Caín adolescente* (1959), adaptación de su pieza homónima, la dura historia de dos campesinos que migran a la capital en una fracasada búsqueda de mejores oportunidades.

Sin embargo, la producción cinematográfica seguirá siendo reducida y lo que sí alcanza un marcado desarrollo es la realización de cortometrajes, muchos de carácter político, testimonial, especialmente a partir de 1966. También es abundante la producción institucional³.

En 1966 es fundada, por iniciativa de la cineasta Margot Benacerraf, la Cinemateca Nacional, adscrita al Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Esta institución representa la primera dependencia de un organismo cultural gubernamental relacionada con el cine⁴. Ese mismo año y el siguiente se llevaron a cabo los tres primeros encuentros nacionales de cine, auspiciados por organismos culturales y universidades. Como resultado se obtuvo el primer proyecto de ley de cine.

Estos eventos en el sector cinematográfico, someramente mencionados, germinarán hasta dar lugar al llamado “Boom del cine venezolano” que ocurre entre 1973 y 1988.

³ A. ROFFÉ, *op. cit.*

⁴ María Gabriela COLMENARES, “La incorporación del cine a las políticas culturales del Estado (Venezuela, 1958-1982)”, *Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación*, 26, 1, 2014, 259-277.

El boom del cine venezolano, 1973-1988

El país

Rafael Caldera es sucedido por el social demócrata Carlos Andrés Pérez en 1974. La Venezuela de Pérez vive un boom económico, gracias a la guerra del Yom Kipur. La legislación del país establece que el estado es propietario de los hidrocarburos, principal recurso de la nación, con una economía prácticamente monoprodutora. Gracias al conflicto del año 1973, el barril de petróleo pasó de dos a once dólares. Ese año más del 90 % de las exportaciones corresponde al petróleo, totalizando 4.803 millones de dólares. En 1974, con el aumento del precio del barril, la exportación petrolera alcanza 11.290 millones de dólares mientras que en los siguientes años oscilará alrededor de 9.500 millones de dólares⁵.

Pérez, al nacionalizar la industria del hierro y del petróleo, revierte los prejuicios que lo definían como un gobernante pro-imperialista. Su orientación es desarrollar un capitalismo de Estado. Sin embargo, ya en 1977, se comienzan a ver las grietas de este modelo. El Estado asume ambiciosos planes y estimula el gasto, confiado en la renta petrolera pero el modelo no es sostenible. Luego de amplios superávits en 1974 y 1975 se pasa a un estado de equilibrio en 1976, y finalmente el sector público entra en un déficit creciente a partir de 1977⁶.

Luis Herrera Campíns, demócrata cristiano, asume la presidencia de la República en 1979. Su frase célebre en la toma de posesión caracteriza el momento: “Recibo un país hipotecado”. Las medidas correctivas que el nuevo gobierno debía implementar son descartadas ante una nueva escalada de los precios del petróleo, gracias al estallido de la primera Guerra Iraq-Irán en 1980. Como señala el historiador Manuel Caballero, “el país continuó durmiendo su borrachera hasta que llegó el amargo

⁵ Víctor SALMERÓN, *Petróleo y desmadre. De la Gran Venezuela a la Revolución Bolivariana*, Caracas, Alfa, 2013, p. 9.

⁶ Pedro A. PALMA, “La economía venezolana en el período (1974-1988): ¿Últimos años de una economía rentista?”, in *Separata del libro Venezuela contemporánea (1974-1989)*, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 1989, consultado el 17 de abril de 2017, <http://ance.msinfo.info/bases/biblo/texto/libros/PP.1989.c.1.pdf>.

despertar: el 18 de febrero de 1983 se produjo el viernes negro”⁷. En 1982 y 1983 habían caído los ingresos petroleros debido a un debilitamiento del mercado internacional⁸. Esto precipita una devaluación del signo monetario, el dólar pasó de 4,30 a 7 bolívares. Por primera vez el venezolano sufre la inflación, aunque no en la misma magnitud de otras economías de Suramérica. Salmerón resume en una frase la magnitud de este evento⁹: “los hijos ya no vivirían mejor que sus padres”.

Ante la crisis, los venezolanos eligen ampliamente a un nuevo presidente socialdemócrata, Jaime Lusinchi y se refinancia la deuda con la intervención del Fondo Monetario Internacional.

Contexto de producción

Gracias a la bonanza petrolera y al éxito de *Cuando quiero llorar no lloro*, en 1973, el Estado decide financiar por primera vez el cine nacional. Ello se inicia en 1975, a través de la Corporación de Desarrollo de la Pequeña y Mediana Industria (CORPOINDUSTRIA)¹⁰. Se otorga poco más de un millón de dólares para la realización de 11 largometrajes. En total, esta oficina suministra 7,2 millones de dólares entre 1975 y 1982 para la producción de 35 largometrajes (no todos serán completados o exhibidos)^{11,12}. El financiamiento no fue constante, se otorgó principalmente en 1975 y 1976. La crisis económica que se inicia en 1977, mencionada en la sección precedente, se deja sentir en los aportes al cine. La escalada de los precios petroleros en 1980, que dio un respiro a la economía, repercutió también en el financiamiento a las producciones cinematográficas.

Paralelamente, se afirma en la práctica la figura del autor-productor, prevista en los estatutos de la recién establecida Asociación Nacional de Autores

⁷ Manuel CABALLERO, *La gestación de Hugo Chávez. 40 años de luces y sombras en la democracia venezolana*, Madrid, Catarata, 2000, p. 85.

⁸ P. PALMA, *op. cit.*

⁹ V. SALMERÓN, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰ Ente adscrito al Ministerio de Fomento.

¹¹ Ambretta MARROSU, “Los modelos de la supervivencia”, in T. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, 21-47.

¹² A. ROFFÉ, *op. cit.*

Cinematográficos (ANAC), activa desde 1974¹³. Este modelo ha prevalecido largamente en el cine venezolano.

Estos años están signados por una relación conflictiva entre dos partes: los distribuidores-exhibidores y el cineasta. El Ejecutivo actúa con poco éxito como mediador, hasta que finalmente se concretan acuerdos que dan lugar a la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) en octubre de 1981 y a la promulgación del Decreto presidencial 1.612 “Normas para la comercialización de obras cinematográficas”. La norma aseguró la distribución y exhibición de cortos y largometrajes venezolanos y estableció los criterios de liquidación de la renta fílmica de estos últimos entre el productor, el distribuidor y el exhibidor.

FONCINE se nutría del aporte de los exhibidores (6,66 % de la taquilla) y de los fondos otorgados por el gobierno nacional. Con variaciones de año a año, la participación privada osciló entre un 60 y un 77 %, la pública entre un 40 y un 33 %¹⁴. Gracias a FONCINE se llega al mejor periodo que ha vivido la producción venezolana, como se puede apreciar en la fig. 1, ello a pesar de la crisis económica que vive el país. Sin embargo el apogeo será efímero, como veremos más adelante.

Las películas

Como fue señalado al inicio, *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), filme de Mauricio Wallerstein, director mexicano instalado en Venezuela, marca un punto de inflexión en la historia del cine nacional. Narra la historia de tres jóvenes nacidos el mismo día, 8 de noviembre de 1948, día de San Victorino, que mueren trágicamente cuando cumplen 18 años, en la época de la lucha guerrillera en el país. Victorino Pérez, pobre, muere en enfrentamiento con la policía luego de cometer un asalto. Victorino Perdomo, estudiante universitario de clase media, guerrillero urbano, muere víctima

¹³ A. MARROSU, *op. cit.*

¹⁴ A. ROFFÉ, *op. cit.*

¹⁵ Pablo GAMBÁ, “Cine venezolano: los años de Foncine”, *ENCINE*, 2015, enero, consultado el 30 de junio 2016, <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1434>.

de la tortura. Victorino Peralta, rico, estrelló su coche nuevo en una autopista caraqueña. Como bien sintetiza Alfonso Molina¹⁶, “el hijo de la burguesía ejercía la violencia del ocio, el hijo de la clase media asumía la violencia guerrillera y el hijo del barrio vivía la violencia de la marginalidad”. La película inaugura lo que constituyó el “género” favorito del público: el drama social e inicia la tradición del cine de denuncia que había sido esbozada por dos obras precursoras: *La Escalinata* (1950) de César Enríquez, y *Caín adolescente* (1959) de Román Chalbaud. Por primera vez, menciona de nuevo Molina, “los ojos nacionales veían una historia, un proceso dramático que les pertenecía”¹⁷.

Una de las primeras producciones financiadas por CORPOINDUSTRIA es *Soy un delincuente*, de Clemente de la Cerda, estrenada en 1976. La película narra la historia de Ramón Antonio Brizuela, un niño pobre que vive con su madre soltera. El afiche sintetiza la película: “la sociedad lo obligó a delinquir”. *Adolescente*, la vida transcurre entre entradas y salidas del retén de menores, cárcel, robos a mano armada, sexo, droga: una vida de miseria que contrasta con la bonanza económica que vive el país. El éxito es total, con más espectadores que *Tiburón* de Steven Spielberg, *Soy un delincuente* reemplaza a *Cuando quiero llorar no lloro* como el film venezolano más taquillero de la historia (383.149 espectadores). Su tratamiento de la violencia urbana lo convierte en paradigma de la cinematografía que se desarrollará en el país.

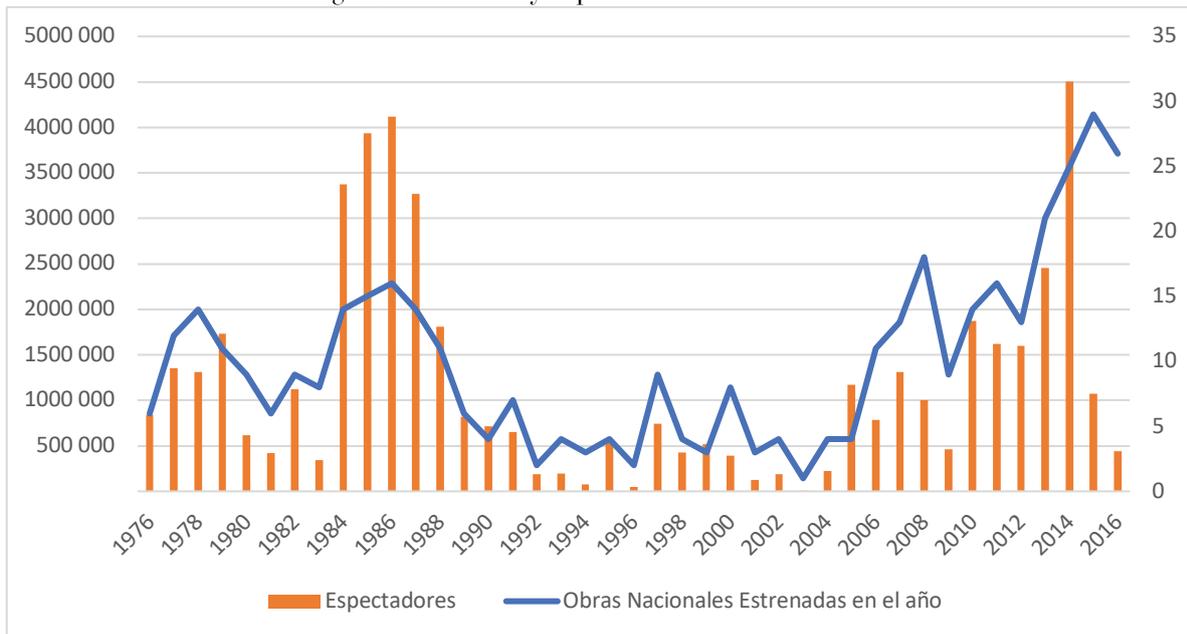
Estas películas marcan el inicio de lo que se denominó el boom o la Edad de Oro del cine venezolano, que se extenderá hasta finales de los años 80. Las razones por las cuales se habla de una Edad de Oro de la cinematografía venezolana se exponen gráficamente en la fig. 1, que se inicia con datos de 1976. Se puede observar una creación reducida pero constante, que recibe el apoyo del público, superando los 3

¹⁶ Alfonso MOLINA, “Cine nacional: 1973-1993. Memoria muy personal del largometraje venezolano”, in T. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, 75-90.

¹⁷ La novela dio lugar a una exitosa serie de televisión en Colombia y posteriormente en los Estados Unidos, producida por Telemundo.

millones de espectadores en 1984 y 1985, y los 4 millones en 1986. Habrá que esperar hasta el año 2014 para tener una asistencia comparable¹⁸. En 1982, *Cangrejo*, de Román Chabaud, es la película más vista superando a *Rocky III* (Sylvester Stallone) y a *E.T* (Steven Spielberg). La película *Cangrejo*, que se refiere al llamado “Caso Vegas” ocurrido en 1973, trata de una investigación policial acerca del secuestro de un niño de la clase alta de Caracas.

Figura 1. Estrenos y espectadores cine venezolano¹⁹



En 1985, seis largometrajes nacionales están entre las 10 películas más vistas. En la tabla 1 se muestran las 25 películas nacionales más vistas por los venezolanos entre 1976 y 2015. Quince de ellas corresponden al periodo de la Edad de Oro. Lo que más llama la atención es la naturaleza de estas obras tan celebradas por los espectadores:

¹⁸ Para dar una idea del tamaño del sector cinematográfico en Venezuela, se muestran aquí cifras comparativas de varios países correspondientes al año 2015. Habitantes en millones: Venezuela 30,4; España 46,5; Francia 66,0. Espectadores en millones: Venezuela 29,2; España 94,0; Francia 205,1. Estrenos nacionales: Venezuela 29; España 230; Francia 322.

¹⁹ Cifras Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

casi todas abordan en su temática la denuncia social de una manera u otra, el delito o el hecho de sangre.

Las dos películas más vistas en el cine nacional hasta el año 2014 también fueron recreaciones de sucesos que sacudieron al país. *Homicidio culposo* (1984, César Bolívar), de nuevo, filme policial, recrea la muerte accidental de un conocido actor durante la presentación de una obra teatral mientras que *Macu* (1987, Solveig Hoogesteijn), parte del asesinato de tres adolescentes cometido por un oficial de la policía. La obra es un complejo cuadro sobre la situación de la mujer en los sectores populares: analfabetismo, sexo como instrumento de poder, pedofilia, incesto, embarazo precoz, machismo defendido por las mismas mujeres, todo ello en un contexto en el que impera la corrupción policial.

Tabla 1. Películas venezolanas más vistas²⁰

Año	Las 25 mas vistas	Espectadores	Género, comentarios	Director
1976	Soy un delincuente	453 134	Marginalidad, delincuencia, adaptación	Clemente de la Cerda
1982	Cangrejo	502 439	Suceso, crimen, clase alta, corrupción, estado, adaptación	Roman Chalbaud
1984	Cangrejo II	436 850	Suceso, crimen, corrupción, iglesia, adaptación	Roman Chalbaud
1984	Retén de Catia	480 619	Marginalidad, delincuencia, corrupción ? Estado?	Clemente de la Cerda
1984	Homicidio culposo	1 335 362	Suceso, crimen, clase media intelectual	César Bolívar
1985	Yakoo	527 854	Delincuencia, Indígena	Franco Rubartelli
1985	Macho y hembra	614 622	Drama, sexualidad, clase media, jóvenes universitarios	Mauricio Wallerstein
1985	Graduación de un delincuent	802 238	Delincuencia, pobreza	Daniel Oropeza
1985	Mas alladel silencio	830 999	Delincuencia	César Bolívar
1986	De mujer a mujer	753 333	Crímen, delincuencia	Mauricio Wallerstein
1986	La generacion Halley	758 196	Juvenil	Thaelman Urguelles
1986	Manon	912 112	Delincuencia, clase desfavorecida, adaptación	Roman Chalbaud
1987	Colt comado	553 231	Delincuencia, poder político, económico	César Bolívar
1987	Macu, la mujer del policia	1 180 817	Suceso, crimen, clase desfavorecida	Solveig Hoogesteijn
1988	Con el corazón en la mano	894 249	Drama, Clase desfavorecidas	Mauricio Wallerstein
1995	Sicario	458 856	Sicariato, marginalidad, Colombia	José Ramón Novoa
1997	Salserin	546 356	Juvenil	Luis Alberto Lamata
1998	Muchacho solitario	414 904	Juvenil	César Bolívar
2005	Secuestro Express	932 487	Delincuencia, crimen, clase desfavorecida, corrupción (1er film)	Jonathan Jakubowicz
2010	La hora cero	931 201	Delincuencia, sicariato, marginalidad, clase baja (1er film)	Diego Velasco
2011	Er conde Jones	699 460	Comedia popular	Benjamin Rauseo
2012	Azul y no tan rosa	625 398	Drama, sexualidad, LGBT, clase media (1er film)	Miguel Ferrari
2013	La casa del fin de los tiempos	623 856	Terror (1er film)	Alejandro Hidalgo
2013	Papita, mani, toston	1 977 969	Comedia romántica (1er film)	Luis Carlos Hueck
2014	Libertador	708 114	Historia, biopic	Alberto Arvelo

En resumen, estas obras que capturan la atención nacional, bebiendo del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, tienen un marcado carácter social, realista, testimonial, de actualidad, de denuncia. El público se ve en la película. Al adolescente de *Soy un delincuente* lo conocemos, hemos sido su víctima o su cómplice.

²⁰ Cifras CNAC. Comentarios propios.

Las terribles desigualdades están a la vista. Macu, en el plano final mirando a la cámara mientras espera en la cola para visitar a su marido, en una toma que recuerda el fin de *Los 400 golpes* de François Truffaut (1959), nos cuestiona, nos acusa con su mirada. Por otro lado, el aspecto comercial está presente ya que es importante atraer al público: los desnudos, el sexo (ausente en la televisión) enriquecerán la sala oscura. No es por azar que una bellísima modelo de 17 años encarna el papel de Macu. De alguna manera el cine llena vacíos que los medios, un tanto pacatos, no exploran. Permite llenar lagunas de la vida del espectador y acaso desafiar tabúes. Recrea una realidad sin añadirle edulcorante.

La crisis, 1989-2004

El país

El lapso que va de 1989 al 2004 es abundante en eventos socio-políticos. La crisis económica del país se acentúa en 1989, lo que repercute en la hasta ese momento ascendente producción cinematográfica. El país había elegido de nuevo a Carlos Andrés Pérez en diciembre de 1988. Sus electores sueñan con volver a la Venezuela saudita de la primera presidencia de Pérez. El presidente se propone un plan liberal en las políticas económicas. Ello llevará al rechazo del pueblo y de su propio partido, que veía con malos ojos el gabinete compuesto por tecnócratas independientes. Así, la región capital vivió El Caracazo, una semana de saqueos y violencia, encendida por la chispa del aumento en la tarifa del transporte público. Los eventos se desarrollaron a partir del 27 de febrero de 1989, apenas unos pocos días después de la toma de posesión presidencial.

En febrero de 1992, el teniente coronel Hugo Chávez lidera sin éxito un golpe de Estado. Otra intentona militar ocurre en noviembre del mismo año. Pérez se verá obligado a abandonar la presidencia, no por las intentonas militares sino por un juicio netamente político, incitado desde su propio partido. La Corte Suprema de Justicia lo destituye en 1993, acusado de peculado doloso y malversación. Ramón J. Velásquez lo reemplaza interinamente.

Rafael Caldera es electo presidente para el periodo 1994-1999. Triunfa, no con el respaldo del partido social cristiano que él había fundado, sino con un conjunto de partidos minúsculos, que fue denominado “El chiripero”. La abstención es significativamente alta, de un 40 %²¹. Se hace aún más evidente el agotamiento y fracaso del sistema bipartidista imperante desde 1959. Caldera enfrenta una costosa crisis bancaria y fuga de capitales. El ejecutivo impuso un control de cambios que duró 18 meses. Se produjo una significativa contracción de la economía y la inflación llegó al 150 %.

Un país decepcionado, con alta criminalidad, inflación, corrupción, pobreza y pocas esperanzas de progreso, asiste a las elecciones en 1998. La abstención vuelve a estar presente, ocupando el 37 %. Hugo Chávez lidera el llamado “Polo Patriótico” que triunfa claramente, apoyado por pueblo y élites. Se convoca a una Asamblea Constituyente y por medio de referendo popular se aprueba una nueva Constitución. Esta carta magna alarga el periodo presidencial de cinco a seis años, permite la reelección inmediata y establece que la democracia será “participativa y protagónica”.

En 2001, una serie de decretos-ley afectando la propiedad de la tierra, la pesca, la educación, los hidrocarburos generan rechazo en sectores opositores y empresariales. Planes de politización de la empresa estatal petrolera PDVSA, principal generadora de los recursos del país, condujeron a un paro de los empleados el 9 de abril del 2002. La Confederación General de Trabajadores (CTV), principal central sindical del país, igualmente llamó a un paro nacional de 24 horas. Estos eventos condujeron al derrocamiento del presidente Chávez por un breve periodo de 48 horas, entre el 12 y 14 de abril. El nivel de conflictividad se mantuvo y el 3 de diciembre 2002 se inicia un paro nacional, convocado por la oposición a través de la Coordinadora Democrática, con el apoyo de la federación empresarial FEDECAMARAS y la CTV. PDVSA se sumó al paro, lo cual trajo como consecuencia

²¹ En Venezuela el voto es obligatorio, la participación en las elecciones a partir de 1960 siempre había sido superior al 85 %. En las elecciones de 1988 llegó al 18 %.

la escasez de combustible en todo el país. Luego de dos meses de huelga, el gobierno resultó triunfador del enfrentamiento. Para frenar la fuga de divisas declara un control cambiario que aún sigue vigente. Un referéndum revocatorio presidencial tiene lugar en agosto 2004, Hugo Chávez vence con el 58 % de votos a su favor.

Contexto de producción

El sistema de financiamiento que hizo posible el boom del cine venezolano en las décadas de los 70 y 80 se ve interrumpido. El “viernes negro” de 1983 aceleró la crisis económica del país. La alta inflación y devaluación interanual hacen que las películas sean cada vez más costosas y los aportes del Estado menos cuantiosos en términos reales. En 1989, los distribuidores-exhibidores, que el año anterior habían contribuido con el 77 % del fondo, dejan de cumplir con su obligación de aportar sin que por ello enfrenten ninguna sanción, lo que lleva a la inevitable muerte de FONCINE. Es así que a partir de 1990 la producción cinematográfica vuelve a depender del presupuesto nacional²².

El resultado, nada sorprendente, fue un declive de la producción. Las condiciones adversas llevan a que los años 90 sean considerados como la “década pérdida” del cine venezolano. Entre 1989 y 2004 se estrenan 68 títulos, lo equivalente a 3,84 por año. Ello contrasta con los 145 largos estrenados entre 1976 y 1988, a un promedio anual tres veces superior, de 11,2 por año (fig. 1, tabla 2).

²² P. GAMBA, *op. cit.*

Tabla 2. Estrenos y espectadores cine nacional por periodo²³

Periodo	1976-1988 (13 años)	1989-2004 (16 años)	2005-2015 (11 años)
Total estrenos	145	68	173
Total espectadores (millones)	24,2	5,9	17,9
Espectadores (miles) / película	166,9	86,8	103,5
Películas / año	11,2	4,3	15,7
Espectadores (millones) / año	1,9	0,37	1,6

Sin embargo, en el periodo ocurren cambios estructurales importantes para el sector. En 1993, 27 años después de haber nombrado una comisión redactora del Proyecto de Ley de Cine, es aprobada la primera ley de cine del país. En 1994 nace el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), proclamado en la nueva legislación. Teniendo como referencia el Centro Nacional de Cinematografía francés, el organismo adscrito a la Secretaría de la Presidencia, será el ente rector de todo lo relacionado con la actividad cinematográfica en el país. Esto le da estructura al sector. Grave falta, la ley no previó los mecanismos financieros para la producción y ésta continuó dependiendo de los vaivenes del interés y del presupuesto estatal.

Adicionalmente, la política de control de precios de las entradas cinematográficas condujo a un deterioro de los cines que implicó una menor frecuentación. La inestabilidad política entre 2001 y 2003 afectó aún más, tanto la producción como la asistencia a las salas.

Las películas

Asociada a la mengua en la producción ya descrita, hay una disminución en el número de espectadores. Los 5,9 millones en estos 15 años resultan en un promedio

²³ Cifras del CNAC, cálculos propios.

de 86.800 espectadores por película, un 48 % menos que los 137.000 espectadores promedio por película en el periodo del boom, como se puede ver en la tabla 2.

Es necesario señalar que en el periodo se registró una caída dramática en el número de espectadores totales (todo tipo de cine), de casi 32 millones en 1988 a 11 millones en 1997 (tabla 3).

Múltiples factores pueden ser señalados como responsables de esta caída general: la fuerte competencia del video, tanto legal como pirata; la inseguridad personal, el deterioro del poder adquisitivo, la baja calidad de muchos cines y la reducción del número de pantallas. En 1985 existían 503 salas, en 1995 la cifra era de 215²⁴.

Tabla 3. Espectadores totales (millones)²⁵

Año	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
Espectadores	30,3	31,1	31,9	29,7	22,7	21,7	20,2	18,7	13,2	15,5
Año	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	
Espectadores	14,1	11,1	12,8	12,8	13,2	15,2	16,9	17,0	20,3	

Solo cinco películas nacionales totalizaron más de 300 mil espectadores: *Cuchillos de fuego* (1990) de Román Chalbaud, *Sicario* (1995) de José Ramón Novoa, *Huelepega* (1999) de Elia Schneider y dos producciones musicales orientadas al público juvenil, *Salserín* (1997, Luis Alberto Lamata) y *Muchacho solitario* (1998, César Bolívar). Es interesante notar que, aunque las películas juveniles parecen cautivar la atención del público (fue el caso de *La generación Halley* de Thaelmann Urgelles en 1986 y más recientemente de *Papita, maní, tostón* de Luis Carlos Hueck, en 2013, de la cual hablaremos luego), este filón ha sido menospreciado por los cineastas y productores venezolanos.

²⁴ Carlos Enrique GUZMÁN CÁRDENAS, “Las Cifras del Cine en Venezuela 1990-2003”, Educación (Fundación Polar, 21:35:19 UTC), https://es.slideshare.net/Innovarium/carlos-enrique-guzmn-crdenas-las-cifras-del-cine-en-venezuela-1990-2003?from_action=save.

²⁵ Abigail MARTÍNEZ, “Una Visión Estadística del Cine Venezolano (1980-1990)”, *Objeto Visual*, 3, 1993, p. 73-94; C.E. GUZMÁN CÁRDENAS, *op. cit.* Cifras gentilmente suministradas por Asoinci Asociación de la Industria del Cine y el CNAC.

Sicario (1995, 459.000 espectadores), cuenta la vida de un adolescente en un violento barrio marginal de Medellín que escoge el camino del crimen para escapar de la pobreza. Al no concretarse la coproducción con Colombia, la película fue rodada en Caracas. En sus laureles están no solo los 459.000 espectadores en Venezuela sino también el premio de Mejor director en el Festival de cine de Tokio y Mejor película en el Festival de Biarritz.

La marginalidad es protagonista en *Cuchillos de fuego* (368.000 espectadores), adaptación de Román Chalbaud de su obra de teatro *Todo bicho de uña*. Un niño en las montañas andinas es testigo de la violación y asesinato de su madre. Adoptado por una compañía de artistas ambulantes, vivirá para cumplir su venganza.

Huelepega (318.000 espectadores), abarca toda una variedad de aspectos de la pobreza. El filme es heredero de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. El protagonista, Oliver, de once años, es echado de su casa por su propia madre. El niño no tendrá otra opción que vivir y morir con otros como él, bajo un puente. En la película, el contraste entre la Caracas de los que tienen recursos y la ciudad de quienes no tienen nada es dramático. *Huelepega* revela una urbe desalmada, donde se dispone de la vida de otros del modo más banal, realidad que persiste en un grado aún más profundo en la Venezuela de hoy. Financiada por el CNAC, el rodaje fue interrumpido por el Instituto de Protección al Menor, argumentando “la protección intelectual de los menores que intervienen” en la película. Posteriormente el filme fue cuestionado por funcionarios culturales del gobierno de Rafael Caldera, en 1998, y su exhibición se vio obstaculizada. Finalmente, fue estrenada el año 1999.

Otros filmes sociales importantes del periodo son los de Carlos Azpúrua, *Disparen a matar* (1991, 272.000 espectadores), sobre el abuso de las fuerzas policiales contra los sectores populares y *Amaneció de golpe* (1998, 174.000 espectadores), relato en torno al golpe militar de Hugo Chávez.

Excepción hecha de las dos películas juveniles, podemos argumentar que se mantiene la tendencia implantada durante el boom: amplia producción sobre los conflictos que vive el país, el drama social, y si bien hay una reducción en la asistencia

a las salas, proporcionalmente el público continúa favoreciendo el cine “comprometido”.

¿El renacer del cine venezolano? 2005-2016

El país

En el año 2004, con la victoria en el referéndum revocatorio y en las elecciones de gobernadores, el gobierno de Hugo Chávez se consolida. En diciembre de 2005 se desarrollan elecciones parlamentarias nacionales y la oposición decide retirarse argumentando que el proceso está viciado y que no hay garantía del secreto del voto y de la transparencia de los resultados. La alianza chavista ejerce un control total del país. Hugo Chávez es reelecto a la presidencia, en diciembre 2006 de manera contundente y con el 63 % de los votos, para el periodo 2007-2013. Promete la instauración del “Socialismo del Siglo XXI” y propone una reforma constitucional que aumenta el presidencialismo y permite la reelección indefinida. La reforma es rechazada por escaso margen pero el ejecutivo irá imponiendo por cuenta gota, a través de leyes, múltiples aspectos del proyecto propuesto y rechazado en la consulta. La reelección indefinida es aprobada en 2009 por enmienda constitucional sometida a referéndum.

En este contexto, el presidente radicaliza sus acciones. Considerando que el empresariado es su enemigo, procede a expropiaciones y nacionalizaciones, cierra el canal televisivo de más tradición y audiencia en el país y, tras una fachada democrática, en la práctica, no hay separación de poderes.

La situación económica mundial favorecerá a Hugo Chávez. A su llegada al poder, los precios del barril estaban en menos de 10 dólares. En los primeros años de su gestión se duplica a 20 y a partir de 2004 inician una escalada que los lleva hasta 130 en 2008. Venezuela asiste a una reedición de la “borrachera petrolera” cuya dimensión supera con creces todas las precedentes.

El país experimenta mejoras en las condiciones de vida, la pobreza según niveles de ingreso desciende de un 61 % en 2003 a un 33 % en 2008²⁶. Pero esas mejoras no son estructurales, son resultado de un boom de consumo, fruto de la expansión del gasto público. Una vez más el modelo rentista colapsa, ya que caen los precios petroleros a partir del segundo semestre de 2008. Los problemas que llevaron a Hugo Chávez al poder no han sido resueltos, por el contrario, se han agudizado. Aun así, el militar es reelecto en 2012. El cáncer que lo afectaba le impide iniciar el nuevo periodo y fallece en marzo del 2013.

Nicolás Maduro, designado por el presidente Chávez como su sucesor, resulta electo presidente por estrecho margen. Hereda el legado de las políticas de su antecesor junto con una disminución de los precios del petróleo. El país vive una crisis sin precedentes.

El contexto de producción

En 2005, resultado del trabajo conjunto de los gremios cinematográficos y el Estado, se aprueba una nueva ley de cine con medidas sumamente saludables para la industria nacional. Entre ellas destaca la Creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), alimentado con porcentajes de las ventas de los exhibidores, distribuidores y televisoras, y administrado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Este hecho permite garantizar un financiamiento para la producción cinematográfica independiente del presupuesto nacional.

Desde el punto de vista de la difusión, la nueva ley exige a los distribuidores contar en su portafolio con un 20 % de producción nacional. Todos los largometrajes tendrán garantizado su estreno en salas comerciales y un mínimo de exhibición de dos semanas cine. Todos los complejos cinematográficos tienen asignada una cuota de semanas para la producción nacional. Este grupo de medidas atiende la cadena

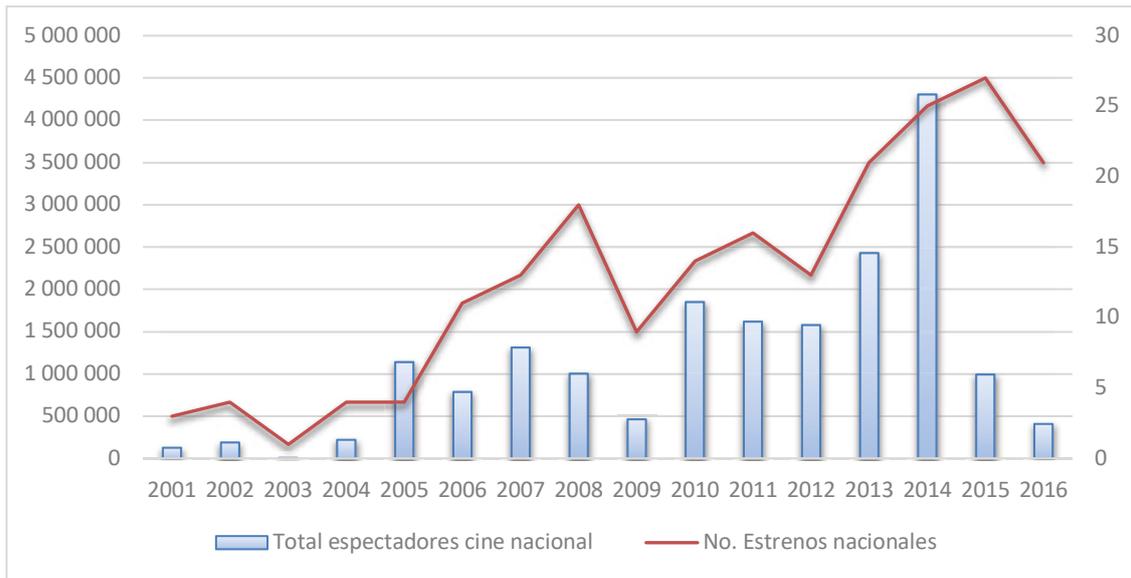
²⁶ L.P. ESPAÑA, *op. cit.*

de valor: recursos para la producción y acciones que garantizan la llegada del filme al espectador. Estas medidas resultan en una beneficiosa continuidad para la producción nacional, como se observa en la fig. 1, o en su ampliación en la fig. 2. El público consistentemente asiste a las salas a ver cine nacional, a pesar de la proliferación desenfrenada de la piratería, capaz de ofrecer incluso las producciones extranjeras antes de su estreno en el país.

Adicionalmente el gobierno nacional inaugura el estudio cinematográfico Fundación Villa del Cine y crea la distribuidora Amazonia Films. Ambas empresas conforman junto con la Fundación Cinemateca Nacional y el ente rector, el CNAC, la llamada Plataforma nacional del cine, adscrita al Ministerio de la Cultura.

La polarización política impulsada por el presidente Chávez no escapa al sector cinematográfico. Al mismo tiempo que se implementan saludables políticas públicas para el sector cinematográfico, se desarrollan severos enfrentamientos entre los gremios y el Ministerio de la Cultura, especialmente durante la gestión del ministro Farruco Sesto, 2005-2008, 2010-2011. En el acto de apertura de La Villa del Cine, Hugo Chávez se refirió a la “dictadura cultural de Hollywood”²⁷. La institución inició sus actividades con un marcado sesgo político. Dada la pobreza de los resultados obtenidos, La Villa del Cine efectuó una relativa apertura en su gestión. El CNAC realiza una labor de equilibrista, principalmente bajo las gestiones de Juan Carlos Lossada, para contener la presión política que el ejecutivo busca imponer.

²⁷ Clodovaldo HERNÁNDEZ, “Chávez crea unos estudios de cine contra la «dictadura de Hollywood»”, *El País*, 5 de junio de 2006, consultado el 30 de septiembre de 2017, https://elpais.com/diario/2006/06/05/internacional/1149458403_850215.html.

Figura 2. Espectadores y estrenos cine nacional 2001-2016²⁸

Dentro de un esquema de imponer una ideología única en el país, en 2014 son adscritas al Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, el estudio La Villa del Cine y la distribuidora Amazonia. Como veremos a continuación, la alegría del renacimiento del cine venezolano parece vivir una nueva situación de suspenso.

Las películas

Será necesario llegar al 2005 para que los venezolanos se reencuentren de nuevo con su cine, cosa que harán, en gran parte, gracias a una nueva generación de cineastas. Ese año, una ópera prima, *Secuestro Express*, del joven Jonathan Jakubowicz, sorprendentemente se convierte con casi 1 millón de espectadores, en la película más vista del año superando, por más de 400.000 y 500.000 espectadores, “blockbusters” como *Los 4 fantásticos* (Tim Story) y *Harry Potter 4* (Mike Newell). Carla y Martín, jóvenes de la alta sociedad caraqueña, son secuestrados por tres profesionales del secuestro exprés. La película se desarrolla en poco más de 24 horas,

²⁸ Cifras CNAC, ASOINCI, gráfico propio.

desde los momentos previos al secuestro hasta la liberación de Carla, pasando por el asesinato a sangre fría de Martín. El secuestro exprés es una expresión de la Venezuela del siglo XXI, una inmersión en la violencia de esa Caracas que con frecuencia ocupa titulares en la prensa internacional como capital mundial de las muertes violentas.

La cotidianidad del evento descrito en la película y su eficaz puesta en escena, bajo códigos que dejan ver la influencia del cine de Quentin Tarantino y similitudes con *Ciudad de Dios* (2002, Fernando Mereilles, Kátia Lund) atrajo el público a las salas. La película contó además con una inesperada y efectiva publicidad, al ser severamente atacada por el gobierno nacional. Comienza con imágenes reales de los eventos del 11 de abril de 2002, cuando pistoleros simpatizantes del presidente Hugo Chávez dispararon contra una masiva manifestación de la oposición que llevó al derrocamiento temporal del presidente.

Regresando a la tabla 1 se nota, sin embargo, un cambio en el comportamiento de la “taquilla”. Luego del éxito de *La hora cero*, en 2010, cinco de los 25 filmes más vistos en la historia del cine nacional se concentran en el estrecho lapso de 2011 a 2014. Estas obras, dos comedias, un filme de horror, un *biopic* y un drama LGBT, rompen la tendencia de más de 30 años: no versan sobre la lucha política, la pobreza, la marginalidad o la violencia asociada a ella.

El éxito de la comedia romántica *Papita, maní, tostón* (2013), ópera prima de Luis Carlos Hueck fue sorprendente. Con sus casi 2.000.000 de espectadores, se convierte en la segunda película más vista de la historia, nacionales y extranjeras incluidas. Es apenas superada por el cuento de hadas en 3D producido por Disney, *Maléfica* (Robert Stromberg), también exhibida en el año 2014. Versa sobre dos jóvenes apasionados del béisbol, deporte nacional en Venezuela, que se conocen en el estadio y se enamoran. Lamentablemente ella, Julissa, es fanática del Magallanes y él, Andrés, es del Caracas, los equipos de mayor tradición y rivalidad, lo que hace de ellos una suerte de Montescos y Capuletos. El argumento da origen a una comedia de enredos y romance.

Proponemos tres razones principales para el éxito de esta obra de Hueck. Ya hemos señalado cómo las escasas películas juveniles han sido exitosas. Luego, el béisbol es un sitio de reunión para el país en su totalidad: niños, jóvenes y adultos, mujeres y hombres, pobres y ricos. Sorprendentemente, si ya se habían producido varios documentales sobre este deporte, *Papita, maní, tostón*, es la primera ficción. Y finalmente, pero no menos importante, Venezuela está agotada por la polarización política, la criminalidad y la inflación de tres dígitos. Las situaciones alrededor de Julissa y Andrés y sus familias, se convierten entonces en un oasis de escape, donde los venezolanos se ven a sí mismos pero en positivo, en lo lúdico y en el compartir.

¿Un cambio en el gusto del público o en la oferta de los cineastas?

Es necesario plantearse algunas preguntas. ¿Ante el éxito de las comedias *Papita, maní, tostón* (Luis Carlos Hueck, 2013) y *Er conde Jones* (Benjamín Rauseo, 2011), el drama LGBT *Azul y no tan rosa* (Miguel Ferrari, 2012), el filme de terror *La casa del fin de los tiempos* (Alejandro Hidalgo, 2013) y la costosa producción estatal *Libertador* (Alberto Arvelo, 2014), película que narra la vida de Simón Bolívar, podemos decir que el público venezolano ha cambiado de gusto, y que, aturdido por la violencia, prefiere un escape? Esta respuesta es consistente con el tipo de películas extranjeras que es favorecido por el venezolano, y los públicos en general, el “cine familiar”, como lo ilustra la lista de las 25 películas más vistas en Venezuela (tabla 4). ¿O será que ha habido una respuesta positiva ante una producción más diversa que la de los años precedentes? Hecho éste que satisface a un público que estaba cansado de ver “películas de malandros, putas y guerrilleros” como con frecuencia se califica al cine nacional.

Tabla 4. Películas más vistas²⁹

	Año	Películas mas vista 1998 - 2015	Director	Espectadores
1	2014	Maléfica (3D)	Robert Stromberg	2.025.207
2	2014	Papita, maní, tostón	Luis Carlos Hueck	1.977.969
3	2015	Intensamente (3D) (Inside out)	Pete Docter, Ronnie del Carmen	1.875.261
4	2012	La era del hielo 4 (3D)	Mike Thurmeier, Steve Martino	1.838.577
5	2015	Minions (3D)	Pierre Coffin, Kyle Balda	1.705.286
6	2009	La era del hielo 3 (3D)	Carlos Saldanha	1.696.315
7	2012	Magagascar (3D)	Eric Darnell, Tom McGrath	1.650.508
8	2012	Los vengadores (3D)	Joss Whedon	1.641.152
9	1998	Titanic	James Cameron	1.591.563
10	2015	Fast and furious 7 (3D)	James Wan	1.560.130
11	2014	Río 2 (3D)	Carlos Saldanha	1.488.072
12	2013	Mi villano favorito (3D) (Despicable me)	Pierre Coffin, Chris Renaud	1.456.811
12	2010	Toystory 3 (3D)	Lee Unkrich	1.438.696
13	2010	Enredados (3D) (Tangled)	Nathan Greno, Byron Howard	1.411.958
14	2011	Kung fu Panda 2 (3D)	Jennifer Yuh Nelson	1.392.920
15	2015	Hotel Transilvania 2 (3D)	Genndy Tartakovsky	1.389.891

¿O será que los cineastas contestatarios de ayer y los jóvenes de hoy tienen otros intereses? En el periodo 1970-2000 el público tuvo acceso a una cinematografía que con frecuencia logró combinar una creación “comercial” por llamarla de alguna manera, con sentido crítico, reivindicando la lucha por un mundo mejor, denunciando los vicios e injusticias del sistema político, económico, judicial, la corrupción, la pobreza. Esas películas fueron dirigidas por cineastas sensibles y agudos como Carlos Azpúrua y Román Chalbaud.

Lo que va del siglo XXI no ha estado desprovisto de eventos que darían lugar a cautivantes largometrajes: crímenes de figuras políticas, fallecidos por huelgas de hambre, corrupción al más alto nivel o el narcotráfico instalado en el país. Azpúrua opta por hacer una comedia sobre un hombre que prefiere su vehículo de lujo a las dos mujeres con quien mantiene relaciones. Chalbaud se alinea con el discurso

²⁹ Cifras ASOINCI.

oficial. Otros eligen el camino de la autocensura quizás temerosos de no recibir el financiamiento del Estado.

La Villa del Cine, estudio estatal inaugurado en 2006, ha desarrollado una buena parte de su producción con un claro alineamiento ideológico con el régimen y favoreciendo temas históricos. Las creaciones de la productora estatal han tenido una muy pobre aceptación por parte del público y la crítica.

En cualquier caso, necesitamos algo más de tiempo y análisis para dar respuesta a estas preguntas. La situación se ha hecho más compleja a partir de 2015. Como se observa en la fig. 2, ese año hubo el mayor número de estrenos de largometrajes nacionales y la asistencia cayó drásticamente. Aunque es errado elaborar sobre tendencias a partir de resultados de uno o dos años, las cifras del 2015 dan señales preocupantes. Luego de cinco años de asistencia promedio por filme superior a los 100 mil espectadores, el promedio cae abruptamente a 37 mil personas.

Reflexiones finales. 2016, un año nefasto

En 2016, la crisis que vive Venezuela toca la totalidad de la exhibición cinematográfica. Luego de una asistencia promedio de 29,3 millones de espectadores al año entre 2009 y 2015, en 2016 asistieron a las salas 16,4 millones de personas lo que corresponde a una brutal reducción de un 35 %. En el primer semestre del 2016, el suministro eléctrico fue racionado por más de cuatro meses y esto llevó a la anulación de las funciones nocturnas durante los días de semana. Comparando el mismo periodo en el 2015, se produjo una disminución del 31 % en el número de espectadores. Peor aún fueron los resultados del segundo semestre, con una caída en la asistencia de un 39 %, debida a la pérdida de poder adquisitivo del venezolano y al clima de inseguridad que se vive en el país, que obliga a los ciudadanos a permanecer en sus casas.

Finalmente, en lo que respecta a la producción de películas, es previsible que ocurra una contracción debida a razones macroeconómicas. Resulta una tarea titánica realizar un largometraje cuando se tiene una inflación que ronda el 500 %

anual, en un país donde cohabitan tres tasas de cambio con valores muy diferentes, dos oficiales controladas por el Estado, divisas de complicado acceso, y una tasa libre o paralela³⁰. La situación de inseguridad también afecta la voluntad de embarcarse en el proceso de grabación puesto que los filmes venezolanos se desarrollan principalmente en locaciones naturales.

A manera de conclusión provisional se puede decir que en el periodo 1976-2016, ha habido dos ciclos de (relativa) bonanza para el cine nacional en cuanto a asistencia a las salas se refiere. El primero 1975-1988, marcado por un claro favoritismo del drama social y con una producción modesta pero constante, fue financiada por la renta petrolera. El lapso 1989-2004, es un periodo de crisis en asistencia a las salas, tanto para el cine nacional como el foráneo, la crisis económica del país lleva a una disminución del financiamiento estatal del cine y por ende a una menor producción mientras que el drama social sigue centralizando el favoritismo de los espectadores. El segundo periodo de bonanza, 2005-2014, es consecuencia de la beneficiosa ley de cine aprobada en 2005. De nuevo, una producción modesta pero constante, lleva el público venezolano a los teatros privilegiando el drama social. Sin embargo, en los últimos años se observa una modificación de este comportamiento. En efecto, otro tipo de cine ha aflorado recientemente con nuevos componentes estéticos y narrativos en el marco nacional. Es necesario analizar esta tendencia con más detenimiento en un país que vive a una grave crisis económica y política.

³⁰ Las tasas oficiales son 10 Bs/\$ (fijo) y 700 Bs /\$ (flotante) a fines de febrero 2017. El cambio flotante al momento de su implementación en febrero 2015 era 170 Bs/\$. En el mercado paralelo, el dólar se cotiza a fines de febrero 2017 en 4.000 Bs. En febrero de 2015 la tasa de cambio era Bs 200/\$.

Cinema e Estado na economia audiovisual brasileira

Experiências populares na Bahia¹

Claudio Cledson Novaes

Universidade Estadual de Feira de Santana Bahia/Brasil

Aspectos históricos do cinema popular e o papel do Estado nacional

As políticas culturais no campo audiovisual brasileiro dos anos 2003 e 2016² podem ser lidas pelo viés do discurso nacional-popular³ em contraponto com a indústria de massa. Isto serve para avaliarmos o grau de repetição contemporânea desta problemática nacionalista que marcou as discussões sobre o cinema brasileiro nos anos 1950-1960, sendo tais questões retomadas pelos cineastas aos escritores modernistas dos anos 1920-1930.

O nacional popular é uma política cultural que formula os ideais de nação a partir da cultura popular. Nos anos 1960, os intelectuais e artistas reivindicavam o popular como forma de resistência às transformações capitalistas, mas, como afirma Tânia da Costa Garcia⁴, esta atitude não se opõe necessariamente ao progresso industrial. Os autores engajados ocupavam os meios de comunicação contra a hegemonia dos produtos estrangeiros, principalmente na música, no cinema e na publicidade. Quanto ao cinema, este problema repercute na crítica dos cinemanovistas contra o cinema clássico, tanto no sentido do conteúdo melodramático dos filmes padrões da indústria de massa, quanto pelas questões econômicas que dificultavam a presença

¹ Publicamos sobre o mesmo tema: *Políticas audiovisuais no Brasil contemporâneo. Experiências populares de produção de cinema na Bahia*, REVISTA O OLHO DA HISTÓRIA, UFBA, n° 23, 2016.

² Neste período exerceram os mandatos de presidentes do Brasil pelo Partido dos Trabalhadores Luiz Inácio Lula da Silva (2003 a 2010) e Dilma Rousseff (2011 a 2016), e os Ministros da Cultura foram o músico Gilberto Gil (2003 a 2008) e o sociólogo Juca Ferreira (2008 a 2011).

³ Para uma introdução ao tema do nacional-popular no cinema brasileiro: Maria Rita GALVÃO; Jean-Claude BERNARDET, *Cinema - O Nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Embrafilme/Brasiliense, 1980; Jean-Claude BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Companhia da Letras, 2014; Ismail XAVIER, *O cinema brasileiro moderno*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.

⁴ Tânia da Costa GARCIA, “Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70”, *História*, São Paulo, v. 26, n°2, 2007, p. 182-200.

do filme brasileiro no circuito exibidor, desde a produção até a distribuição dos filmes.

Neste contexto, entra em cena a geração de cineastas dos anos 1950-1960, que busca estratégias para a concorrência do filme nacional com o estrangeiro, demarcando o papel ideológico da produção local e a necessidade de regulação do mercado audiovisual pelo Estado. Os mecanismos protecionistas do cinema de conteúdo nacional, conforme pesquisa de Karine Santos Ruy⁵, foram fundamentais para a realização dos cinemas de baixo orçamento no Brasil, sendo esta a marca dos debates sobre cinema nacional-popular que permanece até hoje como alternativa para o audiovisual.

A partir de 2003 retornam alguns mecanismos estatais para o fortalecimento do setor de audiovisual de conteúdo brasileiro, culminando com a retomada do cinema nacional após a paralisação quase total de produções de filmes durante os anos 1990. Os incentivos contemplam o cinema com estética desenvolvida pela industrial global, mas também com o conteúdo nacional-popular como característica ética nas realizações locais voltadas para a diversidade cultural do país⁶.

É neste ambiente de retomada do papel protetor do Estado que surgem alguns manifestos de intelectuais e artistas sobre os avanços e impasses no campo das políticas para o audiovisual brasileiro, como a *Carta de Tiradentes*⁷, em 2011 e 2015, documento divulgado no festival de cinema da cidade mineira homônima⁸.

Os manifestos contemporâneos retomam questões dos primórdios da polêmica do cinema popular *versus* o cinema de massa; e os estudos clássicos de Alex Viany e de

⁵ Karine Santos RUY, “Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil”, *REBECA Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n°1, 2016, consultado em 2 de novembro de 2016, <http://rebeca.socine.org.br/1/article/view/2011>.

⁶ A partir de 2003 surgiram os editais da Secretaria do Audiovisual-SAV, do Ministério da Cultura, visando à formação profissional, à produção inclusiva, à regionalização, à difusão não-comercial e à democratização do acesso e preservação dos audiovisuais brasileiros pelo Plano Nacional de Cultura.

⁷ Irandhir Santos PINTO; João Miguel Serrano LEONELLI, *Carta de Tiradentes*, Boletim. Cinema. Wiki.br, consultado em 17 de novembro de 2017, <http://boletim.cinema.wiki.br/2011/01/29/carta-de-tiradentes/>.

⁸ Mostra Tiradentes de Cinema teve em 2017 a XVIII edição.

Paulo Emílio Salles, que são os primeiros críticos mais sistemáticos sobre esta questão na história do cinema brasileiro, ainda interessam como interpretações das políticas culturais para o campo audiovisual. O emblemático discurso que opõe a grande indústria do audiovisual às produções alternativas coloca a indústria cultural de massa como máquina hegemônica e articula estratégias para mobilizar o Estado nacional e o público em resistência ao modelo audiovisual dominante. Alex Viany, mesmo concordando com tais reivindicações nacionalistas, propõe rediscutir o sucesso do cinema clássico representado nas chanchadas brasileiras dos anos 1950.

O desafio de pensar sobre a contribuição do cinema de massa, apesar de condenado pelo Cinema Novo, significava compreender a recepção do cinema clássico pelo público, pois, segundo Viany, o cinema brasileiro teria na precariedade econômica do país o espelho da sua identidade, mas a sofisticação técnica poderia ser aliada na representação audiovisual que não estigmatizasse a pobreza. Conforme ele afirma:

[...] não será demais dizer que mesmo nos mais despreziosos e desleixados filmusicais e chanchadas musicais poderão ser encontrados elementos valiosos para a formação do núcleo de um gênero popular-brasileiro capaz de agradar tanto aqui como no estrangeiro⁹.

Paulo Emílio Salles Gomes enfrenta o mesmo problema ao analisar o nacionalismo popular da esquerda. Ele afirma a necessidade de aliança com indústria do cinema, para articular a técnica com a economia precária do país, considerando que a precariedade econômica e social brasileira pode passar por uma transcendência fílmica e criar as condições materiais e existências do cinema nacional. Para isto, é necessário convencer o público para a visibilidade de elementos da pobreza local recalcados na estética clássica. Para ele isto não implica opor cinema de arte à

⁹ Alex VIANY, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, p. 121-122.

indústria de massa, pois o cinema requer condições materiais para se realizar como popular para além do estigma da pobreza. Como ele afirma:

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por esta situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condição de subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes¹⁰.

Estas duas referências críticas sobre a história do cinema brasileiro são pontos de apoio para pensarmos como os dilemas da indústria audiovisual do país foram retomados no projeto político-cultural do período de Governo do Partido dos Trabalhadores, de 2003 a 2016, quando o campo da cultura ganhou dimensão estratégica para a inclusão da diversidade cultural brasileira.

O que se observa é que a história do cinema brasileiro é marcada pela dependência da estrutura estatal, como afirma Anita Simis, em seu livro *Estado e Cinema no Brasil*¹¹. As agências estatais sempre estiveram presentes na organização da arte cinematográfica no país, o que não é diferente em outros países, porque a potência pedagógica e de propaganda imaginária através do cinema é importante para as políticas públicas. Segundo a autora, o cinema brasileiro é organizado pelo Estado desde o primeiro governo de Getúlio Vargas, nos anos 1930, passando pela criação das agências financiadoras pelo governo militar nos anos 1960, o que demonstra sempre ter havido interesse estatal pelo cinema. Com a falência das grandes indústrias cinematográficas nacionais nos anos 1950, o Estado assume o incentivo da força cultural e intelectual do cinema, visando criar um mercado cinematográfico e o desenvolvimento da produção de filmes nacionais com as concessões feitas aos

¹⁰ Paulo Emílio Salles GOMES, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 85.

¹¹ Anita SIMIS, *Estado e cinema no Brasil*, São Paulo, Annablume, 1996.

produtores, o que legitimou as agências estatais como a Embrafilme¹², que atuava da produção até a distribuição de filmes nacionais antes de ser extinta na década de 1990.

Os críticos identificam nos anos 1950-1960 as bases do cinema moderno brasileiro e os modelos das políticas culturais para o setor. Os produtores e realizadores da atualidade dialogam com este passado quanto ao olhar sobre a identidade popular do país. Como diz Jean-Claude Bernardet, a tendência histórica e cultural no cinema moderno dos anos 1960 não é apenas a identificação pessoal dos cineastas com a situação política do país no período da ditadura, mas, como ele diz, “[...] é um movimento geral do cinema brasileiro”¹³.

É necessário este contraponto crítico com o passado para compreendermos a necessidade de novas alternativas no presente. Conforme ainda Jean-Claude Bernardet:

O recuo no passado também permite uma visão global de certos fenômenos e uma compreensão do seu mecanismo, e possibilita que se recorra a uma certa elaboração prévia, por mais precária que seja, dessa matéria histórica; por isso, uma certa tranquilidade estética era possível¹⁴.

Com algumas variações, ainda é a mesma polêmica que alimenta a relação entre Estado e cinema no Brasil, surgindo ações políticas que se modificam nos variados contextos para enfrentarem o mesmo problema: a dependência dos setores culturais dos mecanismos de apoio patrocinados pelo Estado nacional.

¹² A Empresa Brasileira de Cinema S/A-Embrafilme foi criada por decreto-lei Nº 862, de 12/09/1969, para a produção e distribuição de filmes brasileiros; extinta em 16/03/ 1990, somente foram recuperadas as suas funções na Agência Nacional de Cinema/Ancine, criada em 2001. Foi regulamentada em 2002 e vinculada ao Ministério da Cultura em 2003.

¹³ Jean-Claude BERNARDET, *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 105.

¹⁴ *Ibid.*

Carta de Tiradentes: cinema nacional e políticas culturais contemporâneas

Algumas estratégias de popularização do audiovisual com o apoio do Estado são discutidas na *Carta de Tiradentes*, de 2011 e 2015, manifesto lançado no festival de cinema realizado na cidade homônima de Minas Gerais. O documento é assinado por artistas da área audiovisual, que avaliam as políticas contemporâneas dos organismos de Estado, apresentando uma visão dos autores e dos produtores independentes da grande indústria do cinema nacional.

A *Carta de Tiradentes* identifica nos incentivos estatais para a produção audiovisual no Brasil as potências e as fragilidades do sistema audiovisual brasileiro, ampliando a luta de cineastas e intelectuais para garantir o fomento pelo Estado, que sempre foi alternativa para o desenvolvimento do setor frente ao domínio do filme estrangeiro e o impacto da indústria cultural na frágil economia da cultura brasileira. O apoio estatal teve variadas naturezas ideológicas e foi reformulado em vários momentos da história política e cultural do país, mas nunca deixou de existir como interferência na economia simbólica. O projeto de identidade nacional-popular dos anos 1950-60 ainda hoje baliza as reivindicações dos intelectuais e cineastas envolvidos nas campanhas pelo financiamento público, principalmente no campo audiovisual. Os produtores, realizadores e atores responsáveis pelo documento consideram estratégico para o país que as produções audiovisuais privilegiem a autoimagem dos territórios de identidades afinadas com o discurso popular.

A primeira *Carta de Tiradentes*, de 2011, foi apresentada ao público pelos atores e cineastas Irandhir Santos e João Miguel, tendo repercussão nacional e reprodução em vários jornais do país, principalmente por sugerir ao Ministério da Cultura modelos de políticas públicas para o setor. O texto da primeira carta apresenta a expectativa quanto ao plano de desenvolvimento do audiovisual proposto pelo Governo Federal, que é avaliado na prática pelo grau de diversidade da programação de filmes da Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais. Segundo os cineastas, surge um novo tempo, novas paisagens e novas questões, assim como

novos agentes, imagens e sons que se multiplicam por todas as regiões do país, refletindo a diversidade cultural do Brasil⁵.

A expectativa positiva dos cineastas em 2011 se baseia principalmente nas iniciativas do setor público e na democratização dos materiais e meios para a produção audiovisual, além da perspectiva da inclusão social com os novos sujeitos realizando seus próprios filmes e fazendo de grande parcela da sociedade brasileira um potencial de espectadores para o cinema nacional. O principal exemplo de política estatal destacada na *Carta de Tiradentes* 2011 é o programa de editais *Revelando os Brasis*⁶, do Ministério da Cultura-Minc, que neste ano tinha a sua terceira edição.

Na *Carta de Tiradentes* de 2015 os autores ainda não tinham sofrido o impacto da crise política iniciada naquele ano que levaria o país ao golpe político-jurídico-parlamentar em 2016⁷. A força do campo audiovisual é destacada após quatro anos da primeira carta, em 2011, pois o país conseguia, segundo eles, ter uma das políticas setoriais mais robustas do mundo, com recursos para a produção em diversas linhas de fomento, e avanços na economia de produção, incorporando arranjos em novos formatos de mídias e de estéticas. A carta afirmava em 2015 que o Brasil estava pronto para o salto de qualidade e para radicalizar na democratização do acesso dos brasileiros à produção audiovisual financiada pelo Estado⁸.

Em dezembro de 2016 já não é mais certa a nova aurora anunciada pela *Carta de Tiradentes*, pois o Estado democrático e os mecanismos de acesso à produção de imagens populares nos conteúdos audiovisuais estão ameaçados com as mudanças políticas, principalmente com o esvaziamento político e financeiro do Ministério da Cultura. A política audiovisual brasileira tinha-se fortalecido entre 2003 e 2014 com

⁵ I. S. PINTO; J. M. S. LEONNELLI, “Carta de Tiradentes”, *op. cit.*

⁶ *Edital Revelando os Brasis*, consultado em 17 de novembro de 2017, http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques//asset_publisher/OiKX3xlRqiTn/content/revelando-os-brasis/10901.

⁷ Um processo jurídico/parlamentar fraudulento iniciado em Dezembro de 2015 na Câmara dos Deputados afastou provisoriamente a Presidenta Dilma Rousseff (PT), em Maio de 2016, culminando com o seu afastamento definitivo em Dezembro de 2016, após um traumático processo de julgamento forjado pelas elites financeiras em colaboração com a justiça partidarizada e deputados e senadores cooptados.

⁸ I. S. PINTO; J. M. S. LEONNELLI, “Carta de Tiradentes”, *op. cit.*

os novos instrumentos de financiamento, de formação de público e de produção audiovisual de interesse coletivo, destacando-se neste período os programas da Agência Nacional do Cinema (Ancine), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e do Programa Brasil de Todas as Telas, além da Lei 12.485/2011, que regula os mecanismos de regionalização de conteúdos da Televisão paga no Brasil⁹.

As iniciativas de grupos comunitários, associações de cultura e parcerias entre os produtores e os realizadores de audiovisual prosperaram com os instrumentos oficiais que potencializam o caráter comunitário e popular do audiovisual brasileiro nos últimos 15 anos. Por exemplo, o estímulo do Ministério da Cultura (Minc) para a criação dos *Pontos de Cultura* espalhados por todo o país, bem como o incentivo às políticas locais voltadas para o audiovisual, através de editais públicos com recursos de empresas estatais e privadas e dos fundos de culturas dos Estados e Municípios brasileiros.

O ex-ministro de Estado da cultura, Juca Ferreira, que participou da construção de muitos dos mecanismos da retomada do audiovisual brasileiro, inicialmente como auxiliar do Ministro Gilberto Gil, no governo Lula, entre 2003 e 2006, e depois ele mesmo como dirigente do Ministério da Cultura, afirma no Festival de Cinema de Tiradentes, em 2015, que é preciso maior aproximação entre a secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura e a Ancine/Agência Nacional do Cinema para que se tracem políticas que tornem o audiovisual nacional mais popular e acessível aos brasileiros. Segundo ele, a comunicação deve ser um direito essencial para a realização plena dos direitos culturais.

Algumas estratégias para a retomada da imagem do popular foram postas em prática por produtores de audiovisual no Brasil nos últimos 15 anos, como reflexo deste contexto de euforia da *Carta de Tiradentes*. Ao mesmo tempo são produções que

⁹ Para introdução ao tema das políticas audiovisuais: Marcelo IKEDA, *O cinema brasileiro a partir da retomada – aspectos econômicos e políticos*, São Paulo, Summus, 2015; Antônio A. C. RUBIM, *Cultura e políticas culturais*, São Paulo, Azougue, 2011.

buscam se infiltrar na estrutura econômica de massa e exercitam o olhar sobre conteúdos locais com o apoio de políticas de Estado.

Produções experimentais de audiovisuais populares na Bahia

Dentro desta perspectiva apresentamos brevemente o histórico de três experiências de produção audiovisual amparadas no contexto de reformulação de políticas culturais dos últimos 15 anos: a escola comunitária de audiovisual *Pensar Filmes*, organismo não governamental fundado pelo grupo cultural *Rheluz*, um projeto cultural comunitário estruturado por jovens do município de Pintadas-Ba no sertão central do semiárido baiano; o filme *Cangaceiro Gato – um rastro de ódio e de sangue*, um filme do gênero ducodrama rural sobre o cangaço sertanejo, idealizado e filmado de forma coletiva por um grupo de cultura popular sediado na cidade de Paulo Afonso-Ba no sertão norte da Bahia; o filme *Cuíca de Santo Amaro*, projeto fílmico de excelente finalização técnica financiado de forma colaborativa e por editais públicos; este filme é documento histórico filmado em Salvador e no recôncavo baiano. A narrativa mostra a vida e a obra literária-popular do mais conhecido cordelista brasileiro do século XX, Cuíca de Santo Amaro.

O *Ponto de Cultura Pensar Filmes*²⁰ é dirigido pela Rede Pintadas em parceria com a Companhia de Artes Cênicas Rheluz. Foi estruturado financeiramente através de Editais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, a partir de 2008, com o intuito de montar um curso para formar na comunidade os produtores e os realizadores de obras audiovisuais. A proposta inicial envolveu 40 participantes, entre jovens e adultos dos 14 municípios, que à época perfaziam a comunidade identitária da Bacia do Jacuípe. A primeira turma durou três anos e com o êxito do projeto aumentou a demanda por vagas, o que causou a ampliação do projeto que chegou à terceira turma com 50 vagas distribuídas para todo o Estado da Bahia.

²⁰ *Ponto de Cultura Pensar Filmes*, consultado em 2 novembro de 2016 e 17 de novembro de 2017, www.pensarfilmes.com.

As principais ações do grupo são as oficinas de formação audiovisual que já possibilitaram diversas produções de filmes e a realização do I Festival Nacional de Curtas Pensar Filmes, em 2014²¹, com a exibição, votação e premiação dos filmes. O festival foi um evento de amplo painel de produções cinematográficas brasileiras, a partir das experiências de produtores independentes e dos Pontos de Cultura de todo território nacional, visando incentivar e difundir o cinema e propiciando encontro do público com as produções, para estimular novas ideias e intercâmbios e gerar reflexões sobre cinema de arte numa perspectiva de identidade cultural.

Segundo os organizadores do Pensar Filmes, o potencial do evento provou que é possível vencer as adversidades de um território marcado pelos estereótipos da pobreza e do atraso disseminados sobre essa região do país. O evento foi divulgado em diversas matérias jornalísticas, mostrando curtas metragens com conteúdos cinematográficos sobre as potencialidades da região, ressaltando aspectos da cultura, da economia e as particularidades dos Territórios Identitários da Bahia e do Brasil, como o Samba de Roda, os festejos juninos, o esporte, o artesanato e as iniciativas populares para a geração de emprego e renda.

O curso de cinema *Pensar Filmes* também firmou parceria com a TV Educativa da Bahia (TVE), o que possibilitou a transmissão de diversos conteúdos do Ponto de Cultura na programação da televisão aberta estatal. O resultado desta iniciativa reflete o horizonte de expectativas da *Carta de Tiradentes*. Os jovens do Curso de Cinema Pensar Filmes trilham novos caminhos, como é o caso de Jorge Henrique Macedo de Almeida, 20 anos, morador de pequena comunidade rural que participou da primeira turma de produção audiovisual do Pensar Filmes e já trabalhou na cobertura do São João da Bacia do Jacuípe na parceria do Pensar Filmes com a TVE. Segundo ele, quando tinha 16 anos e cursava o 3º ano de ensino médio imaginava que para trabalhar com comunicação era necessário ir para capital e cursar a faculdade, e que

²¹ *Festival Pensar Filmes*, consultado em 4 de novembro de 2016 e 17 de novembro de 2017, <http://www.festivalpensarfilmes.com.br/>.

só poderia atuar neste setor numa cidade grande. Depois do curso percebeu que podiam produzir conteúdo de qualidade sem sair da região, sendo eles mesmos os autores das narrativas sobre suas vidas. Este jovem virou produtor audiovisual e realizou diversos trabalhos, confirmando a potência da política pública de inclusão social e econômica pela indústria audiovisual.

A meta deste e de outros jovens é obter o registro profissional e ingressar no curso superior em comunicação social, a partir dos dispositivos promovidos pelo curso do Ponto de Cultura Pensar Filmes. Assim já fizeram as jovens Lanna Kelly dos Santos e Marta Mendes, ex-alunas do Pensar Filmes, que, após participarem da formação em audiovisual no projeto, fizeram a seleção para o Curso de Comunicação e Produção Cultural, da Universidade Federal da Bahia e cursaram a graduação.

A história do movimento audiovisual em Pintadas começou no ano 2000 com o Cine Móvel Rheluz, um projeto financiado pelo Pró-Renda Rural com apoio da entidade alemã DED (Serviço Alemão de Cooperação Técnica): um equipamento foi instalado numa Kombi que percorria as comunidades rurais e a área urbana do município, registrando o cotidiano da população, exibindo filmes e promovendo debates sobre os filmes exibidos. Posteriormente, o cinema móvel também começou a circular nos municípios circunvizinhos, a partir do Projeto de Semanas Culturais.

Em 15 anos de ação o movimento se fortaleceu, iniciando de forma mambembe com a exibição de obras audiovisuais para as comunidades, para passar à realização e exibição de filmes sobre a própria comunidade. Os documentários e ficções produzidos sobre as identidades locais são discutidos como parte do imaginário popular do cinema nacional brasileiro. O projeto alçou a comunidade para um protagonismo nacional, mostrando a potencialidade da cultura popular, além de apresentar estratégias econômicas de autogestão com prioridade para a independência do discurso audiovisual de jovens cineastas formados pelo projeto.

Cangaceiro Gato – um rastro de ódio e de sangue é uma produção que antecede muitos dos editais estruturados pelo Ministério da Cultura do Governo do Partido dos Trabalhadores, mas se insere na mesma expectativa da nova aurora audiovisual da

Carta de Tiradentes. O programa de apoio estatal deste período aponta para a superação da dicotomia entre filme comercial e autoral. Segundo os autores da carta-manifesto, parte das dificuldades enfrentadas pela indústria audiovisual brasileira são as dicotomias artificiais, como essa do filme de mercado *versus* o filme de arte.

O filme *Gato*, apesar de ser uma realização artesanal e local, busca os veículos de comunicação e divulgação como obra comercial. Ele explora o tema clássico do cinema brasileiro com o olhar autoral protagonizado por diretores e atores pertencentes ao grupo de cultura local. Esta é uma estratégia discursiva bastante definida dentro do espectro intelectual nacionalista. Conforme os anúncios publicados sobre o filme em jornais eletrônicos, os produtores querem atrair o público pelas características ao mesmo tempo comercial e experimental da obra.

Notícias divulgadas por meio da *internet* demonstram a estratégia dos produtores de usar a dicotomia arte *versus* indústria de massa a favor da atração de espectadores. O filme é anunciado na mídia como um dos mais esperados do ano no circuito local do cinema comercial, salientando que a obra é realização do Núcleo Experimental de Cinema, de Paulo Afonso, com destaque para a direção do pesquisador e escritor pauloafonsino, João de Souza Lima. A narrativa traz a lendária história popular do cangaceiro Gato, encenando fatos históricos da década de 1930 ocorridos na região Norte da Bahia, envolvendo a violência do cangaceiro descendente de índios *Pankararés* e nascido no Raso da Catarina, que é uma região mítica do cangaço localizada nas proximidades de Paulo Afonso.

O documentário dramatizado inclui na performance teatral falas e depoimentos de pessoas que viveram na época da narrativa, construindo uma encenação fílmica intercalada por depoimentos e dramatizações, o que contempla a definição de ducodrama dada por Gilles Marsolais, filme que “*vise à illustrer une situation donnée, un fait vécu antérieurement, ses sources de documentation peuvent être diverses. Selon les cas, il peut s’apparenter davantage au documentaire qu’au cinéma de fiction*”²².

²² Gilles MARSOLAIS, *L’Aventure du cinéma direct revisitée*, Laval/Québec-Canada, Université Laval,

O documentário *Gato* é o primeiro filme do grupo e foi filmado em Maio de 2009, narrando a história da participação de jovens sertanejos que entraram para o grupo do famoso cangaceiro Lampião em 1900. Segundo os produtores da obra, o objetivo principal é contribuir com o desenvolvimento da cultura local, colaborando com a formação e a educação dos jovens, e preservar a memória histórica local para as gerações futuras. Neste sentido, o papel de fortalecimento identitário das regiões do país discutido na *Carta de Tiradentes* é reforçado com a interlocução simbólica com os jovens cineastas enraizados nas tradições do imaginário popular. Neste período novos autores se lançaram na realização de obras cinematográficas para retomar politicamente suas identidades silenciadas em representações exteriores e, deste modo, se lançar no mercado cultural.

O vasto cenário de apoio público e privado para viabilizar a realização do filme *Gato* encena o enfrentamento dos produtores às condições adversas da produção regional de bens culturais, e comprova o potencial simbólico e material da cultura local. São os obstáculos que a *Carta de Tiradentes* ainda aponta como entrave da produção audiovisual brasileira para a inclusão do popular em contraponto ao produto estrangeiro de massa. Para os autores do manifesto *Carta de Tiradentes*, o cinema nacional precisa ser entendido em sua importância simbólica, ultrapassando o bloqueio imposto por estruturas historicamente consagradas, como a manutenção de privilégios regionalizados quanto ao acesso à produção e ao consumo de bens culturais. Os novos filmes funcionam como farol da cultura para o intercâmbio simbólico entre os povos. Para isto, segundo os autores do manifesto discutido na Mostra de Cinema de Tiradentes, existem modelos de produção alternativos até mais baratos e inovadores que não podem ser ignorados pelo Estado.

Cuíca de Santo Amaro é um filme dirigido por Josias Pires e Joel de Almeida e narra vida e obra do poeta popular homônimo²³ no período entre 1930 e 1964. Apresenta a

Collection Les 400 coups, 1997, p. 303.

²³ Cúica de Santo Amaro é como ficou conhecido José Gomes (1907-1964), poeta cordelista e trovador brasileiro nomeado por Jorge Amado como o Trovador da Bahia. Conhecido por escrever sobre

irreverência do cordelista baiano que teria produzido cerca de 100.000 folhetos de cordel, quase todos ilustrados pelo gravurista Sinésio Alves. Nos textos de Cuíca são abordados temas locais diversificados, desde o custo de vida aos crimes noticiados nas páginas policiais dos jornais, até problemas internacionais, como as manobras dos líderes envolvidos na Segunda Guerra Mundial, como Hitler e Stálin. Seus cordéis atraíam os leitores pelo tom grotesco e picante da linguagem e vendiam facilmente nas feiras de Salvador.

O poeta popular Cuíca de Santo Amaro tem como nome civil José Gomes, nascido no dia 19 de Março de 1907, no bairro da Mouraria, em Salvador da Bahia, segundo o registro feito por ele mesmo já com 50 anos de idade. Mas ficou conhecido com o nome do trovador maldito da poesia popular e personagem controverso que produz sua obra entre os anos de 1930 e 1963. Cuíca morreu em 23 de janeiro de 1964.

Por sua popularidade, o poeta popular Cuíca de Santo Amaro foi transformado em personagem literário de vários escritores nacionais, como Dias Gomes e Jorge Amado, e também aparece em filmes dos anos 1950-60, como nos dirigidos por Roberto Pires e Anselmo Duarte. Jorge Amado o considerava o maior trovador da Bahia e o inclui diretamente, ou através de outros personagens, em quatro de suas obras literárias: *Bahia de Todos os Santos* (1945), *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1961), *Os Pastores da Noite* (1964) e *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972). Cuíca também inspira Dias Gomes a criar o personagem Dedé Cospe-Rima na peça de teatro *O Pagador de Promessas* (1962), que é adaptada para o cinema por Anselmo Duarte e ganha a Palma de Ouro em Cannes, em 1962. No filme de Anselmo Duarte, Cuíca é representado pelo ator Roberto Ferreira; já no filme *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, o próprio Cuíca de Santo Amaro em pessoa faz a abertura e a cena final.

O estilo do documentário *Cuíca de Santo Amaro* amalgama contemporaneamente todas as facetas do poeta, a partir do diálogo com a literatura popular e com o cinema

assuntos como sexo, morte e política, virou figura de grande destaque na cultura nordestina.

moderno no cenário baiano dos anos 1950-1960. Os diretores do filme se lançam numa arqueologia das imagens e registros sobre o poeta andarilho, compondo uma narrativa fílmica sofisticada que reconstrói a memória local pelo viés da figura mítica do cordelista lendário na capital baiana. O filme espelha o jogo estilístico dos seus poemas de cordel com discursos contra a hipocrisia das classes dominantes, em pastiche do modo como o poeta ameaçava revelar em versos e na praça pública os segredos de alcova e as trapaças dos ricos moradores da província baiana.

Através de imagens de arquivo montadas com a locução de trechos dos poemas de Cuíca, o filme retrata questões nacionais e internacionais de época com significados bem atuais. O espectador contemporâneo é informado sobre o legado poético picante e irônico do cordelista, ao mesmo tempo em que penetra no imaginário cultural do recôncavo baiano no início da segunda metade do século XX, contando com algumas imagens de época inéditas que são incluídas no documentário, como os trechos filmados sob a coordenação de Alceu Maynard de Araújo, em 1947, encontrados na Cinemateca de São Paulo. Além disto, a produção do filme lança mão dos estudos acadêmicos sobre poeta, como os da pesquisadora literária Edilene Matos, e do pesquisador em linguagens, Mark Curran, além de indicações do poeta Carlos Cunha e de muitos intelectuais que compartilharam no filme suas memórias sentimentais da época.

O filme *Cuíca de Santo Amaro* investiga o processo de construção imaginária do poeta e faz a reconstituição audiovisual dos acervos dos livretos produzidos pelo vate popular. Os temas literários vão desde o registro de fatos locais de modo escandaloso, reflexivo e divertido à abordagem, sob a perspectiva popular, de temas existenciais em meio a notícias de mortes, de sexo, de política e da carestia da vida. A hábil comunicação com a massa de leitores se constrói, segundo a lenda, pela estratégia do poeta chantagear seus personagens reais através de *personas* literárias. Ele trazia traços da vida oculta da sociedade baiana e os tornava públicos pelo método da oralidade, que é a forma da enunciação da narrativa de cordel. Este processo de

enunciação do popular está nas matrizes das mediações de massa estudadas por Jesús Martín-Barbero, pois:

Temos assim um *meio* que, à diferença do livro e *semelhança do periódico*, vai buscar seus leitores na rua. E que apresenta uma feitura no qual o *título* é reclame e motivação, publicidade; segue-se ao título um *resumo* que proporciona ao leitor as chaves do argumento ou as utilidades a que se presta, e uma gravura que explora já a “magia” da imagem. Temos um *mercado* que funciona como o jogo da oferta e da demanda a tal ponto que os títulos e resumos acabam estereotipando-se até a fórmula que melhor consegue expressar cada gênero. Uma evolução que mostra a passagem de uma *empresa de mera difusão* de romances, vilancicos e canções a outra composição de relações (notícias) dos acontecimentos e de almanaques²⁴.

O filme *Cuíca de Santo Amaro* mostra esta dimensão pública do poeta popular. Cuíca obtém informações perigosas de crimes, de escândalos sexuais e políticos e ameaça os envolvidos com a divulgação nas ruas dos resumos das histórias, adiantando alguns detalhes para testar a reação dos envolvidos e dos leitores interessados. Se for procurado em tempo hábil, vende toda a edição para a pessoa que se vê enredada na narrativa. Se não houver comprador interessado em retirar toda a edição do mercado, o poeta tem a venda garantida na rua, devido ao apelo da notícia e a sua estratégia midiática.

A câmera acompanha o imaginário do personagem em deslocamento pelas ruas e praças, ladeiras e becos, informando ao espectador os lugares por onde Cuíca circulava na velha Bahia, entre 1925 e 1964. Os fragmentos da trajetória de vida do poeta são contados por seus familiares e por pessoas do povo e intelectuais que o conheceram e presenciaram suas performances em Salvador e no Recôncavo Baiano.

²⁴ Jesús MARTÍN-BARBERO, *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2003, p. 157.

A forma documental de longa-metragem do filme sobre Cuíca de Santo Amaro espelha também na ficção um imaginário do poeta e trovador baiano que inspirou personagens dos livros de Jorge Amado.

O resultado final do filme só foi possível devido a algumas políticas para o setor audiovisual brasileiro, como a seleção do roteiro para o patrocínio do Programa Petrobras Cultural, e as diversas outras etapas da produção passando por captação de recursos públicos e privados, com um percurso de produção que, apesar das novas fontes de financiamento abertas pelas políticas estatais contemporâneas, remete às lembranças da “estética da fome” dos anos 1950-60 ainda atual na indústria audiovisual brasileira.

Entraves históricos e a aurora interrompida do cinema nacional

A nova aurora brasileira apresentada na *Carta de Tiradentes*, de 2011 e 2015, vislumbrava um horizonte muito diversificado e promissor para a produção e a realização de obras audiovisuais no país, como procuramos exemplificar nos três projetos apresentados, que refletem o potencial de diferentes regiões geográficas, de visões autorais alternativas e de variada qualidade técnica de obras cinematográficas, que, em conjunto, representam a diversidade cultural do território baiano.

O manifesto publicado no festival de cinema de Tiradentes fala também das dificuldades históricas ainda enfrentadas para a realização do cinema nacional-popular no Brasil contemporâneo, desde a produção até a distribuição de filmes nacionais. Depois de 2015, a nova aurora do cinema brasileiro está novamente no horizonte de projetos públicos incertos. Após as mudanças radicais na política do país a cultura volta a ser submetida às diretrizes de um governo antidemocrático e de exceção implantado pelo golpe político-jurídico de 2016.

Podemos concluir que ainda é necessário investimentos em políticas públicas para o audiovisual principalmente em duas questões básicas para o cinema nacional, que foram determinantes para o não desenvolvimento da indústria audiovisual do país em vários momentos históricos: a distribuição de filmes e a formação de público para

o cinema brasileiro. Nos últimos anos foi impressionante o aumento da produção do cinema nacional, assim como o aumento do número de salas de cinema, e até de público. Tudo isto resultado de uma política pública nacional que estruturou o fomento ao audiovisual. Mas um fator desanimador para o filme brasileiro é que o seu consumo comercial não passa de 20 % do total do público. Além de muitas outras, duas questões implicam neste gargalho para o consumo de filme nacional, uma delas é da impossibilidade de acesso devido a ausência de salas de cinemas na maioria das pequenas cidades do País, menos de 11 % possuem cinemas, de acordo com o IBGE; outro problema é mais complexo, pois envolve a subjetividade do olhar do espectador, que é a identificação deste espectador com o filme nacional.

Como dizem Livia Almendary e Marina Pita²⁵, as ações da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para a ampliação do parque exibidor brasileiro (cuja definição se restringe a salas comerciais), para incentivar a distribuição e exibição das produções nacionais, não foram capazes, até o momento, de diminuir o abismo de desigualdade de acesso ao cinema entre as populações de alta e baixa renda.

Da mesma forma, as políticas culturais exaltadas pelos autores da *Carta de Tiradentes* para a reflexão sobre a identidade nacional-popular nos filmes brasileiros ainda estão distantes de resolver a separação histórica entre o público e o filme brasileiro.

²⁵ Livia ALMENDARY; Marina PITA, “O Brasil que não se vê na atual política de distribuição audiovisual”, *Revista CARTA CAPITAL – Cultura*, 5 de Fevereiro, 2016, consultado em 4 de fevereiro de 2018, <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/o-brasil-que-nao-se-ve-na-atual-politica-de-distribuicao-audiovisual>.

Políticas públicas e o público de cinema no Brasil

Noel dos Santos Carvalho

Universidade Estadual de Campinas Unicamp

As políticas públicas para o cinema no Brasil nos últimos 20 anos

O termo Cinema da Retomada popularizou-se entre os estudiosos do cinema brasileiro por designar os filmes realizados após o colapso da produção ocorrido no governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992). Durante sua administração, no breve período de dois anos, foram fechados vários institutos culturais, alguns voltados especificamente para apoiar o cinema, como a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme). Esta última, embora de atuação tibia nos anos que precederam sua extinção, foi o principal órgão de sustentação da produção cinematográfica no país. Seu desaparecimento tornou-se um divisor de águas e sinalizou o fim de uma era. Doravante, o financiamento da cultura via Estado seria pactuado em novos termos.

O resultado de políticas tão agressivas foi a queda abrupta da produção de filmes. Em 1992 apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados comercialmente¹. Para efeito de comparação, durante toda a década de 80 o *market share* do filme brasileiro ficou em média em torno de 27 %. Após as medidas de Collor, esse número despencou para menos da metade (10 %). Em 1991 caiu para 3 %, em 1992 para 0,05 % e em 1993 para 0,07 %. A média da década ficou em 3,5 %².

A retomada da produção ocorreria nos anos seguintes, de forma lenta e aos sobressaltos, nas presidências de Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), respectivamente. Ambos criaram e aperfeiçoaram instrumentos

¹ Tanto o termo Cinema da Retomada quanto os efeitos das ações do governo Fernando Collor de Mello (1990-1992) sobre a produção cinematográfica foram bastante debatidos em um dos primeiros livros que tratou do assunto, cf. Lúcia NAGIB, *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, São Paulo, Editora 34, 2002.

² Paulo Cesar ALMEIDA, Pedro BUTCHER, *Cinema, desenvolvimento e mercado*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2003, p. 7-53.

legais de políticas públicas para fomentar a produção cinematográfica, restabelecendo a histórica aliança entre o Estado e os produtores culturais. O primeiro desses mecanismos foi a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), aprovada pelo Congresso Nacional em 1991, ainda durante a gestão Fernando Collor. Ela entrou em funcionamento de fato em 1993 e os primeiros resultados significativos vieram a partir de 1995.

A Lei Rouanet é uma estrutura legal de fomento à cultura formada pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC), Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e mecanismos de incentivo a projetos culturais dispostos nos seus artigos 18, 25 e 26. Esses dispositivos permitem ao patrocinador de obra artística o abate de parte do imposto de renda devido. No entanto, fazia-se necessária, ainda, uma lei específica para a atividade cinematográfica. Pois esta envolve uma cadeia produtiva extensa, mão de obra qualificada em grande quantidade, tecnologia de ponta, gestão de pessoal, recursos e logística complexos. Visando atender este ramo de atividade, em 1992 entrou em vigor a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.405/92), que buscou induzir vínculos fortes com o mercado através do investimento na obra audiovisual. Ou seja, a expectativa de retorno financeiro deve estar no horizonte. Posteriormente, a lei foi aperfeiçoada com o intuito de ampliar seu escopo para outros elos da cadeia produtiva, como os distribuidores, as empresas de radiodifusão de imagens e sons, os exibidores e os serviços de infraestrutura e preservação³.

Os investimentos do Estado, através das leis de incentivo e do aporte de capitais originários das empresas estatais (PETROBRÁS, BNDS), impactaram sensivelmente a produção. Tomando-se somente o investimento via renúncia fiscal no período que vai de 1994-2002, o cinema recebeu um total de US\$ 421.023.728, totalizando uma média de US\$ 46 milhões ao ano. Número nada desprezível face à média anual do

³ Ao longo do período, as leis criadas sofreram modificações para serem adequadas às necessidades dos agentes econômicos, dos produtores e, principalmente, dos interesses políticos dos governos. Para um maior entendimento das mudanças cf. Marcelo IKEDA, *Leis de incentivo para o audiovisual: como captar recursos para o projeto de uma obra audiovisual*, Rio de Janeiro, Editora Wset Multimídia, 2013 e Fábio de Sá CESNIK, *Guia do incentivo à cultura*, São Paulo, Editora Manole, 2012.

período de 1980-1989, em torno de US\$ 10 a US\$ 13 milhões. As cifras refletem o poder de pressão da classe cinematográfica, que desde os anos 1950 discute a criação de políticas para promover cinema brasileiro.

Pode-se dizer que este quadro de retomada de constituição de um processo legislativo para a indústria audiovisual originou-se por volta de 1991, mobilização realizada por várias categorias e personalidades ligadas ao meio cinematográfico, que claramente buscavam uma rearticulação política junto ao Estado brasileiro. A finalidade era de recuperar o terreno perdido, isso só aconteceu de fato em 1993. Somente com o presidente Itamar Franco no poder e Fernando Henrique Cardoso, então Ministro da Fazenda, alcança-se a edição da Lei do Audiovisual, ainda que de maneira provisória. Os instrumentos legislativos da Lei do Audiovisual e Lei Rouanet se transformaram nos principais mecanismos de alavancamento da atividade - eles são os responsáveis pelo chamado ciclo que ficou conhecido como da Retomada do cinema brasileiro⁴.

A partir de 1995, a atividade cinematográfica iniciou uma recuperação lenta e progressiva. Os números são expressivos: em 1996 foram produzidos 27 novos filmes e 23 no ano seguinte; em 1998 foi retomada a marca de 27 produções, saltando sucessivamente para 33 em 1999, 35 em 2000, 36 em 2001 e 40 em 2002. A partir de 1997, a média de lançamento em circuito comercial variou entre 20 e 30 títulos. A participação no mercado saiu do 1 % do começo da década de 90 para cerca de 10 % em 2000. Em 2001 foi de 9%, em 2002 de 8 %, em 2003 esse número saltou para 21,4 % e em 2004 o índice atingiu 14,3 %⁵.

No decurso de 1995-2003, o país produziu e lançou aproximadamente 200 longas-metragens. Segundo o então titular da Secretaria do Audiovisual, José Álvaro Moisés, surgiram 60 novos diretores, o número de espectadores saltou dos 400 mil entre 1990

⁴ André GATTL, “Investimento no cinema brasileiro na Retomada”, *Facom - Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, n.º. 16, 2º Semestre de 2006, p. 54.

⁵ Maria do Rosário CAETANO, “Os anos 1990: Da crise à Retomada”, *Alceu – Revista de comunicação, cultura e política*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, p. 198.

e 1994 para 25 milhões entre 1995 e 2000 e o cinema recebeu, via leis de incentivo, um montante de R\$ 500 milhões, além de mais R\$ 70 milhões do orçamento da União para programas de apoio ao cinema⁶. A vitalidade do novo momento expressou-se na renovação do pessoal envolvido na produção de filmes. Entre os anos de 2000 e 2007 foram contabilizados 162 filmes de diretores estreantes em longas-metragens. O barateamento dos custos de produção e o advento da tecnologia digital, especialmente no que diz respeito ao documentário, contribuíram para esse cenário alvissareiro.

A partir dos anos 2000, foram criadas políticas públicas com foco em pelo menos dois eixos de ação: 1) dotar o Estado de mecanismos de incentivo ao audiovisual por meio de um arcabouço legal formado por leis e órgãos para fomento, regulação e fiscalização da atividade e 2) implementar ações visando integrar a cadeia produtiva e o mercado. A Medida Provisória 2.228 de 2001 é a estrutura institucional legal que fundamenta essas ações. Ela estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema (PNC) que cria o Conselho Superior do Cinema (CSC) e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE), autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES) e altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE)⁷.

Em 2006 foi criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para incentivar e ampliar o investimento em toda a cadeia produtiva. Com o FSA o Estado brasileiro assume maior protagonismo na condução das políticas públicas para o audiovisual.

⁶ Luiz Zanin ORICCHIO, *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, São Paulo, Editora Estação Liberdade, 2003, p. 27.

⁷ As políticas públicas praticadas nos dois mandatos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva entre 2003 e 2011 induziram a atividade econômica em um ramo da cultura até então inteiramente dependente do Estado. Novas modelagens de negócios no ramo da distribuição, exibição e televisão surgiram delas. Cf. Alessandra MELEIRO, org., *Cinema e economia política*, São Paulo, Escritura Editora, 2009, Melina Izar MARSON, *Cinema e política de Estado - da Embrafilme à Ancine*, São Paulo, Escritura Editora, 2009.

Vale observar que as leis de incentivo adotadas até então colocavam o Estado como um fiador das escolhas feitas pelo mercado.

De inspiração keynesiana, o objetivo do fundo é investir nos setores que formam a cadeia produtiva, combater suas fragilidades e estimular a pesquisa e a inovação. Suas ações visam minorar as imperfeições do mercado. Os recursos para investimento originam-se, principalmente, de duas fontes: a CONDECINE Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e do FISTEL Fundo de Fiscalização das Telecomunicações.

Em 2012 entrou em vigor a Lei 12.485/2012 que obriga os canais de TV por assinatura a exibirem 3 horas e 30 minutos por semana de conteúdo brasileiro no horário nobre. Metade desse tempo deve ser preenchido com conteúdo produzido por empresa produtora brasileira independente. Empresa independente é aquela sem coligação ou vínculos de exclusividade com distribuidora, programadora ou empacotadora.

A lei isenta as programadoras que fizerem coprodução com produtoras independentes do pagamento de 11% sobre as remessas de lucro para o exterior⁸. Incentiva assim que a programadora estrangeira invista em produção brasileira. Ao mesmo tempo, assegura que as empresas brasileiras se capitalizem a partir da posse da propriedade intelectual das obras. Os direitos autorais patrimoniais entram como receita da empresa nativa que pode utilizá-los em novos investimentos.

O resultado dessas políticas públicas foi a notável alavancagem da produção de filmes de longa-metragem, séries de televisão, documentários e a criação e investimentos em empresas de distribuição e salas de exibição. No setor de TV por assinatura o número de produções brasileiras com duração inferior a quinze minutos quase duplicou em 2012, ano da vigência da lei, e cresceu mais de seis vezes em 2013.

⁸ A Medida Provisória número 2.228 de 2001, através do artigo 39 X, permite que empresas programadoras de conteúdo estrangeiras que investirem 3 % das remessas de lucro para o exterior fiquem isentas do pagamento de 11 % sobre o valor da remessa.

As obras com duração superior a 50 minutos tiveram um aumento de 147 % entre 2012 e 2013.

Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA e da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, em 2015, a soma total de horas de conteúdos programados brasileiros ultrapassou em 41 % as cotas fixadas em 3 horas e 30 minutos. Em média, cada canal exibiu 4 horas e 56 minutos semanais de produções brasileiras no horário nobre – se considerada a grade de programação do dia inteiro, essa média sobe para 9 horas semanais⁹.

A produção de filmes de longa-metragem saiu de uma média de 35 filmes anuais, na primeira metade da década (2001-2005), para uma média de 94 entre 2006 e 2010. O número de lançamentos entre 2002 e 2016 mais que quadruplicou: saltou de modestos 29 títulos anuais para 129. O número de ingressos vendidos cresceu de 7.299.790 para 22.485.736. Novas distribuidoras passaram a atuar no mercado nacional como Lume Filmes, Imovision, Downtown, Imagem Filmes, Paris Filmes Riofilme etc., disputando o mercado com as *major* formadas por Paramount, Universal, Disney, Sony, Fox e Warner.

O parque exibidor

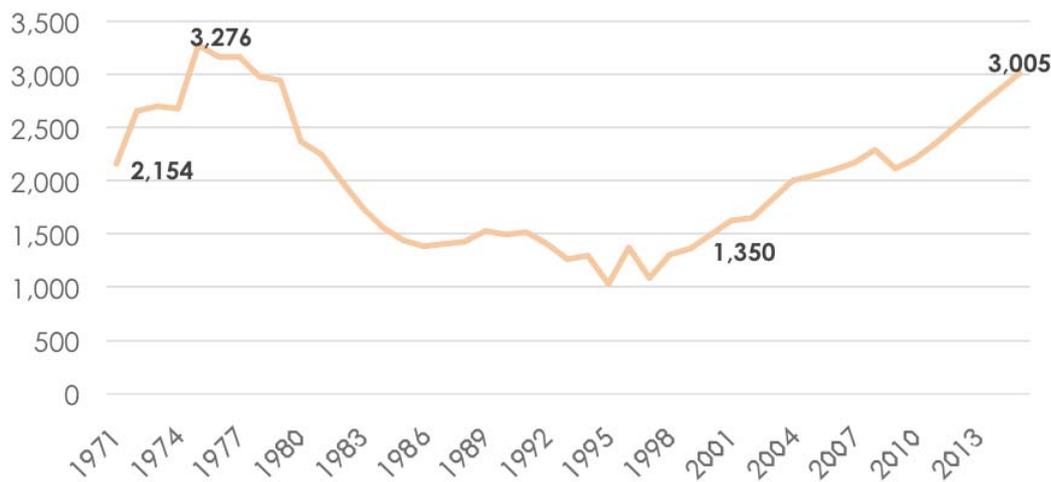
Nos últimos anos houve um crescimento do parque exibidor e do público pagante de cinema. O incremento no número de salas de exibição no período entre 2010 e 2015 foi de 26 %, saltou de 2.206 para 3.005 salas. Já o número de ingressos vendidos no mesmo período passou de 134.836.791 (69 % da população) para 172.943.242 (80 % da população), um crescimento de 22 %¹⁰.

⁹ *Informe de mercado - Televisão Paga 2015*, consultado em 20 de novembro de 2017, https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/informe_tvpaga_2015_o.pdf

¹⁰ Cf. INFORME DE ACOMPANHAMENTO DO MERCADO. Segmento de Salas de Exibição. Informe Anual Consolidado 2015. Elaboração Técnica: Bráulio Rezende Barbosa Analista Administrativo. Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda CCV, Superintendência de Análise de Mercado – SAM.

O gráfico abaixo descreve o comportamento do mercado de exibição nos últimos 40 anos. Vale destacar que a curva em formato de U descreve uma queda acentuada até os anos 1990. A partir daí temos um aumento constante, especialmente a partir dos anos 2000, quando as políticas públicas que destacamos acima entram em vigor. Em termos absolutos, o número de 3.005 salas de exibição está próximo do patamar do final da década de 70, quando o parque exibidor contava com 3.276 salas. No entanto, nos anos 1970, a população total estava em torno de 100 milhões, em 2015 chegou a mais de 204 milhões de habitantes. Embora venha diminuindo nos últimos anos, a relação habitantes por sala é alta (68.037h/s), ficando atrás de países como China (55.587h/s), Rússia (38.201h/s), Argentina (49.826h/s), México (20.895h/s) etc.

Número de salas de cinema no Brasil: 1971-2013¹¹



¹¹ *Ibid.*

Salas de Cinema Total¹²

Complexos	Número de salas	Total de Salas
182	1	182
115	2	230
63	3	189
77	4	312
92	5	460
80	6	480
43	7	301
40	8	320
14	9	126
17	10	170
8	11	88
6	12	72
1	13	13
1	14	14
2	15	30
1	18	18
742	Total	3.005

¹² *Ibid.*

Quando desmembramos esses números, alguns dados novos emergem. Por exemplo, o número de complexos somam 742. Aqueles com até 3 salas de exibição correspondem a 48,5 % do total, mas representam apenas 20 % das salas de exibição. Já os complexos com mais de 3 salas de exibição representam 80 % das salas. Há aqui uma clara distorção, pois um pequeno grupo deles (os multiplex) concentra o maior número de salas, o que evidentemente privilegia os grandes grupos exibidores com capacidade de investimento alto, preferencialmente localizados nos centros de compras. As empresas multinacionais Cinemark, UCI e a brasileira Grupo Severiano Ribeiro concentram a maior parte das salas de exibição. A concentração reduz a diversidade de telas que poderiam estar melhor distribuídas em vários cinemas e regiões do país.

A tabela abaixo ilustra em detalhes o argumento acima. Ela descreve a diminuição do número de cinemas de rua e o aumento substantivo de cinemas localizados no interior dos centros de compras (shopping centers). Em 2010 os cinemas de rua correspondiam a 17,4 % do total de salas. Cinco anos depois, esse número caiu para 10,1 %. Ou seja, das 3.005 salas atualmente em funcionamento, 90 % localizam-se nos centros de compras.

Local	Salas de cinema por ano ¹³						Participação (2015)	Participação (2010-2015)
	2010	2011	2012	2013	2014	2015		
Shopping	1.822	2.002	2.177	2.343	2.488	2.699	89,8 %	48,1 %
Cinemas de rua	384	350	340	335	345	306	10,2 %	-20,3 %
Total	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	100,0 %	36,2 %

¹³ *Ibid.*

A análise por regiões demonstra que a maior parte das salas se localiza nas regiões Sudeste e Sul, as mais populosas e desenvolvidas economicamente. No entanto, as regiões Norte e Nordeste foram as que mais cresceram no período 2010/2015. A região Norte saltou de 98 para 194 salas, um crescimento de 98 %. A região Nordeste, por sua vez, cresceu em 65 %, seu número de salas foi de 270 para 446. Esses números estão alinhados com os da economia brasileira.

Salas de cinema por Região - 2010 a 2015¹⁴

Região	Salas						Salas em 2015	Evolução 2010 a 2015
	2010	2011	2012	2013	2014	2015		
Centro-Oeste	198	203	213	239	245	258	8,6 %	30,3 %
Nordeste	270	284	307	351	403	446	14,8 %	65,2 %
Norte	98	113	125	136	156	194	6,5 %	98,0 %
Sudeste	1.270	1.353	1.440	1.497	1.574	1.660	55,2 %	30,7 %
Sul	370	399	432	455	455	447	14,9 %	20,8 %
Total	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	100,0 %	36,2 %

Uma elitização crescente – retrato do público de cinema no Brasil

Em dois momentos, 2008 e 2012, o instituto de pesquisa Data Folha e o Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro realizaram a pesquisa intitulada “Hábitos de Consumo no Mercado de Entretenimento”. Foram entrevistadas em torno de 2.000 pessoas de ambos os sexos

¹⁴ *Ibid.*

nos dez maiores mercados de cinema. Em 2008 foram 2.120 entrevistas e em 2012 foram 2.000. As cidades escolhidas foram: SP (710), Campinas (107), Região metropolitana do RJ (460), Belo Horizonte (104), Curitiba (107), Porto Alegre (106), Salvador (102), Recife (100), Fortaleza (102) e Brasília (102).

O propósito era mapear os consumidores de filmes nas salas de exibição, seu perfil socioeconômico e cultural, os frequentadores habituais, os não frequentadores, os fatores que estimulam a ida ao cinema e o impacto das mídias na decisão de consumir esse tipo de entretenimento.

Os dados das duas pesquisas não diferem; em síntese, os resultados de 2012 ratificam as tendências de 2008. Do ponto de vista da escolaridade, houve um aumento do número de frequentadores de cinema com curso superior, de 21 % para 32 %. Os com ensino primário e secundário tiveram ligeira queda, respectivamente de 27 % para 20 % e de 52 % para 48 %.

Nível de escolaridade do público (%)¹⁵

Escolaridade	2008	2012
Fundamental	27	20
Médio	52	48
Superior	21	32

Quando analisamos sob o ângulo da classe social de origem dos frequentadores, constatamos o predomínio das classes médias. A maioria esmagadora, 91 %, pertence às classes médias B, C e D com renda familiar acima de 2 até 20 salários mínimos.

¹⁵ Cf. Hábitos de Consumo no Mercado de Entretenimento, Data Folha, Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Município do Rio de Janeiro, 2012. A pesquisa utiliza a metodologia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que classifica as classes sociais a partir da renda familiar, e a da Secretaria de Estudos Estratégicos (SAE), que define a classe média em três categorias: baixa, média e alta.

71 % fazem parte da População Economicamente Ativa (PEA), 30 % são assalariados e 27 % são trabalhadores não assalariados.

Poder de compra (%)¹⁶

Renda Familiar Mensal	2008	2012
Até 2 S.M.	17	22
Mais de 2 S.M a 3 S.M.	23	18
Mais de 3 a 5 S.M	20	21
Mais de 5 a 10 S.M	16	16
Mais de 10 a 20 S.M	13	8
Mais de 20 a 50 S.M	2	3

Nível Social (%)¹⁷

Classe Social	2008	2012
A	8	9
B	44	49
C	43	41
D	4	1
E	0	0

Do ponto de vista da faixa etária, a maioria dos frequentadores é formada por adolescentes e jovens adultos de ambos os sexos. Eles representam cerca de 72 % para a amostra de 2008 e 67 % para a amostra de 2012. A idade média para as duas

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

amostras está em torno de 30 anos. Os números caem quando observamos a população adulta. Acima dos 46 anos apenas 12 % da amostra de 2008 declarou frequentar cinemas e 17 % para a população de 2012. Essa diferença pode estar associada a fatores como envelhecimento dos filhos, aumento da renda, oferta de filmes adultos, etc. Seria preciso uma série estatística mais consistente para analisar detalhadamente o fenômeno crescente de adultos e idosos nos cinemas.

Faixa etária dos frequentadores¹⁸

Idade	Frequência (2008)	Frequência (2012)
12 - 18	26	20
19 - 25	24	24
26 - 35	22	23
36 - 45	15	15
46 - 55	7	9
56 ou mais	5	8
Média (anos)	29	31

Quanto ao estado civil, 61 % dos frequentadores são solteiros, separados e viúvos. Os casados representam 39 %, dos quais 40 % têm filhos. Vale ressaltar que ir ao cinema é um programa preferencialmente dos solteiros jovens. Os números mostram que 67 % deles estão entre 12 e 35 anos, dos quais 41 % frequentam as salas. Já os casados preferem ficar em casa. Eles representam apenas 23 % dos frequentadores de salas. Quando o entretenimento é assistir TV, os casados são 32 % e os solteiros 19 %.

¹⁸ *Ibid.*

Outro indicador importante diz respeito ao número e à idade dos filhos. Eles impactam diretamente na ida ao cinema. Do universo pesquisado, os casais com apenas um filho correspondem a 16 % da frequência às salas, com dois filhos o número cai para 14 %. A percentagem baixa drasticamente para aqueles com mais de três filhos. Apenas 7 % deles frequentam cinemas. A idade da prole também impacta: só 14 % dos casais com filhos de até 5 anos e 16 % com filhos de dez a quinze anos. Mas quando os filhos alcançam a adolescência e a vida adulta, os números explodem: 52 % dos casais com filhos adolescentes vão ao cinema.

Número de filhos por casal (%)¹⁹

Filhos por Casal	2008	2012
Um	15	16
Dois	14	14
Três	7	7
Quatro ou mais	4	4
Não têm filhos	40	41
Tem filhos	60	59

Idade dos filhos (%)²⁰

Idade dos Filhos	2008	2012
Até 5 anos	13	11
Mais de 5 a 10 anos.	15	11
Mais de 10 a 15 anos	13	12
16 anos ou mais	23	27

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Algumas considerações

O artigo tratou de apresentar dados estatísticos sobre as políticas públicas e o público de cinema no Brasil. O público dos filmes brasileiros não é o foco do artigo, embora a análise das informações me permitam algumas considerações a respeito.

Nos últimos anos, houve um crescimento consistente do número de salas de exibição. Em 1993, pior ano para o cinema brasileiro, tínhamos cerca de 1.290 salas. Em 2015 chegamos a 3.005. As salas multiplex contribuíram para esse aumento, acompanhado pelo crescimento do público consumidor.

Embora as regiões Sul e Sudeste ainda concentrem a maioria das salas, as regiões Norte e Nordeste foram as mais beneficiadas quanto aos indicadores de público e número de salas. No entanto, os dados reafirmam a continuidade de padrões já observados em outras regiões do país. A maioria dos frequentadores pertence às classes médias, trabalha e habita os grandes centros, tem formação escolar de nível secundário e universitário e mais de 65 % são solteiros ou descasados.

As salas exibidoras estão concentradas predominantemente em shopping centers, via de regra localizados em bairros ricos e de difícil acesso para a população pobre que não possui automóvel. Os custos para assistir a um filme nessas salas são relativamente mais altos que os de uma sala de rua, por exemplo. A consequência imediata é a elitização desse tipo de lazer, o que é um fator de estrangulamento da cadeia produtiva. No cinema os ganhos de escala na distribuição e consumo são fundamentais para o retorno do investimento. Negligenciar o público é o maior dos erros!

Os filmes consumidos nas condições acima são distribuídos pelas empresas que exploram a atividade no país e no mundo, as *majors* (Walt Disney Studios, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Twentieth Century Fox Film Corporations, Universal City Studios LLC e Warner Bros. Entertainment Inc.) Já os filmes brasileiros, na disputa por um lugar nessas concorridas salas, acabam por se render à estandardização dos modelos de produção e, por extensão, das

narrativas. Não raramente, incentivados pelas políticas públicas mencionadas acima, estabelecem acordos de coprodução e distribuição com essas empresas²¹.

Assim, é possível afirmar que as ações públicas voltadas ao mercado cinematográfico não conseguiram quebrar as estruturas que sustentam a desigualdade na sociedade brasileira. Estas se repõem nos vários contextos. A exibição do filme brasileiro está restrita no cinema a um público branco predominantemente de classe média. O que obviamente tem efeitos na sua temática e estética. É um fator de estrangulamento do crescimento da atividade cinematográfica.

O quadro atual da produção cinematográfica no Brasil deve-se às políticas públicas implementadas a partir dos anos 1990. Embora elas tenham sido gestadas no interior do Estado, estiveram estreitamente alinhadas com as demandas dos agentes do setor audiovisual (produtores, cineastas, técnicos, críticos). Diferentemente das outras áreas da cultura, o cinema amadureceu suas demandas em sucessivos encontros, criação de organizações de classe e congressos. Seus praticantes tiveram êxito no convencimento dos poderes públicos sobre a importância dessa atividade como ativo cultural e econômico, fundamental para a simbolização da soberania nacional - não sem uma dose residual de ideologia nacionalista.

As políticas no plano federal se multiplicaram em ações pontuais nos níveis estadual e municipal. No entanto, as propostas mais robustas vieram das políticas de Estado, especialmente aquelas que visaram induzir, regular e fiscalizar a cadeia produtiva com fins de criação de uma indústria audiovisual no país.

Os resultados são perceptíveis. No decurso das últimas duas décadas houve um aumento considerável da produção de filmes de longa-metragem, hoje em torno de 130 ao ano. O número de ingressos vendidos para o filme brasileiro mais que triplicou em apenas 13 anos. Saiu de 7.299.790 ingressos em 2002 para 22.485.736 em 2015²².

²¹ Cf. Marcelo IKEDA, *Cinema brasileiro a partir da retomada – aspectos económicos e políticos*, São Paulo, Summus Editorial, 2015.

²² Dados obtidos junto ao Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, O.C.A da Agência

Parte do crescimento do mercado que vimos nos gráficos acima deve-se às ações públicas de incentivo para criar uma indústria de audiovisual no país.

Esses números, no entanto, não expressam renovação estética nem a consolidação de uma indústria cinematográfica no país. Os problemas estruturais persistem e são imensos. A formação profissional é precária e concentrada em poucos centros urbanos. O número de profissionais qualificados para atender a instalação de uma indústria é insuficiente. Os filmes produzidos ainda ficam à espera de distribuidores e salas de exibição. Há pouquíssima sinergia entre a produção e os setores de distribuição, exibição e radiodifusão. As empresas produtoras são frágeis, amadoras, descapitalizadas e não produzem em escala. Faltam políticas consistentes de regulação e cobrança de propriedade intelectual, de modo a que a remuneração dos agentes não ocorra somente na fase da produção.

O nível de inovação e produtividade das empresas é baixíssimo, a produção é descontínua, relativamente custosa e desconectada dos demais setores. Tamanha fragilidade prejudica a formação e consolidação de quadros profissionais, fazendo com que muitos diretores estreantes não deem sequência à carreira, desaparecendo após o primeiro filme.

É preciso que o cinema brasileiro conquiste um novo público, que está atualmente marginalizado do atual modelo de produção e consumo de filmes. Ele necessita ser mobilizado por produtores, cineastas, distribuidores, exibidores e formuladores de políticas públicas. Esse é, seguramente, o principal desafio à inovação para os que militam por uma indústria de cinema no Brasil.

Nacional do Cinema *ANCINE*, consultado em 3 de abril de 2017, <http://oca.ancine.gov.br>.

Quand la France aide le cinéma latino-américain

Les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma

et leurs limites (1984-2011)

Julie Amiot-Guillouet

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

Introduction

Le Fonds Sud Cinéma est un dispositif de soutien financier destiné à des productions cinématographiques du « Sud », abondé par le ministère de la Culture (à travers le Centre national de la cinématographie) et le ministère des Affaires étrangères qui, entre 1984 et 2011, a participé à la production de plus de 500 films dans le monde, dont plus de la moitié en Amérique latine (14 en Colombie). La mise en place de ce système d'aide doit être comprise comme un effort entrepris depuis la France pour faire émerger un front de production et de diffusion du cinéma alternatif par rapport au modèle hollywoodien hégémonique. Il s'agit de promouvoir des films aux budgets modestes, posant des regards personnels sur certains aspects des cultures et des sociétés dont sont originaires les œuvres, mais aussi un cinéma d'auteur supposé original. La création de ce fonds coïncide avec l'apparition, puis la postérieure exacerbation des débats autour de la notion d'« exception culturelle », dans les négociations multilatérales sur les traités de libre-échange commercial entre les États-Unis et l'Europe.

Les bénéfices que représente cette aide sont, pour les cinéastes « du Sud », de deux ordres : économiques d'une part, et symboliques d'autre part, dans la mesure où elle contribue (dans le meilleur des cas, nous y reviendrons à travers l'étude de cas proposée) à rendre visibles leurs films dans les circuits des grands festivals et sur les écrans européens, grâce au système de coproduction qu'impose la distribution des aides octroyées par le fonds. Pour autant, ce fonds pose un certain nombre de problèmes qui touchent notamment au déséquilibre entre la réception européenne et la réception locale des œuvres, ainsi qu'à l'homogénéisation formelle mise en

œuvre autour d'un cinéma d'auteur dont on peut parfois penser qu'il est calibré pour des publics étrangers. Dans certains cas, l'absence de retombées aussi bien financières que culturelles est aussi un argument à partir duquel ce dispositif se trouve remis en question.

Ce sont ces contradictions et ces tensions qui seront ici examinées, pour contribuer à une réflexion sur la « géoesthétique » des films, sur leurs conditions de production et de circulation, et sur leurs publics. À partir d'exemples tirés du cinéma colombien contemporain, il s'agira, après avoir rappelé le cadre géopolitique et diplomatique dans lequel s'inscrit cette initiative, d'en mesurer l'impact quantitatif sur le cinéma national, mais aussi d'observer la circulation et la réception parfois problématiques des œuvres de part et d'autre de l'Atlantique.

Le Fonds Sud Cinéma, instrument français de valorisation de la diversité culturelle

Contexte d'apparition du Fonds Sud Cinéma : la diversité comme clé de la politique culturelle française depuis les années 1980

La France est, dans le contexte international de la production cinématographique, un pays qui se distingue par une longue tradition de soutien public au financement privé des films dont plusieurs pays se sont inspirés. La création du Centre national de la cinématographie (CNC) en 1946 repose sur une double préoccupation quant à la structuration du cinéma national, et à la place qu'il prétend occuper dans le monde :

- d'une part, par le biais d'aides « sélectives », fondées sur la lecture des projets par des comités de professionnels du cinéma, le CNC entend soutenir la création artistique revendiquée par le cinéma français depuis les années 1920. Nous verrons que le FSC s'inscrit clairement dans cette perspective de mise en avant d'un cinéma d'auteur, économiquement fragile et dépendant des aides publiques pour pouvoir se financer et se diffuser ;

- d'autre part, le CNC met également en place une aide « automatique » par le biais de laquelle les producteurs agréés bénéficient d'un compte qu'ils peuvent utiliser pour financer leurs productions. Cette partie du dispositif d'aides du CNC a pour objectif de soutenir l'industrie filmique nationale, en considérant qu'elle est un secteur à ne pas négliger du point de vue des revenus et des emplois qu'elle engendre. Cette seconde aide n'implique pas la rigoureuse sélection esthétique et artistique aux critères plus ou moins clairs et affichés de la première. Toutefois, une partie du projet du FSC est aussi liée à cette orientation plus structurelle du point de vue de la filière cinématographique, puisque le fonds prétend contribuer à la structuration et au renforcement des industries cinématographiques étrangères les plus fragiles.

Le point qui attire l'attention dans cette politique de soutien à l'activité cinématographique en France est la série de problèmes qu'elle pose, et qui se retrouveront dans le cadre de la création et du fonctionnement du FSC, dans son rapport avec les cinématographies étrangères aidées et leurs publics. Comme l'indique Laurent Martin dans un programme radiophonique consacré aux années de gestion du ministère de la Culture par Jack Lang (pendant lesquelles est mis en place le FSC), l'intervention de l'État dans la gestion culturelle est une tradition très ancienne dans le pays. Toutefois, un nouvel élan lui est donné au début des années 1980 suite à l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et du Parti socialiste, qui ne laisse pas de poser une série de « questions » pour le moins problématiques :

Question de l'enrôlement des artistes au service d'une cause politique, voire politicienne. Question également, sinon d'un art officiel, du moins de flatteries réciproques, d'un régime de faveur, dont a pu bénéficier tel ou tel artiste [...].

Et puis les questions essentielles qui avaient été posées avant 1981, et qui le furent de nouveau par la suite : l'accent et l'argent mis sur la création ont-ils fait avancer ne serait-ce que d'un pas la démocratisation culturelle ? La politique de l'offre culturelle par la

multiplication des équipements et des moyens humains a-t-elle fait venir à la culture ceux qui se tenaient à l'écart¹ ?

La création du FSC au milieu des années 1980 doit être replacée dans un contexte où la France souhaite jouer un rôle de premier plan sur la scène internationale dans la défense de la liberté créatrice, en l'opposant à la marchandisation de la culture incarnée par une production cinématographique hollywoodienne standardisée. Un très bon exemple de la position officielle des représentants français, et de son ton belliqueux, peut être trouvé dans le discours que prononce le ministre Lang à la tribune de l'UNESCO le 27 juillet 1982 à Mexico. Il y emploie des termes particulièrement dichotomiques et manichéens pour mettre face à face les deux modèles, en réactivant une grille de lecture héritée des polarisations de la guerre froide qui doit être replacée dans le contexte de l'accès de la gauche au pouvoir en France. Le fil conducteur de son allocution est « économie et culture : même combat ». Le ministre souligne la nécessité de constituer un front alternatif à la culture hégémonique qui s'impose, c'est-à-dire la culture états-unienne qui, bien que jamais expressément mentionnée, est la cible évidente de ses attaques verbales :

[...] je crois qu'il appartient à chacun de nos pays de s'organiser avec les autres pour opposer à l'internationale des groupes financiers, l'internationale des peuples de culture. Nous ne combattons cette entreprise de désalphabétisation qu'en nous regroupant, qu'en nous alliant et en construisant concrètement des moyens de riposte².

Le ton est clairement offensif, en phase avec la dimension de diplomatie culturelle assumée par la délégation française. En effet, ainsi que le souligne un ancien diplomate, l'enjeu pour la France est de gagner des succès diplomatiques qui lui permettent (et sur le long terme, jusqu'aux années 1990 et 2000) de se mettre en avant

¹ Maryvonne de SAINT-PULGENT, *Jack Lang, batailles pour la culture*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture et de la communication, Collection Travaux et Documents, n° 32, 2013, p. 32.

² Jack LANG, « Intervention de Monsieur Jack Lang, Ministre de la Culture, France », 27 juillet 1982, p. 8. La copie du discours ici citée nous a été aimablement communiquée par le Comité d'histoire du ministère de la culture.

dans un contexte où ses marges de manœuvre sont par ailleurs réduites³. Cette occasion lui sera donnée par le biais de la bataille qui lui permettra d'imposer au plan international le concept de « diversité culturelle » comme une valeur intrinsèque, opposée à la valeur marchande des œuvres de création considérées uniquement comme des produits de consommation dans la perspective libérale dominante. D'où la possibilité envisagée de créer des instruments de soutien public à la création qui lui permettent d'accéder aux marchés de diffusion. Cette volonté porte également en germe la contradiction très palpable entre une offre culturelle effectivement diversifiée et la réalité d'un marché de diffusion des œuvres et de leur visibilité auprès du public en salles – surtout dans les domaines de la distribution et de l'exploitation cinématographiques – qui ne se rejoignent pas. Pierre-Jean Benghozi souligne ainsi le paradoxe qui se trouvera également au cœur des interrogations autour du FSC en tant que politique de préservation et de diffusion de la « diversité culturelle » :

[...] la diversité culturelle peut sembler effectivement préservée du fait du volume très important des œuvres produites, alors qu'elle est mise en question par la réduction du nombre des œuvres effectivement mises à la disposition du public⁴.

Contours institutionnels du FSC

Après avoir rappelé ce contexte, nous pouvons procéder à une description sommaire de la vocation et du fonctionnement du FSC, pour introduire les problèmes posés par ce système. Créé en 1984, il faut attendre 1992 pour que son fonctionnement se trouve clairement entériné du point de vue réglementaire⁵. Il

³ Jean MUSITELLI, « La convention sur la diversité culturelle : anatomie d'un succès diplomatique », *Revue internationale et stratégique*, 2006/2, n° 62, p. 11.

⁴ Pierre-Jean BENGHOZI, Thomas PARIS et Maryvonne de SAINT-PULGENT, *Mondialisation et diversité culturelle. Le cas de la France*, Paris, IFRI, 2003, p. 4.

⁵ « Arrêté du 6 juillet 1992 relatif aux mesures d'aide en faveur de la production cinématographique des pays en développement », consulté le 31 octobre 2017, <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000710418&dateTexte=20140711>>

s'agit d'un fonds créé entre deux ministères français qui lui apportent leurs dotations financières : d'une part le ministère de la Coopération puis des Affaires étrangères, et d'autre part le ministère de la Culture qui prend en charge la gestion du fonds par le biais de son opérateur cinématographique, le CNC. Tous les deux ans, une commission de professionnels français et dans une moindre mesure étrangers du cinéma (réalisateurs, scénaristes, producteurs, critiques...) est nommée, puis répartie en trois ou quatre commissions. Celles-ci se réunissent trois à quatre fois par an pour examiner les demandes de producteurs et de cinéastes étrangers qui sollicitent l'aide du fonds, avant de se réunir en commission plénière pour établir la liste finale des projets effectivement soutenus qui sera soumise à la signature des deux ministres concernés. Les décisions sont prises sur la base de la lecture des scénarios des œuvres, traduits avant d'être envoyés, et de la rédaction de fiches de lecture sur les projets qui permettent aux membres des commissions d'en apprécier les mérites ainsi que les défauts. La majeure partie des aides se concentre sur la production, et plus particulièrement sur toutes les tâches de postproduction qui, dans un premier temps, doivent être réalisées en France. Comme l'a fait remarquer la productrice Élise Jalladeau lors d'une table ronde, cette obligation contribue à rendre légitime l'aide du fonds à des producteurs étrangers du point de vue de leurs homologues français, mais aussi des personnels des industries techniques :

Le Fonds Sud est contradictoire pour la majorité des producteurs du Sud qui nous disent, lorsqu'ils obtiennent l'aide : « la France nous donne de l'argent pour favoriser les coproductions mais nous devons le réinvestir en France ». C'est une façon de protéger ce système et de ne pas prêter le flanc à la critique. De nombreux groupes de pression en France, et surtout dans le secteur des industries techniques nous disent : « Nous ne sommes pas des banquiers. Nous ne faisons pas d'aide humanitaire ». Il est clair que l'intérêt du Fonds Sud est de favoriser les coproductions, de protéger et de développer le cinéma mondial, les cinémas du Sud, mais il doit aussi bénéficier

aux industries françaises⁶.

À travers cette disposition (qui sera revue en 2006 pour permettre d'augmenter les dépenses de postproduction faites dans les pays producteurs), le FSC institutionnalise aussi la coproduction dans la mesure où l'une des exigences pour obtenir l'aide repose sur la nécessité d'avoir un partenaire français, ce qui garantit en même temps *de facto* la diffusion des œuvres dans les salles françaises. Comme le souligne le député Jean Roatta, chargé de rédiger un bilan de l'action extérieure de l'État pour le Parlement en 2011, les objectifs du FSC reposent sur une double ambition, dont on peut dire qu'elle s'enracine dans la politique culturelle française décrite antérieurement. En effet, l'on observe, d'une part, que le FSC doit être un instrument qui permette aux créateurs de pays non hégémoniques de maintenir leur créativité artistique, et le député fait d'ailleurs référence au FSC comme un outil destiné à « défendre la création cinématographique dans les régions les plus fragiles du monde », ce qui a « fait émerger nombre de courants cinématographiques et d'artistes talentueux »⁷. Le deuxième élément qui ressort de la présentation du fonds est lié à la volonté de la France de se donner un rôle de fer de lance mondial de la défense de la diversité culturelle, dans la mesure où il est présenté comme « un outil original de promotion de la diversité culturelle, porteur des valeurs de la France dans le monde », ainsi qu'un « instrument essentiel pour la projection de la France à l'étranger ». Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin dans notre réflexion, mais nous pouvons d'emblée souligner la façon dont se traduisent ces ambitions dans les contours du projet. De ce point de vue, il convient de mentionner tout d'abord le nom même du dispositif qui fait référence à l'aide financière, mais en lui assignant une catégorie particulière de pays potentiellement bénéficiaires. Cela reflète la réalité géopolitique telle qu'elle était perçue à l'époque, c'est-à-dire à un moment où les

⁶ *Produire au Sud. Buenos Aires*, Buenos Aires, Bafici, Documentos del taller para jóvenes productores del Sur, 2005, p. 26. Je traduis.

⁷ Jean ROATTA, « Action extérieure de l'État, rayonnement culturel et scientifique », *Avis présenté au nom de la Commission des affaires culturelles et de l'éducation sur le projet de loi de finances pour 2011* (n° 2824), tome 1, p. 25.

expressions « tiers monde » et « pays sous-développés/en voie de développement » étaient remplacées par celle de « Sud », un concept apparemment beaucoup plus consensuel et moins fondé sur un regard condescendant et paternaliste des pays les « plus avancés ». Il est significatif que la France revendique ce concept, car cela lui permet de se positionner comme un pays qui, très généreusement, va pouvoir apporter son aide aux pays économiquement les plus fragiles et susceptibles de la demander. Le fait que les dépenses doivent être effectuées en France est donc un élément qui évite que l'on puisse soupçonner le FSC d'être un instrument néocolonial de domination, puisque grâce à ce système, la France bénéficie également du dispositif.

Quelles sont donc les nations qui peuvent frapper à la porte du FSC ? La liste des pays éligibles montre qu'ils se répartissent en cinq régions géographiques : l'Afrique, le Maghreb et le Moyen Orient, l'Extrême Orient et l'Amérique latine, puis les pays d'Europe centrale et de l'est sortis de l'orbite soviétique au début des années 1990. Ce qui signifie que d'entrée de jeu un certain nombre de pays se trouve exclu du périmètre d'intervention du fonds, en particulier les pays considérés comme les plus riches (l'Europe et l'Amérique du Nord dans leur ensemble, sauf le Mexique qui est rangé dans la catégorie « Amérique latine »). Il semble bien que des critères économiques président à la façon de cartographier le monde qui peut être aidé par le fonds. Ce critère économique permet de justifier que les zones mentionnées excluent certains pays, comme le Japon et la Corée par exemple, qui ont d'ailleurs une industrie cinématographique solide. L'exclusion officielle de la liste de pays bénéficiaires d'Israël et de l'Arabie saoudite est plus étonnante, dans la mesure où leur poids économique ne trouve pas de traduction dans l'existence d'une activité cinématographique de premier plan. Si l'on ajoute à ces observations que la Turquie ou l'Inde, qui possèdent un cinéma vigoureux et populaire, ne sont pas exclues de la liste des bénéficiaires, on peut entrevoir que derrière les justifications économiques se dissimulent des orientations diplomatiques et même politiques dans la désignation des pays éligibles. Il s'agit donc d'un dispositif qui fonctionne selon une géométrie

variable, comme le montre également l'absence de distinction, à l'intérieur de la région Amérique latine, entre les pays qui ont une activité cinématographique structurée (le Mexique, le Brésil), ceux qui n'ont pratiquement pas de production cinématographique à leur actif (le Paraguay, l'Équateur), ou ceux qui parviendront à la développer pendant les années d'existence du fonds – ce qui ne signifie pas grâce au fonds. Les observateurs les plus lucides ne peuvent que constater que les pays les plus aidés sont en réalité ceux qui ont déjà l'activité cinématographique la plus structurée industriellement. Cette constatation rend nécessaire une cartographie des aides pour montrer de quelle façon elles se répartissent, cartographie que nous proposons de dessiner dans les lignes qui suivent.

Cartographie des aides (du point de vue des industries nationales)

Cartographie mondiale des aides

Le FSC distribue ses aides dans des pays appartenant à cinq aires géographiques et culturelles qui excluent les pays « développés » sur le plan économique et cinématographique. Les commissions qui répartissent les aides – dont les plus importantes sont les aides à la production – n'ont pas de spécialisation géographique, ce qui signifie qu'une même commission peut évaluer des projets procédant d'Asie, d'Amérique latine et d'Afrique par exemple au cours d'une même session. Lorsque l'on regarde les résultats de commissions⁸, il apparaît que les projets se trouvent répartis entre les quatre commissions de façon homogène du point de vue de leur provenance régionale : seul le pays de production du projet est pris en compte. Ainsi, l'observation de la répartition des aides en fonction des régions est un critère qui facilite l'observation et la compréhension du fonctionnement du fonds (et qui était le plus souvent utilisé pour le décrire) même si dans les faits, il n'était pas utilisé pour répartir les projets entre les commissions.

⁸ Documents disponibles aux Archives diplomatiques de La Courneuve.

Si l'on observe la façon dont les aides ont été réparties dans le secteur de la production entre 1984 et 2011, une carte reflétant la diplomatie culturelle française se dessine :

- la région la plus aidée a été l'Afrique, avec 140 projets aidés, répartis entre 26 pays, ce qui donne une moyenne de cinq aides par pays ;
- on trouve ensuite l'Amérique latine, avec 128 aides réparties entre 10 pays (soit une moyenne de 13 aides par pays) ;
- arrivent ensuite le Maghreb et le Moyen Orient, avec 103 aides réparties entre 10 pays (soit une moyenne de 10 aides par pays) ;
- enfin, on trouve l'Asie, avec 78 aides réparties entre 13 pays (soit une moyenne de 6 aides par pays) ;
- à ces régions sont venus s'ajouter l'Europe de l'Est et les anciens pays soviétiques, qui intègrent le dispositif au début des années 1990 et reçoivent 38 aides réparties entre 10 pays (soit une moyenne de 4 aides par pays).

Ces chiffres inspirent une série de commentaires. Tout d'abord, bien qu'il n'existe pas de ligne qui guide officiellement les décisions des commissions de sélection des projets, il apparaît clairement que la prédominance de l'Afrique est davantage à mettre au compte d'une tradition de la politique culturelle française héritée de son histoire coloniale que de la réalité de l'activité cinématographique dans la région. Cette impression se confirme lorsque l'on passe d'une observation globale du poids des différentes régions à une analyse plus précise des pays qui bénéficient le plus des aides dans les cinq zones : la moyenne des aides par pays d'une région est de ce point de vue un outil permettant d'évaluer les déséquilibres quantitatifs en termes d'aides obtenues. Ainsi, à l'intérieur du groupe des pays africains (à l'exception des pays du Maghreb qui entrent dans une autre catégorie géographique), trois se détachent particulièrement : le Burkina Faso, le Mali et le Sénégal qui ont respectivement obtenu 17, 13 et 11 aides en production (alors que la moyenne régionale est de 5 aides par pays), une situation qui traduit le lien ancien qui unit ces pays à la France. On peut en dire autant de la situation des pays du Maghreb et du Moyen Orient parmi

lesquels quatre pays se distinguent particulièrement : la Tunisie avec 28 aides, le Maroc avec 19, l'Algérie et le Liban avec 16 aides chacun. Nous voyons également ici la façon dont sont mis en avant les pays qui ont entretenu des liens avec la France depuis l'époque coloniale, et qui les ont maintenus après les indépendances.

Outre ces observations, il convient de souligner un autre élément qui se retrouvera en Amérique latine : les pays les plus aidés sont en réalité, et à quelques exceptions près, ceux qui ont déjà l'activité cinématographique la plus structurée, et le plus gros volume de production de films, adossé à un marché intérieur de consommation de films nationaux plus ou moins consolidé. Il s'agit là d'une situation qui renforce les déséquilibres en termes de production à l'intérieur des différentes régions⁹. Cela se manifeste de façon particulièrement claire dans le cas de l'Afrique, où trois pays (soit un peu plus de 10 % du total des pays aidés) concentrent 34 % des aides reçues par la région dans son ensemble ; c'est le cas aussi au Maghreb et au Moyen Orient, où les quatre pays mentionnés (sur un total de 10 pour toute la région) ont obtenu 82 aides (soit presque 80 % des aides totales). Il ressort de ces observations que le travail des commissions, bien que ne faisant pas l'objet d'injonctions précises concernant des aires culturelles que la France souhaiterait privilégier, concourt à promouvoir un cinéma dont les prétentions commerciales ne sont pas nulles. En accord avec les objectifs du FSC qui l'inscrivent dans les combats menés par la France pour préserver la diversité culturelle face à l'hégémonie hollywoodienne qui accapare les publics, l'enjeu de ces aides est indéniablement économique tout autant que culturel. Il s'agit bien de participer à la production de films susceptibles d'avoir une diffusion publique aussi large que possible pour ce genre de cinéma et qui ne se cantonne pas à quelques cercles confidentiels de cinéphiles et festivaliers. Ainsi, dans la longue liste des cinéastes aidés par le FSC au cours de son histoire figurent les noms internationalement reconnus de Rithy Panh (Cambodge), qui deviendra président de la commission en 2004-2005, Zhang Yimou (Chine), Youssef Chahine (Égypte),

⁹ Pour le cas africain, voir notamment Claude FOREST, « Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie », *Mise au point*, n° 4, 2012, consulté le 20 novembre 2017, <<http://map.revues.org/800>>

Abderrahmane Sissako (Mauritanie) ou encore Apichatpong Weerasethakul (Thaïlande) pour ne citer que quelques exemples qui coexistent avec des réalisateurs de moindre renom.

En même temps, le dernier élément que ces données mettent en évidence est le poids accordé aux différents pays du point de vue diplomatique, en plus de la relation particulière qu'ils peuvent entretenir avec la France du fait de leur histoire coloniale : bien que cela ne soit jamais affirmé officiellement, on peut le déduire de la répartition des aides au Maghreb et au Moyen Orient par exemple. Israël et l'Arabie saoudite ont ainsi été exclus des pays potentiellement bénéficiaires de la zone parce qu'il s'agissait de pays qui n'entraient pas dans la catégorie économique du « Sud ». Pourtant, ce critère ne prend pas en compte le degré de développement de l'activité cinématographique dans ces pays : si elle est relativement significative en Israël, elle ne l'est pas du tout en Arabie saoudite. Cette façon de dessiner la région permet au contraire que *ii* aides soient apportées à la production dans les Territoires palestiniens (un peu plus de 10 % du total des aides), ce qui reflète à n'en pas douter un positionnement diplomatique délibéré de la part de la France, destiné à promouvoir le développement de l'activité cinématographique de ces territoires et perceptible surtout à partir du milieu des années 1990.

Nous pouvons achever cette description générale en soulignant que si l'apport du fonds n'est pas négligeable, il doit toutefois être nuancé précisément à cause de la physionomie cinématographique des pays les plus aidés : en effet, un apport de 100 000 euros pour un projet n'a pas le même impact sur le plan de financement d'un film du Mexique (où les budgets sont relativement élevés en raison de la structuration industrielle de l'activité dans le pays) ou du Tadjikistan par exemple. Outre la dimension économique, la validation d'un projet par le FSC, du fait du fonctionnement sélectif du dispositif, devient un signe de qualité fondé sur la tradition du cinéma français d'auteur, ainsi que l'a bien souligné Frédéric Mitterrand (qui a exercé les fonctions de ministre de la Culture et de président de commission du FSC) en indiquant ce qui constitue selon lui le double mérite du fonds :

Un succès, également, par l'ampleur des financements publics qui y ont été consacrés avec un total supérieur à 50 millions d'euros, représentant en moyenne 15 % du coût total de chaque œuvre. Un succès, surtout, par la qualité des films soutenus, qui ont fait du FONDS SUD un sésame précieux pour les producteurs et les distributeurs étrangers un label en quelque sorte, un gage de qualité, une reconnaissance artistique autant qu'un appui financier¹⁰.

Le soutien à la fois matériel et symbolique du FSC s'avère être en réalité un « succès » ambigu qui se manifeste également en Amérique latine du fait du déséquilibre observé entre la capacité de produire des films d'une part, et les limitations dont souffre ensuite leur circulation, surtout dans les pays de production, d'autre part. Mais avant d'entrer dans ces considérations, achevons cette description de la cartographie du fonds en abordant la situation de l'Amérique latine qui, comme nous l'avons laissé entendre, partage bien des caractéristiques avec ce que nous avons pu signaler concernant l'Afrique et le Maghreb, dans un contexte pourtant moins directement postcolonial.

Le poids de l'Amérique latine

Nous avons déjà signalé que l'Amérique latine est la deuxième région la plus largement bénéficiaire des aides du FSC, après l'Afrique. Parmi les 10 pays aidés, 4 ont un poids particulier l'Argentine, le Chili, le Brésil et la Colombie qui dépassent tous la moyenne régionale établie à 12 films par pays. Dans le même temps, on observe que l'Argentine dépasse les 40 aides dans toute la durée d'intervention du fonds, ce qui signifie qu'elle concentre à elle seule plus de 30 % des aides

¹⁰ Frédéric MITTERRAND, « Discours de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de l'installation de la commission du Fonds Sud Cinéma au Centre national de la cinématographie (CNC) », avril 2010, consulté le 18 janvier 2018, <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Discours-2009-2012/Discours-de-Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-prononce-a-l-occasion-de-l-installation-de-la-commission-du-Fonds-Sud-Cinema-au-Centre-national-de-la-cinematographie-CNC>>

octroyées à l'Amérique latine dans son ensemble. La plupart sont obtenues dans les années 2000, c'est-à-dire précisément au moment où la refonte des politiques publiques d'aide au cinéma a commencé à porter ses fruits et à se traduire par une augmentation sensible de la production avec une série d'œuvres et de cinéastes que la critique a regroupés sous la catégorie (problématique) de « Nouveau cinéma argentin » : tous les grands noms emblématiques de ce renouveau figurent au palmarès du FSC (Lucrecia Martel, Diego Lerman, Ariel Rotter, Martín Rejtman...). Si nous observons le cas de la Colombie, il apparaît également que, sur les 13 aides obtenues, 11 l'ont été dans les années 2000, après l'adoption de la Ley General de Cultura en 1997, et 8 après 2003, c'est-à-dire après l'adoption de la Ley de Cine¹¹ qui instaure un système de soutien public à la production cinématographique nationale.

Au contraire, on peut noter qu'un grand producteur de cinéma comme l'a traditionnellement été le Mexique occupe une position assez marginale avec seulement 12 aides, ce qui reflète selon Paulo Antonio Paranagua¹² la tendance « autarcique » qui a caractérisé ce cinéma jusqu'aux années 2000 (avant que le modèle de la coproduction ne connaisse un développement spectaculaire en Amérique latine). Une situation similaire peut être trouvée à Cuba qui n'a cumulé que trois aides, toutes dans les années 2000, c'est-à-dire après que l'ICAIC a perdu le monopole de la production de cinéma dans le pays. Comme le fait remarquer Octavio Getino, le modèle de la coproduction internationale peut avoir des caractéristiques très diverses, en fonction du partenaire auquel font appel les cinéastes et producteurs latino-américains, et selon qu'il est états-unien ou européen. Selon lui, les premiers cherchent en Amérique latine des décors et des techniciens bon marché, ce qui débouche sur une représentation stéréotypée de la région, à laquelle il oppose celle qui procède du recours à la coproduction avec l'Europe, où les financeurs publics occupent une place non négligeable :

¹¹ Eva MORSCH KIHN, « Anatomía de un sistema de apoyo al cine : proimágenes Colombia, preguntas a Claudia Triana », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 19, 2011, p. 95-96.

¹² Paulo Antonio PARANAGUÁ, « Le Fonds Sud et l'Amérique latine », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 2, 1994, p. 62.

L'initiative de ces projets revient aux Latino-américains et elle a concerné la thématique, le traitement, les acteurs et les techniciens principaux, les décors, etc. L'Amérique latine a pu montrer au monde – à la différence de ce qui s'était passé avec les productions de sous-traitance – sa physionomie propre, à travers des films qui appartiennent déjà à l'histoire de notre cinéma et aussi à celle du cinéma universel¹³.

Getino insiste de façon quelque peu excessive sur le fait que recourir aux financeurs publics suffirait à garantir la création de contenus qui ne soient pas conçus directement dans une perspective commerciale, mais plutôt à partir d'autres préoccupations, davantage liées à la réalité culturelle et sociale des pays où sont conçus et tournés les films¹⁴. Quoi qu'il en soit, cette conception du rôle de l'opérateur public semble valide en ce qui concerne le FSC, et les documents d'archives consultés confirment que l'idée est d'une part de soutenir les cinémas les plus fragiles sur le plan de la production et de la distribution, et d'autre part d'aider des projets qui soient économiquement réalistes et culturellement significatifs en fonction de leur contexte de production et de diffusion¹⁵. Le critère de l'« intérêt culturel » d'une production cinématographique est suffisamment vague pour pouvoir s'appliquer à des productions aux thématiques très diverses, et éviter ce qui pourrait être perçu comme une forme de censure. Toutefois, il faut souligner que l'appréciation de cet « intérêt » dépend du jugement de lecteurs français sur les

¹³ Octavio GETINO, « Les coproductions en Amérique latine », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 2, 1994, p. 59.

¹⁴ Ce point de vue est partagé par Mette Hjort qui met en avant la diversité des partenariats transnationaux à travers une typologie dans laquelle elle distingue surtout des partenariats « opportunistes » à visée commerciale d'une part, et des partenariats de nature davantage culturelle d'autre part. Mette HJORT, « On the plurality of cinematic transnationalism », in Natasa DUROVICOVA et Kathleen NEWMAN, éd., *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York/London, Routledge, 2010, p. 12-33.

¹⁵ Ces deux aspects sont soulignés dans toutes les transmissions diplomatiques consultées aux Archives diplomatiques, ainsi que dans les notes rédigées pour les ministres afin de leur présenter les résultats des commissions soumis à leur signature : celles-ci rappellent en effet toujours, en guise de préambule, que l'objectif du FSC est de « favoriser la production de films à fort contenu culturel ».

projets envoyés, ce qui ne va pas sans poser certains problèmes. Le premier est lié à la connaissance qu'ont (ou n'ont pas) les lecteurs et membres des commissions de sélection des réalités locales : lorsqu'ils n'ont pas de connaissance directe desdites réalités et la situation est fréquente, ils courent le risque d'appliquer à l'évaluation des projets des critères qui s'avèrent davantage liés à leurs propres préjugés qu'à la réalité que les projets de films reflètent et mettent en fiction. L'analyse des fiches de lecture rédigées – c'est là un travail en cours – révèle quels sont en réalité les critères à partir desquels on choisit d'appuyer ou de rejeter un projet, surtout sur le plan narratif et esthétique. Si, en apparence, l'évaluation ne porte pas sur les contenus à proprement parler, dans certains cas le manque de compréhension de situations ou de personnages révèle les limites des membres du FSC eux-mêmes, et, après eux, du public et des critiques français. Ce sont ces problématiques qui vont maintenant être explorées plus en détail, à partir d'une étude de cas du cinéma colombien, un cinéma largement plus marginal sur les écrans hexagonaux que son homologue argentin.

Cartographie des projets (du point de vue des contenus et de leur réception)

La problématique circulation des films

L'un des problèmes majeurs auxquels est confrontée une grande partie du cinéma soutenu par le FSC est celui de la distribution et de l'exploitation des œuvres. Comme le souligne Thomas Sonsino, qui s'est occupé de la gestion du FSC en Argentine, la médiocre circulation des films est un problème central du cinéma latino-américain en général :

Les cinémas latino-américains sont encore fragiles sur leurs marchés nationaux et circulent très peu dans les autres pays d'Amérique latine ou en France [...]. Les « films latins » sont sortis par des distributeurs fragilisés, sur un nombre de copies peu élevé, avec des frais de promotion limités et donc les perspectives de succès sont faibles¹⁶.

¹⁶ Thomas SONSINO, « Les cinémas français et latino-américains, entre existence et renaissance », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 6, 1998, p. 132-133.

Notons que, malgré le fait que le FSC soit parvenu à devenir avec le temps un label de qualité pour les films, il est loin de suffire à garantir leur succès sur les écrans, même dans les circuits « art et essai ». À titre d'exemple, nous pouvons évoquer le cas de *La Société du feu rouge*, le premier film de Ruben Mendoza, sorti en Colombie en 2010 et en France en 2013 après avoir reçu l'aide en production du FSC. Le film a en outre été coproduit par la société de production française Cine Sud Promotion, dirigée par Thierry Lenouvel, un producteur qui cherche à faire connaître de nouveaux talents en France et qui a obtenu pour plusieurs de ses projets le soutien du FSC et en particulier pour *La sirga*, adoubé par son passage à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 2013. Le choix du film de Mendoza n'est pas arbitraire dans la mesure où sa circulation et sa réception paraissent emblématiques de la trajectoire de nombre de films qui sont passés par le FSC, bien plus sans doute que les films argentins qui ont triomphé à Cannes et dont on a fait l'emblème du fonds. Il s'agit d'un film de fiction, comme l'écrasante majorité des projets aidés par le FSC, ce qui montre que le biais de la fiction est la modalité de représentation des réalités nationales privilégiée par le fonds.

Si l'on observe ce qui s'est passé en Colombie, où le film est sorti en premier, on peut affirmer que le fait qu'il soit passé par le FSC ne semble avoir eu aucun effet sur son exploitation. En reprenant les chiffres de l'exploitation cinématographique en Colombie pour l'année 2010¹⁷, on observe deux phénomènes qui attestent que le destin de ce film a été conforme au destin de n'importe quel film colombien appartenant à la catégorie du cinéma d'auteur. Dans son mémoire consacré au rôle des échanges culturels avec la France dans le renouveau du cinéma d'auteur colombien, Gloria Pineda Moncada rapporte les propos du cinéaste Oscar Ruiz Navia qui estime : « dans mon pays, le cinéma d'auteur n'est pas populaire. Les Colombiens préfèrent les films hollywoodiens ou équivalents »¹⁸. Elle fait donc le lien entre cette

¹⁷ Données tirées de Julián David CORREA R., « ¿Se puede celebrar el cine colombiano? Un balance en el 2010 », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 19, 2011, p. 106-119.

¹⁸ Gloria PINEDA MONCADA, *Le Renouveau du cinéma d'auteur colombien et les échanges culturels avec la France*, Mémoire de Master 2 dirigé par Ana Vinuela, Paris, Université Paris 7 Diderot, 2017, p. 46.

accoutumance du public national aux produits hollywoodiens et la nécessité, pour les cinéastes colombiens dont les pratiques esthétiques s'éloignent de ce canon, de chercher des financements à l'étranger. Il est donc logique qu'ils frappent à la porte du FSC, dans la mesure où la raison d'être de ce fonds est justement de faire rempart à l'hégémonie hollywoodienne en favorisant la production d'un cinéma répondant à des objectifs moins commerciaux. Pour autant, en 2010, les écrans colombiens étaient largement – et comme toujours – dominés par le cinéma étranger (c'est-à-dire états-unien), car les entrées du cinéma national ne représentent que 4,09 % du total avec en moyenne 134 038 spectateurs par film colombien pour une année où neuf films nationaux sont sortis. Toutefois, ces chiffres masquent de forts déséquilibres en ce qui concerne l'exploitation de ces films. En effet, seuls trois d'entre eux dépassent les 100 000 spectateurs¹⁹. Il s'agit de trois comédies qui ne sont pas sorties en France : *In fraganti* (596 731 spectateurs pour 60 copies), *Sin tetas no hay paraíso* (326 247 pour 70 copies) et *Chance* (118 336 pour 60 copies). Pour sa part, *La Société du feu rouge*, avec ses 42 220 spectateurs pour 18 copies, occupe la septième position.

Ce déséquilibre est très révélateur des processus de sélection et de circulation des films qui passent par des fonds sélectifs comme le FSC. D'un côté, il est remarquable que très peu de comédies s'y présentent. Évidemment, l'on peut supposer que, s'agissant de films *a priori* plus commerciaux et peu exploitables à l'étranger pour des raisons d'idiosyncrasie, les comédies n'ont pas besoin de ce type d'aide. Pour autant la quasi absence du genre, non seulement parmi les films sélectionnés mais également parmi ceux qui se sont présentés, suggère une forme d'autorégulation (autocensure ?) du dispositif qui ne semble pas adapté à ce type de production plus marqué du sceau du cinéma commercial et moins de celui de l'« intérêt culturel ».

¹⁹ Rappelons, à titre de comparaison, que le plus grand succès de l'année, *Toy Story 3*, a été vu par 2.156.455 spectateurs. Les 16 titres qui dépassent les 500.000 spectateurs (parmi lesquels on ne trouve qu'un seul film colombien) représentent, à eux seuls, pratiquement la moitié des entrées enregistrées pour l'ensemble de l'année, « "Infraganti", la película colombiana más vista en 2010 », *El Espectador*, 25 décembre 2010, consulté le 7 novembre 2017,

<<http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/infraganti-pelicula-colombiana-mas-vista-2010-articulo-241842>>.

Autrement dit, tout se passe comme si la comédie n'appartenait pas au domaine du cinéma « culturellement » intéressant si prisé par le fonds, ce qui apparaît comme un filtre déformant et problématique se répercutant logiquement sur les entrées en salles : il est dès lors nécessaire de se poser la question des hiérarchies génériques implicites de ce dispositif de sélection et de soutien à la « qualité », comprise dans le sens d'un modèle de distinction culturelle que la France impose aux cinémas du Sud qu'elle promeut.

Dans cette perspective, on peut considérer que le FSC agit à contre-courant du cinéma *mainstream*, en cherchant des propositions qui, à partir de regards d'auteurs, se trouvent de fait pratiquement condamnées à ce que Pedro Adrián Zuloaga appelle l'« invisibilité » du cinéma colombien « à l'extérieur mais aussi sur les écrans colombiens »²⁰, confirmant ainsi les observations que nous venons de formuler. La situation de *La Société du feu rouge* pour ce qui est de sa (non) rencontre avec le public est également révélatrice et se fait plus aiguë encore en France, où il a pu être projeté et apprécié dans des festivals de cinéma, avec notamment l'obtention du prix de la ville d'Amiens lors de la troisième édition de son festival²¹. Pour ce qui est de son exploitation, le film a réuni 170 spectateurs lors de sa première semaine de diffusion à Paris. Inutile de dire que le thème de l'invisibilité de ce cinéma se fait plus criant encore de ce côté de l'Atlantique, où le festival de cinéma d'Amiens n'a pas non plus la projection des festivals de première catégorie comme ceux de Cannes ou de Berlin...

La problématique réception du cinéma de la diversité

Un autre élément qui permet de mettre en avant les problèmes de visibilité des films aidés par le FSC est celui de leur réception critique. Du côté colombien, un

²⁰ Pedro Adrián ZULOAGA, « Los autoengaños de la Semana del Cine nacional », *El tiempo*, 19 octobre 2010, consulté le 7 novembre 2017, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4204452>.

²¹ Consulté le 7 novembre 2017, <<http://www.ambafrance-co.org/Le-cinema-colombien-recompense-au-Festival-International-d-Amiens>> .

rapide coup d'œil aux comptes rendus publiés sur le film montre qu'ils mettent face à face deux façons de l'appréhender. D'un côté, on éreinte la vision que le film transmet du pays, que certains associent à la « pornomière »²² à partir de l'idée selon laquelle le cinéma national devrait montrer certaines choses plutôt que d'autres. Cela n'est pas sans rappeler les positions défendues par une certaine critique qui, aussi bien en Colombie qu'au Mexique et ailleurs en Amérique latine, plaide pour un cinéma séduisant qui laisse de côté les aspects les plus polémiques sur le plan thématique, et les images les plus laides et choquantes sur le plan esthétique, comme le rappelle Julián David Correa dans le contexte colombien :

L'apparition du cinéma colombien sur les écrans des exploitants commerciaux a toujours donné lieu à des débats liés à l'image du pays. Les personnes dont les voix se font entendre dans les médias soulèvent habituellement deux problèmes : selon elles, le cinéma colombien devrait être une vitrine montrant le meilleur d'un pays conflictuel et beau. [...] Il y a aussi eu une idée reçue fort répandue selon laquelle les films qui montrent notre violence sont les seuls qui existent, l'obligation « patriotique » de nos réalisateurs de cinéma étant de montrer d'autres thématiques²³.

D'un autre côté, certains critiques prennent la défense du film surtout au nom de l'originalité d'un point de vue qui permet d'aborder un thème largement ressassé par le cinéma national, celui de la marginalité sociale et de la violence dans les grandes métropoles contemporaines, mais en évitant les stéréotypes habituels. C'est ce que fait notamment Camilo Villamizar Plazas :

On peut alors voir *La Société du feu rouge* comme un film qui revisite plusieurs lieux communs historiques du cinéma colombien, comme

²² Adolfo AYALA, cité dans Alberto POSSO, « *La sociedad del semáforo* se estrena en medio de la polémica », *El País* (Colombie), 24 septembre 2010, consulté le 7 novembre 2017, <<http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/sociedad-del-semaforo-estrena-en-medio-polemica>> (Je traduis).

²³ J. D. CORREA, « Cine colombiano en Cannes 2007: pasos adelante y temas pendientes », *Cinemas d'Amérique latine*, n° 16, 2008. Je traduis.

la violence, la marginalité et la politique, mais qui fait aussi preuve d'un point de vue particulier et intensément personnel dans la façon de les traiter [...]»²⁴.

Ainsi, l'on observe une ligne de fracture entre ceux qui critiquent le film du fait de son contenu supposément scabreux, et ceux qui au contraire en valorisent l'intérêt esthétique et le regard singulier à partir duquel est construite cette vision des marginaux.

De façon significative, en France où *La Société du feu rouge* n'a pratiquement pas été vu, les critères vont s'inverser. On observe en effet que la critique la plus élogieuse vis-à-vis du film est celle qui fait preuve d'une connaissance de la réalité latino-américaine et colombienne suffisamment profonde pour lui permettre de comprendre le geste artistique radical que constitue cette proposition cinématographique et fictionnelle. C'est le cas par exemple de Cédric Lépine qui publie un compte rendu critique du film dans le journal en ligne *Mediapart* dans lequel il estime que « Rubén Mendoza va filmer la vie là où elle se trouve, là où la créativité sociale, technique et artistique est une nécessité quotidienne »²⁵. Ce point de vue exprime la compréhension par le critique du lien entre la forme et le contenu du film, et légitime la validité des options formelles choisies par le cinéaste pour rendre compte de la réalité qu'il recrée à partir de la fiction cinématographique. Dans la même veine, la critique publiée dans le quotidien *Le Monde* salue le « souffle libertaire » du film, ainsi que sa proximité avec le cinéma documentaire (dans lequel le cinéaste a fait ses premières armes en tant qu'assistant) dans sa façon d'aborder la réalité²⁶. Les critiques qui éreintent le film sont au contraire celles qui se concentrent

²⁴ Camilo VILLAMIZAR PLAZAS, « *La sociedad del semáforo* y el cine de los márgenes », consulté le 7 novembre 2017, <<http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2014/02/normal-o-21-false-false-false-es-co-x.html>> Je traduis.

²⁵ Cédric LÉPINE, « *La sociedad del semáforo*, Rubén Mendoza », *Mediapart*, 16 juin 2013, consulté le 7 novembre 2017, <https://blogs.mediapart.fr/edition/cinelatino/article/160613/la-sociedad-del-semaforo-ruben-mendoza>. Je traduis.

²⁶ Sandrine MARQUES, « *La société du feu rouge* : dans la cour des miracles de Bogotá », *Le Monde*, 11 juin 2013, consulté le 7 novembre 2017,

sur sa forme, sans la mettre en relation avec ce qui est représenté. Ainsi par exemple, dans l'hebdomadaire culturel *Télérama*, le film ne s'attire que quelques lignes qui condamnent la « maladresse » du récit, sans expliquer en quoi elle consiste²⁷. Cette même idée de « maladresse » se retrouve dans la critique de la revue de cinéma *Positif*²⁸. Ce préjugé de la critique à l'encontre de l'écriture du film est très révélateur de ce que l'on peut attendre en France d'un récit filmique latino-américain : l'originalité du point de vue d'un auteur, certes, mais dans les limites d'un cinéma bien fait et bien compréhensible depuis les bords de la Seine...

Conclusion

Au cours de ses 27 années d'existence, de 1984 à 2011, le Fonds Sud Cinéma a apporté une aide en production à plus de 500 projets cinématographiques issus de pays où celle-ci apparaissait comme nécessaire. L'objectif était de construire un front de résistance face au cinéma hégémonique (c'est-à-dire hollywoodien), à la tête duquel se trouverait la France, en tant que pays ayant su maintenir une solide tradition de soutien public à un cinéma d'auteur qui, parce qu'il passe par les fourches caudines de processus sélectifs, est censé être un cinéma de qualité.

Dans le même temps, une observation des pays qui ont le plus largement bénéficié de l'aide de ce fonds laisse apparaître que ses choix ne furent pas exempts d'arrière-pensées politico-diplomatiques, comme le montre par exemple le poids des anciennes colonies françaises d'Afrique et du Maghreb. Par ailleurs, on observe également que les pays qui concentrent la majeure partie des aides sont aussi ceux qui sont parvenus à mettre en place une activité cinématographique de type industriel, avec un effort plus ou moins abouti de soutien public au cinéma national.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/11/la-societe-du-feu-rouge-dans-la-cour-des-miracles-de-bogota_3427200_3246.html.

²⁷ Nicolas DIDIER, « *La sociedad del semáforo : La société du feu rouge* », *Télérama*, 12 juin 2013, consulté le 7 novembre 2017,

<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-sociedad-del-semaforo-la-communaute-du-feu-rouge_436888_critique.php>

²⁸ Critique de Dominique MARTÍNEZ, consultée le 7 novembre 2017,

<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-215618/critiques/presse/>>.

Les 20 ans d'existence du FSC ont donné lieu à une série de commémorations qui ont insisté sur la quantité de films aidés ainsi que sur la pertinence des sélections, dans la mesure où bien des noms aujourd'hui familiers dans les circuits festivaliers européens sont passés par ce fonds, souvent avec leur premier film, ce qui en fait un très puissant découvreur de talents aux yeux des publics et critiques européens et étrangers. Toutefois, ce qui a été réussi sur le plan de la production ne s'est pas toujours traduit dans la distribution des films. Loin s'en faut : dans la plupart des cas, leur diffusion est restée confidentielle. En outre, la façon dont les films sont appréhendés par la critique en France confirme le filtre à partir duquel le cinéma du Sud est valorisé : on attend en effet qu'il soit un cinéma social et culturellement « intéressant » ce qui met presque automatiquement les comédies de côté, original et reflétant le point de vue d'un auteur, mais sans sortir des limites d'un nouveau *mainstream* festivalier qui ne correspond pas nécessairement aux représentations les plus authentiques, si tant est que celles-ci existent.

La “Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona”

Del uso del film para hacer dudar del cine

o cómo construirse un público

Sonia KERFA, Université Lumière Lyon 2

Passages XX-XXI EA 4160

En 1993, la cooperativa barcelonesa Drac Màgic-Cooperativa Promotora de Mitjans Audiovisuals¹ creada en 1970 con el objetivo de desarrollar el conocimiento y análisis de los contenidos audiovisuales pone en marcha un festival internacional de cine dedicado exclusivamente a la producción de mujeres. El festival, cuya idea germinaba ya desde la creación, es conocido bajo el nombre catalán de “Mostra Internacional de Films de Dones” y lleva veinticinco años tratando de construir una historia transnacional de la creación cinematográfica en femenino.

El desarrollo exponencial de los festivales, a partir del año 2000² y la emergencia de los *Festival Studies* que sentaron las bases del estudio de los festivales como dignos de ser objeto de investigación justifican plenamente el volver sobre este festival. Uno de los teóricos de los *Festival Studies*, Donald Getz, insiste en que los estudios sobre los festivales se focalizaron en los acontecimientos y que consideraron las experiencias y el significado como el fenómeno³ esencial de los estudios sobre festivales. La palabra “fenómeno”, que, por su etimología, significa la aparición de algo nuevo, pone de manifiesto la potencia de la adhesión del público a su festival. De aquí la relación peculiar que establecen los festivales que logran fidelizar a su público año tras año.

Podemos deducir de todo ello que el festival, categoría de manifestación que se ha impuesto por su importancia en número y variedad, funciona como un nuevo paradigma para comprender las sociedades no solo del ocio sino del conocimiento.

¹ Dragón Mágico, en castellano. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías.

² Donald GETZ, “The nature and scope of Festivals Studies”, *International Journal of Event Management Research*, n° 1, vol. 5, 2010, consultado el 2 de junio de 2017, ijemr.org, p. 1-47.

³ *Ibid.*, p. 2.

Desde el punto de vista cultural, dan constancia de cierto estado de la sociedad a través de una coincidencia entre oferta y público. En este sentido, el festival celebra valores de una comunidad, ideologías, identidad y continuidad⁴. En una perspectiva antropológico-cultural, que es la de Alessandro Falassi, investigador pionero en los *Festival Studies*, un festival es “un tiempo sagrado o profano de celebración, marcado por prácticas particulares”⁵. Por su parte, Getz habla de “celebración pública y temática”⁶.

La Mostra de Films de Dones de Barcelona entra en perfecta resonancia con estas definiciones. Desde su inicio, se ha concebido como una celebración del cine hecho por realizadoras. El equipo organizador de la Mostra selecciona y programa películas para un público de sensibilidad feminista. Visibilizar a las mujeres realizadoras, constituir a un público fiel y comprometido con la causa de las mujeres e insertar un festival en un proyecto más amplio de educación a la mirada, tales han sido y siguen siendo las metas del equipo. Su historia se vincula con la de la cooperativa Drac Màgic que, en Cataluña y en España⁷, sembró la semilla de la pedagogía y cultura visual a lo largo de su reconocida labor en el campo de la divulgación de productos audiovisuales y el desarrollo de materiales educativos⁸.

En suma, estamos ante una cooperativa que se construyó para y con la imagen considerada en su plena potencia educativa y crítica. Su historia está íntimamente vinculada con la necesidad de respirar nuevos aires en la atmósfera saturada de mentiras del final del franquismo.

Nos aproximaremos al festival de cine hecho por mujeres considerando la Mostra como un proyecto de propagación de la cultura fílmica concebida a partir del

⁴ *Ibíd.*, p. 2.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ En su tesis, Esther Gispert Pellicer describe la cooperativa como “la primera fuerza en el Estado español en la aplicación educativa del cine en la escuela y en la formación cinematográfica del profesorado [...]”. Cf. su tesis “El cinema com a recurs i matèria d’estudi: l’experiència de Drac Màgic”, consultado el 20 de abril de 2017, *DUGiDocs*, <http://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/4649>, p. 238.

⁸ La cooperativa Drac Màgic recibió varios premios prestigiosos por su labor audiovisual.

concepto de “conocimientos situados” que desarrolló Donna Haraway⁹. La filósofa norteamericana, especialista de *Sciences Studies* ha cuestionado radicalmente, desde una perspectiva feminista, la objetividad científica “de Hombre y de Blanco [...] en las sociedades¹⁰ dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas [...]”¹¹. Su pensamiento conduce a reconsiderar las dicotomías tradicionales, entre otras, hombre/mujer o naturaleza/cultura, a partir de los saberes de las mujeres feministas, defendiendo la experiencia y pensamiento feministas como “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, *conocimientos situados*”¹². Se puede resumir diciendo que Haraway “[...] sostiene que *todo saber*¹³ es siempre una construcción hecha desde una perspectiva determinada que, por tanto, se ve influida por ésta”¹⁴.

Este concepto hace parte del andamiaje discursivo de la denominada teoría del punto de vista [...] que se configuró en Norte América en las décadas de 1970 y 1980 como “una teoría crítica feminista sobre las relaciones entre la producción de conocimiento y las prácticas de poder”¹⁵.

Nuestro análisis se enmarca en esta perspectiva situada que busca fisurar los saberes hegemónicos. Tras una breve aproximación a la génesis de la Mostra, daremos paso al marco organizativo y militante que establecieron sus organizadoras

⁹ Donna Haraway inauguró la última edición de la Mostra, en junio de 2017.

¹⁰ Está refiriéndose a la sociedad de la era Ronald Reagan.

¹¹ Donna HARAWAY, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, in D. HARAWAY, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, p. 324.

¹² *Ibid.*, p. 324. En cursiva en el texto.

¹³ El subrayado es nuestro.

¹⁴ Stella VILLARMEA REQUEJO, “Conocimientos situados y estrategias feministas”, *REDEN. Revista de Estudios Norteamericanos*, n° 17-18, 1999, p. 221, consultado el 3 de enero de 2018. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5017>.

¹⁵ Carlo Emilio PIAZZINI SUÁREZ, “Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad”, *Geopolítica(s)*, n° 1, vol. 5, 2014, p. 13, 2 de mayo de 2017. <http://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/viewFile/47553/44574>. La cita incluida es de Sandra Harding (2004).

para definir su público desde la primera edición y programación. Esta ha funcionado como un molde para las siguientes ediciones. Hoy, la permanencia de la Mostra testimonia lo válido de esta estrategia inicial y la creación de un territorio fértil y abonado para la visibilización pública de una creación fílmica marginada de los circuitos y de los cánones de la industria cinematográfica.

Breve historia de una cooperativa: manifestar visualmente su postura crítica

No es anodino que se creara una cooperativa en los años setenta, un periodo histórico que vio afirmarse en España, a partir de la ley de Asociaciones de 1964, una “voluntad asociativa”⁶, en particular por parte de las mujeres. Como lo explica Isabel Marín Gómez basándose en un estudio de la historiadora Danièle Bussy-Genevois:

Las asociaciones de vecinos, las de los padres de alumnos, algunas de las de amas de casa, con orientación distinta a las de Sección Femenina, o las asociaciones de consumidores, serían los espacios colectivos más propicios para el desarrollo de la actividad reivindicativa de las mujeres, que acabarían emprendiendo igualmente un movimiento feminista propio, creando también sus propios espacios de sociabilidad y política, que van a fomentar el asociacionismo formal⁷.

El estudio del asociacionismo durante el franquismo en el ámbito femenino ha revelado no solo su vitalidad sino también la existencia de “[...] las posturas mayoritariamente democráticas de los colectivos de las mujeres españolas”⁸. Encuentra esta cita un eco en la definición de la Alianza Cooperativa Internacional⁹,

⁶ Isabel MARÍN GÓMEZ, “Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y transición a la democracia. Murcia, 1964-1986”, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008, p. 206, consultado el 13 de marzo de 2017, *Digitum*, <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/2056>.

⁷ Danièle BUSSY GENEVOIS, citada por I. MARÍN GÓMEZ, *ibíd.*, p. 206.

⁸ D. BUSSY GENEVOIS, citada *ibíd.*, p. 620

⁹ Alianza Cooperativa Internacional (ACI), consultado el 19 de enero de 2017, <http://www.aciamericas.coop/Que-es-la-Alianza-Cooperativa-Internacional>.

que presenta la cooperativa como “una empresa de propiedad, conjunta y democráticamente controlada”²⁰.

La idea de poseer en conjunto y democráticamente caracteriza plenamente al grupo de mujeres que fundó Drac Màgic, “una cooperativa audiovisual pionera en España”²¹, según Manuel De Luna. La historiadora del cine Susan Martin-Márquez detalla la potencia educativa que se puso en marcha en aquel entonces:

Acaso el trabajo más impresionante sobre cine y género en España lo hizo el colectivo barcelonés, Drac Màgic. Creado inicialmente en 1970 para promover un cine de calidad para niños y formar a los profesores de primaria y secundaria para que introdujeran el filme en sus clases, Drac Màgic extendió su programa educacional más allá de la docencia para llegar a la comunidad catalana en su conjunto. El grupo adopta una sofisticada e interdisciplinar manera de aproximarse al medio cinematográfico, en el que la representación de la mujer es un aspecto importante²².

No se podía pensar un programa más completo y puntero en una sociedad aún conservadora. Cuando se creó, al final del régimen franquista, esta cooperativa no tenía derecho a indicar que iba a dedicarse al cine ya que este “estaba asociado con la mala gente”²³ recuerda Dolors Manté, una de las fundadoras de la cooperativa. La unión entre los primeros socios se cimentó en el espíritu de la solidaridad contra un enemigo común, el franquismo, y para defender el catalán como cultura y lengua.

El equipo de la cooperativa, y en particular dos de sus cofundadoras Anna Solà y Marta Selva, codirectoras actuales, consideraban el cine en sí, como un discurso

²⁰ *Ibid.*

²¹ Manuel DE LUNA, “Érase una ‘Ventafocs’...”, *El Periódico*, consultado el 22 de abril del 2015, <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/erases-ventafocs-4121058>.

²² Susan MARTIN-MÁRQUEZ, *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1999, p. 11-12.

²³ M. DE LUNA, *op. cit.*

coherente, producido en un momento dado de la sociedad y que debía verse en una sala, y no como pretexto para estudiar en clase²⁴.

El papel fundamental que ellas le otorgan a la sala de cine en tanto que “experiencia del mundo”²⁵ explica que unos años después de su creación, la cooperativa decida ampliar el perfil de su público y dirigirse a los adultos con una “muestra” que se convirtió en el segundo festival de cine de mujeres después del de Madrid, ahora desaparecido. Por lo tanto, estamos ante un grupo de mujeres²⁶ que tenían objetivos claros a la hora de arrebatarse al mundo masculino una parcela de poder en el control, la producción y difusión de las creaciones audiovisuales. Lo hizo con el respaldo de la más prestigiosa institución de cine de Catalunya, la Filmoteca, coorganizadora del evento. La primera edición de la Mostra tuvo lugar en 1993 pero el proyecto se había iniciado en 1988 cuando nació la idea de hacer de Barcelona la nueva sede de la Feria del Libro Feminista que se solía organizar en Montreal. En la ciudad canadiense, paralelamente a la feria, se organizaba, unos días antes del encuentro editorial, un festival de cine de mujeres. Se construyó el proyecto barcelonés sobre el modelo de Montreal abriendo un lugar para el cine y otra difusión de la cultura feminista.

La formación de la mayoría de los socios de la cooperativa, profesores de secundaria, explica en parte el compromiso por la divulgación y transmisión del saber, en este caso el saber leer una imagen, y la Mostra, en esa vertiente programática, reviste la forma y la fuerza de un manifiesto. En la historia de las mujeres, recurrir al manifiesto ha significado utilizar una forma escrita, con gran valor comunicativo, para “tomar posición”²⁷ públicamente y exponer su ideario. A

²⁴ Benjamín CABALEIRO, “Entrevista a Anna Solá y Marta Selva (Cooperativa Drac Màgic)”, *Educación y Biblioteca*, n° 7, 1995, p. 32-33.

²⁵ Marc CERISUELO, “Stanley Cavell et l’expérience du cinéma”, *Revue française d’études américaines*, 2001, n° 88, vol. 2, p. 53, consultado el 22 de mayo de 2017, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-2-page-53.htm>.

²⁶ En su gran mayoría eran mujeres, pero también participaron hombres como Miquel Porter i Moix, presente desde la fundación.

²⁷ Carlos TELLO, “Le manifeste à l’écran entre la Nouvelle Vague et Dogme 95”, *Marges*, n° 21, vol. 2,

pesar de su forma verbal, el manifiesto rebasa la simple declaración de principios: es un discurso para “denunciar el orden establecido.”²⁸ Según Bastien Gallet, un manifiesto se puede definir como “una relación entre un decir y un hacer. Lo que enuncia, debe al mismo tiempo, y de cierto modo, hacerlo. [...] El decir del manifiesto es por lo tanto doble, asertivo y prospectivo. Es un hecho y una promesa.”²⁹

En este sentido la Mostra cumple con este decir y hacer. Por una parte, dice el hecho cinematográfico como lugar de una presencia inédita de la mujer consciente que deja huella de su hacer y, por otra parte, hace ver cine que no es sino la prolongación en actos, en activismo, del hecho de crear, o sea una cadena de transmisión que considera el cine como una “instancia de permeabilidad con la vida”³⁰.

Otra vez esa experiencia de cinefilia crítica es difícilmente separable de su praxis en Drac Màgic, lo que señala Susan Martin-Márquez cuando relaciona directamente las dos entidades:

En 1993, [...] el colectivo crea un festival anual, el Festival Internacional Film [sic] de Mujeres, que también propone catálogos informativos. Drac Màgic ha dejado un profundo impacto en la recepción del cine en Cataluña [...] ³¹.

El proyecto de la Mostra no podía sino ser la extensión de la política de Drac Màgic que ya daba un curso en aquel momento en la Universidad Complutense de Madrid sobre “Mujer, cine e historia”. Por lo tanto, el primer público del equipo lo constituyeron los estudiantes. Este curso era una forma de sensibilizar a un público universitario a las teorías que articulaban cine y género ya que, desde que se formó

2015, p. 22.

²⁸ Jacques FILLIOLET, “Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques”, *Littérature*, n° 3, vol. 39, 1980, p. 23.

²⁹ Bastien GALLET, “À l'impossible le manifeste est tenu”, *Lignes*, n° 40, vol. 1, 2013, p. 21.

³⁰ Giorgio DE VICENTI, “Actualités du travail théorique de S. M. Eisenstein : contextes et pratiques du style moderne aujourd’hui”, in Laurence SCHIFANO et Antonio SOMAINI, dir., *Eisenstein. Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 384.

³¹ S. MARTIN-MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 11-12.

el proyecto de la Mostra, se inspiró en el festival de Madrid que defendía, según sus organizadoras, “una clara voluntad de compromiso con el feminismo”³².

Una declaración de principios que se aplica perfectamente al propósito de las socias barcelonesas de la cooperativa que siempre han reconocido su deuda a las mujeres programadoras de los festivales de cine de mujeres de España y en particular a las de Madrid³³: “Revisando hoy los catálogos de este festival nos seguimos reconociendo deudoras de su perspicacia, atrevimiento, profesionalidad y posición feminista en la difusión cultural cinematográfica”³⁴. Las mujeres de la Mostra tenían modelos para convertirse en programadoras audaces y profesionales, creando así una forma de solidaridad intelectual inscrita en una perspectiva histórica. La manera cómo enfocan la difusión y programación define al público al que han ido constituyendo. La metáfora de la polinización, término que tomamos prestado de Santos Zunzunegui³⁵, expresa bastante bien el modo de hacer de la Mostra. La polinización implica el hecho de polinizar y pues retoma la idea de fecundación por medio del transporte del polen. Por lo tanto, la Mostra hizo de polinizadora.

La construcción del público por polinización o cómo reivindicar una relación emancipadora

La programación no se entiende sin el trabajo paralelo y preliminar que, desde su inicio, ha emprendido el equipo de la Mostra a través de sus seminarios³⁶ de análisis cinematográfico feminista a los que participaron, por lo menos durante los diez

³² SIN AUTOR, *El País*, 20 de noviembre de 1991, consultado el 2 de mayo de 2017, http://elpais.com/diario/1991/11/08/cultura/689554815_850215.html.

³³ Actualmente son cinco las muestras que se interesan en cine de mujeres; están reunidas en TRAMA, la coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres. Es una asociación de ámbito estatal creada en el 2002. Cf. *TRAMA*, consultado el 23 de mayo de 2017, <https://tramaben.wordpress.com/trama/>.

³⁴ Marta SELVA y Anna SOLÀ, “Prólogo”, in M. SELVA y A. SOLÀ, coord., *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 13.

³⁵ Santos ZUNZUNEGUI, “Prólogo”, in Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *Escritos de Técnica, Poética y Mística. José Val del Omar*, Madrid, La Central/Museo Reina Sofía, 2010, p. 16.

³⁶ M. SELVA y A. SOLÀ, *op.cit.*, p. 13.

primeros años, más de cuarenta grupos de mujeres que pertenecían al mundo del asociacionismo vecinal. Los seminarios fueron “un nutriente imprescindible para el desarrollo ideológico de la Mostra que ha huido así de la autocomplacencia y la desmesura festivalera.”³⁷

Por lo cual podemos decir que el segundo público de la Mostra, después de los estudiantes de la Universidad Autónoma de Barcelona, lo constituyeron estos grupos que se educaron en el análisis de películas. Ellos las ayudaron a “ajustar sus propósitos”³⁸, “borrando la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”³⁹, lo que es exactamente la definición de la emancipación según Jacques Rancière. Fueron esas mujeres las primeras críticas de la programación, críticas cuyo criterio no venía contaminado por las jerarquías propias del universo cultural de la cinefilia, o sea que hablaban desde un saber subalterno, es decir situado.

Podemos deducir de todo aquello que la narración de la historia del cine hecho por mujeres, bajo el prisma de la Mostra, rompe con la narración vertical, tan patriarcal, privilegiando lo horizontal, lo que emerge de la base, aquí, la base local, vecinal, con sus mujeres sin perfil universitario. El asociar a las mujeres como público legítimo por ser mujeres es decir con un punto de vista, una experiencia y en suma una autoría, es algo muy osado puesto que la cooperativa “se ha propuesto construir nuevas formas de acercarse al problema de cómo producir conocimiento, desde dónde y para quien [sic]”⁴⁰, respondiendo así a los esquemas conceptuales que defiende Donna Haraway cuando habla del “empirismo feminista”⁴¹.

Esta visión precursora se inscribe en un contexto general, el del final de los años setenta, cuando se cuestionaba el poder y la manera cómo se narra la historia. En este sentido se hacen patentes en la formación cultural e intelectual del equipo

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Id.*

³⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 26.

⁴⁰ C. E. PIAZZINI SUÁREZ, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

formado por esas militantes feministas tanto la aportación de los *Feminist Studies* como la biopolítica de Michel Foucault.

La presencia de teóricas del feminismo como Giulia Colaizzi, que participó en el Máster antes citado es una prueba más del nivel intelectual del equipo. Su presencia al lado de teóricas y directoras como Laura Mulvey, hacen del festival el punto de contacto entre teorización y creación. También participaron en el Máster y en la Mostra Teresa de Lauretis o la vanguardista Ulrike Ottinger, dos referencias en los Estudios de género y pensadoras del arte cinematográfico.

Estamos por lo tanto en una preparación múltiple del público que son más bien públicos en plural, del estudiante de Máster a las teóricas pasando por las mujeres de los barrios más periféricos de la ciudad que acuden también a la Mostra como formación complementaria a los talleres de análisis. Estudiar al público de la Mostra supone ir más allá del espectador del cine *mainstream* y considerar la construcción de un público en relación con la mayéutica, o sea que todo estaba latente en los espectadores y espectadoras quienes solo esperaban las preguntas y las voces reivindicativas para despertar respetando así la idea de que “[...] un filme realizado por una mujer es siempre reivindicativo.”⁴²

Primero, y lo subrayan las actuales directoras Marta Selva y Anna Solà, la Mostra no es “sólo cine de mujeres sino [que es] cine”⁴³ y siguen precisando que

[e]n la mayoría de filmes que hemos proyectado observamos la existencia de una experiencia de diferenciación creativa que debe ser atendida como tal. Para ello, desde la MIFDB [Mostra] hemos querido crear fundamentalmente un espacio de experiencia de recepción cinematográfica en el que se pueda percibir esta diferencia en su más amplia dimensión⁴⁴.

⁴² Salvador LLOPART, “Barcelona acoge la I Mostra Internacional de Films de Dones”, *La Vanguardia*, 10 de junio de 1993. No se precisa quién dijo esta frase.

⁴³ M. SELVA y A. SOLÀ, “El cine de mujeres es el cine”, in M. SELVA y A. SOLÀ, coord., *Diez años de la Muestra de Filmes de Mujeres de Barcelona*, op.cit., p. 19.

⁴⁴ *Ibíd.*

Por consiguiente, podemos deducir que el festival se concibe como espacio de relación entre el equipo comprometido y el cuerpo social en su vertiente cultural. El comentario de Mireia Bofill, directora de la editorial feminista La Sal, aclara esta idea de relación:

Quisiera proponer algunas reflexiones sobre la relación que yo establezco y sé que otras establecemos como receptoras (espectadoras, oyentes, lectoras) cuando sabemos que su creadora es una mujer. Un hecho que [...] le confiere para nosotras un valor añadido, más allá de su contenido particular, aunque éste también nos importa. En efecto, el acto de creación de una mujer en la que reconocemos a una semejante, su voluntad de manifestarse públicamente mediante ese acto [el de hacer un film] puede decirnos algo sobre nosotras mismas, [...] es una modalidad importante de la práctica de la relación entre mujeres [...] como palanca para dar sentido a nuestro estar en el mundo y transformarlo transformándonos⁴⁵.

Esta transformación viene acompañada de una exigencia de índole histórica y estética que revela que la Mostra no se concibe solo como un festival al uso sino como foco de divulgación y herramienta epistemológica. De aquí la constitución de una programación que otorga espacio tanto al cine mudo como al cine experimental, al debate con el público como a la reflexión sobre figuras femeninas de la envergadura de Hannah Arendt.

La “Memoria” que se redactó como balance de la primera edición se puede leer como prototipo de funcionamiento concebido para durar. Su lectura evidencia la metodología organizativa, rigurosa y multifocal en la que se combinaron elementos de estrategias de legitimación institucional e internacional, de postura cinéfila y por

⁴⁵ Mireia BOFILL, “Reivindicación de la Mostra como espacio de relación”, in M. SELVA y A. SOLÀ, coord., *Diez años de la de la Muestra de Filmes de Mujeres*, op. cit., p. 31-32.

fin de comunicación. Así se ha llevado a cabo una labor preliminar⁴⁶ que consta de cuatro fases. La primera recoge la lista de los viajes de las organizadoras a varias ciudades, sedes de festivales de mujeres para establecer una tupida red de contactos en Europa y en España. Luego, la segunda y tercera fases dan el balance del papel de la Filmoteca de Catalunya en la tarea de selección de películas. Por fin, se presenta la campaña de comunicación, muy pertinente, que se llevó a cabo: rueda de prensa acogida en edificios de la Generalitat, con periodistas de ámbito nacional y autonómico, intensa difusión del evento con la participación de las organizadoras a veintidós programas de radio y televisión de Catalunya, en mayoría, todo eso sin contar los actos paralelos.

Cada etapa revela una metodología comunicacional voluntaria por parte de las fundadoras. Querían asentar las bases de una relación con las entidades locales, pero con una calidad de programación que justificara su carácter internacional con el objetivo de atraer a un público de cine. En este sentido, hay que destacar el papel determinante de los medios de comunicación autonómicos en la difusión regular del evento cuya identidad catalana se evidencia, entre otros aspectos, en su arraigo local. Por lo demás, es de notar la implicación de las organizadoras que suelen multiplicar las entrevistas ocupando el espacio mediático.

Durante la primera edición, del 14 al 20 de junio de 1993, se contabilizaron 2987⁴⁷ entradas, sin que se pueda, por falta de datos, definir cualitativamente a este público. Para comparar, en Francia, el importante Festival de Films de Femmes de Créteil, para su primera edición en 1979, contó con la participación de unos 7.000⁴⁸ espectadores. Así el número de casi 3.000 asistentes a la primera edición, que tuvo lugar menos de veinte años después del final de la dictadura, no es nada anodino,

⁴⁶ Datos sacados de la “Memòria de la 1^a Mostra Internacional de Films de Dones”, Archivo de la Mostra, consultado en el local de Drac Màgic el 27 de octubre del 2016.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 37.

aún más en un país que no disfruta de la larga tradición de respaldo institucional que caracteriza la cultura cinematográfica francesa.

Durante esta primera edición, se logró la proyección de más de treinta películas entre las cuales destaca una de la francesa Alice Guy⁴⁹ la primera mujer cineasta, ausente hasta hace muy poco de las historias del cine, y otra de la española Rosario Pi y Brujas, otra referencia entonces olvidada de la historiografía. En cierta medida, se relaciona el nacimiento de la Mostra con la renovación de un horizonte cinematográfico casi vacío de realizadoras y que responde a la vocación cultural de un festival si consideramos con el filósofo Marc Crépon que la cultura, concepto siempre difícil de definir, “[...] nunca es el asunto de *un* individuo singular⁵⁰ [...]”, al contrario, explica él, compartirla es su horizonte. Podríamos añadir, compartir para multiplicar las perspectivas sobre el mundo. En el caso del cine, estos puntos de vista funcionan como formas de contrariar la mirada hegemónica que considera a la “mujer como imagen [y a] el hombre como portador de la mirada”⁵¹:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia⁵².

Estamos pues en un proceso de cambio del paradigma de recepción de la imagen que busca reequilibrar la potencia de las miradas reconsiderando el papel de la mujer que pasa de objeto a sujeto activo. La mujer directora de cine entra en el juego colectivo de la creación desenmascarando la realidad y confirmando que “la cultura es una cristalización de la ideología”⁵³.

⁴⁹ M.F.C., “La Filmoteca acull la semana que ve la primera Mostra de Films de Dones de Barcelona”, *Avui*, 10 de junio de 1993. Artículo firmado por M.F.C. (posiblemente Mireia Font Cors).

⁵⁰ Pierre-Étienne SCHMIT, “Entretien avec Marc Crépon”, *Le Philosophoire*, n.º. 27, 2006/2, Paris, Vrin, p. 16. Subraya el autor.

⁵¹ Laura MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”, in Brian WILLIS, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 370. Este texto fundamental de Mulvey fue publicado originalmente en la revista de cine *Screen* en otoño de 1975.

⁵² *Ibid.*

⁵³ OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, *Estudio sobre públicos. Análisis desde la teoría y la*

Esta cultura reivindicativa desbordaría el círculo del público militante feminista a partir de la segunda edición⁵⁴ como se puede leer en el informe:

Globalmente se ha superado la actitud “militante” que había estado presente durante la I Muestra y se ha dado paso a una tendencia más diversificadora acerca del evento cinematográfico que se ha reflejado también en la valoración que el público ha hecho de cada película⁵⁵.

Esta valoración se concretizó en tres menciones⁵⁶ que los espectadores dieron a películas que no tenían perspectiva feminista claramente reivindicada. Se percibe aquí cierta tensión, por parte de las programadoras, entre un deseo de apertura a un público cinéfilo y el reconocimiento de una especificidad política, la feminista. Se puede decir que el festival ha resuelto esta aparente contradicción al seleccionar obras, a veces inéditas, que en sus formas narrativas renovadoras o por los temas tabús⁵⁷, reactivan el imaginario visual, y al hacer que se articulen prácticas culturales y concientización política.

Tiempos para “*agit-provocar*” el imaginario

En su artículo sobre la Teoría de la Recepción Cinematográfica, Víctor Hernández-Santaolalla, recuerda que Hans Robert Jauss, fundador de la disciplina conocida como Teoría de la Recepción

[...] afirma que existen dos horizontes de expectativas, el del autor y el del receptor, que bien si coinciden en el momento en que aparece

práctica, Victoria Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2015, p. 14, consultado el 9 de mayo de 2017,

http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_publicoak_2015/es_def/adjuntos/estudio_sobre_publicos_cultura_2015.pdf.

⁵⁴ La Segunda edición en 1994 vio bajar un poco el número de espectadores que pasó a 2876. Datos sacados de “Memòria de la 2ª Mostra Internacional de Films de Dones”. La cooperativa no ha podido proporcionarnos datos numéricos acerca del número de entradas de la tercera edición ya que no se conservaron. A partir de la cuarta edición 3449 espectadores, según el informe de 1996 la media sería de unos 4000 espectadores.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Se trata de las “Menció públic secció Panorama”, “Menció públic secció Panorama Curtmetratges”, y “Menció públic secció Panorama Monografías”. *Id.*

⁵⁷ El ejemplo cabal es la proyección durante la primera Mostra del documental de culto del lesbianismo *Thank God I'm a Lesbian* (1992) de Dominique Cardona y Laurie Colbert.

la obra, después se irán distanciando, pues mientras el primero permanece fijo, el segundo ira cambiando dependiendo del momento sociohistórico en el que nos encontramos. Según Jauss, cuanto menos se aleja un texto del horizonte de expectativas, mayor es su carácter de entretenimiento, y cuanto más, mayor su valor artístico. Esto es lo que denomina “distancia estética”, reconociendo que hay textos que rompen de tal manera con el horizonte de expectativas imperante que o bien se forma su propio público, o bien se rechazan por ininteligibles⁵⁸.

El acierto del equipo de la Mostra desde el principio, y bajo el incentivo que fue la lucha de los setenta por la reconsideración de las mujeres como protagonistas de su vida y artistas, ha consistido en difundir lo que apenas había sido visto actualizando la historia del cine en un momento peculiar. Semejante actualización hace eco a la coincidencia temporal a la que se refiere Hernández-Santaolalla.

La historia del cine se encontraba en los años noventa en buenas condiciones socioculturales y políticas⁵⁹ para ser reevaluada. La sociedad española experimentaba en aquellos años prosperidad económica y se beneficiaba del Estado de Bienestar que fomentó la educación, parámetro esencial a la hora de medir la situación de las mujeres. La educación facilita a las mujeres el acceso al mundo laboral, y se podía observar que, globalmente en España, “la presencia de la mujer en el mercado de trabajo español [era] cada vez mayor[...]”⁶⁰

Estas transformaciones se inscribían en un marco general de secularización de la sociedad iniciado antes y que hacía que la Iglesia fuera perdiendo su papel histórico de rectora moral y de controladora del cuerpo de las mujeres. Todo aquello dibujaba unos valores nuevos que nutrían representaciones diversificadas en adecuación con

⁵⁸ Víctor HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, “De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta”, *FRAME*, n° 6, 2010, p. 200-201.

⁵⁹ En 1987 se había aprobado el I Plan para la igualdad de Oportunidades de las Mujeres (1988-1990).

⁶⁰ Jacinto RODRÍGUEZ OSUNA, “Evolución de la población activa, ocupación y paro en España 1976-1996”, *Política y Sociedad*, n° 26, 1997, p. 115.

los nuevos roles vigentes en la sociedad española. Se estaba gestando una sociedad de sensibilidad democrática, más internacionalista y progresista. La producción audiovisual coincidió con ese “momento histórico” al que se refería Hernández-Santaolalla citando a Jauss, propicio al encuentro entre formas de expresión renovadas y nuevas culturas audiovisuales.

La defensa de un cine que indaga a menudo en cuestiones difíciles o poco debatidas, como el amor lesbiano o el transexualismo, con películas formalmente arriesgadas, próximas a estéticas experimentales, explica en parte el interés de espectadores ajenos a la causa feminista pero interesados por otro discurso visual y por otra ficción que la perfecta que cuenta el patriarcado, para parafrasear a Anna Solà y Marta Selva⁶¹. Esta dimensión rupturista no es nada casual, muy al contrario, es consustancial al feminismo. Lo subraya Mónica Threlfall cuando describe el desarrollo del feminismo en el periodo transicional: “El feminismo se constituyó como una nueva vanguardia en la izquierda, paralela y simultánea a la de la lucha por la democracia, pero en clave amenazante.”⁶²

El reto democrático que consiste en comprometerse lo compartían ya las programadoras con su público años antes cuando defendían la Mostra como

un espacio que trabaja con nuevos públicos. Es decir, no nos referimos a convocar en las salas a personas que no han sido captadas por otras convocatorias o a abrir la puerta a grupos no previstos anteriormente. Nos referimos a *provocar* una situación que sólo puede darse con una invitación oportuna para que las creadoras puedan mostrarse a un público también oportuno o, dicho de otra forma, invitar a los públicos a participar en la propuesta de una forma que no han tenido la oportunidad de experimentar. Concretamente,

⁶¹ Francina RIBES, “Entrevista a Marta Selva y Anna Solà”, *Barcelonés.com*, 2 de mayo de 2017, <http://www.dracmagic.cat/2016/02/drac-magic-el-patriarcado-es-la-historia-de-ficcion-mejor-contada/>.

⁶² Mónica THRELFALL, “El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición española”, in Carmen MARTÍNEZ TEN *et al.*, ed., *El movimiento feminista en España en los años 70*, p. 39.

al ser convocadas o convocados para enfrentarse a una lectura connotada sexual o identitariamente. Esta intención, subyacente en todo el trayecto, constituye una de las bases fundamentales sobre la que se ha construido la estructura de la MIFDB⁶³.

En fin, se estructura la Mostra como lugar de “experiencia emocional y discursiva, un espacio de concentración y de debate [...]”⁶⁴ que dispara los tabúes. A esos espacios y encuentros, entrevistas con directoras y demás debates que se multiplican dentro y fuera del periodo festivalero y en distintos lugares de la ciudad, los espectadores acuden con su memoria llenas de vivencias en las que el parámetro sexual es un factor clave. Estos temas que responden al famoso lema feminista, “lo personal es político”, pasan por la mediación del cine y se convierten en asuntos de la “*res publica*”. La multiplicación de proyecciones gratuitas al aire libre participa igualmente de este acercamiento al público al tiempo que es una apuesta por visibilizar la creación en femenino.

Desde este punto de vista, el equipo organizador se inscribe en “las políticas de democracia cultural, que promueven la participación activa de creadores y ciudadanos en la definición de la vida cultural de su comunidad”⁶⁵, en una “lógica ascendente”⁶⁶, es decir que presta atención a “los procesos de reconocimiento, respeto y estímulo a la cultura que se generan en las comunidades”⁶⁷. Esta lógica parte de un público y comunidad preocupados por las cuestiones de identidad e igualdad sexual y su representación: tal distanciamiento y autorreflexividad suponen pertenecer a cierta categoría sociocultural.

⁶³ A. SOLÀ y M. SELVA, “Una nueva configuración de la cultura audiovisual: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona”, *Quaderns del CAC*, n° 15, 2003, p. 88. El subrayado es mío.

⁶⁴ Stéphanie-Emmanuelle LOUIS, “Pour une histoire des festivals (XIXe-XXe siècles)”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 66, 2012, p. 158.

⁶⁵ OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Id.*

Los reportajes⁶⁸ que hizo el equipo de la Mostra a la entrada o salida de las sesiones reflejan la clase social media a medio alta del público. Su forma de hablar, las razones intelectuales o emocionales que les movieron a participar en la Mostra hacen que, de cierto modo, se parezcan al perfil sociocultural del equipo organizador: la mayoría son mujeres al igual que el grueso de los miembros de la Mostra. Los estudios de sociología de la cultura confirman la adecuación potente entre ofertas culturales y público ya culturalizado y las soluciones para democratizar la cultura mostraron sus límites⁶⁹.

No obstante, la Mostra no se limita a ser un festival al uso, desvinculado de la realidad. Como lo hemos visto, se respalda ante todo en la cooperativa Drac Màgic y se nutre de la función mediadora que su experiencia y su pericia con otros públicos, escolares o mujeres adultas, le proporcionan. Tanto los recursos en línea de la cooperativa sobre libertad afectiva y sexual o sobre gente mayor como las programaciones de la Mostra fuera de Barcelona dan constancia de una retroacción intensa. El hecho de que, en su gran mayoría, el equipo de la Mostra sea el de la cooperativa le otorga gran coherencia al proyecto global de mediación, educación y difusión de una cultura audiovisual con un horizonte feminista. Es un elemento que podría arrojar luz sobre la larga duración tanto de la cooperativa como de la Mostra, la cual, además, ha sabido adaptarse a la era digital⁷⁰. No vamos a profundizar en el tema puesto que se trata de un público de internautas cuya implicación en la Mostra es muy difícil de medir.

⁶⁸ Durante las últimas sesiones, se filmó una serie de reportajes muy breves que recogen las opiniones e impresiones de los asistentes. La valoración global es muy positiva, lo que se entiende puesto que los que se dejan filmar son en general los más entusiastas.

⁶⁹ OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁰ El nuevo sitio web (2013) tiene unos 40 000 usuarios, que han visitado 57.100 veces el sitio. El total de número de páginas visitadas es casi de 200 000, con duración media de 2.29 min. Están en la media que se sitúa entre 2 y 3 minutos. En las redes, tienen un poco más de 4 000 “followers” en Facebook, 1745 en Twitter y en Instagram, 403. Datos proporcionados todos por Àngels Seix, coordinadora de la Mostra, a la que agradecemos muchísimo el favor (datos recibidos por correo electrónico el viernes 2 de diciembre de 2016).

Otro perfil difícil de medir es el de la categorización del público según su sexo. Por extraño que parezca, no existen datos acerca del perfil sexual, pero nos lo confirmó Anna Solà durante una entrevista⁷¹, el público del festival, además de ir aumentando, se vuelve cada vez más mixto. Sin embargo, sigue dominado por las mujeres⁷², de acuerdo con las prácticas cinematográficas de las mujeres españolas: “[d]esde hace años, los distribuidores de cine independiente y de autor en España saben que sus taquillas dependen del público femenino.”⁷³

Para la Mostra, sin embargo, ese carácter mixto significa una diversificación de los espectadores que confirma la buena salud del cine que sigue siendo el espectáculo cultural que más adeptos tiene, según el Ministerio de Cultura⁷⁴. De nuevo, la Mostra no se aparta del movimiento general. Así, la cifra de espectadores subió de manera espectacular en un 25 % en la sesión del 2009⁷⁵, sin que se conozca la razón. Desde entonces no ha parado de aumentar hasta alcanzar, en 2015, más de 6000 espectadores. Este éxito nace de la conjunción de varios factores tanto externos como de estrategia interna. El éxito de la Mostra se enmarca en el “dinamismo global que caracteriza el panorama cultural en España”⁷⁶. Sin embargo, no se puede comparar esta Mostra con los festivales por la dimensión activista que encierra. Dina Iordanova pone de realce el lazo constitutivo entre los festivales de cine y los activistas: «[I]es moviliza una meta, que es aumentar la toma de conciencia, visibilizar, estimular, prevenir y a veces cambiar el rumbo de los acontecimientos”⁷⁷.

⁷¹ Entrevista amablemente concedida en el local de Drac Màgic, en la calle San Père Mitjà de Barcelona, el jueves 27 de octubre del 2016.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Gregorio BELINCHÓN, “Cine de culto, cine de mujeres”, *El País*, 1 de junio de 2017.

⁷⁴ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, “Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2014-2015”, p. 17, consultado el 28 de julio de 2017, http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2014-2015/Encuesta_de_Habitos_y_Practicas_Culturales_2014-2015_Sintesis_de_resultados.pdf.

⁷⁵ Ni las programadoras ni yo hemos encontrado explicación satisfactoria.

⁷⁶ María DEVESA FERNÁNDEZ, Luis César HERRERO PRIETO y José Ángel SANZ LARA, “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”, *Estudios de Economía Aplicada*, n.º 1, vol. 27, 2009, p. 238, consultado el 22 de abril de 2017, <http://giec.blogs.uva.es/files/2012/02/eeadevesaherrerosanz2009.pdf>.

⁷⁷ Dina IORDANOVA, “Film Festivals and Dissent: Can Film Change the World?”, in Dina

Para concluir, si, como escribió Salvador Dalí, “Mirar es inventar”⁷⁸ la construcción y formación del público de la Mostra radica en la construcción en común de otro imaginario visual a partir de una posición compartida por las mujeres directoras, en minoría en la industria cinematográfica. La fabricación del público parte de este sustrato común de posición subalterna de la que quiere salir. El equipo de la Mostra, lejos de cualquiera victimismo, fomenta una visión de la creación con otras “heroicidades, batallas ganadas, conquistas apoteósicas” para reutilizar las palabras irónicas de Daniela T. Montoya⁷⁹.

Esta conquista supone una labor que Drac Màgic les proporcionó a las mujeres de la Mostra, un saber científico, lentamente estratificado y que han reconocido las instituciones⁸⁰. Esta inscripción temporal se percibe en la forma cómo han concebido, desde el principio, instalarse a largo plazo y siempre dentro de una red nacional y europea. Se puede decir que el proyecto de la Mostra ha sido el de estar presente simultáneamente, casi de ocupar en el sentido activista del término, tanto en los lugares del poder — la universidad, la Filmoteca, los centros docentes — como en los periféricos o marginados como los barrios más populares o las pequeñas ciudades de la comarca, lejos de la capital catalana.

La Mostra se ha convertido a su vez en un lugar poderoso que supo atesorar su experiencia. El hecho de convocar regularmente al público, con cierta masificación de la información y una voluntad inflexible de renovación, configura un festival fuera de lo común, inscrito en el pasado, en el presente y en el futuro. Esta triple

IORDANOVA y Leshu TORCHIN, eds., *Film Festivals and Activism. Film Festival Year Book*, n°4, St Andrew, St Andrews Film Studies, 2012. p. 13.

⁷⁸ Salvador DALÍ, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Ediciones Siruela, (1994) 2005, p. 15.

⁷⁹ Daniela MONTOYA, “17ª Mostra internacional de films de dones de Barcelona (2): balance. Un espacio de referencia”, *Encadenados. Revista de Cine*, 11 de octubre de 2009, consultado el 21 de marzo de 2017, <http://www.encadenados.org/rdc/cinema-paradiso/1668-170-mostra-internacional-de-films-de-dones-de-barcelona-2-balance>.

⁸⁰ Anna Solà y Marta Selva han sido nombradas miembros de honor de la Academia del Cine Catalán en el 2014.

inscripción temporal del cine la reivindicaba ya otra minoría refractaria a la sumisión: los cineastas palestinos del Manifiesto de 1973⁸¹.

Asimismo, el bullicio intelectual que hace de la Mostra la gran pantalla del feminismo cinematográfico y viceversa, parece estar al servicio de una “antisubordinación”⁸² tanto estética como política. La Mostra se parece a una fiesta tal y como la define Antonio Ariño cuando escribe que es “un campo de significación. En la fiesta [...] un grupo de seres humanos se constituyen en comunidad, cuando entran en contacto con los fondos últimos de su identidad y sentido.”⁸³. La Mostra ha sabido constituir a esta comunidad en proceso de empoderamiento cultural.

⁸¹ “Manifeste des cinéastes palestiniens” (1973), *Revue Écran*, n° 18, 1973, consultado el 20 de enero de 2017, <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/palestine.html>.

⁸² Owen M. FISS, “¿Qué es el feminismo?”, *THEMIS: Revista de derecho*, n° 32, 1995, p. 214.

⁸³ Antonio ARIÑO, “Festa i ritual: dos conceptes bàsics”, *Revista d’etnologia de Catalunya*, n° 13, 1998, p. 17.

PARTIE IV

PUBLICS ET ENGAGEMENT POLITIQUE

Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista

Jorge Nieto Ferrando

Universitat de Lleida

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, algunos analistas y críticos comienzan a hablar del “cine metafórico” bajo el franquismo como un “método de abordaje de la realidad a partir de elementos susceptibles de ser interpretados libremente por el espectador”¹ debido a las limitaciones a la libertad de expresión. En sentido estricto, más que a la metáfora, este cine recurre a otros muchos tropos metonimias, sinécdoques, ironías o perífrasis y figuras de pensamiento antítesis, símiles, aposiopesis o alusiones para esconder referencias inaceptables. Dichos recursos, que podríamos denominar “posibilistas”², se inscriben en la pugna o la negociación de los textos fílmicos y sus autores con la censura con el objeto de superar los límites de lo visible y lo decible estipulados, tanto en lo referente al tratamiento de temas susceptibles de ser prohibidos como, sobre todo, a las maneras de abordarlos alternativas al control de la dictadura.

Es indudable que el empleo de estrategias posibilistas requiere de un importante incremento de la actividad realizada por el espectador. Aquí debemos distinguir

¹ Esteve RIAMBAU, “Cine español 78-80”, *Dirigido por*, n° 77, 1980, p. 34.

² Para una primera aproximación al “posibilismo discursivo” y su relación con el “posibilismo institucional”, véase Jorge NIETO FERRANDO, “Aux limites du dicible et du visible. Notes sur le cinéma, le ‘possibilisme’ et la culture de l’opposition sous le franquisme”, in Jean-Louis GUEREÑA y Mónica ZAPATA, eds., *Censures et manipulations dans les mondes ibérique et latino-américain*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, 2013. Con algunos antecedentes previos, fue José María García Escudero uno de los artífices del “posibilismo institucional” al configurar el ambiente proteccionista y censor que daría lugar al Nuevo Cine Español en los años en que ocupó la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1962-1967). Las subvenciones a los nuevos directores jóvenes con propuestas innovadoras, equiparables en cierta medida a las nuevas olas europeas, una importante carga realista e incluso disidente/opositora, es cercenada por la atenta contención de la censura, constituyendo de esta manera un marco de libertad vigilada, en ocasiones oposición puntual. La incidencia de sus películas en los festivales internacionales contribuyó a que el franquismo desarrollista de los años sesenta consiguiera cierto prestigio cultural a un precio ínfimo, dada la escasa repercusión, con algunas excepciones, del nuevo cine en el interior. Se produce, pues, cierta instrumentalización del cine potencialmente opositor.

entre el espectador empírico y el previsto por el texto, el “espectador implícito”. El presente trabajo se centra en este último. Consideramos el espectador implícito un elemento de relevancia para la estructuración de un texto sustentado en las hipótesis y especulaciones que el “autor” realiza sobre su posible interlocutor con el objeto de favorecer una adecuada comprensión e interpretación del mismo³. El espectador implícito no es el espectador real, y pueden existir diferencias sustanciales entre uno y otro. El espectador implícito también debe ocupar un espacio diferente al del meganarrador o el enunciatario, en tanto que alocutarios del meganarrador o del enunciatario⁴. La previsión que el autor realiza sobre el espectador, y la concreción de esta en el texto, contempla aspectos contextuales que van más allá de los límites que circunscriben las instancias narrativas o textuales, sin que por ello esté desconectada de estas.

Al abordar las estrategias posibilistas de los textos fílmicos y su espectador implícito nos situamos en el ámbito del análisis del discurso, más en concreto de sus aspectos retóricos y de su configuración receptiva. No debe extrañar la confluencia entre retórica y recepción, pues durante siglos la principal función de la primera fue la elaboración de discursos que influyeran en su auditorio⁵. Nuestro análisis se sustenta, además, en un corpus de películas que consideramos representativo: *Muerte*

³ Como es conocido, la teoría literaria ha esbozado definiciones para los diversos lectores no empíricos, como el “lector ideal”, el “lector modelo”, el “lector implícito” o el “lector virtual”. Véanse Gerald PRINCE, “El narratario” in Enric SULLÀ, ed., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (1973), Barcelona, Crítica, 1996, p. 151-161; Umberto ECO, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999; Wolfgang ISER, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; *id.*, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987; Seymour CHATMAN, *Historia y discurso*, Barcelona, RBA, 2013, p. 201-206; Gérard GENETTE, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 93-107.

⁴ Véanse André GAUDREAULT y François JOST, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995; Francesco CASETTI, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989. Gaudreault y Jost (p. 51 y 63-64) consideran al meganarrador o “gran imaginador” responsable de todo el proceso narrativo en un film, de la conjugación de los elementos icónicos, verbales y musicales, así como de las dos capas de narratividad: la mostración —concretada en la puesta en cuadro y la puesta en escena— y la narración —formulada a través del montaje—. Casetti, y buena parte de la tradición semiótica, prefiere el término enunciatario, en tanto que instancia abstracta responsable de la enunciación o, en otras palabras, del “apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia al film” (p. 42).

⁵ Tzvetan TODOROV, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958), *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), *El próximo otoño* (Antón Eceiza, 1963), *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1964), *La caza* (Carlos Saura, 1966), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967), *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), *Arriba Hazaña* (José María Gutiérrez, 1978), *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979), *F.E.N.* (Antonio Hernández, 1979) y *Los fieles sirvientes* (Francesc Betriu, 1980).

Dicho corpus requiere ciertas aclaraciones. En primer lugar, el empleo de estrategias posibilistas para aludir a la situación política, social y cultural generada en el franquismo y en la transición excede con mucho a las películas que se incluyen en el mismo, y en ciertos momentos se hará referencia a otros títulos. No obstante, las películas escogidas son una muestra representativa que se caracteriza por un alto grado de concentración de estos recursos. En segundo lugar, todas las películas analizadas siguen los canales de producción, distribución y exhibición institucionalizados; de hecho, recurren a los subterfugios posibilistas para mantenerse en ellos sin renunciar a tratar determinados temas susceptibles de presentar problemas con la censura — aunque ello no evitó algunas prohibiciones, como la de *Canciones para después de una guerra*. En tercer lugar, el corpus analizado podemos dividirlo entre las películas producidas antes y después de la desaparición de la censura en 1977. En las posteriores a esta fecha parecería injustificado el recurso a las estrategias posibilistas, y sin embargo encontramos títulos que recurren a estas. Ello puede deberse a dos razones: por una parte, la desaparición nominal de la censura no conlleva la instauración inmediata de la libertad de expresión — como bien muestra el caso de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) o *Rocío* (Fernando Ruiz-Vergara, 1980) —; por otra, algunas películas incluidas en el corpus, en concreto *La prima Angélica*, cosecharon buenos resultados de taquilla, con la consiguiente voluntad de algunas productoras de aprovechar el filón. En cualquier caso, la

pervivencia del posibilismo en esos momentos es duramente contestada por la crítica⁶.

Finalmente, no es una cuestión menor que muchas de las películas posibilistas es decir, que utilizan estos recursos — producidas en situación de censura — hayan centrado el interés de críticos, analistas e historiadores. Es el caso, por ejemplo, de *Calle Mayor*, *La caza*, *Nueve cartas a Berta* o *La prima Angélica*. De hecho, podemos afirmar que la disidencia u oposición al franquismo ha sido durante años un parámetro de inclusión de ciertos títulos en el canon⁷. Así, aparecen referencias al posibilismo en todas las aproximaciones al cine bajo el franquismo y la transición, y sin embargo son pocos los trabajos que se han detenido con cierto detalle en el análisis de sus estrategias⁸.

Un doble espectador implícito

Una de las primeras particularidades apreciable en el corpus de películas analizado es la configuración de un doble espectador implícito. Así, uno de ellos está dispuesto para poder comprender e interpretar *La venganza* como un drama rural, donde dos familias enfrentadas desde hace años acaban por resolver sus diferencias

⁶ En su comentario a *Cría cuervos* (1975), por ejemplo, Juan Carlos Rentero (“*Cría cuervos*”, *Dirigido por*, n° 39) consideraba el cine de Saura y del productor Elías Querejeta la “oposición permitida” al régimen franquista. Las circunstancias han cambiado y pueden realizarse películas que aborden determinados temas de manera literal. Pero Saura ha convertido la lectura entre líneas en una clave de su estilo, aunque ello le conduzca a un “cine restringido y elitista, intelectualizado y no revolucionario, supuestamente político pero ambiguo”. En *Cría cuervos* “el espectador siempre se encuentra desbordado por la clave simbólico-subterránea”.

⁷ Jorge NIETO FERRANDO, “El valor del pasado. Canon, crítica e historiografía del cine español bajo el franquismo”, *Archivo Español de Arte*, v. 90-359, p. 287-300, 2017, consultado el 12 de diciembre de 2017, <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/998/1030>

⁸ Entre estos destacan las aproximaciones al cine de Bardem de José Luis CASTRO DE PAZ, “Una pareja feliz. A vueltas (historiográficas) con *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)”, in J. L. CASTRO DE PAZ y Julio PÉREZ PERUCHA, eds., *Juan Antonio Bardem. El cine a codazos*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004; Santos ZUNZUNEGUI, “El vuelo excede el ala. Espectáculo y política en el cine de Juan Antonio Bardem”, in J. L. CASTRO DE PAZ y J. PÉREZ PERUCHA, *op. cit.*; Juan Francisco CERÓN, “Además de las palabras. Las películas proyectadas durante las Conversaciones de Salamanca”, in Jorge NIETO FERRANDO y Juan Miguel COMPANY, eds., *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

pacíficamente, y otro para llegar más lejos e identificar en la película una alegoría de la reconciliación, en condiciones de igualdad, entre los dos bandos enfrentados durante la Guerra Civil. Lo mismo puede decirse de ¡Arriba Hazaña!, historia de una revuelta de estudiantes en un internado y alegoría de las distintas posiciones políticas ante el final del franquismo. Brian Richardson⁹ afirma que el doble receptor implícito aparece, entre otras situaciones, justamente en contextos de censura. En esos casos, se establece una clara jerarquía entre los dos tipos de espectadores, dado que uno debe comprender e interpretar lo mismo que el otro y más cosas.

Partiendo de la voluntad de abordar temas de difícil tratamiento sin salirse de los canales institucionales cinematográficos, al menos en el grupo de películas producido bajo el franquismo, podría parecer que el primer espectador implícito, el “espectador literal”, es una hipótesis o una presuposición por parte del autor que tiene en cuenta al espectador-censor. Su objetivo sería eludir la censura. No obstante, cuando apreciamos la concreción del espectador-censor implícito en el espectador-censor real a través de los informes de censura, sobre todo en los años sesenta y setenta, vemos que este efectúa una recepción similar a la que previsiblemente puede realizar el espectador capacitado para ir más allá del sentido literal, sin que ello suponga prohibir las películas. El resultado del recurso a estrategias posibilistas son textos suficientemente crípticos como para ser tolerados por considerarse ineficaces, ya que solo un segmento muy limitado del público puede ir más allá del sentido literal.

La “permisividad” de la censura con las películas posibilistas responde a una calculada política cultural, dado el impacto de la prohibición de obras de cineastas que tienen recorrido internacional. Así puede apreciarse en uno de los informes de *Ana y los lobos* (1973), dirigida por Carlos Saura y producida por Elías Querejeta, que recoge Neuschäfer:

⁹ “Singular Text, Multiple Implied Readers”, *Style*, n° 41-3, 2007.

Una película de Saura y Querejeta tiene que ser, casi necesariamente, una película de crítica política y social, orientada desde su peculiar punto de vista. Como las circunstancias no les permiten hacer una crítica directa la hacen a través de símbolos. Y eso es esta película: puro símbolo de la España que ellos ven y de sus tradicionales y “vigentes defectos”. [...] Si se prohíbe o mutila, el escándalo fuera y dentro de España. Si se autoriza, los varios inconvenientes que de ello se derivan. Ahora bien: creo que sopesando unos y otros riesgos, pesa más el de la prohibición, pues en cierto modo es hacer el juego al sector que representan los autores. La exhibición de la película en España no conmoverá las convicciones de nadie que no esté ya convencido. Y al final pasará sin dejar huella política. [...] En el extranjero, aunque algunos sectores airearán la intención de Saura, no tendrá la resonancia que la prohibición, pues quedarán como desarmadas por el mismo hecho de la autorización¹⁰.

Aparece aquí, por tanto, una de las limitaciones del cine posibilista, al menos hasta que el público capaz de acercarse al segundo receptor implícito aumente en número. Y esto sucede con películas como *La prima Angélica*. Según los datos del Boletín Informativo del Control de Taquilla, a 31 de diciembre de 1974 (año de su estreno), se situaba en segunda posición en su recaudación anual entre las películas españolas. La enorme polémica que generó, con la prensa más afín al régimen en su contra e incluso sabotajes y atentados en algunos cines por parte de grupos de ultraderecha,

¹⁰ Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 323-324. En relación con *Nunca pasa nada*, tal como recoge Cerón (“*El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica*”, *Imafronte*, n. 14, 1999), uno de los informes de censura de guión la consideraba “*muy cerebral, muy de minorías, con grandes diálogos en francés que no la harán nada comercial en España. Esto en el fondo, al quitar posibles espectadores, limarán su peligrosidad*”. Ya sobre la película acabada, otro de los informes la autorizaba dado que, “*de cara a la generalidad del público espectador, que no analiza demasiado o nada, sinceramente creo que el impacto total del film no ha de resultar gravemente dañino*”. Ello no quita, sin embargo, que algunas potentes cargas de profundidad en películas como *Muerte de un ciclista* o *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) pasaran desapercibidas en un primer momento. En el caso de la película de Bardem, la censura española se centró en las cuestiones morales.

sin duda contribuyó a su éxito de público; un público claramente predispuesto a buscar en la película aquello que levantaba tantas ampollas.

Lugares comunes y alusiones elididas

La configuración del espectador implícito en el cine que recurre a estrategias posibilistas contempla la existencia de una serie de “lugares comunes” o “puntos de encuentro” específicos conocidos por el autor y ciertos espectadores. Son la base que permite configurar una comunidad interpretativa capaz de ir más allá de la recepción literal. A partir del corpus analizado, estos lugares comunes pueden concretarse en sencillas aseveraciones acerca de algunos de los pilares esenciales de la dictadura franquista: “La Guerra Civil fue de una violencia inútil” *Muerte de un ciclista, La venganza, La caza o La prima Angélica* , “La provincia es atraso y aislamiento” *Plácido, Nueve cartas a Berta, Calle Mayor, Nunca pasa nada o La prima Angélica* , “La religión y el estado son represivos e hipócritas” *Plácido, Ana y los lobos, La prima Angélica o F.E.N.* , “La familia y la educación son igualmente represivas” *Ana y los lobos, La prima Angélica, Arriba Hazaña o F.E.N.* o “Las élites oprimen a las clases más desfavorecidas” *Muerte de un ciclista o El jardín de las delicias.*

Estos lugares comunes pueden desplegarse y concretarse de diferentes maneras, además de ir adquiriendo con el tiempo relevancia entre ciertos grupos opositores y enfrentarse a los generalizados por la propaganda de la dictadura. Rastrear su origen puede llevarnos muy lejos, ya que exceden el ámbito cinematográfico enraizándose en otros medios de comunicación y en otros terrenos culturales. No obstante, autores como Jordi Gracia¹¹ han mostrado de qué manera a través de la prensa estudiantil y cultural el primero de estos va concretándose en cierta desafección generacional por un conflicto que no se ha vivido directamente y con cuyos significados se comienza a disentir ya desde principios de los años cincuenta. De igual manera, Ríos

¹¹ Jordi GRACIA, *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del Franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU, 1994.

Carratalá¹², entre otros, ha abordado el motivo de la ciudad provinciana en la literatura y el cine y su asociación al atraso y al estancamiento, centrándose más en concreto en el caso de *Calle Mayor*.

Sobre el lugar común compartido que considera la Guerra Civil inútil y violenta se asientan las configuraciones alegóricas de *Muerte de un ciclista* y de *La venganza*. Pero dicho lugar común entra también en el juego de hipótesis, anticipaciones y expectativas — corroboradas, frustradas o revisadas — que, sobre la base de los materiales del relato, efectúa el espectador en su trabajo de composición de los acontecimientos que conforman la historia con el objetivo de prevenir futuros acontecimientos o su resolución y rellenar los vacíos del relato¹³. Estas hipótesis, anticipaciones y expectativas se ejercitan a partir de esquemas previos arraigados en parámetros culturales — dentro de estos podríamos situar los “lugares comunes” mencionados —, en las reglas de funcionamiento del mundo, en las particularidades genéricas del texto fílmico o en su propia estructura.

Dichos vacíos y expectativas son empleados por el meganarrador con la intención de generar determinados efectos en el espectador; incluso, en el caso que nos ocupa, con el objeto de que el espectador — la imagen que del espectador se hace el autor — llegue a algunas conclusiones innombrables. Así sucede en *Muerte de un Ciclista*, en concreto en los diálogos de la escena ambientada en los campos deportivos de la Ciudad Universitaria de Madrid, ya sin duda cargados de resonancias sobre la Guerra Civil. Juan, el protagonista, profesor universitario cuestionado por los estudiantes y antiguo soldado del bando nacional, entabla una conversación con un entrenador y antiguo camarada comparando la carrera de un estudiante con las veces en las que debió correr con un fusil en las manos:

¹² Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ, *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

¹³ Estas cuestiones han sido abordadas en numerosos trabajos que ponen el acento en la recepción. Véanse, entre otros, W. ISER, *op. cit.*; U. ECO, *op. cit.*; o David BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

Juan: No va mal ese de amarillo. / Entrenador: No, no va mal. Ha pasado los cien en 12,3. Ya te hubieras conformado tú en nuestros tiempos. / Juan: No seas tan pesimista. No lo hacíamos tan mal, teniendo en cuenta que casi siempre hemos corrido con un fusil a cuestas. / Entrenador: Alguien dijo que era el complemento ideal. / Juan: Sí, pero no dijo para qué, ¿verdad? / Entrenador: ¿En qué ha quedado todo eso? / Juan: ¿El qué? / Entrenador: No disimules conmigo, el lío de los estudiantes. ¿De quién es la culpa?

En los diálogos, como en toda la película de manera más o menos elíptica, se aprecia la distancia de Juan respecto al pasado bélico. A ello hay que añadir el lugar común de la inutilidad de la guerra. Así, se espera que el espectador avance la respuesta “En nada” a la pregunta “¿En qué ha quedado todo eso?”, siguiendo la lógica de un diálogo que versa sobre la relación de ambos personajes con el conflicto, aunque luego gire en otra dirección. De esta manera, el autor confía en que el espectador —siempre su imagen del espectador— explicita la alusión elidida mediante una aposiopesis —“interrumpir de forma imprevista un discurso cuando un tema ha sido ya enunciado o iniciado”⁴— a la inutilidad de la guerra, algo que resulta muy complicado dadas las circunstancias. Por las mismas razones, se confía en que la frase “Alguien dijo que era el complemento ideal”, pronunciada por el entrenador, sea entendida en sentido irónico.

Especulaciones sobre el autor implícito

La configuración del espectador implícito en los textos que recurren a las estrategias posibilistas contempla las hipotéticas inferencias que el espectador realizará sobre el autor real; o lo que es lo mismo, incentivan la necesaria composición por parte del espectador, a partir del texto, de un “autor implícito” en una dirección muy concreta.

⁴ Bice GARAVELLI MORTARA, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 291.

El “autor implícito” es todavía más escurridizo que el “espectador implícito”, dado que puede confundirse con mayor facilidad con el enunciador o con el meganarrador, incluso con el autor real, y ello a pesar de construirse sobre una base más firme que el espectador implícito —este es una especulación sobre el espectador posible—, la que proporciona el propio texto¹⁵. En el caso del cine, son autores reales tanto los actores y actrices como los responsables de la banda sonora o, indudablemente, los guionistas y directores, y cada uno desde su parcela configuran sus diferentes materias expresivas en función de la actividad que realizará el espectador probable. El hecho de reducir la poliautoría de las películas a un solo autor —como hacemos aquí— ya supone configurar un autor implícito. Este también debe ocupar un espacio que desborde los límites de la narración y del texto en tanto que construcción a partir de las inferencias que, sobre la base del texto, efectúa el espectador real sobre el posible autor. ¿No era esto, por otra parte, lo que hacían y hacen los críticos de autor al definir a partir de las películas los mundos personales y las particularidades de los directores que encumbraban? ¿No va esto más allá de recurrir el autor implícito al enunciador?

El texto que recurre a las estrategias posibilistas tiene en cuenta, por tanto, las hipótesis que el espectador real efectuará sobre su autor, más en concreto sobre sus “intenciones”, lo que es especialmente relevante para superar el plano del sentido literal. Dichas hipótesis y su corroboración dependen de relaciones intertextuales, metatextuales, contextuales o, evidentemente, del propio texto. Mientras las primeras se fundamentan, como mínimo, en la recepción previa de las películas de un mismo autor —como Bardem o Saura—, que invitan al espectador a sospechar del uso de estrategias posibilistas en una nueva película, dado que así ha sucedido en las anteriores, la segunda se articula a través de los comentarios de otros espectadores o de la crítica, que en numerosas ocasiones explicitan o como mínimo avisan sobre lo

¹⁵ G. GENETTE, *op. cit.*; U. ECO, *op. cit.*, p. 90.

ocultado¹⁶. Los aspectos contextuales no son menores, e incluyen desde datos de dominio público sobre la biografía del autor — la militancia comunista de Bardem, por ejemplo, era un secreto a voces en la década de los cincuenta — hasta sus declaraciones y opiniones, recogidas en entrevistas publicadas en la prensa cinematográfica o en cualquier otro lugar.

Sin ánimo de exhaustividad, las pistas en el propio texto que permiten al espectador inferir las intenciones del autor son de diverso tipo. Pueden encontrarse, en primer lugar, en los títulos de las películas. Así, por ejemplo, *El jardín de las delicias* remite a una obra claramente simbólica de El Bosco, *Los fieles sirvientes* es un título irónico dado que entra en contradicción con las acciones de los personajes que la protagonizan o *F.E.N.* son las siglas “Formación del Espíritu Nacional”, asignatura de carácter propagandístico impartida en el bachillerato franquista. Evidentemente el título nunca actúa como pista única. Así, en el caso de *F.E.N.* no basta con la identificación de las siglas — sencilla en el momento de su estreno para el público —, sino también debe contemplarse la improbabilidad de que una película producida a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta sea nostálgica respecto a la educación franquista, que no puede atribuirse al director su pertenencia al “bunker” cinematográfico de la dictadura dado que es su primer largometraje, por lo que las comparaciones con obras previas son limitadas — en pocas palabras, no tiene películas previas ni “franquistas” ni antifranquistas — y, obviamente, el desarrollo de los acontecimientos en la propia historia que narra: unos antiguos estudiantes deciden hacer pasar a sus viejos profesores los mismos maltratos que ellos vivieron.

¹⁶ Véanse, a modo de ejemplo, las críticas aparecidas en las revistas *Cinema Universitario* sobre *Muerte de un ciclista* y *La venganza* (Luciano GONZÁLEZ EGIDO, “*Muerte de un ciclista*”, n.º 2, 1955; *id.*, “*La venganza (Los segadores)*”, n.º 9, 1959; Jorge FELIU, “Consideraciones a un film mutilado”, n.º 9, 1959) y en *Nuestro Cine* sobre *Nueve cartas a Berta* (Miguel BILBATÚA, “*Nueve cartas a Berta*”, n.º 52, 1966). El hecho de que la prensa cinematográfica especializada — no la generalista — pudiera explicitar en mayor medida lo elidido en las películas responde a sus tiradas limitadas y a su público muy reducido, lo que nada tiene que ver con las posibilidades del cine para llegar a un amplio número de espectadores. Así, si la censura se muestra tolerante con lo que no entiende casi nadie, más todavía con lo que no lee casi nadie.

En un lugar parecido podemos situar los rótulos o comentarios en *over* que ejercen de prólogos en algunas películas. Así, por ejemplo, los narradores extradiegéticos que introducen las historias de *Calle Mayor* o *La venganza* ponen el énfasis en desreferencializar el espacio en el que sucede la historia al afirmar que esta puede darse en cualquier parte. Estas voces en *over* entran en contradicción con el desarrollo de los acontecimientos, que invitan a cuestionarlas y a referencializar el espacio, aunque sea a partir de la sinécdoque y de la alegoría. En *Plácido*, sin embargo, es la música en *over* la que ejerce de epílogo y recapitula de manera redundante el tema de la película, la hipocresía de la caridad cristiana.

Una segunda pista es la irrupción de elementos extraños en el relato que fuerzan la coherencia de la diégesis y la historia. Sin duda lo extraño depende de la convención establecida dentro de un marco de referencia — lo que puede considerarse desviación en un marco es norma en otro —, y resulta mucho más evidente en películas cuyas historias responden a una concatenación causal, temporal y espacial de los acontecimientos dentro del modo de representación institucional que aquellas otras que toleran en mayor medida la digresión o el predominio del personaje sobre la evolución de los acontecimientos. En todo caso, el espectador, en su composición de la historia y de la diégesis, tiende a dotar de sentido y coherencia aquellos aspectos del relato extraños — es decir, que rompen con la convención asumida siempre en relación con un marco de referencia — antes de concluir que está ante un relato que evidencia su condición de relato o incluso ante un relato mal expuesto. La simbolización es una de las maneras de atribuir coherencia, ya que puede considerarse un punto medio entre la normalidad convencional y su ruptura.

Entre las distorsiones destaca la excesiva atención a determinados momentos del relato que estiran su economía e incluso la verosimilitud de la historia. Los ejemplos son numerosos, y refuerzan, desde la redundancia didáctica, el acceso al segundo plano del sentido. Así sucede, por ejemplo, con la escena en la que el escritor viajero de *La venganza* alecciona a la cuadrilla de segadores, en los diálogos reiterativos de *Muerte de un ciclista*, en el tiempo del relato dedicado a esclarecer los distintos

posicionamientos políticos, desde el cambio violento a la reforma pactada, ante la crisis final de la dictadura del director del internado en *¡Arriba Hazaña!* Estas distorsiones redundantes son vías de acceso a la configuración alegórica de todas estas películas. Ahora bien, también encontramos distorsiones que operan a modo de insertos. Pueden ser diálogos o acciones que aluden de manera paródica a la dictadura o a sus lugares comunes propagandísticos, rompiendo de alguna manera con la tónica de la historia y la diégesis. Esto es especialmente apreciable cuando son referencias aisladas, como el saludo romano del protagonista de *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) o el exabrupto franquista de un personaje en *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978). Un caso diferente sería el de *La prima Angélica*, donde las alusiones son tan continuadas que se convierten en norma, además de estar justificadas en la evolución de los acontecimientos. Obsérvese que en este caso no conducen a una configuración alegórica, como sí sucede en *El jardín de las delicias* o *Ana y los lobos*, también de Saura.

Una tercera pista que invita a superar el significado literal es la contradicción. Esta puede darse de múltiples maneras: entre diferentes acontecimientos de la historia, entre acciones, sucesos y existentes dentro de dichos acontecimientos, entre las diferentes escenas y secuencias que dan cuerpo a los anteriores, etcétera. Encontramos contradicciones cómicas entre los personajes germanófilos de Iberina en *Los que no fuimos a la guerra*, que reivindican la disciplina militar en sus parlamentos “Hay que inyectar gérmenes de militarización en todas las venas de la patria”, llega a señalar Arístides Sobrido, interpretado por José Isbert , y los cuerpos de los actores que los interpretan, poco disciplinados y menos castrenses. También son especialmente apreciables en *Canciones para después de una guerra*, donde la yuxtaposición contradictoria de la banda sonora — canciones alegres y frívolas, anuncios, noticias, cuñas radiofónicas, etcétera — y la banda de imagen, con material gráfico y fílmico que en muchos casos muestran las duras condiciones de vida de los años cuarenta, conducen con claridad a un tratamiento irónico de la posguerra.

Justamente algunas críticas de *Canciones para después de una guerra* muestran hasta qué punto una composición no prevista del autor implícito y de sus intenciones pueden dejar sin efecto las estrategias posibilistas. Así, Pablo Villamar en la revista de ultraderecha *Fuerza Nueva* llegaba a la sorprendente conclusión de que Patino era un fascista infiltrado, lo que demostraba a no ser que el mismo crítico estuviera actuando como ironista — el carácter escurridizo de su ironía:

Porque, queridos amigos, nada más empezar la película, se oye uno de los más impresionantes *Cara al Sol* que hemos escuchado nunca, “y no está trucado”. Y luego, se nos va presentando la pobreza y hasta la miseria de una España de posguerra, pero llena de dignidad y entereza, y rompiéndonos las manos de aplaudir a su Caudillo, Francisco Franco. Una España que se iba recuperando alegremente, poéticamente, con las melodías de canciones inolvidables, que las entonaba el pueblo, que las cantaban todos los españoles sin distinción de clases sociales¹⁷.

Podemos encontrarnos la situación contraria: la atribución de sentidos simbólicos o alusiones a aquellos textos donde los indicadores que permiten sospechar de su existencia no son concluyentes. Aquí la actividad del espectador real, estimulada por la falta de libertad de expresión, desborda las previsiones que sobre este hace el autor. Tal como señalaba Esteve Rimbau, “debido a la rigidez de [la censura] durante tantos años, el espectador español está ya dotado de un sexto sentido que le permite descubrir símbolos donde no los hay o interpretaciones mucho más depuradas que las planteadas inicialmente”¹⁸. También algunos directores denunciaban esta situación. Así, Berlanga consideraba equivocado buscar alusiones a Franco en determinadas escenas de *Esa pareja feliz* (Luis García-Berlanga y Juan Antonio

¹⁷ Pablo VILLAMAR, “El cancionero de Martín Patino”, *Fuerza Nueva*, 518, 1976, p. 40.

¹⁸ E. RIAMBAU, *op. cit.*, p. 34. Véase también José Enrique MONTERDE, “Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978”, *Dirigido por*, n° 58, 1978.

Bardem, 1951)¹⁹ o Borau y Gutiérrez Aragón reducir *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) a una alegoría²⁰. Obsérvese que, en cualquier caso, la atribución de estos significados simbólicos más allá de los previstos también implica la configuración de un autor implícito por parte del receptor, aunque sin duda más alejado del autor real.

Sinédoques, alegorías y otras estrategias

Las películas que recurren a estrategias posibilistas confían en que el espectador sea capaz de vincular la serie de acontecimientos individuales —con sus existentes, sus acciones y sucesos— que construye a partir del relato a cuestiones generales del “mundo real”, aunque ello no se explicita. Ahora bien, más que a situaciones o a hechos que tienen una limitada presencia en otros medios de comunicación, que son desconocidos por la opinión pública —estos son tratados por el cine alternativo del tardofranquismo y la transición, en concreto por el de carácter contrainformativo—, remiten a algunos de sobra conocidos, pero interpretados y valorados de manera diferente a la auspiciada por la dictadura. Para ayudar al espectador en este tránsito de la ficción a la realidad (alternativa) intervienen los lugares o suposiciones comunes compartidos por disidentes u opositores, los elementos en el texto que rompen con lo canónicamente aceptable e invitan al espectador a buscar el sentido más allá de la literalidad o las especulaciones sobre las intenciones de los autores.

Las estrategias posibilistas que permiten este tránsito son de muy diverso tipo. Podemos encontrarnos con tropos como la perífrasis eufemística, donde se espera que el espectador pueda inferir la identidad de ciertos personajes, incluso poner nombre a lo innombrable, a partir de las acciones que acometen, los sucesos que padecen o su caracterización, sin necesidad de explicitarla. Es el caso del guerrillero abatido por la Guardia Civil en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o del estraperlista de *Pim, pam, pum, fuego* (Pedro Olea, 1975), que en ningún caso son

¹⁹ Juan HERNÁNDEZ LES, *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 47.

²⁰ Carlos F. HEREDERO, *José Luis Borau*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, p. 455.

identificados como tales. También nos encontramos parodias, normalmente de lugares comunes propagandísticos de la dictadura, cuya forma o contenido es imitada con intención irónica. La parodia, que evidencia con claridad su hipotexto, es más frecuente en el cine de la transición, y en muchos casos está asociada a las acciones y diálogos personajes que en la diégesis ocupan posiciones de poder en entornos considerados coercitivos: la familia, la escuela, un psiquiátrico, etcétera.

No obstante, los recursos más frecuentes son la sinécdoque — la sustitución de un elemento por otro con el que mantiene una relación “cuantitativa”, de la parte al todo o del todo a la parte — y la alegoría — una construcción “que se extiende en el texto a lo largo de su totalidad o de una sección amplia del mismo, estableciéndose un sentido directo, que es el que aparece, y un sentido global figurado”²¹. Ambos permiten lo que lo que Neuschäfer denomina “condensación” — “la reducción de un contexto amplio a un común denominador” — y “desplazamiento” — “proyectar un contexto conceptual a la periferia o al exterior”²². Podemos considerar una condensación de los conflictos de clase la muerte en accidente de un obrero y todo lo que ello desencadena, así como los diferentes posicionamientos de los personajes ante la elusión o asunción de responsabilidades en *Muerte de un ciclista*. No obstante, el recurso más frecuente es la condensación espacial, donde predominan los pueblos o ciudades de provincias — *Calle Mayor, Plácido, Nueve Cartas a Berta* o *La prima Angélica*— y las casas aisladas — *El jardín de las delicias, Ana y los lobos, Los fieles sirvientes* o *Mamá cumple cien años*—, aunque también encontramos parajes desolados — *La caza* —, el campo en general — *La venganza* — y centros educativos — *¡Arriba Hazaña!* o *F.E.N.* El espacio determina las acciones de los personajes, y se espera que el espectador sea capaz de trascender el mismo para tomarlo como una parte de la totalidad de la España del momento.

²¹ Tomás ALBALADEJO MAYORDOMO, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 153.

²² H.-J. NEUSCHÄFER, *op. cit.*, p. 57. Como puede apreciarse, el autor recurre a los conocidos conceptos que Freud aplica al análisis de los sueños.

Algunas de estas condensaciones también recurren al desplazamiento. Es el caso, como hemos visto, de *Calle Mayor* y *La venganza*, que arrancan con voces en *over* cuyo objetivo es desubicar la situación en la que suceden sus historias, diluyéndolas en un poder darse en muchos otros lugares. En *La venganza* esto también sucede en relación con la ubicación temporal de la historia, adelantándola a un periodo previo a la Guerra Civil. De la misma manera, *Los que no fuimos a la guerra* condensa en la ciudad provinciana de Iberina sus referencias a la situación creada por la Guerra Civil, desplazada al encarnarse en la Primera Guerra Mundial.

La condensación es fruto de la sinécdoque y la alegoría. Esta última, que afecta al conjunto del texto o a una parte extensa del mismo, se configura a partir de algunas figuras pensamiento por sustitución — la alusión, la prosopopeya, la disimulación y la simulación — y de tropos — metonimia, sinécdoque, metáfora, ironía, perífrasis o hipérbole. Utilizando estos recursos, la alegoría se sustenta en la simbolización tanto de los existentes — ambiente y personajes — como de las acciones y los sucesos. Respecto a los existentes, y más allá de la condensación sinecdóquica del espacio, destaca la simbolización de los personajes a partir de la personificación de entidades más amplias o más abstractas. Así, en *Muerte de un ciclista*, como ha señalado Juan Francisco Cerón²³, Juan representa a la clase media, dudando entre la alta burguesía o la clase trabajadora, María José y el cuñado de Juan a la alta burguesía acomodada, responsable de la guerra y principal beneficiada de la situación generada por esta, y el ciclista atropellado a la clase trabajadora. En *La venganza* Juan es el vencido y Luis el vencedor, y ambos apuestan entre dudas por la reconciliación, mientras que Andrea, hermana de Juan, y la madre de Luis encarnan las actitudes rencorosas que pueden mantener activo el conflicto entre los que están condenados a entenderse. En *Ana y los lobos* Fernando, José y Juan representan la represión religiosa, la represión policial/militar y la represión sexual, todo ello en un entorno de aislamiento y bajo la supervisión de una madre dictadora.

²³ J. F. CERÓN, « Además de las palabras », *op. cit.*

El hecho de que los personajes encarnen un concepto o un grupo social limita sus características, incluso determina las acciones que ejecutan y los sucesos que padecen. Se convierten en “típicos”, en muchos casos carecen de arcos de transformación y sus vicisitudes en relación con los acontecimientos solo contribuyen a refinar su condición simbólica. La simbolización afecta también a las acciones y los sucesos. En *Ana y los lobos* las fuerzas represivas acaban por aniquilar la entrada de cualquier cambio, posibilitado por la presencia de Ana, en tanto que representante de la novedad. Esto puede apreciarse incluso en las acciones más concretas que llevan a término los personajes. Así sucede en una escena de la película en la que Fernando, representante de la religión hipócrita, blanquea su cueva-sepulcro, citando con ello el pasaje del evangelio según Mateo en el que Jesús achaca a los fariseos justamente su hipocresía “Sepulcros blanqueados, bien arreglados por fuera, pero llenos por dentro de huesos de muertos y de toda inmundicia”. En *Muerte de un ciclista* la ambivalencia de Juan, sus dudas entre la solidaridad con el obrero o la fidelidad a la clase dirigente, equivalen a la difícil situación de buena parte de la clase media durante la guerra y la posguerra. En *La venganza* la tendencia a la violencia entre los compañeros de trabajo reproduce la de la Guerra Civil, que se busca superar.

La simbolización no tiene por qué concluir en la alegoría. La alegoría es coherente, sistemática y ocupa la totalidad del texto o una parte importante del mismo. No obstante, muchas de las películas que recurren a estrategias posibilistas no configuran alegorías. En el caso de *La caza*, por ejemplo, el espacio remite al de la Guerra Civil y determina unas acciones que acaban en una violencia fratricida equiparable a la del conflicto, pero es difícil convertir en símbolos a los personajes. Estos, de hecho, aluden no tanto a la guerra, o a diferentes posicionamientos respecto a la guerra, como a su representación, dado que Alfredo Mayo e Ismael Merlo habían encarnado a los protagonistas en *Rojo y Negro* y *Raza*, dos títulos esenciales en el primer cine que había abordado el conflicto desde posiciones — sobre todo la segunda — cercanas a las deseadas por las instituciones cinematográficas y culturales

del primer franquismo. *Calle Mayor* — de igual manera que *Plácido*, *Nunca pasa nada* o *Nueve Cartas a Berta* — también recurre a la intertextualidad para ir un paso más allá e “invertir algunos de los sentidos posibles (pero sin duda históricamente frecuentados) de ciertas tradiciones y dispositivos narrativos y visuales bien engrasados para activarlos ahora desde la izquierda política”²⁴. En este caso afecta al espacio, y en concreto la ciudad provinciana castellana, con todo lo que conllevaba, en tanto que motivo clave dentro de la *españolidad* tal como se definía en los años cuarenta — incluso en sus capitales es donde primero había triunfado el alzamiento militar. Este motivo es reformulado a partir de un replanteamiento de las connotaciones del término “tradición”, que de fundamento de la identidad pasa al anquilosamiento, en sintonía con la literatura del medio siglo.

Personajes testigo y la representación del espectador implícito

Obsérvese que en muchas de las películas analizadas aparece un personaje ajeno a los conflictos que viven el resto de personajes que podrían equipararse al espectador deseado. Este puede ser ayudante del o de la protagonista — Federico en *Calle Mayor* —, tener un papel en su lucha por el objetivo — la estudiante Matilde Luque Carvajal en *Muerte de un ciclista* —, ser el o la protagonista — Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* o Ana en *Ana y los lobos* —, su objetivo — Jacqueline en *Nunca pasa nada* — o un simple testigo — Enrique en *La caza*. Obsérvese que el perfil sociológico de estos personajes en *Muerte de un ciclista*, *La caza* y en *Nueve cartas a Berta* es muy similar: jóvenes universitarios españoles de clase media que no conocen el origen de la dictadura, no lo han vivido y ni siquiera les preocupa, pero que asisten como espectadores a sus consecuencias, ya sea la crisis moral de la generación anterior — *Muerte de un ciclista* —, el tedio y el enclaustramiento, agravado por haber conocido otras realidades — *Nueve cartas a Berta* —, o la violencia endémica de sus mayores — *La caza*.

²⁴ J. L. CASTRO DE PAZ, *op. cit.*, p. 79.

No obstante, si bien en la década de los cincuenta pudo haber cierta sintonía entre el espectador implícito, el real y el personaje testigo, pocos años más tarde aparecen con claridad las discrepancias. Así lo apunta Álvaro del Amo respecto a *Nueve cartas a Berta*, película que consideraba una crónica de los años cincuenta a pesar de haberse estrenado en 1967:

Lo que no quiere decir, sin embargo que se trate de una realidad vieja, sobrepasada, inactual. *Nueve cartas a Berta* sirve también [...], como caudal de reflexión para las dos generaciones siguientes de universitarios. Para aquellos que, inmediatamente después de Lorenzo, han preferido Joyce a Unamuno, han olvidado a Ortega para interesarse por el teatro de vanguardia. [...] Aquellos que ya no creen que la actitud ante la religión (aquí) se resuelva en añoranzas por un Dios bueno. Aquellos que ya no pueden sentir hacia la institución familiar otra cosa que rencor. Aquellos Lorenzos posteriores que han visto, que ven cómo el conformismo no puede disfrazarse ya con citas literarias, cómo el conformismo de tantos compañeros suyos se plantea, de una forma abierta y estridente, en términos absolutos de renuncia, de pacto manifiesto. [...] El film de Patino actúa como perspectiva dentro de su concreción histórica. Permite reconocer cómo, pese a los múltiples cambios producidos en la psicología del universitario, pese a las muy diferentes, e incluso opuestas, tensiones culturales, pese al mayor grado de “posibilidades” de que disponen ahora respecto a Lorenzo, las situaciones estructurales, las instituciones básicas permanecen incólumes, más reafirmadas si cabe a través de apariencias de participación colectiva²⁵.

²⁵ Álvaro DEL AMO, “9 cartas a Berta”, *Nuestro cine*, n° 62, 1967, p. 66.

Del Amo publicaba su texto en 1967, momento en que ya se estaba fraguando un cine alternativo más radical en sus apuestas políticas y estéticas cuyo espectador implícito podía entonar en mayor medida con los “Lorenzos posteriores”.

Conclusiones

Las películas que recurren a las estrategias posibilistas configuran un doble espectador implícito, uno que se limita a la recepción literal del texto y otro capacitado para superarla. Este último contempla un grupo muy reducido de espectadores, lo que hace tolerables las películas a la institución censora y al mismo tiempo supone una limitación importante, dado que impide que el objetivo de estas producir cambios de actitud en el público, traducibles en respuestas afectivas, cognitivas e incluso conativas en relación con los asuntos que abordan alcance a un público amplio.

Las películas que recurren a las estrategias posibilistas requieren de una serie de lugares comunes compartidos por el autor y el receptor. Estos, resumidos en sencillas aseveraciones sobre algunos de los principios que sustentan la dictadura franquista, son esenciales para su éxito y pueden desplegarse y concretarse de diferentes maneras. Es difícil, por ejemplo, dar el salto del sentido literal al alegórico en *Muerte de un ciclista* o *La venganza* por parte del espectador sin que este comparta con el autor la percepción de que la guerra civil fue violenta e inútil. Tampoco parece viable entender la ciudad provinciana como una sinécdoque de la España franquista sin que se comparta su valoración como inmóvil, tradicional y enrocada en el pasado.

Las películas que recurren a estrategias posibilistas requieren, en primer lugar, que el espectador especule sobre las intenciones del autor — lo que contribuye a configurar un autor implícito — atendiendo a una serie de “pistas” y, en segundo lugar, que confirme que estas remiten a un plano del sentido que va más allá de la recepción literal. Estas pistas son de carácter metatextual, contextual, intertextual y textual, y no actúan de manera independiente. Así, el espectador puede sospechar a partir del texto que un personaje o una acción en una película tienen un sentido

alegórico, pero la corroboración de la sospecha se da cuando otros personajes y acontecimientos del texto también posiblemente lo tengan, o su director ya haya mostrado su gusto por las estrategias posibilistas en películas anteriores, o destaque por su militancia en contra de la dictadura o la crítica le sugiera que debe estar atento a los dobles sentidos que esconde la película. La corroboración de las intenciones posibilistas del autor implícito no requiere de todas estas pistas, pero tampoco basta con una sola. Por otra parte, la combinación de estas pistas también pone límites a la exégesis, en un momento propicio por falta de libertad de expresión para encontrar alusiones o símbolos en todas partes.

Un combat, des images

Hijos de las nubes, la question du Sahara occidental en 2012 et l'attention des Espagnols

François Malveille

Université Paris Nanterre, Études romanes CRIIA EA 369

La question n'est pas nouvelle, elle hante l'Espagne depuis 1976, le moment où le Sahara espagnol a cessé d'être espagnol sans pour autant obtenir son indépendance, suite à la « marche verte » lancée par le roi du Maroc, Hassan II. Cette situation n'est pas acceptée par une partie de la population espagnole, qui se mobilise régulièrement aux côtés du peuple sahraoui. Parmi ces militants, un acteur célèbre, Javier Bardem, met sa notoriété au service de cette cause depuis quelques années. On a pu le voir en 2008, par exemple, soutenir une pétition intitulée « *Todos con el Sahara* », ou participer à diverses manifestations. Cette fois, son engagement prend la forme d'un documentaire qu'il produit avec Lilly Hartley et Álvaro Longoria. Ce dernier est aussi le réalisateur de *Hijos de las nubes, la última colonia*, qui présente le Sahara occidental au lendemain du Printemps arabe. Ce documentaire est une nouvelle pierre dans le jardin de la *Realpolitik*, il met chacun face à ses responsabilités sur cette question. Javier Bardem est aussi l'une des voix, l'un des visages du film : il sort ainsi de la fiction pour devenir le porteur d'une cause et contribuer à la recherche d'une solution politique. *Hijos de las nubes* a reçu le Goya 2013 du meilleur documentaire, signe d'une réception positive et d'une certaine attention de la part des professionnels. Pour ce peuple qui attend une solution et pour ses adjuvants, l'attention des Espagnols est primordiale.

De nombreux sujets sollicitent l'attention des personnes, qui est devenue un bien de grande valeur. Beaucoup de choses se passent dans l'indifférence générale ; l'objectif de ce film est d'entamer cette indifférence et de mettre en lumière la situation du peuple sahraoui. Par ce documentaire, Lilly Hartley, Javier Bardem, Álvaro Longoria et leur équipe désirent capter l'attention des spectateurs, non pas

dans un but commercial ou artistique mais bien dans un but politique. Comme tous les films militants, il prend parti et choisit de défendre un point de vue, c'est-à-dire, une façon particulière de concevoir la question sahraouie. Dans le cadre de cet article, nous rappellerons donc rapidement en premier lieu les données du problème géopolitique, avant d'analyser la nature du message du film et de nous centrer sur la démarche des auteurs qui cherchent à fabriquer de l'attention pour le message politique qui est le leur. Pour ce faire, nous allons étudier les traces du film et de son message dans les médias, sur l'Internet et dans les réseaux sociaux, afin de prendre en compte ce que l'on pourrait appeler l'effet de traîne du film. Comme nous allons voir, *Hijos de las nubes*, s'inscrit bien dans un combat politique. Un combat pour lequel la diffusion du film en salle est loin d'être le seul enjeu.

Les données du problème sahraoui

Pour comprendre les enjeux liés à la diffusion du message politique du film, il convient de revenir un peu plus de quarante ans en arrière, au milieu des années 1970. Jusqu'en 1976, on appelait Sahara espagnol le territoire qu'on nomme aujourd'hui Sahara occidental. Ce territoire, d'une superficie de 266 000 km² pour une population de 76 425 habitants selon le dernier recensement espagnol réalisé en 1970, comprenait deux régions : celle du Río de Oro et celle de Saguía-el-Hamra. Il s'étendait le long de la côte atlantique, faisant face aux îles Canaries. La présence espagnole et sa souveraineté semblent avoir été assez diffuses jusqu'en 1884, date à laquelle les Espagnols, sous l'impulsion de Emilio Bonelli, militaire et arabisant, commencent à s'installer et construisent notamment le port de Villa Cisneros¹. Les frontières des territoires sous contrôle français et espagnol ne seront fixées par traité qu'en 1912.

Dès 1956, lorsqu'il accède à l'indépendance, le Maroc commence à réclamer la souveraineté de ce territoire et Hassan II entreprend alors une politique de

¹ Ancien nom de la ville de Dajla.

« réunification ». La Mauritanie, qui obtient son indépendance en 1960, et dans une moindre mesure, l'Algérie, indépendante en 1962, veulent, elles aussi, faire valoir leurs droits sur le Sahara occidental. Hormis pour l'intérêt stratégique qu'il représentait, le Sahara espagnol « couvrant les arrières de l'archipel des Canaries »², l'Espagne n'avait jamais prêté beaucoup d'attention à ce territoire. Jusqu'en 1934, il semble avoir été à moitié oublié. José Terrero, dans sa *Geografía de España*, publiée en 1956, affirmait : « Le seul profit immédiat que l'on tire de ces territoires est celui que l'on obtient de la pêche, leurs côtes étant très poissonneuses, et l'existence d'un grand aéroport »³. La découverte en 1963, d'importants gisements de phosphates à Bou Crâa par l'Espagne changera la donne et ne fera qu'attiser les convoitises.

En décembre 1965, l'O.N.U. vote une résolution : l'Espagne est invitée à organiser un référendum d'autodétermination des habitants du Sahara espagnol, après consultation de « toutes les parties intéressées », c'est-à-dire notamment le Maroc et la Mauritanie. Différents mouvements de libération entrent alors en jeu et se concurrencent, en s'alliant, qui avec la Mauritanie, qui avec le Maroc, qui avec l'Algérie et la Libye. En 1973, le Front Polisario⁴ entre en scène. Ce mouvement considère que le peuple sahraoui a une identité propre et il lutte donc pour l'indépendance du Sahara espagnol dans ses frontières.

La marche verte et le retrait des Espagnols

Le référendum est annoncé pour 1975, mais Le Maroc obtient son report et l'envoi d'une mission d'enquête sur place. Il demande l'avis de la Cour internationale de justice de La Haye sur le statut juridique du territoire avant la colonisation espagnole. En octobre 1975, la Cour de La Haye rend un avis consultatif sur la question et confirme le bien-fondé de l'application du principe d'autodétermination, même si

² Joaquín BARDAVIO et Justino SINOVA, *Todo Franco, Franquismo y antifranquismo de la A a la Z*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p. 590.

³ José TERRERO, *Geografía de España*, Barcelona, Sopena, 1956, p. 929.

⁴ *Frente popular para la liberación de Saguía-el-Hamra y de Río de Oro*.

des liens existaient effectivement, avant la colonisation par l'Espagne, entre le Maroc et ce territoire. Chacun interprète cet avis dans le sens de ses intérêts. Pour Hassan II, c'est la confirmation de la souveraineté du Maroc sur ce territoire et, le 16 octobre 1975, il annonce la « marche verte » : des dizaines de milliers de Marocains, 350 000 au total, sont appelés à marcher pacifiquement vers la frontière, munis du Coran. Ils auront pour objectif El-Aïoun, la capitale administrative de la province, située à proximité de la frontière marocaine, qui ne comptait guère plus de 6000 habitants en 1958⁵. Cette « marche verte » est annoncée alors que Franco est en fin de vie. La prise de décision en Espagne, dans ce moment de flottement du pouvoir, en est considérablement affectée. La simultanéité des deux événements est très visible dans la presse, particulièrement à la une et dans les chroniques politiques. Les informations se concurrencent, prennent le pas l'une sur l'autre et nous informent ainsi de l'importance que leur accordent les journalistes⁶.

En novembre 1975, les *Cortes* discutent de la « dé-provincialisation » du territoire. Le Sahara espagnol va bientôt devenir le Sahara occidental. Cette décision montre un curieux revirement après la « provincialisation », réalisée en 1958, suite à l'indépendance du Maroc. L'amiral Carrero Blanco était allé jusqu'à déclarer que « le Sahara [était] aussi espagnol que Cuenca ». La décision des Cortes vient donc contredire ce qui avait été affirmé si tardivement. Selon Joaquín Bardavío et Justino Sinova dans le livre *Todo Franco*, l'accord avec le Maroc qui prévoit le retrait des Espagnols début 1976 ne suscite que peu de réactions en Espagne, même si Javier Alfaya et Nicolás Sartorius parlent, quant-à-eux, d'un « fort climat de contestation des accords [de Madrid] »⁷. De fait, une fois la menace d'une guerre écartée, l'Espagne semble s'être très vite focalisée sur son propre avenir, la Transition démocratique, et

⁵ J. TERREIRO, *Geografía de España, op. cit.*, p. 929.

⁶ François MALVEILLE, « La décolonisation du Sahara espagnol : une perception de la “Marche verte” en 1975 et une approche de la conscience du problème sahraoui en 2001 », in Françoise MASSA, éd., *Le Portugal et l'Espagne dans leurs rapports avec les Afriques continentale et insulaire*, Rennes, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2005, p. 13-29.

⁷ Javier ALFAYA et Nicolás SARTORIUS, *La memoria insumisa (sobre la dictadura de Franco)*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 400.

non sur celui du peuple sahraoui⁸. L'attention est allée vers le problème politique métropolitain immédiat, l'après Franco, et le territoire plus lointain est passé au second plan. Mais certaines personnes n'oubliaient pas le Sahara, tel Manuel Vázquez Montalbán qui écrivait, en novembre 1987, dans *El País* :

*Doce años. Un poco más de la mitad de un tango. Si 20 años no son nada, 12 aún menos, y sin embargo pocos españoles han guardado medio minuto de silencio en memoria del turbio asunto de la recolonización del Sáhara. En el transcurso de la presentación del libro Sáhara: una lección de historia, escrito por un médico de medicina general, el doctor Cisteró, y una profesora de derecho internacional, la doctora Freixa, se habla de los muros que Marruecos ha construido para tapiar la evidencia saharauí y también de ese muro de silencio informativo que las instituciones españolas y nuestros medios de comunicación han levantado para respaldar la desidia generalizada ante nuestra historia. Ahí está un pedazo de mundo que colonizamos porque sí y que luego entregamos a Marruecos atado y bien atado, porque Franco se moría y no estaba el régimen para moralidades. Tal vez la moral tenía que haberla aportado la España crítica en cuanto pudo meter cuchara en el comistrajo de la transición. Pero quien podía hacerlo no lo ha hecho, al contrario.*⁹

Le silence évoqué par Manuel Vázquez Montalbán fait écho, si l'on peut dire, à l'oubli, la *desmemoria*, qu'on a beaucoup reproché à la société espagnole depuis la Transition. L'histoire du Sahara occidental, c'est donc avant tout l'histoire d'une décolonisation ratée, une décolonisation avortée, dans laquelle l'ancien colon se désengage sans réussir sa sortie en laissant ses anciens citoyens dans une situation inextricable. Toutefois, par un curieux retournement de l'histoire, depuis 1976,

⁸ J. BARDAVIO et J. SINOVA, *Todo Franco, Franquismo y antifranquismo de la A a la Z*, op. cit., 2000, p. 591.

⁹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, « Sáhara », *El País*, 16 novembre 1987, consulté le 10 janvier 2018, https://elpais.com/diario/1987/11/16/ultima/564015605_850215.html

l'attention portée par les Espagnols au Sahara occidental semble s'être développée. L'ancienne colonie mal décolonisée bénéficie aujourd'hui d'un lien réel avec l'Espagne.

Depuis 1976, le Maroc a renforcé son emprise sur le Sahara occidental, malgré les prises de position de l'ONU. Quarante ans après la marche verte, Mohammed VI, le roi actuel du Maroc, continue à affirmer et réaffirmer la « marocanité » du Sahara occidental. La communication du Maroc sur la question passe, par exemple, par le site sahara-question.com qui fournit la version marocaine de l'affaire et parle du Sahara marocain et des séparatistes du Polisario. Le Sahara occidental est un sujet particulièrement sensible pour le Maroc.

La mission de l'ONU

Après des combats opposant le Maroc au Front Polisario, un cessez-le-feu a été conclu en 1991. La Minurso (Mission des Nations Unies pour l'organisation d'un référendum au Sahara occidental) a été déployée (en 1991) pour superviser la consultation électorale sur l'autodétermination, sans cesse repoussée depuis 1992.

Le Maroc écarte désormais toute idée d'indépendance et milite en faveur d'une large autonomie du territoire sous sa propre souveraineté. L'ONU est toujours présente via la Minurso dont la mission continue en 2016. Le secrétaire général de l'ONU, Ban Ki-moon, qui avait parlé de « *l'occupation* » du Sahara par le Maroc avait suscité une forte réaction de celui-ci. Une partie du personnel de la Minurso a dû quitter le pays en mars 2016. L'ONU s'oppose au Maroc pour conserver sa présence au Sahara occidental, où doit toujours être organisé un référendum d'autodétermination.

Cette question est donc sans solution depuis 1976. Le Sahara n'est plus vraiment espagnol, il n'est pas vraiment marocain, on le dit occidental mais son statut est ambigu. Les différents acteurs s'opposent dans l'indifférence quasi générale. Un rapport du Département d'État américain (John Kerry) sur les droits de l'homme

pointe du doigt le Maroc¹⁰. Après l'affaire de Ban Ki-moon, rappelons également le récent verdict de la Cour de Justice de l'Union européenne qui avait jugé que les conventions passées avec le Maroc se devaient d'être conformes « aux règles pertinentes de droit international applicables dans les relations entre l'Union et le royaume du Maroc » et que, par voie de conséquence, l'accord ne s'appliquait pas « au territoire du Sahara occidental »¹¹. Le statut de ce territoire demeure donc en suspens, dans les limbes de la décolonisation.

Un message et un visage : Javier Bardem, un acteur engagé

Lilly Hartley (Candescent Films), Álvaro Longoria (Morena Films) et Javier Bardem (Pingüin Films) sont les co-producteurs de ce film espagnol. Susan McPherson, sur le site du magazine Forbes, utilise en 2014 le mot-valise *filmanthropist*¹² pour désigner Lilly Hartley qui, après un début de carrière en tant qu'actrice, se consacre depuis 2010 à la production. Le terme *filmanthropist* dit clairement sa préoccupation, sa philanthropie s'exprimant par le cinéma. Un terrain qui convient aussi à Álvaro Longoria qui a été l'un des co-fondateurs de Morena films en 1999. Il a produit de nombreux films en Espagne et il assure également la réalisation pour *Hijos de las nubes*. Notons que, de son côté, Javier Bardem avait déjà produit *Invisibles*, un film documentaire réalisé par Isabel Coixet, Fernando León de Aranoa et Wim Wenders, notamment. Associés à Médecins sans Frontières, ils montraient cinq conflits oubliés en Afrique et en Amérique latine. Ce film avait obtenu lui aussi le Goya du meilleur documentaire, en 2008, cinq ans avant *Hijos de*

¹⁰ Alexandra GENESTE, « Dossier sahraoui : le Maroc fait reculer les États-Unis », *Le Monde*, 26 avril 2013.

¹¹ La Cour de justice de l'Union Européenne a rendu son verdict le 21 décembre 2016. Le Sahara occidental n'est pas dans le périmètre de l'accord agricole avec le Maroc, ce qui revient à nier la souveraineté de ce dernier sur ce territoire.

¹² Susan McPHERSON, « Meet the Filmanthropist: Lilly Hartley », *Forbes*, 20 août 2014, consulté le 23 mars 2017, <https://www.forbes.com/sites/susanmcperson/2014/08/20/meet-the-filmanthropist-lilly-hartley/#10b67af93fo5>.

las nubes. L'empathie et la lutte contre l'indifférence sont deux des moteurs communs d'*Invisibles* et de *Hijos de las nubes*, comme nous allons le voir.

Un documentaire est un assemblage de différents éléments qui vont produire un message une fois réunis et montés. Que montre exactement *Hijos de las nubes* ? Le film montre un point de vue sur la situation du Sahara occidental en 2012. Álvaro Longoria utilise l'interview et les images mouvantes pour expliquer les tenants et les aboutissants de cette question. Les producteurs y expriment, par la voix de Javier Bardem, leur volonté d'entendre toutes les parties, notamment le Maroc et l'Algérie qui sont visiblement plutôt réticents. Le film montre des manifestants et utilise des images d'archives (le départ des militaires espagnols en 1976, les forces du Polisario, le roi Hassan II, le conflit armé...). Apparaissent aussi de nombreux hommes politiques de premier plan et des témoins. Parmi eux, par exemple, Felipe González ou Roland Dumas, en qualité d'ancien ministre des Affaires étrangères. Intervient également Mohamed Abdelaziz, qui fut le leader du Front Polisario de 1976 jusqu'à sa mort en 2016. Le film intègre aussi les animations d'Aleix Saló, connu pour *Españistán*, un court métrage expliquant la crise immobilière vu des millions de fois sur YouTube. Ces animations illustrent la situation géopolitique en lui donnant une forme plus plaisante malgré la gravité de la question. De nombreux réfugiés témoignent également. *Hijos de las nubes* suit enfin le parcours de Javier Bardem dans son engagement personnel sur cette question.

On a vu Javier Bardem dans de nombreux films. Des fictions, depuis *Jamón Jamón* (1992) de Bigas Luna jusqu'au personnage de Raoul Silva, le méchant de *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), le film de James Bond. Son visage a donc porté toutes sortes de messages et l'acteur a incarné une multitude de personnages. Pourtant, en 2012, ce visage de fiction porte un fait réel et entre dans le « cinéma sans acteurs », le documentaire, pour donner à voir sa perception d'une réalité politique contemporaine. D'une durée de 80 minutes, le film évoque la question sous l'angle de l'analyse du problème à résoudre. Javier Bardem incarne à l'image l'homme

engagé qui recherche cette solution et le film présente notamment son parcours du Sahara vers New York, du conflit vers une solution politique.

Les questions géopolitiques sont clairement posées. Certains interlocuteurs sont fuyants et le Maroc est mis sur la sellette. Le film ne se veut pas neutre, au contraire, il exprime un point de vue. La question qui se pose est de savoir s'il s'agit d'un « point de vue documenté », selon la formule de Jean Vigo.¹³ Ainsi que le soulignait Guy Gauthier, « les films documentaires c'est leur spécificité essentielle ont des comptes à rendre sur la réalité qu'ils prétendent traiter, même si on accorde au cinéaste le droit de prendre ses distances et d'exprimer un point de vue »¹⁴. En l'occurrence, le film choisit son camp sans ambiguïté, tout en donnant une information plutôt complète sur la question qu'il traite.

Le documentaire militant, le cinéma d'intervention

En matière de cinéma militant en France, on connaît, notamment, le nom de René Vautier (1928-2015) et les films *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1972) ou *Afrique 50* (1950), dans lesquels la question de la décolonisation est importante. Il existe à l'évidence un lien thématique avec *Hijos de las nubes*, entre ces films qui montrent des peuples qui ne « disposent pas d'eux-mêmes », pour reprendre la célèbre formule du président Wilson en 1918. Dans un entretien réalisé en 2009, René Vautier raconte comment il est devenu documentariste :

Après la guerre, les copains de résistance m'ont demandé ce que j'allais faire maintenant. Je leur ai dit que je voulais continuer à me battre [...] mais pas avec une arme, pas en tuant. En faisant de la photo ou du cinéma, je ne savais pas encore. Je [voulais] continuer à me battre, mais avec une caméra¹⁵.

¹³ Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 252.

¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵ François BOVIER, Cédric FLUCKIGER et Elif UGURLU, « Entretien avec René Vautier : les résonances d'Afrique 50 », *Décadrages*, n°29-30, 2016, consulté le 17 mars 2017, <http://decadrages.revues.org/8066>.

Le passage de la résistance au cinéma, des armes à la caméra, se fait en conservant l'idée de changer ce qui ne va pas. Ce cinéma dénonce une réalité insupportable aux yeux de celui qui filme, ce qui crée de fait les conditions d'un combat qui passe par le documentaire. Le film n'est plus seulement un ensemble de sons et d'images, mais bien un acteur dans une situation politique. René Vautier est sans conteste un « cinéaste d'intervention » qui « filme le réel pour participer à l'évolution de la réalité »¹⁶.

Quand on aborde un sujet politique, se pose rapidement la question de la manipulation. Le documentaire politique n'échappe pas à ce risque. Guy Gauthier écrivait en 1995 que le documentariste britannique John Grierson « entendait refléter les préoccupations contemporaines, et faire du documentaire une arme au service du peuple sans tomber dans le film de propagande »¹⁷. Guy Gauthier rappelait aussi l'étymologie du mot propagande – il s'agissait de propager une conviction –, ainsi que la dimension clairement péjorative acquise par ce terme après les dérives des années 1930-1940. Pourtant, tous les acteurs de la vie politique mènent précisément des actions visant à influencer l'opinion des citoyens pour qu'ils adhèrent à leurs idées, à leurs politiques ou à leur personne. La manipulation implique donc une dimension malhonnête, une manœuvre qui consisterait à présenter les choses de façon biaisée, en cachant certaines données – tentation simplificatrice qui n'épargne personne.

Toutefois, on constate une certaine transparence dans *Hijos de las nubes* qui montre aussi les coulisses, une sorte de *making of* intégré au film. Les refus d'interview de certaines personnes sollicitées semblent bien réels, ainsi que les dérobades de certaines autres, tel Abdelaziz Belkhadem, ex premier ministre algérien et secrétaire général du FLN. Néanmoins, la volonté des promoteurs de propager leurs idées sur le Sahara est clairement affirmée : ce n'est pas une charge contre le Maroc mais bien

¹⁶ Laurent VERAY, « Documentaire », in Laurent GERVEREAU, dir., *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, 2006, p. 304-305.

¹⁷ Guy GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 59.

contre sa politique au Sahara occidental. La défense des droits de l'homme oblige à prendre position, mais ce point de vue et cette prise de position sont documentés. Pour les producteurs, la neutralité n'est pas de mise et ils ont, de ce fait, choisi une ligne politique qu'ils assument. Ce film est donc un objet politique qui, telle une pétition, présente une situation problématique et recherche l'adhésion de celui qui le regarde. Cette attention active et idéalement, aux yeux de leurs auteurs, engagée, se positionne globalement sur la ligne de l'ONU.

La décolonisation

Le titre du film, *Hijos de las nubes, la última colonia*, fait le lien avec la question de la décolonisation. Selon l'ONU, le Sahara occidental est la dernière colonie en Afrique. D'après l'organisation internationale, la liste des dernières colonies existant dans le monde compte officiellement dix-sept territoires, dont les îles Malouines, Gibraltar et la Nouvelle Calédonie. Le Sahara occidental est donc sur la liste des *Non-Self-Governing Territories* depuis 1963. Le 26 février 1976, l'Espagne a signifié à l'ONU son départ du Sahara, un départ précipité qui ne constitue pas une décolonisation réelle aux yeux de l'ONU. Notons que ce territoire est à la fois le plus peuplé et le plus vaste des territoires non décolonisés pour l'ONU (266 000 km² et 586 000 habitants¹⁸).

Depuis le déploiement des casques bleus, l'ONU cherche à faire respecter le cessez-le-feu entre les forces armées marocaines et le Front Polisario et à mettre sur pied le référendum de détermination du statut définitif du Sahara occidental. La question est donc bien suivie de près par l'ONU, mais l'absence de solution après plusieurs décennies est patente. Ces territoires sont contrôlés par une puissance sans légitimité et aspirent à une autodétermination. Alors que l'idée de décolonisation semble appartenir au XX^e siècle, les territoires considérés peuvent apparaître comme

¹⁸http://www.un.org/en/decolonization/pdf/Western%20Sahara%202016%20profile_25%20Oct%20%202016.pdf, site de l'ONU consulté le 24 février 2017.

des confettis, des reliquats de l'histoire. Il n'en est évidemment rien aux yeux des populations, c'est pourquoi la décolonisation reste un enjeu actuel pour le Sahara occidental. Le titre du film est indéniablement pertinent sur ce point, si l'on reconnaît la compétence de l'ONU en la matière.

Un territoire entre deux pays, l'Espagne et le Maroc

La relation entre l'Espagne et le Maroc est un peu compliquée, du fait de la proximité géographique et du cas des villes de Ceuta et Melilla. La relation avec l'Algérie n'est pas simple non plus. Les gouvernements espagnols font souvent le choix de la *Realpolitik* tandis qu'un certain nombre de citoyens demandent une politique différente. L'enjeu est bien le changement de la ligne politique de l'Espagne sur ce point.

Certains considèrent qu'il s'agit d'une *asignatura pendiente* ainsi que le mentionnait dans sa dernière tribune, fin 2009, Pedro Altare, l'ancien directeur de *Cuadernos para el diálogo*, lorsqu'il dressait la liste des « oubliés » de la génération de la Transition, à laquelle il appartient¹⁹. Il évoquait plaisamment, pour contrer les donneurs de leçons de la nouvelle génération, l'invasion du Maroc pour défendre le Front Polisario. En effet, les échecs et les constats d'impuissance de l'Espagne post-franquiste marquent aujourd'hui la génération des *nietos*, les petits enfants de ceux qui ont vécu la guerre civile et le volontarisme affiché en 2016 par *Podemos* s'oppose, dans les discours²⁰, à la *Realpolitik* en œuvre depuis 1975. Le sujet en soi a une visibilité relative. Il est toujours en lisière de l'agenda politique, mais il semble surtout urgent de ne rien faire. La remise des signatures de la pétition par Javier Bardem illustre cette réserve. Le film met en scène cet acte politique en suivant Javier Bardem qui se présente au Palais de la Moncloa où il est accueilli devant la grille, en novembre 2010, à défaut d'être reçu par José Luis Rodríguez Zapatero, alors

¹⁹ Pedro ALTARES, « El fin del milagro español », *El País*, 7 décembre 2009, p. 23.

²⁰ En 2016 le programme du parti *Podemos* pour les élections législatives comportait une proposition concernant le Sahara.

président du gouvernement. Les 230 000 signatures récoltées représentent une adhésion à un message proche de celui du film, il y a comme un passage de témoin dans cette séquence où la pétition devient une scène du film, où l'acte politique passe symboliquement du papier à la pellicule, même si aujourd'hui, de fait, les signatures et les images sont le plus souvent numériques. Ce saut de l'écrit vers l'image correspond bien à ce qu'est le film, un moyen de peser sur la décision politique.

L'engagement de Javier Bardem

Être acteur, au cinéma, c'est représenter un personnage. Pour ce film, Javier Bardem n'est pas un acteur au sens cinématographique, mais au sens politique. Il se met au service d'une cause politique, ce que le film montre dans de nombreux plans. Comme la pétition et le film, Javier Bardem est lui aussi un support : il porte cette cause et il porte le film dont il est l'un des éléments majeurs, son visage et son corps incarnant le combat mené à l'image.

Selon la société Wandavisión qui diffuse le film :

La película es un viaje personal en el que Bardem guía a la audiencia por el tortuoso camino de la diplomacia mundial y la terrible realidad de un pueblo abandonado, buscando comprender cómo hemos llegado a esta situación y cómo se podría evitar otra guerra en África²¹.

Javier Bardem joue donc le rôle d'un guide, de celui qui montre un chemin et qui explique. Son engagement pour cette cause n'est pas nouveau. Sa mère, l'actrice Pilar Bardem, avait pris cette position bien avant lui lors des manifestations qui se sont succédées au fil des années. Ce film aurait pu être tourné vers le passé, mais il l'est, au contraire, résolument vers le présent et l'avenir : c'est la situation actuelle qui compte.

²¹ « Sinopsis », Wandafilms, 27 mars 2017, consulté le 20 janvier 2018, http://www.wandafilms.com/site/sinopsis/hijos_de_las_nubes_la_ultima_colonia.

L'identification avec Javier Bardem fonctionne très bien. Son voyage au Sahara, à Madrid, à New York, montre une continuité, il accompagne physiquement la cause qu'il soutient. Il parle et défend cette cause avec force. Son visage exprime la détermination. Sa voix porte vers les spectateurs un message qui va se multiplier sur les réseaux sociaux et autres supports.

Ce film marque une personnalisation du combat. La carrière professionnelle de Javier Bardem lui a donné une notoriété importante, et associer son visage et sa voix à cette cause confère à cette dernière une visibilité internationale. Aux côtés de l'acteur, c'est une partie de la communauté du cinéma espagnol qui s'engage, comme dans le cas de la pétition *Todos con el Sahara*, dont Pedro Almodóvar avait été l'un de signataires. Le cinéma avait agi également par la création, en 2003, du festival Fisahara, au milieu du désert, dans un camp de réfugiés. C'est d'ailleurs dans le cadre de ce festival que le film *Hijos de las nubes* est présenté pour la première fois début mai 2012. Un festival, un film, des professionnels du cinéma espagnol, un prix Goya, il semble bien qu'une partie de cette communauté partage l'opinion de Javier Bardem et qu'il existe une dimension collective derrière la démarche individuelle. À l'évidence, Javier Bardem est un porte-drapeau de premier ordre²².

Le moment le plus fort du film est sa conclusion où Javier Bardem expose le cas devant le 4^e comité de l'ONU, chargé de la question de la décolonisation. Suite à cette intervention, Álvaro Longoria filme les interviews et les micros qui se tendent vers Javier Bardem. La parole de l'acteur favorise le développement de cette attention médiatique qui manque au peuple sahraoui. S'il est loin d'être le seul Espagnol engagé dans cette lutte, il dispose d'une notoriété importante qui contribue à attirer l'attention. Le même jour, en effet, Álvaro Longoria a pris lui aussi la parole à l'ONU

22 Notons qu'il existe des similitudes avec l'engagement pour la « Récupération de la Mémoire Historique », avec, par exemple, l'intervention de Francisco Etxebarria et de son équipe pour une fosse commune datant de 1976 ainsi que le signalait *El País* en 2013. Natalia JUNQUERA, « Identificados ocho saharauis, dos con DNI español, en fosas comunes », *El País*, 10 septembre 2013, consulté le 27 janvier 2018,

https://politica.elpais.com/politica/2013/09/10/actualidad/1378768488_411778.html.

sur la même question. L'un comme l'autre ont parlé quatre minutes devant l'ONU et ont exprimé leur opinion sur la question, mais Álvaro Longoria n'a pas eu le même impact : les déclarations de Javier Bardem sont abondamment reprises par la presse, contrairement à celles du réalisateur.

En changeant la forme du message (en 2008, une pétition, en 2012, un documentaire), les producteurs le font changer de catégorie. Une pétition est un écrit qui affirme une position et dont les signataires se solidarisent. Avec le film, le message acquiert de la chair, une visibilité plus forte. On comptabilise désormais les lieux de diffusion, le nombre de spectateurs au lieu de celui des signataires. L'engagement de Javier Bardem prend une nouvelle forme. Son visage devient celui de la cause sahraoui et d'une conscience politique espagnole.

Faire un film est un acte technique, culturel et, dans le cas présent, politique. Alors que les spectateurs voient des dizaines de films de fiction, ils connaissent moins ce type de cinéma, ces « films sans acteurs »²³. Les sujets choisis sont parfois difficiles, voire pesants. Le public va plus difficilement vers cet « autre cinéma ». Se pose donc la question essentielle de la diffusion. Ce n'est pas la recherche de la rentabilité qui prime mais celle de l'accès au public. Ce qui compte, pour un film de cette nature, du point de vue politique, c'est son message et sa diffusion. Contribue-t-il à focaliser l'attention sur le combat qu'il montre ? En un mot, se montre-t-il efficace ? On peut penser que le public politisé a tendance à aller voir les films dont il partage l'idéologie a priori, ce qui équivaut à convaincre les convaincus. Le public potentiel est nécessairement plus large. Quel contact réel existe-t-il entre le message du film et ce public ? C'est la question de l'attention qui se pose : il s'agit de faire en sorte que le problème du Sahara occidental entre dans le champ de l'attention des Espagnols. Le film a donc une visée politique, fabriquer de l'attention pour le peuple sahraoui.

²³ Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 244.

Fabriquer de l'attention

Georg Franck, auteur de plusieurs livres sur la question, considère que « l'attention d'autrui est la plus irrésistible des drogues »²⁴. Pour un combat politique, c'est surtout de l'oxygène. C'est aussi une « nouvelle forme de capital », sa dimension économique : l'attention se gagne, se perd, circule... Ce qui était vrai au XX^e siècle prend une nouvelle forme avec le développement des nouveaux foyers d'attention : les réseaux sociaux, l'Internet en général. Une phrase, une image peuvent avoir un impact très large et fabriquer de l'attention sur une question donnée.

Mais qu'est-ce que l'attention ? L'attention, c'est ce qui fait que notre cerveau, parmi les dizaines, les centaines, les milliers de sollicitations et d'objets présents autour de nous, opère un choix pour n'en garder que quelques-uns. Les médias choisissent et proposent de nombreux sujets d'attention qui, souvent, ne durent pas. Pourtant, à certains moments, une question occupe l'attention d'une société, semble néantiser les autres, entre dans l'agenda politique, la presse en parle, un peu ou beaucoup, et la balle rebondit. L'attention créée peut acquérir une force suffisante et atteindre la masse critique pour se transformer en action politique.

Or, à quoi prêtons-nous attention aujourd'hui ? La forme du message est prépondérante, ses lieux également, comme nous allons le voir.

Un film a un destinataire évident : le public. Selon le dictionnaire Le Robert, le public est « l'ensemble des personnes que touche une œuvre [...], un spectacle, un média. » Être touché par une œuvre suppose un contact, qui peut être plus ou moins fort, plus ou moins complet. Le public est un terme qui traduit le contact entre une création et une attention, une œuvre et un groupe humain. Un lien se crée entre une œuvre et des personnes qui en gardent une trace, une marque mémorielle, ce qui fait d'eux ce public réel, après diffusion. Le premier public potentiel d'un film est lié à son lieu de production, à sa langue, à sa diffusion. C'est clairement l'Espagne, et

²⁴ Georg FRANCK, « Économie de l'attention », in Yves CITTON, dir., *L'Économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014, p. 56.

donc les Espagnols, pour le film qui nous intéresse²⁵. Il s'agit d'évaluer ce contact entre le film et le public espagnol. Si mesurer précisément l'attention collective s'avère difficile, on peut néanmoins étudier les points de contact entre un message et ses destinataires.

Le cinéma est un média qui utilise les autres médias comme adjuvants pour favoriser sa diffusion : la presse écrite, la radio, la télévision, Internet sous ses différentes formes (réseaux sociaux, YouTube...). Un film, aujourd'hui, peut recevoir un écho bien supérieur à ce que laissent voir les chiffres de sa diffusion. Ce sont autant de points de contact potentiels entre un message et ses destinataires. La sortie d'un film, et tout particulièrement des fictions, donne lieu à une campagne de promotion avec une présence importante des acteurs et des réalisateurs dans les médias. Les documentaires sont souvent plus modestes et plus discrets, car l'absence d'acteurs, de stars, constitue un lourd handicap. Leur diffusion peut être problématique, certains ne sont jamais diffusés.

Première diffusion

La première diffusion pour le public est assurément un moment fort dans la vie d'un film, une sorte de baptême. *Hijos de las nubes* sort en salle en Espagne le 18 mai 2012. D'après les chiffres officiels du ministère de la Culture, il se classe au 63^e rang des films projetés dans le pays en 2012, avec un total de 5.381 entrées pour une recette de 33.922 €²⁶. À titre de comparaison, *La chispa de la vida* d'Álex de la Iglesia, sorti la même année, a attiré vingt-trois fois plus de spectateurs. Dans cette lutte inégale,

²⁵ Le film a aussi été diffusé en France mais l'écho a été relativement limité, malgré un passage sur Canal + et une conférence de presse de Javier Bardem à Paris. Le public français apparaît comme un public secondaire, même si la France joue un rôle sur le plan géopolitique. L'attention du public français semble faible sur cette question.

²⁶ Au total selon l'ICAA (*Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales*), le film a été vu en salle par 6.984 spectateurs en Espagne, ce qui a rapporté 37.846,16 € à ce jour.

rappelons que ces films ne disposaient pas du même nombre de salles et de copies. Un documentaire est rarement en position de force en matière de diffusion en salle.

Toutefois, cette sortie en salle donne une visibilité au film et à la cause qu'il défend. On parle du Sahara. On montre une action. Le spectateur indirect devant sa télévision reçoit le message sous une forme courte lors de la promotion. Quand le film est annoncé sur la TVE (*Televisión Española*) dans *Días de cine*, la veille de sa sortie, le 17 mai 2012, le message du film touche un public plus large, même si ce public n'ira pas dans les salles. Ainsi, on peut lire sur le site de TVE :

A pesar de su carrera triunfal en Hollywood, Óscar incluido, Javier Bardem no olvida una de las causas que ha defendido desde siempre, la de la autodeterminación del pueblo saharauí, que ahora ha motivado la producción de Hijos de las nubes. La última colonia, dirigido por Álvaro Longoria y protagonizado por él mismo.

La película, que se ha presentado en los festivales de Berlín y Málaga, se centra en la agitación política actual del norte de África y el ejemplo del Sáhara Occidental, considerada la última colonia africana según Naciones Unidas, ejemplo de la irresponsabilidad de la política internacional durante el proceso de descolonización, cuyas consecuencias aún están presentes²⁷.

Le passage sur les plateaux de télévision assure toujours un contact avec des centaines de milliers de personnes. Le message passe et reste aussi durablement sur le site internet de la chaîne. Il en est de même sur *Antena 3*, l'émission s'appelait « *Buenas noches y buenafuente* » et l'animateur Andreu Buenafuente : treize minutes, des centaines de milliers de téléspectateurs, de l'attention liée à la notoriété de Javier Bardem. Diffusé le 27 mai 2012, ce programme a réuni 1,4 million de téléspectateurs, ce qui était relativement peu pour la chaîne, mais beaucoup pour le film si l'on compare ce chiffre à celui des spectateurs en salle. Cette diffusion en *prime time* est

²⁷ « *Días de cine, Hijos de las nubes, la última colonia* », RTVE, consulté le 16 mars 2017, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-hijos-nubes-ultima-colonia/1411053/>.

commentée par l'animateur et l'acteur. Tous deux ont conscience de l'importance de ce média pour le message.

La télévision, en 2012, c'est encore une façon d'entrer dans les foyers, d'établir ce contact avec les citoyens et de diffuser le message du film. L'enjeu de Javier Bardem et de Álvaro Longoria est bien de développer l'attention au combat qu'ils soutiennent. À ce titre, le film est un peu le cheval de Troie pour faire entrer la question de manière forte dans ce qu'on peut appeler le système d'attention du XXI^e siècle. La question est donc de savoir sur quels supports et sous quelle forme passe le message lié au film. Aujourd'hui, ce sont les écrans qui fabriquent de l'attention. Même la radio et la presse écrite s'écoutent et se lisent de plus en plus souvent sur des écrans. L'écran de cinéma est maintenant secondé par l'écran de la télévision, celui de l'ordinateur, celui de la tablette et celui du *smartphone*. Autant d'objets qui relient au monde et relaient les messages qui circulent. La société de l'information a démultiplié les messages : les vieux médias (radio, presse écrite, télévision) ont migré sur Internet et proposent en ligne des contenus qui continuent à vivre sur les anciens canaux, le papier et les ondes. La société espagnole est, en 2012, une société connectée, multi-écrans, qui conserve une mémoire en ligne accessible via les moteurs de recherche.

Diffusion à la télévision 2014 et réseaux sociaux

En février 2014, Álvaro Longoria se réjouit de voir son film enfin diffusé à la télévision en Espagne sur le canal de la Télévision Digitale Terrestre *Paramount Channel*. Pour l'occasion, Javier Bardem et lui seront simultanément sur Twitter dans le cadre de #comentaparamount. Les échanges en direct sont conservés sur ce compte. Cette nouvelle façon de regarder du cinéma est saluée de façon enthousiaste par Álvaro Longoria, toujours sur Twitter : « *Hoy a las 20:00 Hijos de las nubes en Paramount Ch. J Bardem y yo twitearemos la peli en directo. Una nueva forma de ver cine. Mola.* » L'événement est organisé avec la *Academia de cine* de Madrid, qui est le lieu physique de la rencontre avec le public : une nouvelle occasion de rencontrer et de

convaincre pour Javier Bardem et Álvaro Longoria. Cette télévision sociale renforce le message par la présence des protagonistes. Cette alliance de médias, cette utilisation conjointe de la télévision et des réseaux sociaux tels que Twitter, permettent de renforcer le message et de s'inscrire dans la tradition d'accompagnement physique des films. Le film est présenté par ceux qui l'ont fait à ceux qui vont le voir : la projection devient un événement, elle gagne en importance.

La page Facebook de *Hijos de las nubes* montre une partie de la trajectoire du film, qui suscite une suite d'actions et de manifestations en rapport avec le film et qui fait perdurer son message. *Hijos de las nubes* n'est pas le seul document sur le Sahara occidental et le sort des réfugiés, loin de là. Les documents se comptent par centaines en Espagne : des articles de presse, des livres, des films, une pièce de théâtre, des reportages à la télévision et à la radio ou des dessins de presse. Le dessinateur Eneko, par exemple, représente régulièrement le Sahara occidental. Certains lieux sont des chambres d'écho, des émetteurs récepteurs de signaux qui maintiennent une attention certaine sur ce type de question. Il y a aussi bien sûr les universités. Ces manifestations sont multiples et s'associent parfois les unes aux autres. L'université *Complutense* a présenté le film *Hijos de las nubes* en mai 2012. L'UAM (*Universidad Autónoma de Madrid*) l'a montré en juin 2013 lors des « VII Jornadas de las Universidades Públicas Madrileñas sobre el Sahara Occidental », en présence de son réalisateur. Ces journées ont été organisées pour la dixième fois en avril 2016. Dans le programme, il était précisé : « *Las universidades públicas madrileñas deseamos abrir un espacio público de reflexión y alentar un necesario debate social convocando a los diferentes actores y agentes implicados* ». Parmi les sujets abordés, il y avait la position sur la question sahraouie des différents partis politiques espagnols, du *Partido Popular* à *Podemos*. Le film est donc un acte parmi d'autres, une pierre ajoutée à l'édifice, mais qui bénéficie d'un effet cinéma, d'un effet agglutinant et durable qui lui confère une importance particulière.

L'oubli, l'anti-oubli, une attention fluctuante

Le mot *oubli* est souvent employé en Espagne depuis une vingtaine d'années pour parler des crimes de masse de la Guerre civile et de la propension de la société espagnole à ne pas apporter de réponse à cette question, malgré le retour de la démocratie. Le cinéma documentaire apparaissait depuis quelques années comme une réponse, un prolongement de l'action de ceux qui se regroupent, notamment, au sein de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH). Ainsi, par exemple, le documentaire *La mala muerte*, réalisé par José Manuel Martín et Fidel Cordero, sorti en 2005, montrait la réalité des exhumations réalisées par l'ARMH²⁸. Ce film avait logiquement une trajectoire différente d'un film de fiction grand public. Le message filmé était porté vers les spectateurs via des projections dans différents lieux, tels que les universités. Le documentaire apparaît bien comme un moyen de porter un combat, parmi les différentes manières de mobiliser : par rapport à la pétition, il apporte une certaine durabilité puisque le message initial prend la forme d'un ensemble d'images et de sons qui suivent une trajectoire longtemps après leur première présentation. Le film passe aujourd'hui des écrans de cinéma aux écrans de télévision, puis se diffuse sous la forme de DVD, sur des plateformes de Vidéo à la demande, et enfin sur YouTube, souvent sous la forme d'extraits. Selon le compteur de YouTube, *Hijos de las nubes*, ou des extraits, ont été vus des dizaines de milliers de fois et l'animation d'Aleix Saló, de son côté, compte plus de 140.000 vues à ce jour. Aux spectateurs initiaux s'ajoutent donc des milliers de « vues » pour les extraits et les interviews, un effet boule de neige qui installe le sujet sur un temps long.

Álvaro Longoria parle dans sa présentation du film d'un des « conflits oubliés ». L'oubli correspond bien à cette attention défaillante, cette indifférence qui tourne

²⁸ François MALVEILLE, « Trajectoire de *La mala muerte*, un documentaire militant pour la Récupération de la Mémoire Historique », in Nicole FOURTANÉ et Michèle GUIRAUD, eds., *Les Réélaborsations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 159-170.

les pages un peu trop vite. Fabriquer de l'attention semble plus important que fabriquer un film. Au-delà de sa valeur propre, le film est au service de l'attention, il est un vecteur d'attention, il sert un but : mettre la question sahraouie sur la table, lui donner une visibilité et faire en sorte que le spectateur se saisisse de cette question en lui accordant quelques secondes, quelques minutes dans un premier temps. Ce « temps de cerveau humain disponible », pour reprendre la célèbre formule de Patrick Le Lay, c'est dans sa dimension politique, une attention portée à une question non résolue qui relève de la responsabilité collective des Espagnols.

De quoi le mot « oubli » est-il le nom ? Est-ce l'absence d'attention ? L'attention dépend du lien qui existe avec la personne ou la société. En 1975, ce lien était paradoxalement plus ténu qu'en 2012. Avec *Hijos de las nubes*, un flux d'attention s'oriente vers le Sahara. La durée entre la sortie du film et ses différentes formes de diffusion et de promotion en fait un objet qui favorise la communication, un peu à la façon de la haute couture dont l'image favorise la vente de parfum. Ce n'est pas l'objet lui-même qui compte, mais l'attention qu'il génère autour de lui, une sorte de leurre qui fixe l'attention : sans lui, personne ne regarde, mais ce qui compte, c'est moins l'objet regardé que l'attention de celui qui regarde. L'objet est important mais il n'est pas l'objectif : il est un adjuvant indispensable pour fixer l'attention médiatique et attirer celle des citoyens. Cette attention au message politique peut passer par la bande annonce, la télévision, l'université, Twitter, Facebook ou la radio.

La vente multicanal²⁹ : saturation des médias et durabilité du message

Le film en salle, le DVD, la télévision, les conférences de presse, YouTube, les réseaux sociaux, la presse écrite, la radio sont des transformations d'un message qui s'adapte au média qu'il choisit. Ces avatars survivent sur Internet et entrent dans une logique de permanence et de visibilité via les moteurs de recherche. L'internaute ne dépend plus du moment de l'émission du message mais du hasard de ses navigations,

²⁹ Les spécialistes de marketing utilisent le plus souvent le terme « multicanal » sans faire l'accord.

des mots-clés, des associations. Le film est le cœur d'un système de communication politique qui atteint sa cible via tous les canaux mentionnés.

Ceux qui reçoivent le message de Javier Bardem sous ses différentes formes sont les spectateurs, les auditeurs, les téléspectateurs, les lecteurs, les internautes et, de manière générale, des citoyens. La réception du message est difficile à évaluer finement car sa diffusion s'apparente à la vente « multicanaux », un terme de marketing qui signifie que l'on utilise de façon simultanée ou alternée les différents canaux de contact qui existent pour commercialiser un produit. Lorsque tous les canaux possibles sont utilisés, on parle aujourd'hui d'omnicanalité. Le marketing travaille depuis longtemps sur cette question de l'attention, qui intéresse aussi bien sûr les psychologues. Sur le plan politique, l'attention a aussi beaucoup de sens. Un homme politique recherche l'attention des électeurs. Parfois, le jeu s'inverse, et ce sont les citoyens qui réclament l'attention des politiques au moyen de pétitions ou de manifestations. Occuper l'espace médiatique, c'est passer de la présence ponctuelle à la présence durable, sur plusieurs mois, sur plusieurs années. Une présence durable revient à installer l'idée dans le paysage politique et à attendre que les politiques s'en saisissent en exerçant une pression morale sur eux. Les questions sans solutions restées en suspens depuis la Transition sont installées durablement. Le film *Hijos de las nubes* travaille dans ce sens.

Lorsqu'il visionne le film, le spectateur comprend la situation géopolitique du Sahara³⁰, et la responsabilité que ressentent certains Espagnols. Mais, même de façon partielle, en voyant la bande annonce, une vidéo d'Aleix Saló sur YouTube ou en entendant Javier Bardem à la télévision, le message se diffuse. Le public du film et le public de ses avatars forment un groupe, celui des personnes qui ont reçu le message de façon optimale ou minimale. Pour ce type de film, la réception est aussi un acte politique. Le public de ce film est, dès lors, un public citoyen, un public

³⁰ Pour le moins, il reçoit une représentation de cette situation avec le risque de manipulation inhérent à toute représentation.

potentiellement acteur de la vie politique, des relations internationales, même si cette action reste limitée. Néanmoins, pour que cette transformation ait lieu, il faut que le message entre en contact avec le public, qu'il franchisse la barrière de l'indifférence et qu'il passe, pour un certain temps, de la périphérie de l'attention à son centre. C'est une forme d'indignation, au sens de Stéphane Hessel, qui est le premier degré de l'engagement dont Javier Bardem est l'exemple.

De fait, *Hijos de las nubes* et son message entrent en contact avec de nombreux citoyens tandis que la diffusion en salle du film reste modeste. Le message est puissamment amplifié tandis que le film semble éclipsé par le message. La star, ce n'est pas le film, ce n'est pas Javier Bardem, c'est la cause du peuple sahraoui. L'attention se concentre sur le message dont Javier Bardem et le film sont les porteurs, ce qui était visiblement l'objectif des producteurs. Autour du film, la multiplication des adjuvants, tels que les médias en général, génère une attention plus large que les pétitions. L'engagement se regarde au lieu de se lire. Le message initial a trouvé ici une solution pour offrir à la cause défendue une visibilité importante.

Conclusion

On appelle Wilsonisme la « conception idéaliste cherchant à établir la paix par l'autodétermination des peuples »³¹. Cette vision, qui a près d'un siècle, peut sembler naïve aux yeux des défenseurs de la *Realpolitik*. Il s'agit du fameux « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes », défendu par le président Wilson en 1918. Face à cette vision « idéaliste », une vision « réaliste » prend le parti contraire, comme a pu le faire Henry Kissinger. C'est sur cette base morale que se pose le problème du Sahara occidental. Pour un groupe d'Espagnols, la cause du peuple sahraoui est un engagement basé sur des valeurs, des principes essentiels auxquels ils ne peuvent pas renoncer. Le sentiment de responsabilité collective qu'exprime Javier Bardem rejoint

³¹ Olivier NAY, dir., *Lexique de science politique : vie et institutions politiques*, Paris, Dalloz, 2011, p. 617.

celui de Manuel Vázquez Montalbán et de nombreux autres. Les droits de l'homme et le droit à l'auto-détermination rejoignent ainsi le droit à la vérité exprimé par l'ARMH et des hommes tels qu'Emilio Silva. Ces questions associées au Franquisme et aux insuffisances du « régime de 1978 » taraudent une partie de la société espagnole, qui utilise les moyens politiques dont elle dispose pour s'exprimer : la pétition, la manifestation, le livre, par exemple, et, dans le cas qui nous intéresse, le film documentaire. Tous servent à fabriquer de l'attention et de l'adhésion en exprimant une position politique. Dans le système d'attention du XXI^e siècle, le film joue un rôle majeur, même s'il passe souvent désormais par des canaux différents et sous la forme de fragments.

Hijos de las nubes se rattache au cinéma d'intervention. Il montre l'action politique, la remise des signatures au palais de La Moncloa, le discours à l'ONU. Il témoigne en agissant. Il montre et il fait. L'intervention est dans le film et par le film. Représenter l'action de Javier Bardem et de ses adjutants, c'est prolonger cette action en lui offrant une visibilité durable. L'indifférence forme un bloc qui peut être entamée par différentes actions et le documentaire est un outil pour dire, pour montrer. Le public est sollicité par des œuvres qui cherchent à entretenir une mémoire et à mobiliser pour une action politique. Javier Bardem est généralement, dans un film, celui que le public regarde. Pour ce film, il sert de capteur d'attention et il utilise le système d'attention du cinéma au profit de la cause qu'il soutient. C'est moins l'objet-film qui compte que l'attention qu'il génère autour de lui. C'est l'antithèse de l'oubli. Comme pour les documentaires traitant des exhumations réalisées par l'ARMH, une partie de la société adhère au message et une autre est plus ou moins indifférente. C'est une attention politique, c'est aussi une mobilisation des consciences.

Les valeurs défendues par les promoteurs du film correspondent en creux aux préceptes de la *Realpolitik* qui tend à déresponsabiliser, à couper le lien avec le passé et les engagements. Il s'agit donc, au contraire, de développer une conscience politique. C'est cette attention chargée de morale qui est l'enjeu pour ce film. Cette lecture critique rejoint les analyses de la Transition faites depuis quelques années

par des intellectuels engagés comme Juan Carlos Monedero³², par exemple. La problématique de la mémoire et de l'oubli qui sous-tend la question de l'attention au sort du peuple sahraoui renvoie inévitablement au franquisme. La vision critique du « passé qui ne passe pas » montre que les lendemains de la dictature forment une traîne. De façon logique, on peut lire en 2016 dans le programme du parti *Podemos* la proposition suivante, sous le numéro 329 : « *Compromiso con la libre determinación del Sáhara Occidental y concesión de la nacionalidad española a la población saharauí* ». La vision critique de la Transition conduit à vouloir revenir sur ces questions et un film comme *Hijos de las nubes* va dans ce sens. Même si René Vautier exprimait sa répugnance vis-à-vis des armes, la caméra est souvent considérée comme telle. Ainsi, Jean-Claude Seguin, en détournant Celaya, à propos du film *Hay motivo*, écrivait : « *El cine podría seguir siendo un arma cargada de presente* »³³. Javier Bardem paraît disposé à lutter avec ses armes contre l'invisibilité des vaincus et des victimes. Une partie du milieu du cinéma espagnol est manifestement à ses côtés.

³² Cofondateur du parti *Podemos*.

³³ Jean-Claude SEGUIN, « El documental español del tercer milenio : las formas de la transgresión », in Burkhard POHL et Jörg TÜRSCHMANN, dir., *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2007, p. 68.

La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil)

Tambor de Crioula y Bandeiras Verdes

de Murilo Santos

Miguel Ángel Lomillos García

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Para Aline Moraes Carneiro

Murilo Santos es un cineasta pionero en el estado de Maranhão, en el nordeste de Brasil, con cuarenta años de experiencia y una obra relativamente considerable en el documental a pesar de la falta de profesionalización y los tradicionales problemas de inversión, producción y política de incentivos en una región alejada de los centros neurálgicos del país. En esta cinematografía regional, que alcanzó cierta producción relevante en súper-8 en los años 70, Murilo Santos fue el primer cineasta que empezó a utilizar el formato de 16 mm, superando poco a poco los límites del amateurismo e iniciando los primeros trabajos de estética moderna en el cine de Maranhão¹.

Murilo Santos aborda en sus documentales las representaciones sociales y culturales de conflictos acuciantes que ocurren en la región marañense y aledaños²:

¹ Euclides Moreira, en *O cinema dos anos 70 no Maranhão*, cataloga 97 cortometrajes realizados entre 1973 y 1981, de los cuales solo tres fueron en 16 mm, el resto en súper-8. Estos tres filmes en 16 mm son de Murilo Santos: *Dança do Lelé*, sobre una danza popular (1977), *Tambor de Crioula* y *Os independentes* (1980), filme incompleto sobre una crisis interna en la escuela de samba *Turma do Quinto*. Además de Murilo Santos y Euclides Moreira, los miembros más activos del llamado *movimento superoitista* de Maranhão fueron Luis Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros, Ivan Sarney y Djalma Brito. Euclides MOREIRA, *O cinema dos anos 70 no Maranhão*, São Luís, DAC/PREXAE/UFMA, 1990, p. 13-21.

² El estado de Maranhão se sitúa en el extremo oeste de la región nordeste de Brasil y limita al norte con el océano Atlántico y con tres estados: al oeste con Pará, al este con Piauí y al sur y sudoeste con Tocantins. Utilizamos marañense para el gentilicio portugués *maranhense*, no obstante mantenemos el nombre propio en portugués Maranhão para referirnos al estado, aunque una de las acepciones más admitidas del origen de este nombre tiene versión castellana. Marañón o Maranhão deriva del nombre que los nativos de la región daban al río Amazonas antes de la colonización (y también es el nombre que lleva uno de sus principales afluentes en el curso alto del río en Perú).

1. los conflictos de tierras y explotación del campesinado y, en un sentido amplio, el compromiso con movimientos sociales rurales y urbanos: *Bandeiras Verdes*³, 1978-1987; *Quem matou Elias Zi*, 1986; *O crime da Ulen*, 2007 (reconstrucción de un conflicto laboral de los años 30), *Fronteira de imagens*, 2010; *A Peleja do Povo contra o Dragão de Ferro*, 2014 (la lucha de diversos movimientos sociales contra la devastación social, cultural y ambiental que deja una compañía multinacional de minería en sus explotaciones y a su paso por la temible vía férrea que atraviesa los estados de Maranhão y Pará);
2. la cuestión indígena: *Na terra de Caboré*, 1986; *Araweté*, 1993; *A massacre de Alto Alegre*, 2005;
3. las manifestaciones de la cultura y la religiosidad popular de comunidades negras: *Dança do Lelé*, 1977; *Tambor de Crioula*, 1979; *Terra do Quilombo: Uma Dívida Histórica*, 2003; *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado*, 2009; *Divino Artista - Antonio de Coló*, 2011.

Como ha ocurrido en todo el mundo, la obra del documentalista brasileño se ha visto visiblemente acrecentada en el presente siglo gracias a las ventajas de trabajar con video digital. Este artículo, no obstante, se detiene en dos de sus primeros trabajos realizados en 16 mm, en una época no muy lejana en que filmar en Maranhão era una odisea tan ingrata, y a la vez loable, como la propia experiencia de vida de los actores sociales filmados, gente humilde de la región. Estos dos trabajos iniciales de Murilo Santos, que a nuestro modo de ver son sus dos obras más autorales y modernas, son *Tambor de Crioula* (1979, 12 minutos) y *Bandeiras Verdes* (1978-1987, 32 minutos). El análisis contempla la exploración de cada documental en su especificidad narrativa y estética, contextualizando tanto los temas que abordan como el lugar que ocupan en la historia del cine de no ficción. En las conclusiones se aborda la problematización de los públicos cinematográficos en el cine de Murilo

³ Mantenemos los títulos de las películas en portugués. Cuando sea necesario se harán las debidas traducciones y explicaciones al español de los vocablos en portugués.

Santos a efectos de destacar que su público más primordial lo constituyen los propios actores sociales y la gente pobre de Maranhão a quienes el director presenta en persona su trabajo audiovisual. El análisis también incluye, con menor peso, dos filmes memorialistas en los que el propio autor revisita, en primera persona, los respectivos cortometrajes originales: *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado*⁴ (2009, 70 minutos) y *Fronteiras de imagens* (2010, 30 minutos).

***Tambor de Crioula*: el registro único de una danza en riesgo de desnaturalización**

En el periodo que va de diciembre de 1977 a junio de 1978 un grupo de jóvenes dirigidos por el antropólogo Sergio Ferretti realizó una investigación, impulsada por el profesor y folclorista de Maranhão Domingos Viera Filho, que dio lugar un año después a dos obras notables: el libro *Tambor de Crioula. Ritual e espetáculo* y el filme que aquí nos ocupa. Aunque no se puede precisar con exactitud los orígenes de la danza, el antropólogo Martins Ramassote la sitúa en las referencias a cultos lúdico-religiosos realizados a lo largo del siglo XIX por los esclavos y sus descendientes como forma de holganza y resistencia al contexto opresivo del régimen de trabajo esclavista. El Tambor de Crioula⁵ es:

una forma de expresión de matriz afro-brasileña que envuelve danza circular, canto y percusión de tambores. Participan las *coreiras*, tocadores y cantadores, conducidos por el ritmo incesante de los tambores y el influjo de las tonadas evocadas, culminando en la *punga* (también denominada *ombligada*), un movimiento coreográfico en el cual las danzarinas, en un gesto entendido como saludo e invitación, se tocan unas a otras con el vientre⁶.

⁴ A partir de aquí lo denominamos simplemente *Afinado*.

⁵ Dado que danza y filme se suelen escribir hoy en día en letras mayúsculas, la diferencia entre ambas denominaciones es el itálico para el filme.

⁶ Rodrigo MARTINS RAMASSOTE, coord., *Os tambores da ilha*, São Luís, IPHAN, 2006, p. 18. En 2007 la danza popular Tambor de Crioula ganó el título de Patrimonio Cultural Inmaterial Brasileño. Mantenemos el nombre en portugués *crioula*, *criolla*, para respetar el carácter vernáculo de la danza.

Construido únicamente con imágenes de registro, sonido asincrónico y locución, *Tambor de Crioula* carece de los otros elementos de composición que caracterizan al documental moderno, es decir, al estilo directo/verdad que irrumpió al final de los años 50 e inicio de los 60: entrevistas o declaraciones, imágenes de archivo, gráficos, letreros, etc. El mero registro de imágenes de “situaciones autónomas”⁷ pareciera emparentarlo a los primitivos documentales, pero la locución en voz *over*⁸, un texto sobre el tema narrado por un locutor profesional, lo identificaría con el “modo expositivo”⁹, forma de representación asociada al documental clásico cuyo sentido tutor es la ilustración de un argumento con imágenes (Flaherty, Grierson y el documental clásico inglés). No obstante, el tipo de registro en el rodaje de *Tambor de Crioula*, y su articulación narrativa en el montaje, preservando la duración, sintoniza plenamente con la sensibilidad del nuevo documental moderno o cine directo: posición de “repliegue” o “recolo” de la cámara (también conocida con la expresión “mosca en la pared”) que se abre para la indeterminación del mundo en las tomas del rodaje y una ética de no interferencia del cineasta y su equipo que aspira a la invisibilidad del dispositivo (el “modo observacional” en la terminología de Nichols: el grupo americano de Drew, Leacock, Wiseman¹⁰). Hubo “otra cara” del nuevo documental moderno, llamada inicialmente de *cinéma vérité* aunque pronto adoptaría el término más genérico y menos problemático de *directo*, que presenta un sesgo

Las *coreiras* son las danzarinas, desinencia femenina de “coro”. Todas las traducciones son del autor de este artículo.

⁷ Sergio PUCCINI, *Roteiro de documentário*, Campinas, Papirus, 2010, p. 129. Puccini clasifica dos tipos de situaciones de rodaje en el documental: las *autónomas*, que “escapan al control de la producción del filme, son los acontecimientos del mundo que no se moldean a los criterios de un rodaje”, en contraposición a las *situaciones integradas*, aquellas que “ocurren por fuerza de la producción de la película, son escalonadas y organizadas para atender las necesidades de producción de un documental”. En *Tambor de Crioula* solo hay registro de situaciones autónomas.

⁸ Aunque muchos autores hablan de *voz* o *comentario en off*, preferimos usar el término *voz over*. Véase “Códigos sonoros”, in Francesco CASETTI y Federico DI CHIO, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, p. 99-104.

⁹ Bill NICHOLS, *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 192-197. Nichols revisa en este libro los modos documentales que amplía a seis: poético, expositivo, observacional, participativo (o interactivo), reflexivo y expresivo (o performativo).

¹⁰ *Ibid.*, p. 199-221.

reflexivo, interactivo y participativo, caracterizado por una ética de intervención por parte del cineasta y cuyo peso en el cine documental a partir de mediados de los 60 sería dominante (los trabajos de Rouch, Brault, Groulx, Ruspoli, Marker, etc.). El documental *Banderas verdes* de Murilo se encuadra en esta corriente intervencionista del cine-verdad y que se equipara a los modos “participativo” y “reflexivo” de Nichols¹¹.

Es un lugar común en la historia del cine valorizar las potencialidades de las nuevas tecnologías más ágiles y ligeras en la emergencia del nuevo documental: las cámaras de 16 mm y el grabador magnético Nagra. Su aparición simultánea permitió libertad de acción y movimientos tanto al operador de cámara, que la lleva al hombro o en la mano y puede filmar en condiciones adversas de luz, como al operador del sonido directo, que registra al vivo el habla y los ruidos del mundo. Como sintetiza Ramos, siguiendo a Ruspoli, “sincronismo en la imagen/sonido y levedad en el estar en el mundo es el corazón del nuevo documental”¹². Pero como ocurre siempre que un estilo se impone a otro, “los documentales de observación rechazan el tono de argumentación de la modalidad expositiva”¹³. Mientras el nuevo documental directo promovido por los cineastas anglosajones se contrapone al “rancio autoritarismo de la voz *over*”¹⁴ del estilo clásico o expositivo, el cine de países periféricos como el Brasil¹⁵ de los años 60 mezcla trazas del estilo directo en su abertura de la cámara hacia el mundo con trazas del documental clásico (el didactismo social de la voz *over*

¹¹ *Ibíd.*

¹² Fernão Pessoa RAMOS, *Mas afinal...o que é mesmo documentário*, São Paulo, Senac, 2008, p. 277. Como se puede advertir, la deuda que tengo en este artículo con el libro de Ramos es enorme.

¹³ Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 54.

¹⁴ F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário, op.cit.*, p. 272.

¹⁵ Gauthier constata: “El documental es un atentado a la verdad; la ficción, a la moral. Parece que esta es más fácil de controlar que aquella, pues los regímenes autoritarios, sobre todo desde que el cine permite la grabación sincronizada, han obstaculizado de forma más o menos solapada el desarrollo del cine directo”. Y agrega en nota a pie de página: “Al menos esa es la impresión que se puede tener de ciertas reticencias (Cuba, Hungría) y de la desaparición del cine directo en Brasil y Argentina tras los golpes de estado militares”. Guy GAUTHIER, *O documentário. Um outro cinema*, Campinas, Papyrus, 2011, p. 31.

como la voz del saber, la denominada “voz de Dios”). Ramos lo denomina “modo contradictorio del directo en Brasil”:

Se trata de una contradicción que caracteriza el corazón de la estilística del directo en Brasil en que la posibilidad de expresar un saber sobre el *otro* (el pueblo), actúa contradictoriamente en un estilo históricamente ligado a la negación de la *voz del saber*⁶ (la cursiva es del autor).

El caso de *Tambor de Crioula* no es otro que el resultado de una balbuciente, y a la vez tardía, producción documental en una región periférica (Maranhão) dentro de un país periférico (Brasil). A las graves carencias técnicas se suma el legado histórico de la “contradicción” o conjunción de estilos/saberes/éticas dispares que caracterizaron el primer cine directo brasileño en los años 60. No obstante, esta mezcla de lo nuevo con lo viejo, en una época ya inevitablemente tardía, se hace con grandes dosis de creatividad, transformando la carencia material en potencia de expresión y proporcionando un singular e involuntario toque *retro* a los primeros trabajos de Murilo Santos.

Tambor de Crioula se rodó en película en color con una cámara de cuerda de 16 mm, sin posibilidad de sincronía en el sonido, lo que era completamente anacrónico en 1979 (Fig. 1). Debido al funcionamiento manual del resorte de cuerda, los planos más largos no duran más de veinticinco segundos, lo que imposibilitó una querencia por el plano secuencia que es palpable en el filme. La cámara, mayormente utilizada en la mano, mantiene un enorme respeto con el objeto, como si no deseara participar de una relación sinérgica con los cuerpos que es típica del documental reflexivo o participativo. El director explica en *Afinado* su estrategia de mínima intervención en espacios reducidos y mal iluminados que no eran propicios para filmar. La cámara, dice Murilo, “raramente entraba en la rueda del baile para no macular el ritual”. Y reconoce un cierto abuso del primer plano, “había un cierto culto al *close*, de estar

⁶ F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, op. cit., p. 330.

cerca aunque sea a través del teleobjetivo”. Los objetivos de la cámara, el normal y el teleobjetivo¹⁷, comprimen el ya de por sí reducido espacio de los interiores, ciñen los personajes al encuadre y hacen más oscuro y misterioso el fuera de campo. Lo que llama la atención es que, al tratarse de una situación ya armada en la realidad — la danza y, en menor medida, los rezos y algunas imágenes sueltas en el trabajo o en la calle —, el director se limita a registrarla interviniendo lo menos posible, *retirándose ante la huella de lo real*: no hay ensayos ni repetición de tomas. La película disponible era escasa y había que aprovecharla al máximo. Murilo cuenta en *Afinado* que prácticamente todo el material que se filmó se usó para el montaje final de suerte que apenas hubo tomas descartadas.



Fig.1 Murilo Santos con la célebre Bolex Hi6 Reflex lanzada en 1956

No hay en el filme planos generales abiertos que contextualicen a los personajes en el espacio. Como ya he señalado, no hay letreros que identifiquen personajes y espacios. Aunque hay actores sociales cuya presencia intensa se destaca en el transcurso de las imágenes sueltas del filme (por ejemplo, Doña Áurea, Mestre Felipe

¹⁷ Lo explica el propio director en *Afinado*: “No disponía de objetivo gran angular para captar el conjunto de la escena. Las lentes eran de teleobjetivo corto, que aproximan un poco más el asunto encuadrando de forma más cerrada, y objetivo normal, que encuadran de forma un poco más amplia que las anteriores, pero de forma más cerrada que los equipos domésticos actuales”.

o Raimundo Pernambucana, de quienes llegamos a conocer los nombres gracias a *Afinado*), estas presencias no llegan a constituir estatuto de personaje justamente porque no hay entrevista o declaraciones en *Tambor de Crioula*, carencia fundamental para el cine directo ya asentado en los años 70. El filme es un recital poético o cinético de un registro de puras presencias en el flujo del espacio-tiempo. Por un lado, el tema abordado, la danza ancestral, dimensiona el valor aurático de las imágenes. Por otro, el mismo filme “se ancestraliza” en términos técnicos y estéticos, como si fuera de una época antigua. La presencia de la voz *over*, didáctica y recitativa, no retira la intensidad de la imagen directa¹⁸. Pero debido a las características arcaicas referidas, el filme, incluso en su duración, se aproxima al cine de los primeros tiempos en esa capacidad específicamente cinematográfica de mostrar la presencia de las cosas en su materialidad, o por decirlo con palabras de Kracauer, ese “captar el movimiento accidental y vacilante de las cosas” y el “flujo de la vida”¹⁹.

La imagen directa, a la vez moderna y arcaizante, los cantos del pueblo en asincronía como la única voz del mundo, la locución ampulosa, la falta de luminosidad y las texturas de la imagen en color similares al súper-8, el reducido ángulo de visión de los objetivos y la escasa profundidad de campo modelaron a fuego el estilo del filme. El filme hizo de la necesidad virtud y de las extremas carencias técnicas supo configurar un estilo absolutamente singular, al mismo tiempo vigoroso y minimalista. Podemos situar este filme entre lo clásico y lo moderno, el

¹⁸ Parafraseamos aquí a Ramos que, especialmente en algunos filmes del directo brasileño de los años 1960 (*Integração racial, Maioria absoluta, Viramundo, A opinião pública*, etc.), percibe que la superposición y amarre de la voz *over*, muchas veces en tono normativo y grandilocuente, no llega a eclipsar la respiración de las nuevas imágenes, las “tomas abiertas para la intensidad del transcurrir y para la viva voz del mundo”. F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, op.cit., p.335-336. Para Nichols, “en los documentales de observación la no interferencia durante la filmación es más importante que un registro sonoro de máxima fidelidad”. B. NICHOLS, *La representación de la realidad*, op.cit., p. 53-54.

¹⁹ En una entrevista de 1947, Griffith comentó que la “belleza del viento que se mueve entre los árboles”, estaba completamente ausente en el cine de Hollywood de aquellos años. Citado en Siegfried KRACAUER, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 89.

amateurismo y la profesionalidad, lo histórico y lo intemporal. De hecho, *Tambor de Crioula* constituye una *rara avis* en la cinematografía de Maranhão y de Brasil.

Estructura o división del filme

Tambor de Crioula se divide en cuatro partes. Las partes son desiguales en su duración y cada una de ellas atiende a un tema/espacio específico (excepto la parte dedicada al carácter religioso del ritual que se da en dos espacios diferentes):

1. *INTRODUCCIÓN*, contexto histórico: estibadores negros y el fuego que afina los tambores (1', 23")
2. *RITUAL Y DIVERSIÓN*: Casa de doña Áurea (5', 11")
3. *RELIGIOSIDAD Y DIVERSIÓN*: Casa de Mestre Felipe y Santuario Alma Milagrosa de Rosario (3', 20")
4. *ESPECTÁCULO Y DIVERSIÓN, CONCLUSIÓN*: Carnaval en las calles de São Luis (40")

El grueso del cortometraje pertenece al mundo de la noche, pero queda enmarcado, en los extremos del filme, por dos momentos luminosos del día al borde del mar — recordemos aquí que la ciudad de São Luis es una isla —. El mundo de la noche es el tiempo del ocio que se dedica al baile en los espacios interiores, casi siempre con un marcado acento de diversión, y otras veces bañado en un tono de religiosidad. Este núcleo se cierra con el tiempo nocturno del carnaval en las calles de la ciudad. El filme se abre por tanto con los descendientes de antiguos esclavos trabajando como estibadores en el embarcadero y se cierra con un grupo de jaraneros negros por las soleadas calles del centro histórico de la ciudad colonial. Unos transportando cestas que descargan de los barcos del muelle, otros portando sus tambores en la cabeza como aquellos (Fig. 2 y 3). Hay dos formas de ver esta configuración: en primer lugar, una forma simbólica en que el *abovedado*²⁰ ritual del

²⁰ El término nos parece adecuado para definir también el estilo de la pequeña cámara y del filme: encuadres ceñidos, nocturno, centrípeto, recogido como una concha.

Tambor de Crioula (nocturno, femenino, lunar) se envuelve en el caparazón de dos momentos apolíneos de trabajo/ocio (diurno, masculino, solar); en segundo lugar, un proceso cíclico en el que uno sucede al otro. El fuego de la hoguera que endurece y afina el cuero de los rústicos tambores se da obviamente en un momento nocturno y es la puerta de entrada a las diversas celebraciones del Tambor de Crioula.



Fig. 2 y 3

Como dice Rogério Costa, el Tambor de Crioula era:

una práctica fundamental de la “vida social” de los negros en los tiempos de la esclavitud y se hacía, siquiera con restricciones, especialmente durante la noche, ya que durante el día eran obligados a servir a los señores y enfrentar la opresión a que eran sometidos. Pero en las *senzalas* [alojamientos de los esclavos] se confraternizaba a ritmo de batucada africana junto con otras manifestaciones de origen afrobrasileña como la *capoeira*. En las festividades católicas los esclavos también tenían cierta holganza, lo que aprovechaban para el comercio informal y la práctica de la religiosidad encubierta²¹.

²¹ Rogério COSTA, “Cultura popular: Tambor de Crioula em links e sites”, consultado el 5 de enero de 2018, <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0195-5.pdf>.

Con la impostación radiofónica del locutor profesional, la voz *over* entra al mismo tiempo que las imágenes de los estibadores negros para contextualizar el Tambor de Crioula, cuyo sonido de cánticos y percusión avanza continuo en la banda sonora:

En el Brasil-colonia, Maranhão fue una de las regiones en que más se hizo sentir el tráfico de esclavos. Los negros africanos, particularmente sudaneses, llegaban a São Luis y desde allí se distribuían en haciendas, ingenios de azúcar y pequeñas propiedades del interior. A pesar de la fuerte represión que sufrieron de los blancos, supieron mantener de varias formas sus hábitos y valores culturales. Con el fin de la esclavitud, los negros pasaron a engrosar el contingente de las clases dominadas, en calidad de subempleo y dentro de un proceso continuo de marginación social.

Las imágenes que acompañan el texto son fuertemente sugestivas: el embarcadero de Playa Grande de São Luis, ya desaparecido a causa del aterramiento, con sus barcos atracados con el velamen recogido y los estibadores negros, muchos con el torso desnudo, cargando los cestos en sus cabezas. Estas imágenes tienen el poder de representar todo el arco histórico del que habla la voz *over*, es decir, tanto el pasado esclavista — el imaginario del comercio atlántico de esclavos — como el mundo del trabajo en el presente del documental (1979). La impresión de que el tiempo parece haberse detenido en el espacio histórico registrado se alía a las texturas *retro* de la imagen de una cámara de aficionado donde hasta el color parece un antiguo blanco y negro coloreado.

La parte que se desarrolla en la casa de Áurea, momento en que el narrador describe las características principales del Tambor de Crioula, es la parte principal del filme y, de hecho, dura casi la mitad del mismo. Al compás de las imágenes, el narrador explica los tres tipos de tambores (*grande*, *meião* y *crivador*), los lances espontáneos de las *coreiras* en el círculo al lado de los hombres que tocan el tambor y de los asistentes. El lance más característico de la danza es la “punga” en que las mujeres se tocan barriga contra barriga, y los hombres, siempre fuera de la rueda, se

tocan una pierna con la otra, en el lado del muslo: “la *punga* es un especie de invitación a la danza por un toque determinado del tambor grande” (un “toque especial, repetido, sincronizado con las *coreiras*”, dice Joaquim Santos en *Afinado*). Los motivos de los cantos o tonadas, dice el locutor, hacen referencia a São Benedito — uno de los santos más populares entre los negros —, a situaciones de la vida cotidiana y a sátiras sociales.

Toda la coreografía de las danzarinas solistas, llena de giros y bamboleos, no se da en el centro de la rueda, sino al lado de los tambores, en un diálogo seductor al sabor de la percusión y de la improvisación de los propios instrumentistas. En el momento de la invitación de una *coreira* a otra se da la *punga* y un breve momento de danza a dúo. La mujer que sale se va al corro y la que se queda lo hace siempre *junto* a los tambores, como para remarcar con la cercanía que los requiebros del cuerpo femenino y el vuelo de las faldas vienen impulsados por el sonido atávico de los tres tambores (dos de ellos haciendo la base polirrítmica y el grande actuando de solo y por tanto manteniendo el protagonismo con la mujer que baila). El montaje puntúa siempre este *diálogo* entre las *coreiras* bailando (por lo general en Planos Medios) y los instrumentistas absortos, arrebatados con sus golpes al cuero (generalmente en Primeros Planos).

La profesora Joila Moraes, integrante de la investigación, destaca en *Afinado* la pérdida de ciertas pautas del ritual donde la *coreira* saludaba al tambor grande, comparecía en el centro de la rueda y saludaba al resto del corro y a los asistentes. Hoy todo eso se hace de manera más rápida, sin tiempo suficiente para que cada *coreira* cumpla ese ritual. Del mismo modo, antes, la *punga* era una morosa invitación, hoy es un “aquí vengo yo, vete tú para allá”. Destaca también que antes participaban mujeres de cierta edad madura y hoy son mujeres más jóvenes e incluso niñas (lo que se confirma en *Afinado*). Además, el estilo de danzar de las mujeres más jóvenes es completamente diferente al de las más viejas.

En el pequeño segmento del filme dedicado a los aspectos religiosos de la danza, los festejos son fruto de promesas y alabanzas a San Benedito, “identificado — dice

el locutor con *Verequete*, como un africano de los tambores *timbira* de Maranhão”²². La secuencia se abre con la imagen de este santo al lado de las de Jesús y de la Virgen en un humilde altar casero, mientras la voz narradora enfatiza “la religiosidad del negro africano brasileño” como una “forma de sincretismo con el panteón católico de los blancos”. Después de los rezos de letanía comienza la danza donde la imagen del santo protector participa de la fiesta al pasar de mano en mano por las *coreiras* de la rueda. Si, en el segmento anterior, Doña Aurea dirigía el baile, ahora lo hace Mestre Felipe, el más animado de los instrumentistas del tambor grande en el cortometraje. Fallecido en 2008, a los 84 años, Felipe Neres Figueredo, Mestre Felipe es una leyenda de la cultura popular en São Luis y *Afinado* está dedicado a su memoria.

La celebración del Tambor de Crioula en este espacio dirigido por Mestre Felipe conjuga la religiosidad y la diversión, las súplicas y la fiesta, es decir, los aspectos sagrado y profano de la danza en tanto ritual. No es casualidad que este segmento se sitúe en el filme entre la parte de Doña Aurea orientada por el carácter festivo y el segmento dedicado al santuario popular de “Fiesta del Alma Milagrosa” localizado en la pequeña ciudad de Rosario, en el estado de Maranhão. Esta fiesta formada de letanías y Tambor de Crioula, dice el narrador, solía durar toda la noche al lado de la sepultura “de una persona que murió hace noventa años en una epidemia de peste, atiende a pedidos en casos de enfermedad e infortunios y realiza milagros”. Este segmento termina con una imagen similar a la de su inicio, es decir, con un plano que va de la cruz de la tumba al detalle de las manos con el rosario de una piadosa practicante, pero ahora no son los rezos los que tenemos en la banda sonora, sino el canto y el retumbar de los tambores. Este típico recurso de encabalgamiento sonoro

²² Ferreti señala que “en Maranhão, Verequete o Averequete, una divinidad o *vodun* sincretizada con el santo católico San Benedito, es considerado el guía de las ceremonias del culto de la religión afrobrasileña *tambor de mina*”. Sergio FERRETI, “Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural”, *Horizontes Antropológicos*, n° 8, Porto Alegre, junio de 1998, p. 191. Por otro lado, los *timbira*, aquí usado como adjetivo de tambor, son un grupo de pueblos indígenas del sur de Maranhão, el este de Pará y el norte de Tocantins.

además de servir como transición para la tercera parte, hace fundir, con sus elementos de lenguaje, lo sagrado y lo profano.

La parte final del filme, al mostrar el espacio de la calle en días de carnaval, destaca por primera vez el área de la rueda alrededor de las *coreiras*, aunque lo haga con las limitaciones ópticas de la pequeña cámara. Los planos de conjunto siguen siendo comprimidos, pero ahora hay una cierta respiración y abertura. Por otro lado, el espacio abierto de la calle permite que las danzarinas disfruten de toda su libertad de movimientos. El espacio exterior es quizá la razón por la cual tenemos las imágenes más bellas del filme: una *coreira* que danza al lado de un grupo de *tambor de rua*²³ en un plano cenital (Fig. 4), y un grupo de danzarinas, con el vuelo de sus faldas girando como derviches, mientras una de ellas se aproxima a la cámara. La gracia está en que no es la cámara la que “invade” el espacio del corro, sino la danzarina que, espontáneamente, llega girando al lugar de la cámara y desaparece por la izquierda (Fig. 5).



Fig. 4 y 5

No obstante la belleza de estas imágenes fugaces, el filme adopta un severo tono crítico en su cierre a partir de la voz del locutor:

Fiestas de esclavos reprimidas por las clases dominantes, el Tambor de Crioula ha servido actualmente de instrumento de manipulación

²³ *Tambor de rua* es el Tambor de Crioula en su versión más profana y lúdica, ofrecido por una agrupación en los carnavales y otros festejos callejeros.

en manos de estas mismas clases. Con sus disfraces de carnaval se presentan en las calles libremente y ocupan un espacio que no es el suyo. En São Luis las danzas sufren hoy exigencias [momento en que aparece las imágenes de la TV] y condiciones impuestas por aquellas clases que ven en las diversiones populares una fuente de deleite y placer.

Como reconoce el antropólogo S. Ferretti en *Afinado*:

En aquella época [1979] ya empezaban a reemplazarse los tambores de madera y cuero por materiales de plástico y a notarse una cierta invasión del turismo y de la publicidad de productos en las presentaciones. Había mucho recelo de la interferencia de la cultura de masas, de los medios de comunicación y del turismo sobre las manifestaciones de la cultura popular.

Entre la escena de las *coreiras* que bailan en la calle y la del grupo de Raimundo Pernambucana que cierra el filme se insertan unas breves imágenes de los bailes del carnaval transmitidos por la televisión. La locución, en tono grandilocuente, pretende demonizar a la televisión como si fuese el monstruo devorador de las esencias de las manifestaciones de la cultura popular. En una especie de vuelta al cine brasileño anterior al *Tropicalismo*²⁴ y al ya mencionado “modo contradictorio” de la voz normativa del saber, se impugna la cultura mediática, asociada aquí a “aquellas clases que imponen condiciones” pero en las que no estarían representadas las clases populares. Ahora bien, este sentido negativo no se colige de las imágenes, sino de la fuerte inflexión ideológica del texto del locutor.

En *Afinado*, Murilo Santos reconoce el desliz de las previsiones del equipo:

²⁴ El *Tropicalismo* fue un movimiento cultural brasileño iniciado a mediados de los años 60 que mezcló con entusiasmo elementos de la cultura popular y la cultura erudita, la tradición y la vanguardia, lo nacional y lo foráneo. Fue, en rigor, una forma de asimilar la cultura popular y mediática y se mantuvo muy activo en la música popular, el teatro, las artes plásticas y especialmente en el cine. La película de Glauber Rocha, *Tierra en trance* (1967), fue una gran precursora de este movimiento.

En esa época veíamos esa práctica como una amenaza, como un empobrecimiento de tal manifestación. La fiesta del *tambor de rua* empezaba a transmitirse por televisión. La inclusión de esas escenas en el filme anunciaría un futuro de transformaciones del Tambor de Crioula. Veíamos en el llamado *tambor de rua* la señal de un triste destino para el Tambor de Crioula. Lo irónico de nuestras previsiones es que fue el *tambor de rua* el que desapareció.

No se equivocó en las predicciones sobre el rumbo de la cultura popular la deliciosa tonada de Doña Áurea que acompaña los créditos finales de *Afinado*:

No turismo tem boi
tem batuque,
tem parque
tem diversão,
tem batuque de tambor,
quadrilha de São João.

La señora veía sin mayores problemas que la llegada del turismo a la ciudad podría conjugarse con las cosas nuevas — el parque de diversión — y viejas de la cultura popular: *bumba-meu-boi*, batuque, Tambor de Crioula, fiestas de San Juan.

***Bandeiras Verdes* (1987): la historia de un campesino emigrante que funda un asentamiento en la selva**

A diferencia de *Tambor de Crioula*, compuesta únicamente de registro de imágenes en asincronía con los cantos y narración en tercera persona, *Bandeiras Verdes* se configura con voz *over* narrada en primera persona (la voz del actor Paulo César Pereio²⁵ que encarna al director Murilo Santos) y con materiales típicos del

²⁵ Actor del *cinema novo* y del *cinema marginal* brasileños conocido por su flemática capacidad improvisadora en sus interpretaciones. Pereio protagonizó, entre otros, el excelente *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge BODANZKY, Orlando SENNA, 1975), un filme de ficción abierto a la indeterminación y al “flujo de la vida”, con algunas partes filmadas en el estado de Pará, no muy lejos de los parajes de *Bandeiras Verdes*.

documental moderno: entrevistas, archivo, fotografías, letreros, banda sonora, mapas y gráficos. El modo observacional típico del cine directo abierto a la intensidad e indeterminación del rodaje se mantiene en ambos filmes. Pero si el filme de 1979 se amarraba de “modo contradictorio” a la ética normativa y didáctica del modo expositivo o clásico, el filme de 1987 sintoniza plenamente con la ética reflexiva, alineada a la perspectiva posestructuralista y deconstructiva, que impone límites al sujeto de la enunciación. *Bandeiras Verdes* trabaja con los modos participativo y reflexivo: el primero para modular una intensa relación entre el sujeto filmado y el director; el segundo para exhibir su propia construcción y hacer que los diferentes materiales del filme sean autoconscientes y productores de sentidos.

Bandeiras Verdes cuenta la historia de Domingos Bala, un campesino que se ve obligado a emigrar de la ciudad en que vivía (Vargem Grande, Maranhão) debido a los conflictos con un terrateniente, se adentra en tierras vírgenes y crea un pequeño poblado. El idiolecto del campesinado refleja su lenguaje y su mundo: al asentamiento lo denominan *centro* y a quien lo funda, como Domingos, lo llaman *assituante*: “el primero que abre tierras de cultivo y vivienda en medio de la selva e invita a otros grupos familiares a instalarse allí”²⁶.

Bandeiras Verdes fue filmado durante una década (1978-1987) como consecuencia de los problemas de financiación y falta de equipo²⁷. No obstante, como ocurre siempre que la huella de lo real se prolonga en el tiempo en la práctica documental²⁸, la dimensión temporal redunda en beneficio claro del filme, sea en el pulso de la

²⁶ Alfredo Wagner BERNO DE ALMEIDA, “Terras de preto, terras de santo, terras de índio: uso comum e conflito”, in Emilia PIETRAFESA et al., eds., *Diversidade do campesinato: expressões e categorias. Estratégias de reprodução social*. Vol. 2, São Paulo, Ed. Unesp, 2009, p. 57.

²⁷ Desgraciadamente esa es la tónica de los primeros cortometrajes de Murilo Santos, que continúan en el dique seco por carencias básicas en la producción original y necesitados de una restauración que incluya la postproducción que no se hizo en su momento: *Um boêmio no céu* (inacabado, 1974), *Os pregoeiros de São Luis* (1975), *A festa de Santa Tereza* (1976), *A dança do Lelé* (1977), entre otros.

²⁸ Dos ejemplos nítidos son *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo COUTINHO y *Maria (elegía campesina)* (1978-1988) de Aleksandr SOKUROV. Aunque no es el objetivo de este trabajo, el documental de Murilo Santos tiene muchos paralelismos con el primer documental de Sokurov acerca de la campesina Maria Semenova Voinova que trabajaba en una granja colectiva soviética o koljós.

dilatada diacronía, sea en la dialéctica del antes y el después. Cuando Embrafilme²⁹ entra en la producción en 1985, “el documentalista vuelve al local para captar más imágenes ahora ya con aparato síncrono”³⁰ y tiene que afrontar la muerte de su protagonista Domingos Bala, acaecida unos meses antes en ese mismo año. Como ocurre en *Tambor de Crioula*, el director no había podido hacer registro sincrónico de los actores sociales en el precario material recogido hasta la fecha. De su protagonista había apenas algunas tomas sin sonido en una cámara semiprofesional, unas declaraciones en mala calidad en cinta casete y un acervo de fotografías, un material pobre que adoptará un valor aurático en contraste con el material rodado en los últimos años gracias a los auspicios de Embrafilme con la cámara de 16 mm y el grabador Nagra.

De hecho el filme comienza con una declaración de Domingos Bala en letreros sobre fondo negro y a cierta altura se incorpora el audio a la banda de sonido acompañando el resto del texto escrito (Fig. 6). Se hace de esa forma porque en ese momento la audición de la cinta se hace comprensible, aunque todavía con una calidad deficiente. Esta estrategia y las carencias mencionadas parecen armonizarse con el manifiesto “Estética del hambre” escrito por Glauber Rocha en los años 60. Lo cierto es que esta estrategia que envuelve el discurso oral de Domingos Bala acentúa su condición carismática, una personalidad singular de una figura social de *retirante*. A ello debe añadirse el hecho de que Domingos, según escuchó de sus abuelos, cita al legendario Padre Cícero³¹ cuando dice que “el camino para esas florestas es hacia el poniente, que era para penetrar las *bandeiras verdes*, la floresta...”.

²⁹ Empresa estatal brasileña de producción y distribución de filmes (1969-1990). Actualmente la Ancine o *Agência Nacional de Cinema* se ocupa de las funciones de regulación y fiscalización que realizaba la desaparecida Embrafilme.

³⁰ Larissa Leda FONSECA ROCHA, “Documentário no Maranhão: entre memórias, lembranças e esquecimentos”, *Intercom, XXXIV Congreso Brasileño de Ciencias de la Comunicación*, Recife, 2011, p. 6.

³¹ Padre Cícero (1844-1934) fue un carismático sacerdote católico de Ceará que tuvo mucha influencia en la vida social, política y religiosa en su estado y en el nordeste de Brasil. En el imaginario popular su figura se alza como una especie de gran patriarca de la religiosidad y la cultura nordestinas. No nos planteamos aquí si la atribución de tal cita es textual, oral o apócrifa. Como en todo mecanismo de cita, de autor o anónima, esta se hace para autorizar o justificar lo que se dice.

En ese momento se ve el sol al atardecer por encima del exuberante verdor de la selva, imágenes que se acompañan con una sencilla y triste melodía compuesta por Joaquim Santos (Fig. 7).



Fig. 6, 7 y 8

Pionero en este sentido como los *bandeirantes* de las expediciones que exploraban el territorio brasileño en la época colonial, Domingos se adentra sin embargo en tierras vírgenes desprovisto de bandera, de cualquier bandera. O mejor dicho: su única bandera es la de la supervivencia, la suya y la de su enorme familia de 14 hijos, incluidos los adoptados. Los comentarios en primera persona se acompañan de un gráfico que ilustra los sucesivos movimientos migratorios de campesinos que parten de las tierras áridas y pobres del este de Maranhão y de otros estados del nordeste hacia las cuencas fluviales preamazónicas bañadas por los ríos Pindaré, Caru y Mearim en el oeste de Maranhão (Fig 8). Ese poniente legendario de las *bandeiras verdes* que nombra Domingos Bala a través de Padre Cícero y que da título al filme evoca una tierra promisoría de abundante agua y vegetación de la selva atlántica, una tierra cada vez más devastada y que en aquellos años 70 aún era el hábitat de los indios³². Murilo recrea en el documental un episodio que cuenta con gracejo, Rosa, la viuda de Domingos. En una incursión de cuatro días en barca, río arriba,

³² Los ríos citados sufren la deforestación desenfadada que destruye gradualmente las cuencas fluviales brasileñas, especialmente la gran Amazonia. En algunos trechos el ferrocarril de Carajás corre paralelo al río Pindaré. *Bandeiras Verdes* muestra en un largo plano el interminable pasar de los vagones de un tren de mercancías, un plano que parece anunciar el trabajo posterior de Murilo Santos *A Peleja do Povo contra o Dragão de Ferro*, 2014. Como ya hemos señalado al principio del artículo, algunos documentales de Murilo tienen como objeto los indígenas de estas tierras de Maranhão, los indios Guajá o, según su propia denominación, Awa.

Domingos y un compañero volvieron a casa tan pronto como vislumbraron la presencia de los indios. Nada en el relato indica que los vieses de veras, el pavor les hizo retirarse a la desbandada. Murilo construye el episodio dramatizando el fantasma con planos subjetivos de cuerpos al acecho y de apresuradas huidas, planos vacíos, algunos leves indicios y música de suspense, es decir, un tono atmosférico de género fantástico que es compensado por el buen humor de la voz femenina que cuenta la historia.

A partir de la narración en primera persona del director como hilo conductor, el filme cuenta la historia de Domingos respetando la cronología de los hechos, desde su aventura inicial en solitario en busca de nuevas tierras hasta su muerte al final del relato, con la viuda, al pie de su tumba, contando cómo deseaba ser enterrado en un cruce de caminos que para él encarnaba el alcance de su aventura. Pero la manera en que la presencia/ausencia de su principal actor social se inscribe en la propia materialidad del texto y la manera en que el propio filme asume la precariedad con que fue filmado resultan sumamente productivas. Es decir, no es el texto del narrador ni el “contenido” de las imágenes, sino el propio *material* del documental, la parte filmada sin sonido sincrónico (fotografías, tomas sueltas, audio en casete, así la flauta que toca Domingos) y la parte con sonido sincrónico (la mayor parte del filme, auxiliada por Embrafilme y aquí también incide el tono de rememoración de las personas entrevistadas), el que refleja los dos tiempos en ese largo periodo de rodaje traspasado por el héroe del documental: antes y después de la muerte de Domingos Bala. A ello contribuye la coherencia y unidad de los materiales *nuevos* frente a la heterogeneidad aurática de los *viejos*, realizados con diferentes medios y soportes, que imprimen un estatuto poético, casi épico, al protagonista.

Frente al encuentro, relativamente breve, que suele darse entre objeto y sujeto en la praxis documental, *Bandeiras verdes* es, en sí mismo, el resultado de la amistad y la buena química entre el cineasta y Domingos Bala durante varios años, al menos seis de los diez que duró el proyecto. En tono comedido el cineasta glosa la figura de Domingos Bala, un campesino pobre capaz de enfrentar a un hombre poderoso de

su ciudad de origen, partir solo en busca de tierras en la selva, volver al pueblo para recoger a su mujer y catorce niños y llevarlos al asentamiento. El filme es un homenaje a este hombre sencillo y valiente que “tocaba la flauta, cazaba, cogía hierbas medicinales, trataba a los árboles como personas”, como dice el director con la voz de su alter ego.

Bandeiras Verdes refleja y al mismo tiempo trasciende una realidad histórica la vida dura de los trabajadores rurales en Brasil y su dramático conflicto de tierras al poner de manifiesto un conflicto universal sin nombre ni banderas: la lucha de un hombre por defender su libertad, su tierra siempre en peligro de ser usurpada por los otros y su gente.

Conclusión

El primer público de los filmes de Murilo Santos es su propio elenco de actores sociales. Con un elevado sentido de reciprocidad y gratitud, el director y fotógrafo se preocupa en mostrarles el resultado de sus trabajos con la imagen. La idea es tan antigua como el propio documental, pues forma parte del método de Flaherty ya desde *Nanuk, el esquimal* (1922). Su esposa, Frances Flaherty, cuenta que el director empezó a proyectar su material a los inuit a partir de su cuarta expedición, cuando “llevó, además de la cámara y la película, aparatos para revelar, filmar y proyectar sus filmes, de modo que podía ver lo que tenía a cada paso, saber lo que la cámara captaba, lo que podía hacer, conocer la naturaleza de su nueva máquina”³³. Mostrar lo filmado y lo fotografiado, en video y otros soportes proyectores, papel, monóculos, diapositivas forma parte de la convivencia de Murilo Santos y su equipo con los actores sociales, tanto durante la investigación y el rodaje como una vez finalizado el filme. Dado que sus documentales se suelen encuadrar en un trabajo de investigación, ya sea de tipo antropológico, social o militante impulsado por una o varias instituciones, ya sea en sus incursiones más independientes, esta práctica es

³³ Frances FLAHERTY, 1965, *apud* G. GAUTHIER, *O documentário. Um outro cinema, op. cit.*, p. 55.

enmarcada, conforme él mismo señala en *Fronteiras de imagens*, en “la denominada devolución de los contenidos de la investigación a los trabajadores” y personas filmadas. Aquí se percibe la generosidad del director, pues no siempre es habitual mostrar “devolver” el trabajo audiovisual a los personajes retratados en la historia del cine documental, principalmente porque exige desplazarse al local y, por tanto, un incremento de gastos en las economías siempre exiguas. Esta práctica de retorno o devolución, a veces acompañada de un fuerte carácter pedagógico, es una especie de contrafigura de la entrega de la cámara y los equipamientos que, a partir de los años 70 y 80, se produce sobre todo en el campo antropológico y etnológico, siempre preocupado por los límites de la representación de la alteridad. En esta se entrega la cámara al otro para que construya su imagen, en la otra se entrega la imagen hecha por los profesionales.

Los documentalistas suelen presentar sus trabajos fuera del circuito dominante de distribución comercial, en instituciones diversas como salas de cine alternativas, universidades, sindicatos, galerías, etc. La pauta de Murilo Santos es, además, acercar sus trabajos a sus actores sociales personalmente. A la dificultad de exhibición del cine documental, restringido a un público minoritario (festivales y filmotecas, cinéfilos e intelectuales), en Brasil el problema se agrava puesto que el *otro popular* no tiene posibilidad de visionar los filmes, a no ser que pasen, cosa rara, por la televisión. Este compromiso de Murilo de retornar a los lugares que filmó y fotografió fue distinguido, durante el homenaje al director realizado en el VIII Festival de cine “Maranhão na Tela” de São Luis de 2016, como un quehacer “marcadamente humano, afectivo y profundamente político, como todo su trabajo”. Murilo, por las razones que fueren, no pudo hacer tal cosa en 1979 y, en cierta forma, *Afinado*, tres décadas después, no es solo el cotejo del presente con el pasado (rendir tributo, ejercicio de memoria) de las personas que hicieron posible *Tambor de Crioula*, sino que es también la *restitución* de unas imágenes que no se mostraron a sus protagonistas en su momento. Aquí el modelo del método Flaherty (exhibir los *rushes*

en la vida real, fuera del filme³⁴), se convierte en el eje o acción del filme, tornándose el dispositivo metatextual, participativo e interactivo, como ya hicieron Rouch en *Chronique d'un Été* (1961) y Coutinho en *Cabra marcado para morrer* (1984) con el material cinematográfico filmado en el pasado y en *Boca do lixo* (1992) con las fotografías que hace y devuelve a los basureros. Digamos que Murilo filma una práctica (mostrar el material filmado a sus agentes) que se volvió común en el cine y el audiovisual contemporáneo (con un prevalente carácter interactivo y reflexivo), pero que él ya realizaba como experiencia *política* de vida (fuera del filme)³⁵.

En 2009, al revisitar el filme original en *Afinado*, Murilo explica aspectos del contexto de la investigación y de los problemas de realización, profundiza sobre el tema de la danza y otras manifestaciones populares, entrevista a algunos integrantes de la investigación (Sergio Ferretti, Joila Moraes, Joaquim Santos), y, sobre todo, visita a algunos personajes de la cinta original (la *coreira* Julia, el percusionista Mestre Felipe) y a los parientes de aquellos que fallecieron (Doña Áurea, José de Paula, Raimundo Pernambucana). El reencuentro con estos personajes adopta un cariz más intenso: son entrevistados, visionan en vídeo el filme original o repasan las fotos del rodaje y se graban sus reacciones y comentarios. En otras situaciones el director les regala copias en papel de fotografías de la época, recibidas con gran alborozo. Toda esta filosofía es tan fuerte en Murilo Santos que él mismo confiesa en *Afinado* su

³⁴ No obstante, la célebre escena en que Nanuk “conoce” el gramófono puede verse como un símil o sinécdoque del aparato cinematográfico.

³⁵ Otro filme que desarrolla la pauta de *Afinado* es *Divino Artista - Antonio de Coló* (2011). Murilo visita al protagonista en su casa, le muestra en vídeo el cortometraje rodado en súper-8, *A Festa do Divino* (1973), y le regala algunas fotos de aquella época en que aparece veintiocho años más joven. La sencillez *observacional* de las tomas y la puesta en escena de estos hechos remarcan la *experiencia* (visionado, diálogo o entrevista, gestos, memoria) y no el énfasis en la subyacente reflexividad. Otros trabajos de Murilo que presentan una modernidad sin estridencias y no un remedo de supuestos tics distanciadores son *Quem matou Elias Zi*, un documental con partes de animación (en estilo popular nordestino), fotografías y rodaje de situaciones autónomas, y *Marisa vai ao cinema* (1995), un documental sobre el cierre de las salas de cine de São Luis contado sin complacencia pero con mucho humor.

angustia por no haber enseñado *Tambor de Crioula* y todo el acervo fotográfico a los protagonistas del documental en su momento³⁶.

Puesto que se trata de personas pobres sin acceso a recursos fotográficos y audiovisuales³⁷, la presentación y entrega de estos materiales, así como la propia práctica con la cámara en fotos y rodajes formaban parte del conjunto de la investigación de campo que incluía el trabajo pedagógico militante. *Fronteiras de imagens* es un foto-filme, un documental de fotografías de Murilo realizadas entre 1979 y 1986 (la misma época y los mismos parajes en que se filmó *Bandeiras Verdes*) y comentarios en primera persona del autor. Murilo Santos cuenta que durante ese periodo hubo “muchos asesinatos de trabajadores rurales y también mucha impunidad”. También cuenta que en los encuentros con los trabajadores rurales se utilizaban tres tipos de materiales para la enseñanza de temas sindicales y políticos: los cuadernos, los pliegos de cordel y los llamados “audiovisuales”, esto es, una “secuencia de diapositivas proyectadas con aparatos de pilas y acompañados de banda sonora con grabadores casete” (Fig. 9). En estas proyecciones de “audiovisuales” se utilizaban los dibujos de Joaquim Santos, realizados a partir de las fotografías de su hermano Murilo, pues como dice este en el filme se trata de “un lenguaje fácilmente entendible para los campesinos” que tenía además la virtud de resguardar el anonimato de los líderes de los sindicatos rurales perseguidos (Fig. 10).

³⁶ L. L. FONSECA ROCHA, “Documentário no Maranhão: entre memórias, lembranças e esquecimentos”, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Obviamente nos referimos a los años anteriores a la era digital. Santos realizó en 2013 un corto, *LCD*, que explora las fotografías y la manera de fotografiar de la gente humilde con sus cámaras digitales, para la mayoría su primera experiencia detrás de las cámaras. Compuesto únicamente de fotos y música, presenta la típica estética casera de vídeo Youtube.



Fig. 9 y 10

Además de los valores etnográficos y antropológicos que atesora, *Tambor de Crioula* es fundamentalmente la imagen-huella única, irrepetible de una singular manifestación artística popular en tierras de Maranhão. El registro de Murilo Santos se da en un momento clave, al final de los años 70, en que el ya incipiente proceso de desnaturalización de la danza aún no había alcanzado sus formas rituales de convivencia más esenciales en su calidad de fiesta de devoción popular. Treinta años después, *Afinado* no solo cuenta la desaparición de sus principales figuras, también deja constancia de lo que se ha ido dejando por el camino en los dos lados inseparables de la danza en tanto ritual, esto es, el lado festivo y el lado religioso: densidad simbólica, espontaneidad, autenticidad, arraigamiento. Queda en el presente, cada vez más, la noción debordiana de espectáculo en la que prima la mercancía, la publicidad, las industrias culturales oficiales y mediáticas.

El estilo cuasi directo de *Tambor de Crioula* (el sonido no es síncrono pero los cantos y batuques del pueblo se grabaron en el local del rodaje), ese estar al borde del directo en una época irremediablemente tardía, esas imperfecciones y carencias “testimonian su autenticidad, son la huella negativa de la aventura [del cine moderno en Maranhão], del acontecimiento integrado a la materia del filme”³⁸.

Un equipo profesional (digamos, un equipo estadounidense o francés) podría haber realizado, en la misma época, un documental sobre esta danza popular. No

³⁸ BAZIN, 1953, apud F. P. RAMOS, *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, op. cit., p. 190.

obstante, ese supuesto filme no tendría la huella (negativa) que posee el filme de Murilo Santos: la fulguración de la imagen precaria del primer filme moderno de la cinematografía (pobre) de Maranhão.



Fig. 11 y 12

Bandeiras verdes se emprendió como parte de una investigación financiada por la Comisión Pastoral de la Tierra sobre “Transformaciones económicas y sociales en el campo marañense” y pudo terminarse bajo el auxilio de la extinta Embrafilme. Como en su filme anterior sobre la danza popular, Murilo Santos ha sabido superar tanto la falta de medios como las convenciones narrativas y estilísticas del cine etnográfico y del documental de compromiso político. Murilo filma a los seres, no las ideas. La épica de *Bandeiras verdes* es la de un héroe humilde, Domingos Bala, que reproduce la gesta del explorador, colono o pionero de tierras vírgenes, pero lo hace desde un singular *homem sem terra*, un campesino pobre huyendo de un sistema casi feudal (Fig. 11 y 12). No importa que gran parte del filme se haya filmado con los nuevos equipos en ausencia forzosa del héroe. Los materiales *precarios* del filme nos hablan en todo momento del destino y del aura de esta figura.

A pesar de la falta de recursos los dos filmes demuestran un enorme cuidado formal, estético y simbólico en su configuración. *Tambor de Crioula* y *Bandeiras verdes* hacen de la precariedad, de la pobreza de medios su principal baza estética y una potencia del cine.

PARTIE V

DES CINEASTES ET LEURS PUBLICS

“Rescatar la memoria de Clara Pueyo Jornet”

Entrevista a Carolina Astudillo, directora de *El gran vuelo* (2014)

Marianne Bloch-Robin

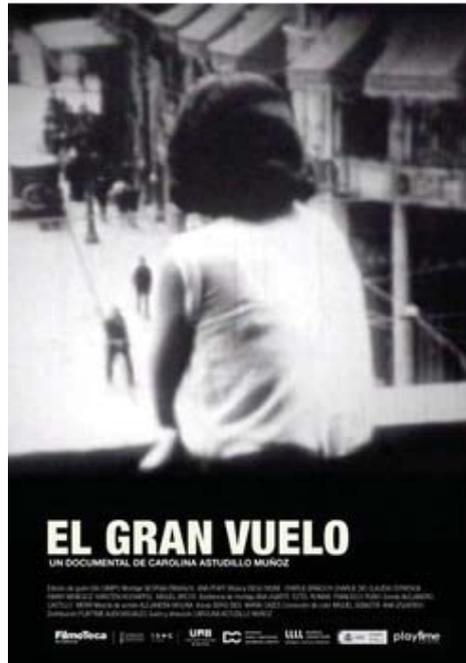
Carolina Astudillo Muñoz, periodista y directora chilena afincada en Barcelona, imparte también cursos y *master class* en varias universidades. Su trabajo se desarrolla principalmente en torno a las mujeres y la memoria histórica. *El gran vuelo* es su primer largometraje. Previamente, realizó tres documentales: *De monstruos y faldas* (2008), *Lo indecible* (2012) y *El deseo de la civilización: Notas para El gran vuelo* (2014)¹. Su último *opus*, *Ainhoa, no soy esa*, un ensayo sobre la escritura femenina, se estrenará en 2018.

En *El gran vuelo*, Carolina Astudillo rescata la memoria de la catalana Clara Pueyo Jornet, nacida en 1914 y desaparecida en 1943. Afiliada a las JSU (Juventudes Socialistas Unificadas) a los quince años, la mujer vivió y trabajó en Valencia durante la Guerra civil española, se exilió a Francia a finales del conflicto y volvió en 1940 a Barcelona para participar en la reconstrucción y en la labor clandestina del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) al principio de la dictadura franquista. Fue detenida en agosto de 1941, encarcelada en la prisión barcelonesa de Les Corts, torturada y condenada a muerte. Ayudada por miembros del Partido Comunista, se fugó de la cárcel en junio de 1943, pero desapareció y es probable² que fuera asesinada poco tiempo después por el propio partido al sospechar una traición suya. De la mujer quedan unas pocas fotografías, cartas y documentos así como informes policiales. Para reconstruir fílmicamente su destino, Carolina Astudillo utilizó metrajes de películas familiares rodados en la época en que vivió Clara Pueyo, montados y asociados con una voz en *off* y música, que entretejen el hilo narrativo

¹ <http://carolinaastudillo.com>

² Según la investigación de la propia directora ayudada por Fernando Hernández Holgado, autor de la tesis doctoral *La Prisión Militar. Las cárceles de mujeres franquistas de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, 2011, consultado el 28 de diciembre de 2017, <http://eprints.ucm.es/13798/>

de la vida de la mujer desde su infancia hasta su desaparición. A través de la figura de Clara, evocada por rostros y cuerpos de múltiples mujeres, la directora construye una reflexión sobre la situación de la mujer en la lucha política y más ampliamente en la sociedad patriarcal. La película ganó el premio al mejor documental en el Festival de Málaga³ 2015.



MBR. En la génesis del proyecto de *El gran vuelo* ¿cuáles fueron tus expectativas respecto a tu experiencia como público. ¿Algunas películas te influenciaron? ¿Hubo modelos de relación con el público que te parecieran modélicos?

CA. En la génesis del proyecto no tenía expectativas respecto a la experiencia que tendría con el público. Ni siquiera pensé en él. Me dediqué a mirar películas que utilizaban archivo, muchas de ellas fueron fundamentales e inspiradoras. Al igual que el trabajo de algunos/as directores/as que admiro, como Chris Marker, Agnès Varda y Peter Forgacs.

³ *Biznaga de plata al mejor documental*, consultado el 10 de enero de 2018, <https://festivaldemalaga.com/noticias/ver/663/palmares-del-18-festival-de-malaga-cine-espanol>

MBR. En el momento en que se inicia el proyecto, ¿ya pensabas en los públicos a los que ibas a destinar tu película y al tipo de relación que querías establecer con ellos?

CA. Cuando inicié el proyecto no pensaba en el tipo de público al que iba dirigido la película. Más que eso, me interesaba rescatar la historia de Clara Pueyo Jornet, traerla de vuelta, ya que me parecía terrible que la hubiesen olvidado, pero no solo la historia oficial, sino también su propia familia y sus compañeros/as de partido.

MBR. ¿Cómo calificarías tu película en su relación con los públicos respecto al conjunto de la producción cinematográfica? ¿Querías que *El gran vuelo* tuviera una función social y política, que contribuyera al combate feminista y a la toma de conciencia?

CA. Efectivamente, quería que *El gran vuelo* tuviese una función social y política. Eso se relaciona con lo que dije anteriormente. Para mí, era fundamental dar a conocer la historia de una mujer que militó en un partido desde muy joven y que resistió al franquismo durante la Guerra y la posguerra, hasta el punto de arriesgar su vida y ser condenada a muerte. Por otra parte, su historia es también la historia de cientos de mujeres anónimas que lucharon contra la dictadura. Me interesaba hacer una crítica a la izquierda y a la relación que durante años tuvo con las mujeres, con las propias militantes, discriminadas en muchas ocasiones por sus propios compañeros de partido que seguían teniendo un doble discurso: el público, que era más progresista y el privado que seguía siendo igual de conservador. En ese sentido creo que la película contribuye al combate feminista y a la toma de conciencia.

MBR. En el proceso de rodaje y luego de edición, ¿pensabas en el público que iba a ver la película: público nacional/internacional, hombres/mujeres? ¿En su posibles reacciones?

CA. Cuando finalicé la película pensé en el público. Decidí estrenarla en el Festival Márgenes⁴, que difunde un tipo de cine más arriesgado y marginal y que me daba la

⁴ Consultado el 28 de diciembre de 2017,

<https://www.margenes.org/festival/2017/Festival%20M%C3%A9rgenes%20-%20Qu%C3%Ag%20es.html>

opción de proyectarla *on-line*. Me interesaba que se viera en distintos países y sobre todo en Latinoamérica, pues tenía la esperanza de saber qué pasó con Clara, a través de alguien que pudiese ver la película.

Al terminar la película también pensé en algunos/as de los personajes que salen en ella y en cómo se tomarían mi versión de los hechos. Quería ser cuidadosa, sobre todo porque la historia de Clara es incómoda, ya que denuncia a una parte de la militancia al insinuar que pudo haber sido asesinada por una fracción del propio partido.

MBR. ¿En qué medida este público aún “virtual” orientó tus elecciones en el proceso de realización de la película?

CA. El público virtual no orientó mis elecciones en el proceso de realización de la película.

MBR. ¿Cuáles fueron las vías de contacto con el público? ¿proyecciones eventos? ¿redes sociales?

CA. Las principales vías de contacto con el público han sido las proyecciones en salas y universidades y las redes sociales, específicamente el Facebook. Debo decir que el hecho de ganar en el Festival de Málaga le dio gran visibilidad al filme en los medios de comunicación y propició a que otros festivales se interesaran en ella.

MBR. ¿Cuáles fueron las reacciones del público o de los públicos? ¿Fueron las que esperabas? ¿Te sorprendieron? ¿hubo diferencias de reacciones entre hombres y mujeres? ¿según las áreas geográficas? ¿las diferentes culturas? ¿las edades? ¿Otros criterios?

CA. Cada vez que se ha podido realizar un coloquio después de la proyección, el encuentro con la gente ha sido maravilloso. Siempre preguntan, a veces incluso se han creado debates respecto a ciertos temas. También me ocurre que después de cada sesión se me acerca gente para felicitarme o para contarme alguna historia relacionada con la Guerra Civil. Han sido hombres y mujeres, pero me da la sensación de haber hablado con más mujeres y la mayoría de mediana edad hacia

arriba. En la gente joven la película ha tenido una buena acogida, claro que de una manera diferente, porque no tienen la experiencia de haber vivido la Guerra y la dictadura, por lo que la viven de otra manera.

MBR. ¿Estas reacciones modificaron o influenciaron tu propia visión de la película?

CA. Estas reacciones no modificaron mi visión de la película, pero si me hicieron sentir muy satisfecha. Cuando comencé la investigación, si buscabas en Internet el nombre de Clara Pueyo, solo aparecía en la página de la Prisión de Les Corts (realizada por mi amigo, el historiador Fernando Hernández Holgado⁵). Ahora haces una búsqueda y su nombre aparece en muchos sitios, lo que me reconforta, ya que se ha hecho visible y esa era mi intención principal cuando comencé el proyecto.

MBR. ¿Cuál va a ser el futuro de la película respecto a los públicos? ¿De qué manera se podrá seguir viendo la película – VOD/DVD/otros medios de difusión?

CA. La película está en Filmin⁶, una plataforma de cine online, que ofrece cine para todos los públicos. Además, sigue exhibiéndose en algunas universidades como parte de algún curso. La última proyección fue en Madrid, en la Universidad de New York, la semana pasada y tuvo muy buena acogida, siendo que los/las estudiantes eran muy jóvenes y la mayoría eran estadounidenses. También es analizada por distintos expertos en el marco de conferencias o simposios.

Tengo la idea de publicar un libro con las cartas de Clara y en ese contexto lanzar un DVD, pero estoy buscando financiación, por lo que no sé cuándo podré hacerlo.

MBR. ¿En qué medida tu relación con el/el público influencia tus futuros proyectos cinematográficos?

CA. Creo que no ha influido mucho. Ahora he terminado una película que se titula *Ainhoa: yo no soy esa* y en comparación con *El gran vuelo* es más arriesgada formalmente y dura casi dos horas, por lo que soy consciente de que costará moverla. Aun así, confío en que encontrará su público.

⁵ Consultado el 10 de diciembre de 2017, <http://www.presodelescorts.org/ca>

⁶ Consultado el 10 de diciembre de 2017, <https://www.filmin.es/>



Fotografía de Clara Pueyo Jornet



Uno de sus múltiples rostros en la película

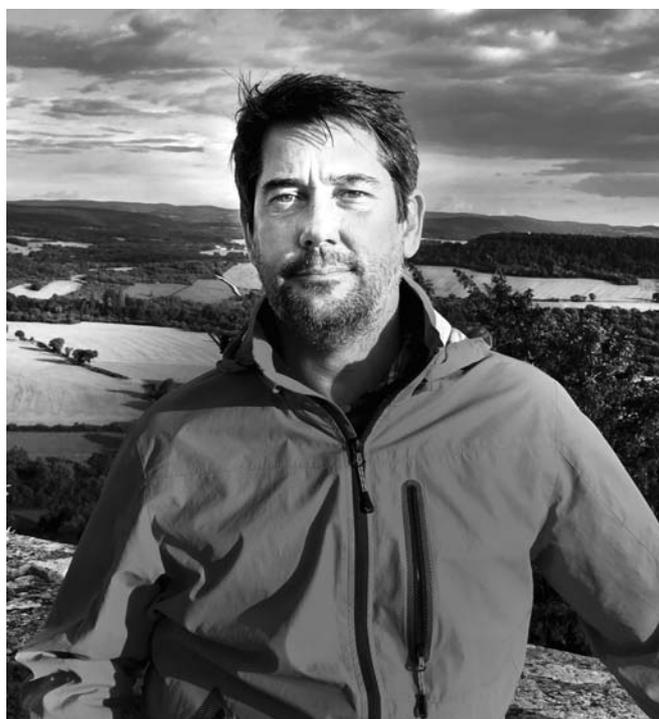
**“*Guerrero* puede ayudar a la gente a entender la complejidad
de este mundo globalizado”**

**Entrevista a Ludovic Bonleux
director del documental *Guerrero* (2017)**

Evelyne Coutel

Carlos Belmonte Grey

El realizador francés Ludovic Bonleux llegó a México en 1998. Es el autor de tres documentales *Le crime de Zacarias Barrientos* (2008), *Acuérdate de Acapulco* (2013) y *Guerrero* (2017) en los cuales da cuenta de la violencia ocasionada por el narcotráfico y la corrupción del gobierno en varios Estados del país, aunque especialmente en el Estado sureño de Guerrero.



Ludovic Bonleux

Esta entrevista se centró en su última película, *Guerrero*, que se estrenará en 2018 en las pantallas europeas. Ludovic Bonleux tardó tres años en recoger testimonios para este documental. Comenta a propósito del proceso: “Cuando pasó lo de Ayotzinapa¹ quise enfocarme en las consecuencias en el pueblo guerrerense, en el trabajo de tres activistas y sin hacer una geografía de lo social, sino un retrato a diario con sus dudas, sus riesgos.”² *Guerrero* sigue a tres personas sufrientes de la violencia del narcotráfico: Coni López Silva, una policía comunitaria del Frente Unido para la Seguridad y el Desarrollo del Estado de Guerrero (FUSDEG), que se enfrenta a los grupos delincuenciales en la región de Chilpancingo; Mario Vergara, quien busca a su hermano Tomás secuestrado y desaparecido y ahora convertido en buscador en los alrededores de Iguala de familiares desaparecidos; y Juan López, un maestro rural de la montañosa Tlapa de Comonfort, luchando por la justicia en el seno del sindicato Coordinadora Estatal de Trabajadores de la Educación en Guerrero (CETEG) y de la organización política Movimiento Popular Guerrerense.

Este tipo de documentales plantean una doble pregunta: ¿a qué público se puede o debe mostrar? ¿qué objetivo pretende alcanzar el director y qué reacción espera que provoque en los públicos que lo vean? Estas dos preguntas se relacionan porque los documentales de una temática tan específica y de un contexto definido no gozan del beneficio de poder ser considerados *temas universales* y requieren que el espectador esté o informado, o inmerso en el fenómeno o bien reciba una contextualización previa. La entrevista aquí presentada estuvo, por tanto, guiada por estas dos premisas.

¹ Se refiere a la masacre de Iguala ocurrida el 26 de septiembre de 2014: decenas de estudiantes de Ayotzinapa que habían ocupado varios autobuses fueron interceptados y encañonados por policías estatales, cómplices de narcotraficantes y aconchados con un alcalde de Iguala. La masacre se saldó con 6 muertos, unos 20 heridos y 43 alumnos desaparecidos.

² B.G., “Ludovic Bonleux retrata en película la problemática de Guerrero”, *Periódico Nuevo Laredo*, 31 marzo 2017, consultado el 06 de diciembre de 2017, <https://nuevolaredo.tv/ludovic-bonleux-retrata-en-pelicula-la-problematica-de-guerrero-video/>.



EC y CB. En la elaboración del proyecto, ¿qué elementos te permitieron estructurarlo y darle forma películas que te influenciaron como espectador, expectativas que tendrías si fueras a ver un documental?

LB. La idea del documental era sentir un acercamiento máximo con los activistas y los grupos en los cuales se involucran. La idea era filmar “desde adentro”, por eso pasé mucho tiempo con ellos y compartí su cotidiano en los buenos y en los malos momentos. Era una manera de poder concientizar al público ciudadano, quien desde la aparente comodidad de las grandes urbes de México, no logra entender y ve con recelo a esta gente y a esta problemática. Además, se tenía que enseñar una realidad muy cruda y en este sentido la imagen lo es. El sol siempre está presente, muy agresivo, es una suerte de represor, al igual que los cárteles y el gobierno.

Un día Pedro G. García, el editor, me preguntó a qué película quería que se pareciera y le contesté: *El ejército de las sombras* de Jean-Pierre Melville³. No creo que las dos películas se parezcan pero hay una similitud en la entrega de los luchadores a la causa, una reflexión sobre lo que está bien y lo que está mal, sobre la idea de que valga la pena o no seguir con un combate peligroso, que parece imposible. Uno de los subtemas de la película es la noción de sacrificio, de entrega total a la causa, algo

³ *L'armée des ombres*, Jean-Pierre Melville (1969).

que vemos en los activistas guerrerenses como en los resistentes de la segunda guerra mundial. Además de retratar esta lucha desde adentro me permito observarla y presentarla sin romanticismo. Es un cuento sin moraleja, pero una historia de gran dignidad humana, un poco como *El ejército de las sombras*.

Otra referencia, más que todo visual, es la carretera que evoca las películas de David Lynch. Esa carretera es una alegoría del camino de la lucha, del “buen” camino, de las decisiones correctas o no.

En lo relativo a la estructura temporal de la película. Fueron los elementos filmados (y por la mayoría no planeados), antes y después de las elecciones locales de 2015, los que me permitieron construir la trama. Extrañamente, se editaron las escenas casi en el orden cronológico en el cual se filmaron, lo que no es común en un documental.

EC y CB. ¿Cuánto tiempo tardaste en ubicar a tus testigos y cuánto tiempo pasaste con ellos para que te dieran acceso a su vida y trabajo; y cuánto registro hiciste?

LB. El proceso de producción de este documental fue bastante rápido. Entre el momento en que nació la idea y el estreno, pasaron 2 años y 3 meses lo que es muy poco en comparación con otros proyectos. Eso se debe a que muy rápidamente encontré a las personas que iba a filmar y al apoyo económico que recibimos de IMCINE, el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Desde 2002 he trabajado el tema de la violencia política en Guerrero, los contactos que hice a lo largo de esos años permitieron encontrar a las personas que quería filmar. Desde un principio tuve muy claros los perfiles que buscaba: un maestro rural que quisiera instaurar un nuevo sistema político basado en las asambleas comunitarias (el comunismo), una mujer de la policía comunitaria que luchara contra la delincuencia organizada y que por su género se viera confrontada al machismo de sus compañeros, y un o una buscador(a) de desaparecidos. Tenían que vivir en diferentes lugares del Estado para poder hacer un retrato social y geográfico de Guerrero. Fue así como Juan, Coni y Mario aparecieron.

Aunque el proceso fue rápido pasé mucho tiempo con ellos, en sus entornos de vida laboral, activista y familiar. El éxito de este tipo de documental depende de la confianza y la empatía que se genere entre el realizador y los grupos con quien se trabaje. Por eso se tienen que compartir experiencias. Uno tiene que volverse útil al grupo, poniéndolos en contacto con organismos de derechos humanos o periodistas, pasándoles las copias de lo filmado o proyectándoles documentales.

EC y CB. ¿Los testigos tenían una idea de a dónde irían a parar sus testimonios y de quiénes los verían?

LB. Mario se dio cuenta muy rápidamente de que era elocuente y de que su testimonio iba a ser escuchado por mucha gente. De hecho aparece en varios documentales y reportajes porque es muy exitoso en su búsqueda y muy carismático. Pero nunca se imaginó que iría conmigo al festival de cine de Morelia.

Coni y Juan se sorprendieron mucho por el alcance del documental, pensaban que se quedaría dentro de los documentales de “denuncia” como hay tantos, que son documentales que llegan a verse pero no logran salir de la esfera de la gente “convencida” y ya concientizada de estos problemas.

EC y CB. ¿Ya pensabas en el/los públicos a los que ibas a destinar tu película?

LB. Creo que hay tres públicos para este documental. Pensaba en ellos en el momento de la realización y de la edición pero sin saber el alcance que iríamos a tener. El primer público en quien pensé fue en los mexicanos que viven fuera de la realidad que se retrata en el documental, aquellos que se preocupan por la situación de su país pero que tienen miedo de involucrarse. Y que en muchos casos, ven a los luchadores sociales como a un grupo de extremistas, de potenciales terroristas. La idea era sensibilizarlos, mostrarles que esa gente es igual que ellos, lo que los diferencia es que ellos viven un drama tan fuerte que decidieron actuar de una manera u otra, en contra del sistema. Un poco como los resistentes de *El ejército de las sombras*. Personas comunes y corrientes que decidieron entregarse hasta las últimas consecuencias en la lucha por la libertad.

El segundo público es la gente de las mismas comunidades, la gente que aparece en el documental y los activistas en general. Quería que pudieran ver la película y usarla como un documento para generar una reflexión sobre sus prácticas, sobre las técnicas represivas, poderse ver desde otro ángulo, un poco más objetivo.

El tercer público es la comunidad internacional, los ciudadanos de otros países que pudieran estar interesados en el drama que vive Guerrero y todo México.

EC y CB. ¿Dónde ubicas tu documental en relación con los públicos y respecto al conjunto de la producción cinematográfica enfocada en la violencia y el narcotráfico?

LB. Existen en México las “narco-películas”, suerte de series B filmadas por gente cercana o no al “narco” y que retoman en filmes las historias populares sobre este mundo, los “narco-corridos”. Son películas de ficción muy crudas, muy sangrientas e inspiradas en hechos reales pero también muy caricaturales. Se producen también ficciones de autor muy violentas destinadas a denunciar este momento terrible por el cual está pasando México.

Guerrero es, antes que todo, un documental, no se “inspira” de la verdad, al contrario usa lo real para contar el momento de violencia que atraviesan los guerrerenses y los mexicanos hoy en día. En ese sentido es muy diferente. La violencia, los muertos, los llantos, el dolor que vemos en Guerrero son reales y no me puedo permitir exagerarlos. De eso se trató en el trabajo de edición. Tuvo que ser muy preciso, para dosificar la violencia, y el dolor, y evitar que la película se vuelva insoportable o voyeurista. El documental en México vive un boom. Mucha gente lo ve en los festivales, en los cines, en Internet y también lo compra pirata. Es gente que quiere entender lo que pasa en su país, pero no necesariamente gente que tiene una cultura de cine documental. Por eso, espero que *Guerrero* pueda ser visto, pueda tocar el corazón a la gente que ve el tipo de ficciones del cual hablaba antes.

EC y CB. ¿Esperas alguna reacción en concreto por parte de los públicos que vean el documental?

LB. Antes que nada, espero que haya una toma de conciencia, un acercamiento emocional y moral hacia la gente que vemos luchar durante esas dos horas.

Si eso puede generar después algún cambio concreto me encantaría, pero un documental no cambiará el mundo. Solo la gente, consciente de su sufrimiento, de la importancia de su interacción con los demás, de su interdependencia, y de su fuerza como sociedad, lo podrá hacer.

EC y CB. A estas alturas, el documental solo se ha estrenado en América Latina. ¿Tienes previsto ensanchar la proyección a otras áreas geográficas y cómo piensas hacerlo (festivales, ...)?

LB. Hasta el día de hoy no se ha presentado fuera de México. La idea es seguir el camino clásico: en 2018, queremos presentar el documental en el mayor número de festivales internacionales posible, después organizaremos giras de presentaciones públicas en cines, centros culturales, y universidades de América latina, Estados Unidos, y Europa. También si es el caso, distribuirla de manera comercial en cines privados, TV o Internet.

Pero lo importante es que la gente que tiene un lazo afectivo con México lo vea lo antes posible, y en eso estamos trabajando.

EC y CB. ¿Qué diferencia crees que pueden darse en la recepción del documental por los públicos latinoamericanos y por los públicos europeos?

LB. Vemos en *Guerrero* una situación muy latinoamericana. Un colombiano se sentirá inmediatamente familiarizado con la problemática, los protagonistas, los paisajes. En cambio, en Europa, la situación es muy diferente y existe el peligro de que el público vea el documental con demasiado desapego.

Sin embargo, creo que el tema de la organización de la comunidad en torno a la asamblea como máximo órgano de decisión política, es una idea que flota en el aire de la Europa actual (los Indignados, Nuit Debout, etc.). Además, uno de los mayores conflictos del estado de Guerrero, es la producción de amapola y la exportación de heroína... Droga que se consume también en Europa. El problema pasa de ser local,

a ser algo global que debería preocupar a todos por igual. En este sentido creo que *Guerrero* puede ayudar a la gente a entender la complejidad de este mundo globalizado.

“El poder de la palabra”

Entrevista a Natalia Orozco

directora de *El silencio de los fusiles* (2017)

Marianne Bloch-Robin

Natalia Orozco¹ es una directora, guionista y periodista colombiana. Trabajó durante diez años como corresponsal internacional de distintos medios de comunicación y dirigió numerosos reportajes de investigación sobre temas internacionales y de derechos humanos. Es también guionista y directora del documental *Benghazi, más allá del frente armado* (2013).

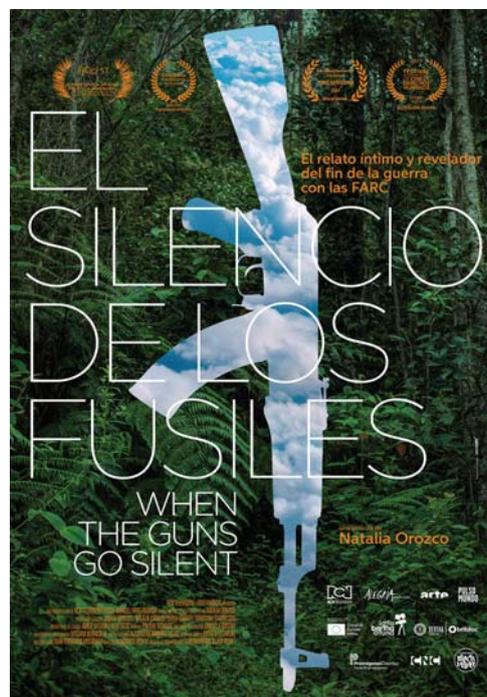


Natalia Orozco entrevistando al dirigente de las FARC, Pablo Catatumbo

El documental *El silencio de los fusiles* es el fruto de un larguísimo proceso de investigación y de seguimiento del proceso de paz entre la delegación del gobierno colombiano y las FARC de 2012 a 2016. Con un empeño y un valor excepcional, la directora pudo ponerse en contacto con las FARC y obtuvo la autorización de captar las distintas fases del proceso, consiguiendo vencer la desconfianza inicial de las dos partes y estableciendo una relación en la que los distintos protagonistas aceptaron no descartar ninguna clase de pregunta. A partir de un ingente material rodado, que

¹ Véase para más informaciones la página web de la película *El silencio de los fusiles*, consultada el 12 de septiembre de 2017, <http://www.silenciofusiles.com>.

indaga en los momentos claves del proceso de paz y en sus entresijos, Natalia Orozco construye una narración en primera persona, una reflexión sensible y esperanzadora sobre el poder de la palabra y de la negociación. El documental pretende también constituir un testimonio destinado a las generaciones futuras y forma parte de un proyecto que promueve las herramientas de negociación, acompañando la proyección de la película con talleres de comunicación no violenta. Fue seleccionado en numerosos festivales y obtuvo un importante éxito internacional así como en Colombia.



MBR. Cuando concebiste la película, ¿hubo alguna influencia que te marcó como público? ¿Cómo concebiste desde el principio esta relación que ibas a tejer con el público de tu propia película?

NO. Creo que no puedo hablar de una película en especial, pero sí, tengo que decir que el trabajo que hizo Patricio Guzmán cuando registró los momentos definitivos de su país fue siempre un referente, siempre una inspiración, obviamente. Lo último que pretendería sería compararme con Patricio, pero sí me parecía muy importante

que en Colombia muchos realizadores hicieran lo que hizo Patricio y quizás me gustaría ser uno de esos realizadores. Antes de que me permitieran rodar los dos lados, había hecho un *teaser* que terminaba diciendo “Muchos dirán que estoy humanizando terroristas, otros dirán que estoy legitimando una derecha, pero cuando hombres y mujeres deciden dejar las armas es una historia que tiene que ser contada”. Yo creo que no había opción y estoy sorprendida de que no haya cincuenta películas sobre el proceso de paz. Inicialmente, cuando empecé, yo era la única que lo estaba haciendo porque me parecía una obligación moral de uno como realizador, como periodista o como cronista narrar esta historia. No era difícil entender que era el hecho más importante de los últimos cincuenta años en Colombia y quizás de los próximos. Entonces, obviamente, el registro que hace Patricio Guzmán de la construcción de la memoria ha sido un referente. Ahora, para mí, sí estuvo muy presente la pregunta de cómo iba a ser recibida esa película por la posición que yo como autora iba a asumir. Tuve muy claro desde el principio de que yo no iba a ser condescendiente con nadie y mucho menos con el círculo social en el que yo me muevo y al que yo le atribuyo gran parte de la responsabilidad de esta guerra: la clase media, la clase privilegiada colombiana. Además, creo que el hecho de que yo me hubiera ido de frente a cuestionar cuál fue nuestro papel es lo que hace que la película, que sí es muy crítica con las FARC y muy crítica con el gobierno, tenga un valor agregado porque siempre hay personas especializadas en hacer las preguntas difíciles a las FARC y personas especializadas en hacer las preguntas difíciles a los militares en una guerra en la que todos los lados cometieron excesos. Pero Colombia está desafortunadamente virgen en ese territorio tan necesario de explorar la responsabilidad de la sociedad civil en esta guerra que cuenta con 8 millones de víctimas y, para mí, era muy importante hablarle a esa gente, lo tuve súper presente desde un principio y generó discusiones en la sala de montaje y después con el equipo con el que estoy trabajando, pero, para mí, es una convicción. Tengo a alguien que dejó de hablar conmigo porque me dijo que yo no podía hablar de la indiferencia de la clase privilegiada tan deliberadamente, pero es algo que a mí me mueve a contar

historias y es de alguna manera sacudir a los que creen que todo este desastre no tiene nada que ver con ellos.

MBR. ¿Tenías un objetivo, siendo además una coproducción con ARTE, de un público colombiano y también de un público internacional? ¿Cómo lo tomaste en cuenta en el proceso de rodaje y de montaje? ¿Cómo lograste que estos dos objetivos fueran compatibles?

NO. Más difícil que hacer la película, que llegar a las fuentes, fue concertar con la coproducción internacional. Una coproducción internacional era fundamental porque permitía salvar la película de la agenda de intereses privados, o sea, que yo iba a tener a unos aliados para contar la historia tal y como era, sin intereses más allá de la historia misma y eso era fundamental para mí y por eso coproducir con arte fue definitivo y muy positivo. Sin embargo en unas coproducciones, y sobre todo con Francia, hay desencuentros muy frecuentes sobre cómo se narra una historia para que llegue tanto al público nacional como al público internacional. Francia es la cuna del punto de vista del autor y tiene una gran experiencia en cine documental que no tenemos en América latina excepto en unos países como Chile, México y Argentina. Yo creo que es urgente “deseuropeizar” la mirada a las realidades del mundo y es imposible hablar de eso a los productores que me decían: “Es que un documental se hace así”. Yo les decía: “un documental se hace así en Francia pero hay otros caminos, hay otros recorridos y permítanos explorarlos. Quizás eso le vaya a dar a Francia cosas que no conoce”. Fue el proceso más difícil y de hecho con eso hice un acto de insurgencia frente a los productores. Cuando sentí que la forma en la que estábamos trabajando no me permitía contar la historia como lo quería porque, por ejemplo, me obligaban a editar en Francia con una montajista que no hablaba perfectamente español, entonces era muy difícil transmitirle las sutilezas de todos esos “*non-dits*” que suceden en la película. Por ejemplo el momento en que Santos le hace un homenaje a Uribe, la mirada de Uribe, nosotros podíamos entenderla. Decidí no volver a Francia a editar a pesar de que lo exigiera mi contrato y edité en Colombia

con un montajista Franco-colombiano, Étienne Boussac, que había trabajado mucho tiempo para Arte, pero era colombiano, podía entenderme y explicarme cosas que, muchas veces, eran confusas para mí dentro de mi propio material ya que cuando convives durante cuatro años con hombres y mujeres de poder, tu relación con ellos puede también hacer que te equivoques en la sala de montaje. La mirada exterior de alguien, que conociera esa realidad, era fundamental. Después de editar una versión larga de dos horas en Colombia, volví a Francia para convertirla en una versión de 52 minutos. En ese momento, mis productores me dijeron que la película de 52 minutos no funcionaba, que la película era solamente para los colombianos, que no iban a seleccionarla en ningún festival. Al final, les enseñé la versión de dos horas que les gustó. Los productores aportaron mucho a la película en cuanto a la creación de personajes por ejemplo pero hay momentos en que solo el realizador puede entender lo que quiere hacer, con su intuición, hay realizadores que trabajamos a través de la intuición.

MBR. Pero, ¿sabías que este material, al final, se podía entender perfectamente a nivel internacional tanto como en Colombia o de manera distinta pero que sí se podía entender?

NO. Lo supe cuando me senté con Étienne que, para mí, es uno de los mejores montajistas latinoamericanos, pero que también vivió en Alemania, en Francia y en Colombia. Par mí, era una mezcla muy importante y en Alemania trabajaba para Arte. Al final, durante el proceso de montaje, se generaron muchas fricciones con los coproductores porque creo que cada uno estaba pensado en su público. Los franceses estaban obsesionados con el problema de que se debía entender la película y yo estaba también obsesionada con dejar algo que fuera claro también para generaciones futuras y, para mí, quedaba muy claro que mi compromiso era con mi país y eso fue lo que en la sala de montaje motivó las decisiones de estructurar.

MBR. Y luego, cuando ya se difundió la película en Colombia y en el mundo, ¿qué fue lo que esperabas y lo que te sorprendió en la reacción de los públicos?

NO. Primero jamás me la imaginé, porque confié mucho en las palabras de mi coproductor cuando me dijo que no se iba a seleccionar la película en los festivales porque era muy colombiana. Entonces, estaba muy resignada a que la película tuviera un circuito muy latinoamericano y muy pequeño, y cuando empecé a recibir invitaciones hasta de China, obviamente estuve muy sorprendida. Y en Colombia, yo pensé que iba a generar mucho rechazo y mucha polarización y pensé incluso que me podría traer problemas de seguridad porque la gente iba a ver que yo había generado una relación con las FARC y en Colombia eso, para algunos sectores, es una herejía. Me sorprendió mucho el enorme éxito de taquilla el primer fin de semana. Al distribuidor, le tocó ponerla tres o cuatro veces más y se convirtió en la película más vista en los circuitos alternativos. Todo eso fue una sorpresa hasta tal punto que pensamos que había que sentarnos a analizarlo. En una Colombia que está hastiada de escuchar hablar del proceso de paz, tiene este éxito una película, protagonizada por los dos hombres más detestados, en un país donde no existe la cultura de ver documentales en las pantallas de cine. Sin embargo, la acogida de la gente, los mensajes que me siguen llegando todos los días hablan de un país que quiere comenzar a escucharse de manera distinta. Me sorprendió también que gente que se opone al proceso de paz, desde Cartagena², se acercó y me dijo que si bien no creía en este proceso y que pensaba que esos tipos debían estar muertos o pudriéndose en una cárcel, me agradecía el ejercicio que hice. Nunca me imaginé que eso iba a suceder, que gente que se oponía al proceso de paz pudiera empezar a pensar las cosas de manera distinta. Eso fue fundamental para mí, que gente opuesta al proceso de paz pudiera llegar a repensar su planteamiento.

MBR. ¿Y a nivel internacional?

NO. A nivel internacional, me ha sorprendido mucho que la gente descubra las FARC. La gente tenía la idea de unos terroristas en la selva, de unos salvajes y, en

² Ficci. Festival Internacional de cine de Cartagena de Indias, consultada el 12 de septiembre de 2017, <http://ficcifestival.com/>

algunos países, la gente descubre la guerrilla y me dice “¡Ay! Pero es que son personas con ideas, que saben expresarse”. En países que han tenido conflictos, insurrecciones, como en Perú, fue una recepción distinta, porque el público hizo la comparación directa con Sendero Luminoso, tuvo dificultad en digerirla y en aceptar que se dé la palabra a una insurgencia, a pesar de que se trate de guerrillas muy distintas. En Montevideo, en Uruguay, el público era de izquierda radical y le pareció sorprendente mi colaboración en Colombia con un canal que, para muchos, es la voz contra el proceso de paz. En realidad, tanto en Uruguay como en algunos sectores de Colombia, me dijeron que la película les parecía buena pero que les generaba mucha desconfianza que yo hubiera aceptado coproducir con RCN televisión. Creo que, cuando una parte del público ve el letrero que anuncia la coproducción con este canal, se bloquea e incluso si las personas permanecen las dos horas en la sala, no son capaces de ver realmente la película. Les parece que es muy de derecha, solamente porque ven el logotipo. Fue entonces muy raro porque hay una cantidad de factores que hacen que a veces las personas se predispongan, pero aún así, se suelen quedar hasta el final del documental. La izquierda radical me ha reprochado también que le dedique sólo unos minutos a la masacre de la UP, la Unión Patriótica³, porque es el gran tema de la izquierda. En realidad, cuando la izquierda más radical, las FARC o la guerrilla intentó hacer unos procesos políticos, a todos los asesinaron. Los sobrevivientes son muy pocos. Sin embargo, las personas que hacen este tipo de crítica no entienden los tiempos en la producción cinematográfica. Las víctimas podrían también reclamar y preguntar por qué en dos horas sólo les dedico ocho minutos o los militares podrían quejarse de que la película sólo trata en tres minutos de lo que han vivido en la guerra. La verdad es que esta película me deja en deuda con muchos sectores, pero esa es la realidad del cine.

³ El partido político Unión Patriótica de izquierda, fue fundado en 1985 para proponer una alternativa política y una paz negociada con las FARC. Fue sometido a un exterminio sistemático en los años 80 y 90.

MBR. Y en los países más lejanos como Francia o España, menos involucrados en procesos similares, ¿Cómo reaccionó el público?

NO. La verdad es que solamente he recibido generosidad de los públicos. En Alemania, por ejemplo, fue muy interesante. En el festival Panorama, me contactó una ONG que reúne a los líderes de paz más importantes, me dijeron que querían utilizar mi película para trabajar sobre el valor de la concertación, no sobre el proceso de paz en Colombia, sino como una herramienta para sus propios trabajos sobre el valor de la concertación. En Biarritz⁴, no estuve, pero la acogida fue muy positiva. Ahora, en Europa, estamos en el momento más importante, vamos a Oslo, a Noruega y tengo mucha curiosidad de saber cómo se recibe allá. De hecho, una de las versiones era más larga con una explicación más importante del papel de Chávez, de Cuba, de los hermanos Castro en el proceso de paz. Hay temas internacionales que se quedaron fuera del documental. Por ejemplo fue fundamental el papel de Mujica⁵ pero era otra película.

MBR. Y desde el punto de vista del papel de esta película más allá de la exhibición tradicional, ¿me puedes hablar del proyecto de utilización de la película para fomentar la paz?

NO. Hace dos años, el IDFA⁶ escogió cinco películas y cinco directores para hacer un taller en el marco de un movimiento que está cogiendo mucha fuerza. Trabajan con películas que, una vez terminado su ciclo de festivales y su ciclo comercial, se utilizan como herramientas para movilizar una causa. La verdad es que yo acepté con mucho escepticismo porque no soy militante. Yo quiero ser una realizadora militante de la calidad de la narración, no de una causa. Pero cuando se exhibió la película en cine, y, a través de la página Facebook y de las reacciones y opiniones muy diversas que recogía, empecé a sentir que, así yo me resistiera, la película tenía una misión,

⁴ <http://www.festivaldebiarritz.com/>

⁵ José Mujica, que perteneció al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, fue presidente de Uruguay de 2010 a 2015.

⁶ International Documentary Filmfestival Amsterdam.

independientemente de lo que yo quisiera. Fue lo que me motivó a empezar a montar este proyecto, no para reivindicar el proceso de paz en sí, pero porque creo que a Colombia le ha llegado el momento de la palabra después de las bombas, los secuestros, las desapariciones, la violencia. Había que utilizar la película para mostrar que, aunque tengamos diferencias y visiones del mundo completamente opuestas, podemos encontrar puntos de convergencias, no para superar las diferencias porque siempre las vamos a tener, pero podemos vivir con esas diferencias y se puede negociar. En ese momento sentí la necesidad, muy motivada por la demanda de la gente, de hacer de esta película una herramienta y llegar con ella a esas zonas donde las FARC solucionaban los problemas. Por ejemplo, los problemas de límites de propiedades entre dos vecinos, las FARC decidían dónde se debía poner la cerca y ya esa autoridad no existe. Ahora, estos dos vecinos se van a tener que entender a través de la palabra. Entonces, yo quisiera no sólo proyectar la película, sino también utilizar todos estos sentimientos que quedan a flor de piel y que la gente me viene a expresar después de ver la película para concertar unos mecanismos que le permitan a la gente entenderse a través de otra forma que no sea la violencia. Nuestro lenguaje no puede seguir siendo violencia, tiene que ser otro, y es lo que intenta mostrar mi película. También se entiende, y eso me lo enseñó Humberto de La Calle⁷, que hay unas técnicas que son muy útiles para negociar y yo quisiera que, después de presentar la película, expertos en técnicas de concertación y comunicación no violenta trabajen con la gente para que cuando nos vayamos la gente trabaje con esas herramientas en esas comunidades. Por otra parte, quiero utilizar la película para que la comunidad establezca sistemas de alertas tempranas en esas zonas donde la guerrilla tenía un control e imponía su lógica arbitraria del terror y donde hay unos focos de violencia latente que han explotados recientemente. Entonces, me gustaría que a través de un sistema de alertas tempranas, cuando las comunidades sientan que la palabra esté desapareciendo y que se vaya a imponer la violencia, que nos

⁷ Humberto de la Calle encabezó el equipo de negociación a lo largo del proceso de paz de 2012 a 2016.

comuniemos en una red grande para que se pueda llegar a alguna solución o alertar a los veladores de Naciones Unidas que están por todo el país. Entonces, la película se convierte en una excusa, en una herramienta. Lo que muestra la película es el poder de la palabra, de la negociación. El problema que se va a plantear es que creo que no es porque la gente sea humilde que hay que enseñarle las cosas de mala manera y yo quiero llegar con un equipo y una pantalla grande. No quiero enseñar la película en un televisor porque no tiene nada que ver. Me propusieron proyectarla en un cine ambulante, pero no quiero dejar la película para que sólo la proyecten sin más. Quiero llevar la película con los talleres y todo el proyecto y que de verdad se convierta en una herramienta, más allá del proceso de paz, a la reconciliación que nos debemos. En este proyecto, hay dos públicos con los que quiero trabajar con esta campaña de sensibilización que para mí son claves. Primero las personas que participaron en la guerra. Me impacta cuando ven las escenas de la violencia o que ellos provocaron, los comandantes y los guerrilleros o que ellos vivieron. Me sorprende hasta qué punto les impacta porque es como si ellos por estar ahí no hubieran visto la dimensión del horror sino que simplemente hubieran sobrevivido a él. Es impresionante, las víctimas que lloran cuando ven las imágenes de las cuales ellos son protagonistas pero es como si las descubrieran. Igual con los guerrilleros, es como si alguien les estuviera contando sus propias historias. Y el segundo público al que quiero llegar es el que estuvo muy indiferente a esta violencia y por eso entro con esas imágenes de violencia y de bombardeos tan fuertes porque estos públicos siempre pensaron que es una guerra que sucedía detrás de una pantalla o de una cajita de televisión y me parece muy importante decirles a dos horas de Bogotá, a dos horas de Medellín es lo que estaba pasando mientras ustedes estaban pasando unas vacaciones en Cartagena. Quiero trabajar con estos dos públicos que son los que han sido más sacudidos cuando han tenido la oportunidad de ver la película. Es decir los protagonistas de la guerrilla – víctimas y victimarios – y por otra parte la clase media privilegiada. Sabiendo que la línea entre víctimas y victimarios es muy estrecha y lo que vi es que es muy difícil definir buenos y malos en la lucha. Ya que vi por ejemplo

una solidaridad, una calidad humana en los campamentos de los Farc, en los que fui acogida por gente que por otra parte fusiló y ejecutó. Por eso hay que acabar con la guerra.



PARTIE VI

PHOTOGRAPHIE ET CINEMA

Carlos Saura años cincuenta

En el principio era la fotografía

Nancy Berthier

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

El primer encuentro de Carlos Saura con la práctica fotográfica es remoto: “Empecé a hacer fotos a los ocho o nueve años con una cámara que le robé a mi padre y que luego comprobé que encima desenfocaba”¹. El uso de la ICA 6X9 no cumplió con su función, que era enamorar a una niña enviándole una fotografía de sí misma sacada a escondidas; sin embargo, esta experiencia inaugural fue el punto de partida, según señala, de una auténtica afición. Desde aquel entonces, el actual propietario de una valiosa colección de varios centenares de cámaras nunca dejó de ejercer un arte que, a pesar de no ser el que le hizo célebre, lo ha acompañado durante toda su vida, “paracinematográficamente”: “Saura, que no ha dejado de realizar fotografías ni un solo día, atesora un archivo de ‘miles de imágenes’, que sigue tomando allí adonde va”, se podía leer en junio 2017 en *La Vanguardia*². Ahora bien, hubo un momento en que esta actividad ocupó el primer plano de su vida artística y profesional, en un periodo que podríamos calificar de “precinematográfico” y que corresponde con los años cincuenta: “aquellos fueron de una gran intensidad fotográfica”, según comentó³. Sin embargo, fue mucho después cuando el cineasta sacó del olvido su producción fotográfica de la época, que él

¹ Consultado el 15 de enero de 2018, <http://www.larazon.es/local/cataluna/carlos-saura-empece-en-la-fotografia-con-una-camara-que-le-robe-a-mi-padre-PH12736911>.

² Consultado el 15 de enero de 2018,

<http://www.lavanguardia.com/vida/20170610/423302030356/carlos-saura-la-mayoria-de-las-fotografias-tomadas-no-sirven-para-nada.html>.

³ Carlos SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, Madrid, La Fábrica, 2016, p. 11. Esta etapa de los años 50 se ha de entender en realidad en un sentido amplio, entre finales de los cuarenta y principios de los sesenta.

mismo hizo caer en el olvido. La revelación para el público de esta faceta de su creación ocurrió en el transcurso del verano del 2000 con motivo de una exposición de 179 tirajes en el Centro Cultural Círculo del Arte de Barcelona, entre el 27 de junio y el 21 de julio, completada por la publicación de una selección de 45 imágenes⁴. La principal virtud que él les atribuía en aquel entonces, con mucha humildad, era de carácter fundamentalmente testimonial:

Quizá lo más interesante de mis fotografías de esos años es la constatación de que el paso del tiempo les ha otorgado un valor añadido. [...] España era entonces un país con reminiscencias medievales, hambruna y oscuridades. Las fotografías que ahora se exponen, algunas con una granulosidad extrema, con defectos evidentes de exposición y de contraste, son el testimonio, mi testimonio, de una época de España que ahora parece perdida en los siglos, pero de la que conviene no olvidarlo apenas nos separan cincuenta años⁵.

De hecho, en el umbral del nuevo milenio, estas fotografías nunca expuestas antes parecían exhumar fragmentos de un pasado olvidado en que el régimen instaurado por Franco al final de la guerra civil hacía reinar un orden social fundamentado en el tradicionalismo heredado de la España imperial. Desde entonces, estas imágenes han circulado ampliamente en numerosas exposiciones, tanto en España como en el extranjero, imponiendo, al lado del Saura cineasta, la figura de un Saura fotógrafo, cuya producción se fue reconociendo, más allá de esta función documental, aceptándosele un innegable valor artístico⁶. Al respecto, una de sus últimas exposiciones en junio de 2017 fue recompensada con la atribución del premio GAC

⁴ C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores/Círculo del arte, 2000.

⁵ *Ibíd.*, p. 8.

⁶ A partir de mayo de 2016 en el Círculo de Bellas Artes de Barcelona, una exposición itinerante se hizo con motivo de la publicación del libro C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50, op. cit.*, con versión en inglés (C. SAURA, *Vanished Spain*, Göttingen, Steidl, 2016), por iniciativa del prestigioso editor alemán Gerhard Steidl, especializado en fotografía.

(Gremio de Galerías de Arte de Cataluña), cuya vocación es “potenciar el papel difusor y emprendedor de las galerías de arte de Cataluña y posicionarlas como centros fundamentales del mercado artístico y de la promoción de los artistas”⁷. El presidente del jurado, Frederic Montornés, precisaba que ese premio a la mejor exposición histórica en una galería se otorgaba a “Carlos Saura Fotógrafo. España años 50” (Círculo del Arte), “por la calidad de la muestra y la relevancia de la obra del autor”⁸. Este texto se propone ofrecer un panorama de las varias facetas de su producción fotográfica de ese periodo, sobre la cual no existe actualmente ningún estudio, contextualizándola y poniendo de realce tanto su dimensión documental como propiamente artística. Se fundamenta en una muestra reducida de la extensa producción del fotógrafo de aquel entonces⁹.

La impronta del realismo en los infelices cincuenta

La década de los cincuenta representa, de algún modo, un entredós, como un puente tendido entre, por una parte, una posguerra difícil bajo el signo de la victoria para unos, del silencio para otros, sinónima de represión, autarquía económica y supresión de las libertades individuales, y por otra parte, lo que se suele designar como los “felices sesenta”¹⁰, que consagran la instauración de un nuevo orden económico posibilitado por una renovación del personal político (los tecnócratas del Opus Dei), y de una tímida apertura. Entre ambas décadas, los cincuenta son el

⁷ Consultado el 15 de enero de 2018, <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170530/galerias-de-arte-de-cataluna-premian-a-carlos-saura-carlos-pazos-y-perejaume-6073028>.

⁸ *Ibid.*

⁹ Escribí un primer texto de escasa difusión sobre esta producción para el catálogo de la exposición de las fotografías de Carlos Saura, *Années de jeunesse (1949-1962)* en el Centre des arts d’Enghien-les-Bains entre el 19 de septiembre y el 3 de noviembre de 2002, « Carlos Saura photographe » in C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2002, p. 121-131. El presente texto lo reelabora en castellano ampliándolo y actualizándolo. Las referencias a las fotografías de los cincuenta remitirán a este catálogo, en la medida en que es más completo que las demás publicaciones (no en cuanto a número de fotografías pero sí en variedad de categorías representadas).

¹⁰ Retomando el título de la película realizada en 1964 por Jaime Camino, *Los felices sesenta*.

marco de la consolidación política del régimen, en particular debido a una inflexión ideológica que marca el país de un sello “nacional católico” coronado por el Concordato de 1953. A los signos fascistoides de la posguerra relacionados con el falangismo se va sustituyendo la exaltación de los valores católicos de un país presentado como el paragon de la cristiandad. Por otra parte, el anticomunismo se convierte en un arma destinada a favorecer un acercamiento con los Estados Unidos en el marco de una guerra fría, bienvenida para el régimen.

Sobre esta España, el entonces joven Carlos Saura posa una mirada documental inscrita en un movimiento más amplio que, bajo la influencia del neorrealismo italiano¹¹, irriga no solamente el cine. En efecto, los años cincuenta son marcados por la reintroducción de lo real como componente artístico. No obstante, esta corriente no deja de ser problemática en un panorama cultural condicionado por la vigilancia de una censura severa. Si el neorrealismo italiano nació como respuesta al fascismo, se desarrolló sin embargo en gran parte después de la caída de Mussolini en un contexto de libertad recobrada, por lo menos hasta la victoria de la democracia cristiana en las elecciones de 1948. El hecho de querer mostrar la realidad en sus aspectos más míseros era entonces un acto militante que podía asumirse abiertamente después de la Liberación en un proyecto de renovación sociopolítica inspirada por el marxismo. En cambio, en la España de los años cincuenta, ese mismo hecho se opone al discurso oficial cuya propaganda oculta los problemas socioeconómicos, o al no mostrarlos o bien al exaltar la figura secular del “buen pobre” resaltando a través suyo una obra social *sui generis* con

[...] fotografías publicitadas repletas de bellas y sonrientes voluntarias falangistas del Auxilio Social en diferentes actitudes: repartiendo alimentos entre la población, aseando y alimentando a niños enfermos, mostrando las instalaciones del Auxilio Social, etc.¹²

¹¹ La primera semana de cine italiano, que tuvo lugar en Madrid en noviembre de 1951, fue una auténtica revelación para muchos españoles de la época, en varios ámbitos de la creación.

¹² Mar ALBERRUCHE RICO, “Fotografía ‘pauperista’ en la España franquista: 1939-1963”, primer

El realismo artístico representa, en cierto modo, una disidencia interior mediante la puesta en práctica de modelos de representación alternativos en un panorama cultural dominado por la retórica nacional católica del aparato de propaganda franquista o por los productos de consumo de masas fundamentados en una cultura de la evasión.

En el ámbito fotográfico, el veterano José Ortiz Echagüe impone un tardopictorialismo que prolonga casi sin ruptura su obra de antes de la guerra, con sus series *España, tipos y trajes* (1933), *España, pueblos y paisajes* (1938), *España mística* (1943) o *Castillos y alcázares* (1956). El artista representa una España pintoresca, eterna, en la cual se idealizan paisajes, campesinos y tradiciones populares, sin dudar en “disfrazar” a sus modelos al pedirles que vistan ropa de otras épocas para obtener la pátina de un pasado poetizado y magnificado. Su universo corresponde entonces perfectamente con los valores de un régimen que defiende la tradición y el inmovilismo; de modo que la voluntad documental de Carlos Saura — pero también la de algunos de sus colegas contemporáneos, del llamado grupo AFAL¹³, como Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón o Francesc Catalá Roca, por ejemplo, que escogen unas vías similares — constituye una suerte de imagen “en negativo” del universo de Ortiz Echagüe, con una mirada probablemente influida por algunos fotógrafos extranjeros que, como Jean Dieuzaide, Marc Riboud, Henri Cartier-Bresson, William Klein, Robert Frank o Brassäi, habían viajado por España en la misma época, en general enviados por revistas para realizar reportajes. La serie de fotografías realizadas por Eugene Smith tuvo al respecto un gran impacto, con su reportaje sobre “*The Spanish village. It Lives in Ancient Poverty and Faith*”, publicado en abril de 1951 en la prestigiosa revista *Life*, pero que en España se percibió como indignante, en la medida en que enseñaba una realidad mísera que se quería ocultar.

Encuentro de Críticos organizado por Trasatlántica PhotoEspaña en México, 2011, p. 3, consultado el 15 de enero de 2018, <https://fr.slideshare.net/photoespana/mar-alberruche-rico>.

¹³ Sobre el grupo AFAL, ver Laura TERRE ALONSO, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956-1963*, Sevilla, Photovision, 2006. En julio de 1956, los miembros del colectivo publican un manifiesto en el que reivindican una estética realista y anti pictorialista.

En realidad, Carlos Saura trabaja sobre el mismo tema que Ortiz Echagüe: España, pero visto de otra manera. En los cincuenta, de hecho, nuestro autor concibe un proyecto de retrato del país a través de sus regiones. Amplio proyecto que emprenderá parcialmente (en Castilla, Sanabria, o Andalucía), pero que marca una voluntad de pensar fotográficamente y de manera crítica la cuestión de una identidad nacional confiscada por el régimen de Franco.

Contra los artificios del pictorialismo y el carácter estetizante del universo de Echagüe, tan acorde con el régimen, fundamentado en un trabajo de retoque sistemático de la imagen fotográfica, Carlos Saura, primero con su Rolleiflex y luego “armado con una de las primeras Leica M3 que llegaron a Madrid y que compró con sus primeras ganancias como profesional”¹⁴ opta en regla general por lo natural e instantáneo, sin grandilocuentes escenografías: personajes captados en su mundo cotidiano, luces esencialmente naturales (en general muy solares), nada de retoques¹⁵. Y cuando se encuentran poses (son muy escasas), la escenificación se reduce al máximo: por ejemplo, la familia del campesino andaluz que posó para el fotógrafo en el año 1955 en Guadix se reunió en el sencillo espacio de su modesta vivienda, y si los padres tienen ese rostro grave que suele poner la gente que se sabe retratada, en cambio, algunos de los niños parecen sorprendidos e incluso asustadizos, como quien descubre por primera vez el extraño objeto que blande el fotógrafo. Obviamente, Carlos Saura no trató de repetir la toma. Y la especie de estupor de la niña que ocupa el centro del grupo, lejos de perjudicar el retrato de grupo, es significativo: traduce fundamentalmente un sentido de extrañeza frente a este rasgo de modernidad, la cámara.

¹⁴ Consultado el 15 de enero de 2018, <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160528/carlos-saura-fotografo-exposicion-espana-anos-50-5160gr5>.

¹⁵ Al respecto, mientras la exposición de Barcelona en 2000 podía haber sido una ocasión para mejorar sus negativos o clichés gracias al uso de las nuevas tecnologías digitales, se contentó con eliminar los defectos debidos al paso del tiempo y sobre todo insistió para ser el que trabajara las imágenes para evitar toda manipulación ajena y conservar su eventuales imperfecciones originales, componente de su autenticidad. Solo aceptó el principio del retoque para el libro *Carlos Saura. España. Años 50*, por ser una condición puesta por el editor.



Fig. 1 Por tierras de Andalucía. Guadix, 1955¹⁶

“Las tierras, las tierras, las tierras de España”...

Con motivo de la primera exposición de las “tempranas experiencias de Carlos Saura como profesional de la fotografía en los años cincuenta y sesenta”¹⁷, en el año 2000, el artista precisaba que estas imágenes se vinculaban con un proyecto juvenil de libro:

Esta serie de fotografías tiene una cierta unidad porque tenía yo la pretensión de hacer un libro sobre los pueblos y las personas de España de aquellos años. Con esa idea en la cabeza, las fotos tienen sentido y una cierta coherencia¹⁸.

El mundo rural que se representa en gran medida en el retrato, finalmente inacabado¹⁹, de las “Tierras de España” que nos entrega Carlos Saura es el que padece

¹⁶ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 31.

¹⁷ C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, op. cit., p. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹ El libro C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, op. cit., según la voluntad del editor alemán

las consecuencias de la autarquía de los años cuarenta. La población activa agrícola, en 1950, todavía representa el 47,6 %. El fotógrafo recorre los pueblos de esa España rural, con la cámara en la mano, para fijar su lento compás. La inclusión insistente, en el campo fotográfico, de los caóticos caminos de piedras, ¿no será la señal tangible de un profundo aislamiento, al margen de las vías de comunicación modernas? Y si algunos cables eléctricos atestiguan de la introducción del progreso en estos lugares apartados del país, sin embargo, las huellas de la modernidad son en general ausentes de los *clichés*. Los campesinos viven en ellos al ritmo secular de unas tierras a menudo ingratas, puntuado por esos micro eventos que son la matanza del cerdo o la feria ganadera. Algunas mujeres van juntas a lavar la ropa. Unos niños se bañan en el agua del puerto, al lado de los barcos pesqueros. Algunas bicicletas vienen a competir con las mulas como medios de transporte.

A la inversa de la propaganda oficial que exalta los valores eternos de la “España nueva”, pródiga en imágenes de santos españoles, de niños reunidos en unas escuelas en las que se impone el crucifijo, Carlos Saura saca del olvido los fragmentos de un país cuya supervivencia es el principal horizonte. Al principio de la década, su compatriota aragonés Luis Buñuel, desde la otra orilla del atlántico, también se había empleado en visibilizar a unos “olvidados”, esos niños de los suburbios pobres de la ciudad de México — su película *Los olvidados* data de 1950 —. Carlos Saura siempre expresó su fascinación por *Las Hurdes*, el documental del cineasta aragonés, quien, durante la primavera del año 1933, asimismo salía, con la cámara en mano, en busca de los “olvidados” de la modernidad en una de las regiones más apartadas de España “depósito de la marginalización social multiseccular”²⁰. La serie de fotografías de Sanabria, hechas con motivo de la realización del documental dirigido por Eduardo Ducay, *Cartas de Sanabria*, del cual era ayudante, representa de hecho una realidad

Gerhard Steidl, cumple en cierta manera con este proyecto de juventud, con su conjunto de 250 imágenes publicadas.

²⁰ Román GUBERN, prólogo del libro de Mercé IBARZ, *Buñuel documenta. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 1999, p. 15.

de la cual dice precisamente Saura que “era una miseria que sólo había visto en el documental *Las Hurdes* de Luis Buñuel”²¹. Después, una parte de la filmografía de Saura será dedicada a la representación de la marginalidad socioeconómica, empezando con su primer largometraje, *Los Golfos* (1959), retrato de unos pequeños delincuentes de los suburbios madrileños y, más tarde, en otro contexto, *Deprisa, deprisa* (1980) o, más recientemente, *Taxi* (1996). Saura les saca de la invisibilidad al conferirles precisamente una imagen, un rostro. Su serie de retratos de niños es, al respecto, particularmente interesante. Saura capta su fotogenia, colectiva o individual, cuando están mirando al fotógrafo o absorbidos en sus juegos infantiles. Ni la suciedad de ciertos atuendos, ni la tara física de una boca deforme, ni tampoco la monstruosa proximidad de un cerdo degollado consiguen vulnerar la especie de gracia inesperada que el fotógrafo ha conseguido retener. Más tarde, el cineasta seguirá con su reflexión sobre la infancia en particular a través del estremecedor retrato de la joven Ana (Ana Torrent) en *Cría cuervos* (1975).

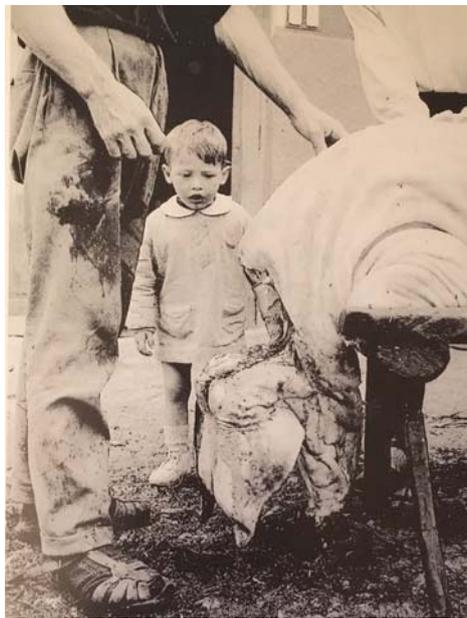


Fig. 2 Matanza del cerdo en Cañete. 1962²²

²¹ C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, op. cit. p. 145.

²² C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 89.

Además del simple hecho de mostrar la miseria al desnudo, lo cual, para la censura, constituye de por sí un delito, las fotografías de Carlos Saura denuncian sutilmente el orden social franquista. Es el caso de la imagen de ese cura en sotana, fotografiado de espaldas, con un fusil dirigido hacia un fuera de cuadro que quedará invisible para siempre, pero cuyo trasfondo —una pared— evoca tremendamente el paredón y la práctica de las ejecuciones sumarias. Esta fotografía sintetiza, de cierto modo, la España nacional-católica con la alianza entre iglesia y ejército: “La intención no era ver una España terrible y de hambruna, sino hacer una España que no era la oficial, de Falange, del ejército, de qué bien se vive, o del turismo”, comentó Carlos Saura en una rueda de prensa²³.



Fig. 3 Sanabria 1955²⁴

²³ Consultado el 15 de enero de 2018,

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20160526/402060636625/carlos-saura-reivindica-su-faceta-fotografica-en-un-libro-sobre-la-espana-de-los-50.html>.

²⁴ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 64.

El fotógrafo tendría entonces la vaga conciencia de que ese mundo rural, sumido en un pasado remoto, iba a entrar en un proceso lento pero ineluctable de desaparición. Si el acto fotográfico representa de por sí la transformación inmediata del presente del referente en pasado petrificado²⁵, este principio resulta más llamativo todavía en el caso del conjunto de las fotografías dedicadas por Carlos Saura a las “tierras de España”. En el curso de los años cincuenta, un éxodo rural masivo iba iniciando un lento proceso de despoblación del campo; a partir de 1959, se aceleraron los movimientos migratorios internos con un 10 % de españoles que se fueron a vivir y trabajar en las grandes urbes de las regiones más desarrolladas del país (Cataluña, País Vasco, la región valenciana y por supuesto Madrid). La emigración económica hacia los países europeos acentuó el fenómeno. El porcentaje de la población activa agrícola disminuyó drásticamente al pasar, entre 1950 y 1970, del 47,6 al 22,8 % del total²⁶. Paralelamente, el sector agrícola experimentaba una evolución que modificaría profundamente el aspecto de la España rural, en particular con el desarrollo de la mecanización que no solo cambiaría los modos de vivir sino también los paisajes²⁷.

Otra España

Oponiéndose al universo rural de la sociedad posindustrial de la España de los años cincuenta, íntimamente relacionada con el pasado, algunas fotografías suyas de la época captan aspectos de un país decididamente orientado hacia el porvenir, abierto al exterior (Europa y Estados Unidos), como el conjunto de fotografías del grupo *El Paso*, fundado una noche de 1957, en el Paseo del Prado, al salir de una exposición del pintor Manolo Millares en el Ateneo de Madrid, y cuyo manifiesto fue publicado en febrero de 1957. Grupo informal, compuesto esencialmente de pintores-

²⁵ Véase al respecto el ensayo de Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, París, Nathan Université, 1990.

²⁶ Albert BRODER, *Histoire économique de l'Espagne*, París, Economica, 1999, p. 218.

²⁷ 942 cosechadoras y 27.671 tractores en los campos españoles en 1955 y, respectivamente, 5025 y 259.819 en 1970. *Ibid.*, p. 219.

artistas, por el “pasaron” artistas que, más tarde, serían reconocidos a escala internacional, como Antonio Saura, el hermano de Carlos, Antoni Tàpies, Manuel Millares o Rafael Canogar. El objetivo del grupo era entonces estimular el desarrollo artístico en España, mediante un “arte plástico revolucionario”, como lo expresaba el manifiesto, en particular por la asimilación de corrientes artísticas o culturales extranjeras (informalismo, existencialismo, expresionismo abstracto) que desembocaron en prácticas experimentales nuevas, a pesar de un contexto sociocultural poco favorable. Carlos Saura, vinculado con el grupo no solo por su hermano, sino también por la amistad que lo une a algunos de sus miembros, como el fotógrafo y cineasta Leopoldo Pomés, con quien colaboró en 1959 para el rodaje de la película *La chungu*, consigna con su cámara la emergencia de esta “otra España”, también marginal en cierto sentido, pero de distinta manera. Delante de la lujosa tienda de sombreros Prats, que se convertiría en 1959 en un lugar de exposición (la galería Joan Prats), Carlos Saura inmortaliza al grupo, o más precisamente a cinco de sus miembros “de paso”, Rafael Canogar, Leopoldo Pomés, Antonio Saura, Manolo Millares y René Metras. La marginalidad, aquí, no es de índole socioeconómica: los personajes, respetablemente vestidos, hasta con corbatas (excepto Manolo Millares, cuyo aspecto es un poco más relajado) componen un grupo socialmente homogéneo, una impresión reforzada por la lujosa vitrina de Prats delante de la cual se encuentran. La marginalidad, asumida por un colectivo aquí reunido, es en realidad de orden intelectual y cultural. Carlos Saura, con la cámara en mano, plasma esa “otra España” de los años cincuenta.



Fig. 4 Grupo “El Paso” en Barcelona. Leopoldo Pomés, Antonio Saura, Manolo Millares, René Metras²⁸

Luis Buñuel: el sentido de la filiación

Paralelamente a la renovación pictórica que se producía entonces en España, en el ámbito cinematográfico, la crítica de cine empezaba a hablar de una “nueva ola madrileña”, una expresión que había aparecido bajo la pluma de Michel Mardore en la revista *Cahiers du Cinéma*²⁹, para designar a una nueva generación de cineastas: Manuel Summers, Mario Camus, Julio Diamante, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, José Luis Borau, o Vicente Aranda. El primer largometraje del mismo Carlos Saura, *Los Golfos*, realizado en 1959, había llamado la atención en Cannes. Fue en ese “contexto decisivo para la historia del cine español”³⁰ cuando tuvo lugar la vuelta al país del exiliado Luis Buñuel para el rodaje de *Viridiana*, película que iba a representar a España en el festival de Cannes en 1962³¹. Carlos Saura había

²⁸ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 109.

²⁹ Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984, p. 252.

³⁰ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *Luis Buñuel. Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 21.

³¹ Y que resultó ser uno de los mayores escándalos de la historia del cine español bajo Franco.

descubierto el cine de su compatriota en 1958 con motivo de los Encuentros de cine hispánico de Montpellier (*Rencontres de Cinéma Hispanique de Montpellier*), un momento decisivo en su trayectoria profesional y toda una revelación:

[El cine de Buñuel] era la solución fantástica: por un lado, el entroncamiento con todo un proceso histórico, cultural, anterior; por otra parte, porque era un hombre que trabajaba sobre una realidad y además una realidad española, y en tercer lugar, y por encima de eso, que él tenía un mundo personal que expresar y un sentido crítico, si se quiere moral, de ver las cosas³².

El encuentro presencial con el cineasta veterano tuvo lugar con motivo de la presentación de sus respectivas películas (*Los Golfos* y *The Young one*) en Cannes, en 1960. A la admiración artística se añadiría un sentimiento de amistad que la vuelta de Buñuel a España iba a arraigar. En este contexto, las fotografías que le dedica Carlos Saura, sumido en aquel entonces en un entredós profesional, fotógrafo a la par que cineasta, son dotadas de un sentido muy peculiar. Varias capas de sentido se superponen en el conjunto de fotografías que le dedica a su compatriota.

En primer lugar, una relación con el acontecimiento histórico: el fotógrafo plasma la vuelta de un destacado exiliado republicano a España bajo el régimen de Franco. Escenifica el evento inmortalizando la imagen del cineasta en unas topografías reconocible e significativamente hispánicas (Cuenca, Chinchón, Toledo, un café, una calle de pueblo...) destinadas a dejar huellas tangibles de la vuelta. Más allá de esta primera función de prueba, de índole testimonial, Carlos Saura retrata aquí a un cineasta emblemático para toda una generación, que representa la posibilidad de reanudar con el pasado y de inscribirse en una tradición interrumpida, de recrear una filiación con la cultura del exilio y con una figura de intelectual de preguerra. En

³² Entrevista en Enrique BRASÓ, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 40.

un texto de 1965, Luis Buñuel había formulado el peso de esta situación para la llamada “generación inocente”:

Los jóvenes de ahora son víctimas inocentes de la ruptura con la tradición. Les han cortado el cordón umbilical con las generaciones anteriores y tienen que reinventarlo todo: entre otras cosas el inconformismo. Falta el nexo³³.

Resulta difícil no tener en mente, al ver la cara seria y envejecida del cineasta de Calanda, las imágenes del pasado en que la despreocupación alegre de otra generación estallaba en unas fotografías que, en los años veinte y treinta, lo colocaban al lado de Lorca o Dalí, o bien con los Noailles en Hyères o en París. Para Agustín Sánchez Vidal, *Viridiana*, producto fílmico de la vuelta de Buñuel a España, representó un “inapreciable regalo” para

[...]El exilio interior y [...] la resistencia cultural al Régimen [...]: Buñuel les daba hecha la evolución desde las vanguardias, el surrealismo y la cultura española de preguerra, en un lenguaje asequible a la altura de los años sesenta³⁴.

El sentido de la filiación se expresa de manera muy significativa en una de las más bellas fotografías del conjunto, en que, enfocada de tres cuartos, la cabeza de Luis Buñuel, grave, ocupa el ángulo de la derecha de la imagen³⁵. El rostro de quien se autoproclamaba, en *Mon dernier soupir (Mi último suspiro)*, “ateo gracias a Dios” (“*athée grâce à Dieu*”)³⁶, destaca en el trasfondo de un monumental edificio religioso que ocupa la mayor parte del espacio fotográfico que cierra, obligando la mirada a un movimiento ascensional que, partiendo del ángulo lateral derecho, culmina en la flecha del campanario gótico, con un efecto de contrapicado.

³³ Citado en A. SÁNCHEZ VIDAL, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de ahorros de la Inmaculada, 1988, p. 20-21.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵ Realicé un breve estudio de esta fotografía: Nancy BERTHIER, “Portrait d’artiste: Luis (Buñuel) vu par Carlos (Saura) Tolède, 1962 ou le sens de la filiation”, *Hommage à Carlos Serrano*, Paris, Éditions hispaniques, 2005, p. 389-396.

³⁶ Luis BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 211.

Fig. 5 Buñuel³⁷

Esta especie de *collage* de la cara de Buñuel en la reconocible catedral de Toledo que desempeñará un papel tan importante, un poco más tarde, en *Tristana* (1970), resulta impactante. Más allá de su función de inscripción en una topografía profundamente hispánica, esta vista se relaciona de manera íntima con la trayectoria personal del realizador de *Un perro andaluz* (1929). Un capítulo entero de sus memorias concierne esta ciudad y la singular y lúdica “Orden de Toledo”, creada por quien no era entonces más que un joven estudiante madrileño³⁸. Según cuenta, fue precisamente en el “claustro gótico de la catedral” cuando, una noche de borrachera, tiene una revelación: “algo me dice que tengo que ingresar en el Carmelo, no para hacerme monje, sino para robar la caja del convento”. Al día siguiente, decide crear la Orden de Toledo de la cual se autoproclama Condestable³⁹. La orden, en la que se admiten únicamente a los “adoradores de Toledo” y cuyo reglamento es “ir a Toledo lo más a menudo posible y ponerse en un estado que permita recibir las experiencias

³⁷ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962, op. cit.*, p. 100-101.

³⁸ L. BUÑUEL, *Mon dernier soupir, op. cit.* La experiencia toledana se recoge en las p. 85-89.

³⁹ “cloître gothique de la cathédrale”; “quelque chose me dit que je dois immédiatement rentrer aux Carmélites, non pas pour devenir moine, mais pour voler la caisse du couvent”. *Ibid.*, p. 86-87.

más inolvidables”, reunirá, entre 1923, fecha de su creación, y 1936, no solamente a los españoles como Pepin Bello (secretario), Rafael Alberti o Salvador Dalí, sino también a unos extranjeros como René Crevel o Georges Sadoul, en unas expediciones nocturnas “en un estado a menudo cercano a cierto delirio, alimentado por el alcohol y el vino”, que terminaban a menudo en el campanario de la catedral⁴⁰. Solo fue a su vuelta cuando Buñuel pudo volver a emprender sus “peregrinajes” en el pueblo de su juventud, de la juventud de toda una generación⁴¹. En este contexto, la expresión de su rostro ¿no se puede interpretar como nostálgica, una nostalgia que la historia hizo más cruel al hacer de Toledo una de las primeras victorias franquistas en la guerra civil?

En esta cara melancólica, la fotografía de Saura capta una forma de “hispanidad” que había descrito en un texto de 1961: “ese acento sordo de su habla del Bajo Aragón, ese aspecto de campesino, inimitable cuando iba vestido con unos pantalones y una chaqueta de paño negro”⁴². La boina que lleva, tanto como el aspecto rústico del cuello de su chaqueta, no son simples detalles de vestimenta. Inscriben al aragonés en una identidad “nacional” recobrada. El encuadre aísla en primer plano su cara cuyos rasgos había llamado la atención del joven cineasta-fotógrafo en el festival de Cannes en 1960 y que lo habían llevado a reconocerlo inmediata e intuitivamente:

No porque lo relacionara con alguna fotografía publicada, sino porque existe cierta afinidad física entre Picasso, Joan Miró y Luis Buñuel, [así como un parecido con] Miguel Hernández de quien alguien me había comentado que *se parecía a una patata recién recogida*⁴³.

⁴⁰ “se rendre à Tolède le plus souvent possible et se mettre en état d’y recevoir les expériences les plus inoubliables”; “dans un état souvent proche d’un certain délire, entretenu par l’alcool et le vin”. *Ibid.*, p. 88.

⁴¹ Más tarde, Carlos Saura rindió un homenaje cinematográfico a esta generación en *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001), película en la que Toledo ocupa un lugar destacado.

⁴² “cet accent sourd dans son parler du Bas-Aragon, cette allure de paysan, inimitable lorsqu’il s’habillait d’un pantalon et d’une veste de drap noir”, Marcel OMS, *Carlos Saura*, Paris, Edilig, 1981, p. 115.

⁴³ “non point parce que je le rapprochai de quelque photographie publiée mais parce qu’il existe une certaine affinité physique entre Picasso, Joan Miró et Luis Buñuel, [et une ressemblance aussi avec] Miguel Hernández dont quelqu’un a dit qu’il était comme une pomme de terre fraîchement arrachée”. *Ibid.*

La insistencia en esta filiación fisionómica con otros grandes artistas españoles no es un azar y marca bien el sentido de este retrato de Buñuel por Saura, más allá de un papel documental: detrás del hombre, es el artista el que se escenifica, un artista relacionado con otros por una suerte de familiaridad física.

Por fin, en una filiación de índole mucho más personal, Carlos Saura fotografía a Luis Buñuel como amigo, retratándolo en compañía de otros amigos o parientes como para sellar una intimidad. El maestro y el amigo aparecen reunidos en la fotografía donde Luis, Carlos y Antonio posan en Cuenca, con un trasfondo compuesto por el paisaje de las famosas “casas colgadas”. Proximidad de la cámara, proximidad física de los dos cineastas (Carlos ha puesto la mano derecha en el hombro de Luis, con cariño y orgullo) y profunda fraternidad: Luis se ubica entre los dos hermanos que lo rodean, como si formaran parte de una misma familia, en sentido propio y figurado. En una carta póstuma, Carlos Saura expresaba su deuda hacia él, que tan precisamente plasmaba esta foto, practicando lo que en otro lugar bauticé “el arte de heredar”⁴⁴ que tanta importancia tiene para el cineasta:

Ya en ese momento Bardem y Berlanga habían empezado a romper el duro cascarón que nos oprimía, pero fuiste tú, Luis, el que abriste para mí las puertas y ventanas hacia mundos hasta entonces sólo intuitivos⁴⁵.

⁴⁴ N. BERTHIER, “Carlos Saura o el arte de heredar”, in Pietsie Feenstra, Hub Hermans, dir, *Miradas sobre Pasado y Presente en el cine español (1990-2005)*, Rodopi, Amsterdam, 2008, p. 117-132.

⁴⁵ Carta nunca enviada, que leyó públicamente durante el Festival de Venecia al poco tiempo de fallecer su maestro, en 1983, publicada en la antología de Jesús BLANCO e Ignacio COLLADO, *De Saura*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993, p. 81.

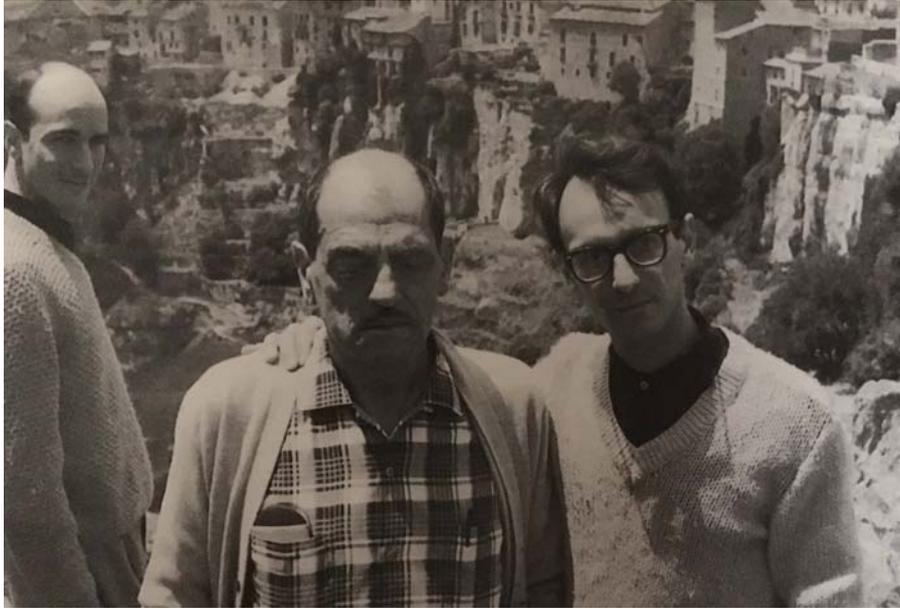


Fig. 6 Antonio Saura, Buñuel, Carlos Saura⁴⁶

El gusto por la materia. Experimentaciones estéticas

El último grupo de fotografías del conjunto de los años cincuenta retoma la dimensión íntima presente en los retratos de Buñuel. Se trata de una serie de fotografías de familia en las cuales, a veces, Saura se incluye a sí mismo mediante la práctica del autorretrato, una forma que ejercerá de manera constante después de abandonar la fotografía en su vertiente profesional: “Siempre he alternado mis fotografías de gentes y paisajes con mis fotos familiares, cruzando la barrera con facilidad entre un tema y otro sin preocuparme demasiado por ello”⁴⁷. Más allá de la dimensión intrínsecamente personal y sentimental de estos retratos de amigos y parientes, propia de cualquier foto de familia, encontramos sin embargo en ellos unas experimentaciones estéticas muy significativas: los juegos de luces que iluminan suavemente a su hermana menor María Ángeles; los juego de espejos en un autorretrato con su hermana Pilar, espejos que reaparecerán regularmente en su posterior filmografía, potenciando unos experimentos sobre los límites de la

⁴⁶ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 105.

⁴⁷ C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, op. cit., p. 8.

representación. En un texto de 1990, Carlos Saura expresa su fascinación por el espejo y por uno de sus usos iconográficos más logrados, el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*.



Fig. 7 Mi familia. Pilar y Carlos⁴⁸

En realidad, este gusto por la experimentación estética no es exclusiva del grupo de las fotografías de familia y se encuentra también en numerosas fotos documentales suyas. Si, en ellas, Carlos Saura privilegia lo natural contra lo artificial, no obstante, sus fotografías de las “tierras de España”, de sus fiestas y de sus hijos, más allá de la captación del referente, ostentan una estética de la materia que recuerda la obra pictórica contemporánea de su propio hermano o de Antoni Tàpies, salvando las distancias, siendo la imagen fotográfica lisa y plana para siempre. Por ejemplo, en esta fotografía de Guadix, sacada en 1955, el motivo de las casas trogloditas parece desvanecerse en beneficio de la representación de la materia, roca, piedra y barro, en

⁴⁸ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 115.

una sutil gradación de grises cuyos componentes cromáticos básicos, el blanco y el negro, se incluyen en la misma composición, bajo la forma de dos cuadriláteros desiguales (una fachada y una puerta). O incluso en los sencillos retratos, el enfoque tanto como la exposición luminosa parecen provocar unas vibraciones en las materias, siendo el caso para esta campesina castellana cuyo delicado rostro (un pequeño triángulo en el centro de la composición) es puesto de relieve por la presencia de su sombrero y por el pañuelo de lunares, esculpido por la luz solar, que recubre grácilmente su cabeza.



Fig. 8 Por tierras de Andalucía. Guadix, 1955⁴⁹

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.



Fig. 9 Por tierras de Castilla, 1955⁵⁰

No obstante, en ningún momento, la dimensión estética quiebra el valor documental de esas imágenes. Carlos Saura consigue encontrar el sutil equilibrio que realiza la fusión de estos dos componentes, sin caer en la trampa del vano estetismo. En esto radica el valor de esta parte de su obra fotográfica. En su posterior filmografía, seguirá practicando este trabajo sobre la materia, por ejemplo en la tela de la ropa de su bailarinas de la trilogía hispánica *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo*, (1986) o de sus documentales sobre la danza⁵¹, en los paisajes castellanos de *Elisa vida mía* (1977), en el coto semidesértico de *La Caza* (1965), en las ruinas de los títulos de crédito de *¡Ay Carmela!* (1990), y tal vez, de forma todavía más frontal, en la película sobre Goya que dedicó a su hermano Antonio *Goya en Burdeos* (1999).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ Ver al respecto “Les essais musicaux: un champ d’expérimentation”, in Pascale THIBAUDEAU, *Carlos Saura. Le cinéma en dansant*, Rennes, PUR, 2017, p. 215-278.

Dar el salto: de la imagen fotográfica a la imagen cinematográfica

Desde el punto de vista del itinerario profesional de Carlos Saura, la década de los cincuenta durante la cual hace estas fotos corresponde con lo que se podría calificar como existencia anterior. En efecto, la práctica de la fotografía se vincula con una primera etapa de su vida profesional, en la cual consigue obtener un reconocimiento que le permite no solo vivir de su arte, en particular como fotógrafo oficial de los Festivales de Música y Danza de Granada y de Santander, sino también explorar sus facetas más vanguardistas y conciliar dimensiones económicas y artísticas. Su obra se expone en la Sociedad Fotográfica Real Madrid en noviembre de 1951, en una exposición individual y participa en importantes muestras colectivas al lado de artistas que estaban renovando profundamente el panorama cultural de España: en la Exposición internacional de Arte abstracto en Santander en agosto de 1953, en la galería Buchholz de Madrid, en noviembre de 1953 con miembros del grupo *Tendencias*, o bien, ese mismo año, en la Primera Exposición de Arte Fantástico de la galería Clan de Madrid. Su ingreso en la Escuela Oficial de Cine de Madrid⁵², el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), a partir del curso 1952, no provoca en seguida la interrupción de su actividad de fotógrafo y durante unos años, asume en paralelo estos dos “oficios”. Según cuenta, la ruptura con la fotografía, desde un punto de vista profesional, correspondería con la respuesta negativa que da a la propuesta de la revista *Paris-Match* de contratarlo en 1959, precisamente cuando está en el proceso de realización de su primer largometraje de ficción, *Los Golfos*. La propuesta llegaba “demasiado tarde”, según declaró⁵³. El joven diplomado de la escuela de cine acababa de dar el paso hacia la

⁵² El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado por OM en febrero de 1947, cambió de nombre en 1951 para llamarse Escuela Oficial de Cine: “Uno de los hechos distintivos de la Escuela de Cine, con respecto a otros centros de enseñanza de esos años, radica en que una parte de sus actividades docentes se ha conservado en forma de películas, de prácticas realizadas por los alumnos”, según recuerda la nota del sitio internet del ministerio de Educación, cultura y Deportes, consultado el 15 de enero de 2018, <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/fondos-filmicos/colecciones-especiales/escuela-de-cine.html>.

⁵³ C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, op. cit., p.9.

imagen-movimiento. La decisión, difícil de tomar, le costó una noche de insomnio: “aquella noche no dormí; era mi sueño de fotógrafo, pero se impuso el cine, y nunca me he arrepentido de ello”⁵⁴.

De hecho, el breve periodo transicional en que coexisten en él las dos prácticas artísticas es un auténtico dilema con, por una parte, la seguridad de una práctica fotográfica ya consolidada y, por otra parte, la tentación por un porvenir todavía incierto, el del cine, cuyas dificultades estaba experimentando con la realización de su primera película. El hecho de que su paso hacia la imagen-movimiento corresponda más o menos cronológicamente a su rechazo de la oferta de *Paris-Match* puede parecer paradójico. Esta constituía de cierta manera la primera coronación profesional de su trayectoria de fotógrafo, con la posibilidad de desarrollar su arte en un marco más estable y en unas condiciones menos precarias.

Los factores que guiaron su decisión de encaminarse hacia el cine serían, como en toda decisión, numerosos. Sin embargo, existe una razón fundamental, según mi opinión, y cuya pista nos proporciona esta declaración del artista:

Lo que más me impresiona al hacer una fotografía es que la realidad se transforma instantáneamente en pasado. Eso me da terror. Es una reflexión que cualquier fotógrafo se hace de inmediato⁵⁵.

El terror y el miedo son precisamente los términos que usa Philippe Dubois cuando, a partir de la figura mitológica de la Gorgona, asocia lo que llama la “sideración fotográfica” (“*médusation photographique*”) al hecho de franquear la frontera que lleva al “País de los muertos” (“*Pays des Morts*”), lo que designa como un “terror absoluto” (“*effroi absolu*”)⁵⁶. Una de las características de la fotografía, desde un punto de vista ontológico, y que la hace distinta a las demás artes, es precisamente esta transformación repentina de lo vivo (movimiento y fluir temporal) en lo muerto (inmovilidad espacio temporal) mediante una operación de corte y fijación:

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ P. DUBOIS, *L'Acte photographique*, op. cit., p. 161.

El acto fotográfico, escribe Dubois, al cortar, hace pasar del otro lado [...]: de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra⁵⁷.

Si la imagen cinematográfica es heredera de la imagen fotográfica en el sentido en que, como esta, se fundamenta en un principio de concomitancia entre un referente y su representación, no obstante, el dispositivo de la proyección cinematográfica, aliado al de nuestra percepción retiniana (fenómeno *phi*), hace que desaparecen los fotogramas (24 por segundos en el cine) para dejar lugar a la imagen-movimiento que, como lo mostró Gilles Deleuze, transforma el espectáculo cinematográfico en un *continuum* espacio-temporal⁵⁸. No se puede negar que, en el fondo, el procedimiento de “transubstanciación” del referente en un soporte de celuloide remite a un mismo principio de memorización único de “lo que fue”. “Esto ha sido”, según escribe Roland Barthes en *La cámara lúcida*⁵⁹, pero la restitución de la dimensión espacio-temporal no produce, en el caso del cine, el efecto de reificación propio de la fotografía y que tanto se relaciona con la muerte.

En la entrevista que acabamos de citar, Carlos Saura afirmaba, justo después de evocar su terror, su interés por las fotografías movidas, y no es un azar si las dos cosas se asocian: “siempre me han fascinado estas fotografías donde hay un grupo completo y una persona no se sabe bien por qué aparece movida”⁶⁰. Agustín Sánchez Vidal comenta al respecto:

Una fotografía movida no es ya fotografía, pero todavía no es cine, aunque está requiriendo su concurso [...]. Cabe pensar, sin embargo, que el fotógrafo se hace realizador para resucitar la imagen que acaba de congelar en el tiempo”⁶¹.

⁵⁷ “*L’acte photographique, en coupant, fait passer de l’autre côté [...] : d’un temps évolutif à un temps figé, de l’instant à la perpétuation, du mouvement à l’immobilité, du monde des vivants au royaume des morts, de la lumière aux ténèbres, de la chair à la pierre*”. *Ibid.*, p. 160.

⁵⁸ Véase Gilles DELEUZE, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984 [1983].

⁵⁹ Véase Roland BARTHES, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009 [1980].

⁶⁰ C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, *op.cit.*, p. 13-14.

⁶¹ *Ibid.*, p.13.

De hecho, esta categoría de *flou* que es el resultado de un movimiento del sujeto fotografiado, entra en contradicción con la naturaleza propia de la imagen fotográfica, de lo que la fundamenta, al perturbar el efecto de corte espacio-temporal que fija y congela. En ciertas fotografías de Carlos Saura de la época, algunos *flous* son llamativos al respecto, como en esta fotografía de un cura en sotana montado en una bicicleta, que nos da la impresión de estar atravesando la horizontalidad del espacio fotográfico desde la izquierda hasta la derecha por el carácter borroso de los personajes del segundo plano.

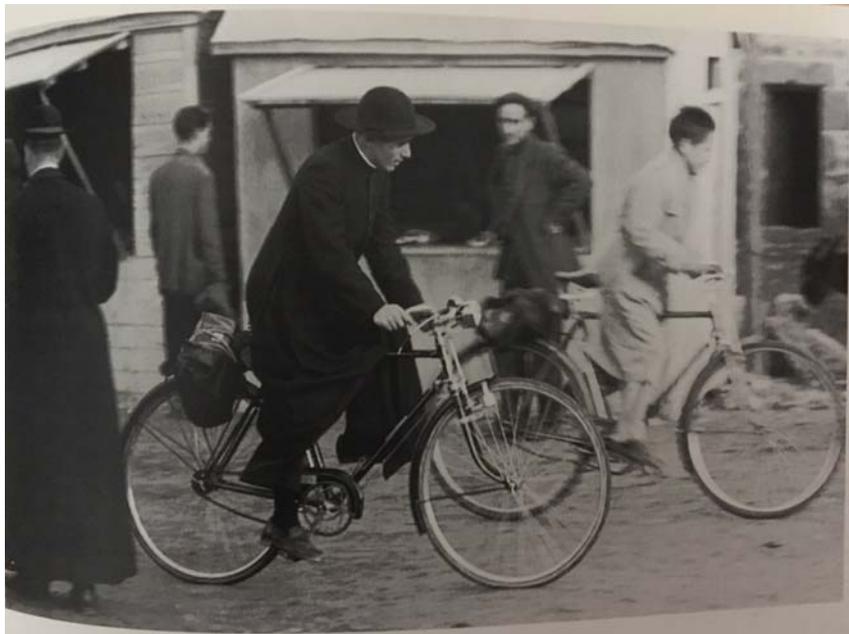


Fig. 10 Sanabria ⁶²

Pero lo que llama la atención en numerosas fotografías suyas, es la representación de personajes en movimiento, sin llegar al *flou*, que invitan al espectador a proyectarse en un fuera de cuadro espacio-temporal, como para la silueta oscura de un niño corriendo en una calle desierta, que parece tanto más móvil cuanto que, tomada de espaldas, conduce nuestra mirada en una profundidad de campo que

⁶² C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962*, op. cit., p. 59.

prolonga el movimiento hacia una pequeña puerta negra que podría ser el punto final de su recorrido. Lo mismo pasa con esta joven campesina, con su cántaro en la mano, que avanza decididamente, con un movimiento que genera unos elegantes pliegos en su vestido, extraña Gradiva interpuesta entre las ruinas del castillo de Belmonte que cierran el horizonte, y el objetivo de la cámara, como seguida por su sombra que añade al movimiento una fuerte dosis de temporalidad. Al espectador le gustaría seguirla sobre ese camino, ver cómo llena su cántaro que tal vez se caerá. Pero esta posible acción se quedará para siempre en el fuera de cuadro.



Fig. 11 Por tierras de Andalucía, 1956⁶³

⁶³ *Ibíd.*, p. 37.



Fig. 12 Por tierras de Castilla. Castillo de Belmonte, 1957⁶⁴

Esto es lo que diferencia también fotografía y cine: la posibilidad para este de transformar el fuera de cuadro en un fuera de campo que hace que el espacio visible se extienda fuera de los márgenes de la pantalla al poder ser visibilizado lo que en un plano no se veía, pero se intuía. De modo que cuando, en el año 1959, Carlos Saura decide optar por una nueva existencia de cineasta, con *Los Golfos*, de cierta manera amplía lo que entonces siente como una restricción del acto fotográfico, para hacer que la imagen captada desborde espacio-temporalmente, por una especie de operación de “exorcismo contra el encarcelamiento textual y fotográfico de la imagen fija”⁶⁵. No obstante, habrá dejado atrás una obra considerable de fotógrafo.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 9.

⁶⁵ Texto de 1988 recogido en Jesús BLANCO e Ignacio COLLADO, *Carlos Saura*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, Cuadernos del Atlante, 1993, p. 95.

La fotografía y el cine

Los universos del Carlos Saura-fotógrafo y del Carlos Saura-cineasta no son herméticos. Ya hemos señalado puntualmente algunas interferencias temáticas (marginalidad, infancia) o formales (el interés por la materia). También se hubiera podido recalcar unas semejanzas entre algunas fotografías suyas y planos de sus películas: la imagen frontal de tres niños que enseñan la mano al fotógrafo pidiendo limosna presentan un parentesco turbador con un plano de *¡Ay Carmela!* en el que los tres protagonistas hacen el mismo gesto para convencer de su inocencia al soldado fascista que les interroga. Se destaca la misma filiación visual entre la imagen de cerdo degollado antes comentada y los impactantes planos del cadáver animal del plano secuencia inaugural de *Goya en Burdeos* (1999), con el cuadro de Goya en el horizonte intertextual de ambos. No es de olvidar, por otra parte, que la carrera cinematográfica de Carlos Saura se había iniciado bajo el signo del documental, con la realización en 1958 de un medimetroraje, *Cuenca*, que le había encomendado el ayuntamiento de Cuenca: “Mi idea al principio era hacer documentales, y luego dedicarme a hacer películas en la línea del ‘cine-verité’, o algo así”⁶⁶. El retrato urbano de Cuenca, con sus tres partes (geográfica, lírica y folclórica) presenta numerosos puntos en común con sus retratos fotográficos de las regiones de España. En cuanto a su serie de fotografías reunidas bajo el título de “Tarde de domingo”, y que representan “las salas de baile a las que los domingos acudían las chicas de servir, [...] para buscar novio y librarse de los trabajos diarios en las casas de la burguesía acomodada, donde a veces eran tratadas casi como esclavas”⁶⁷, es contemporánea de la realización del cortometraje epónimo que realizó Carlos Saura en el marco de sus estudios de cine como trabajo de fin de curso para la obtención de su diploma de dirección en 1956-1957 (*La Tarde del domingo*, 1957) en la Escuela Oficial de Cine. Algunas secuencias de esta película, rodadas en el decorado natural del local del cine

⁶⁶ Entrevista en E. BRASO, *Carlos Saura, op.cit.*, p. 44.

⁶⁷ C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50, op. cit.*, p. 81.

Salamanca, cámara al hombro, evidencian la dimensión documental de la serie de fotografías tomadas en el mismo lugar.



Fig. 13 Tarde del domingo⁶⁸

En cuanto a sus ahora numerosos documentales sobre la danza como *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) o *Jota* (2016), ¿cómo no percibir que son una forma de prolongación cinematográfica de su temprana dedicación profesional como fotógrafo para cubrir los festivales de música y baile?

En algunas películas, la relación entre fotografía y cine llega a constituir uno de los componentes esenciales del guion. En *La Caza* (1965) por ejemplo, el director arma, por así decirlo, a uno de sus personajes, con una cámara fotográfica con la cual plasma algunos momentos de la trágica caza: la introducción de este objeto (tanto más presente cuanto que hay pocos objetos en la película) le permite desarrollar una de las más interesantes escenografías intericónicas de su filmografía. En 1975, los títulos de crédito de *Cría cuervos* se abren con planos de una serie de fotografías

⁶⁸ C. SAURA, *Años de juventud. Photographies 1949-1962, op. cit.*, p. 93.

pegadas en un álbum familiar, y el espectador entenderá retrospectivamente que se trataba de un tiempo “prehistórico”, ampliamente anterior al acontecimiento en el que arranca la película, la muerte del padre y a ese otro acontecimiento no menos fundacional, más remoto todavía, la muerte de la madre. Un tiempo perdido que la narradora, Ana (Géraldine Chaplin), tratará de reconquistar mediante el ejercicio de la memoria: la película, por sus numerosos *flash-back*, irá devolviendo a ese tiempo petrificado por el acto fotográfico, su movimiento, su vida, sea real o imaginaria, poco importa. Esta película es la más emblemática de lo que provoca en Carlos Saura el paso de la fotografía al cine: conjurar de cierto modo la angustia existencial de la dimensión ontológicamente mórbida de la imagen fija.

A modo de conclusión abierta: Volver

Fue Hans Meinke quien animó a Carlos Saura a que exhumara sus antiguas fotos y negativos de sus cajas y fundas para el libro y la exposición celebrada en el año 2000, y que permitió al público conocer este aspecto de la personalidad artística de Carlos Saura. A pesar de la pereza que invadía al cineasta y de la cantidad, que lo desalentaba, resultó para él una “experiencia apasionante” que prometió entonces ir completando poco a poco⁶⁹. No solamente cumplió con su promesa, sino que, más allá de esta exhumación de los archivos de un pasado “precinematográfico”, contribuyó a desvelar una faceta de su personalidad artística que distaba mucho, por su valor intrínseco y por la regularidad de su práctica, de un simple pasatiempo o “violín de Ingres”. Además, la fotografía que desde los años cincuenta había sido sustituida por el cine en lo que sería el primer plano de su dedicación artística, empezó a volver a ocupar cierta centralidad en su polifacético quehacer artístico: más allá de su producción “precinematográfica”, ampliamente difundida, el artista ha sacado de sus cajas fotografías variadas para exposiciones o libros⁷⁰. En los filmes que

⁶⁹ C. SAURA, *Carlos Saura fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, *op.cit.*, pp.9-10.

⁷⁰ Desde la primera exposición de Barcelona en 2000 y su correspondiente catálogo (*Ibid.*), seguida por la de Enghien-les-Bains con el libro editado con ese motivo por Filigranes que lo retomaba (*Años*

recientemente se han hecho sobre él, la fotografía ocupa de hecho un lugar destacado (por ejemplo en *Imprescindibles. Trabajando con Saura*, Carlos Saura Medrano, 2016) e incluso se ha dedicado un documental completo al tema: *How to Make a Book with Carlos Saura & Steidl* (Jörg Adolph y Gereon Wetzel), con motivo de la publicación del libro retrospectivo de sus fotografías de los años cincuenta por Steidl⁷¹. La novela suya que se publicó en 2017 (pero que empezó a escribir en 2002), *Ausencias*⁷², cuyo protagonista es una suerte de *alter ego* de Carlos Saura — un obsesivo coleccionista de cámaras que vive en una casa de campo al norte de Madrid —, es un vibrante homenaje a la fotografía no solamente desde el punto de vista de su técnica, ampliamente comentada (se incluyen además al principio de cada capítulo dibujos de aparatos míticos como la Speed Graphic, Ernemann Ermanox o Hasselblad), sino también a los grandes artistas que la practicaron: Diane Arbus, Weegee, Erich Salomon o Edward Weston. Más allá de una simple vuelta a los amores de juventud, podemos pensar que con los años fue superando e incluso asumiendo el “terror” que llegaron a infundirle las imágenes fijas en un momento dado. En el inicio de la etapa de “redescubrimiento” de sus fotografías de los años cincuenta, todavía hablaba de “miedo” al “pensar que [su] atracción por la fotografía no [fuera] más que fascinación por conservar el pasado”⁷³. Muy distinta fue su presentación de esta condición memorística en su texto de presentación de sus fotografías en el libro de 2016, que empieza con la exaltación de la fotografía como “archivo de [su] memoria”:

de juventud. Photographies 1949-1962, op. cit.) ampliándolo, las exposiciones de sus fotografías, variadas, han sido numerosas, tanto en España como en Europa o Estados Unidos. En cuanto a los libros sobre sus fotografías, o que incluyen fotografías suyas, se han publicado también con gran regularidad: Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El Rastro* (fotografías de Carlos Saura), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001; *Flamenco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004; *Las fotografías pintadas de Carlos Saura*, Madrid, El gran Caíd, 2005; *Carlos Saura*, Madrid, La Fábrica, Biblioteca PHotoBolsillo, 2006; *Los Sueños del espejo, catálogo*, Huesca, Diputación provincial, 2007; *Saura X Saura*, Madrid, La Fábrica, 2009; *Io, Don Giovanni. Un film di Carlos Saura. Testimonianze fotografiche di Fabian Cevallos. Bozzetti e foto di Carlos Saura*, Milano, Electa, 2009; y, en 2016, *Vanished Spain, op. cit.*; *Carlos Saura. España Años 50, op. cit.*

⁷¹ ADOLPH, Jörg & WETZEL, Gereon, *How to Make a Book with Carlos Saura & Steidl* (DVD), Steidl, 2017.

⁷² Carlos SAURA, *Ausencias*, Madrid, Laborinto, 2017.

⁷³ En R. GÓMEZ DE LA SERNA, *El Rastro, op. cit.*, p. 7.

“Nada como la fotografía para reavivar la memoria y el recuerdo: basta con mirar atentamente una fotografía para que inmediatamente aparezca una parte de la historia que todos llevamos dentro”⁷⁴. Si esta dimensión de “congelación” del pasado era lo que había llevado al artista, a optar profesionalmente en sus años de juventud por la imagen-movimiento, sin dejar de practicarla para un uso privado, es precisamente esto lo que parece suscitar la vuelta del cineasta veterano a sus antiguos amores, consciente de que “¡La posibilidad de recuperar el pasado ha sido un sueño del ser humano! Allí es donde sigue estando la magia de la fotografía”⁷⁵.

⁷⁴ C. SAURA, *Carlos Saura. España Años 50*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 10.

Un bidonville sur la plage

Regards sur le Somorrostro dans la Barcelone des années 1960

Jacques Terrasa

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

La misère serait-elle photogénique ? C'est la question que l'on peut se poser en voyant les photographies du bidonville de Somorrostro, à Barcelone, prises quelques années avant sa destruction en 1966 : qualité des cadrages et du noir et blanc des images de Joan Colom, en 1964, et beauté des portraits pris par Jacques Léonard vers la fin des années cinquante. Ou alors dans deux films qui datent de ces mêmes années : un long métrage de fiction tourné en 1963 par Francesc Rovira Beleta, *Los Tarantos*, avec Antonio Gades et Carmen Amaya, dans lequel les lieux sont magnifiés par la couleur, l'élégance de la mise en scène et la beauté des acteurs, puis deux ans plus tard, dans les séquences d'un court-métrage de Llorenç Soler, *El largo viaje hacia la ira*, qui sera terminé en 1969, où le documentariste montre avec pudeur la misère de ces émigrants andalous, entassés dans des baraquements de fortune. Ces images mécaniques (photographie, cinéma) ne sont pas les seules où l'on voit le bidonville ; elles sont toutefois les plus significatives de la dernière période du Somorrostro. Mais notre flânerie apparente parmi ces cabanes de bord de mer ne doit pas être teintée d'un quelconque voyeurisme ; parce que derrière la beauté des images, nous trouvons la mémoire du lieu où ont vécu les travailleurs pauvres qui ont construit la Barcelone du XX^e siècle. Et nous la replaçons dans le contexte d'une ville en pleine expansion où les bidonvilles ont constitué la face cachée du progrès : misère insupportable d'un inframonde que les Catalans des beaux quartiers ne voulaient pas voir.

Commençons ce parcours en janvier 1964. Sur un cliché pris par son confrère Ignasi Marroyo, on découvre le photographe Joan Colom (1921-2017), accroché au parapet qui borde le *paseo marítimo* barcelonais, tout près des gazomètres de l'usine

Lebon¹. Il est au bout de cette promenade que la municipalité a construite entre 1956 et 1972 sur son littoral, entre le quartier de la Barceloneta et celui du Poble Nou. En surplomb sur la plage, il photographie un amoncellement de cabanes qui occupent un espace situé à quelques mètres à peine de la mer ; il se tient en équilibre, s'agrippant de la main gauche, l'appareil photo dans la droite à hauteur du visage, tandis que quelques badauds observent comme lui, mais à l'abri de l'autre côté de la barrière, les quelques habitants du bidonville qui discutent devant leur mesure, indifférents à tant de curiosité. Nous sommes dans les premiers jours de 1964 ; Joan Colom et Ignasi Marroyo² photographient pour le supplément graphique de *El Correo Catalán* daté du 26 janvier le bidonville du Somorrostro, toponyme associé dès la fin du XIX^e siècle à cette plage barcelonaise, probablement à cause de carabiniers basques qui s'y étaient installés, la baptisant du même nom qu'une autre plage située non loin de Bilbao. En 1905, on y dénombrait 63 *barracas*, comme on appelle en Catalogne ces cabanes, connues dans le reste de l'Espagne sous le nom de *chabolas*. Vers 1927, il y en aura une centaine, avant d'atteindre en 1954 le chiffre de 2 406, pour environ 15 000 habitants³, ouvriers et pêcheurs, gitans ou émigrants venus des régions pauvres d'Espagne. Enfin, selon une autre source, le nombre de *barracas* était de 1 332 en 1957⁴.

¹ Il s'agit de la première usine à gaz d'Espagne, construite en 1842 près de la Barceloneta, et destinée à l'éclairage municipal. Elle a été réalisée par l'ingénieur français Charles Lebon, en collaboration avec l'homme d'affaires catalan Pedro Gil Babot.

² Ignasi Marroyo (1928-2017) avait créé avec Joan Colom et six autres photographes, au début des années 1960, le groupe photographique El Mussol. Il convient cependant de replacer ce petit groupe dans le contexte de l'avant-garde photographique catalane : Francesc Català-Roca, Oriol Maspons, Leopoldo Pomés, Xavier Miserachs, Ramón Masats, pour ne citer que les plus importants. Tous ces photographes, entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1960, donneront des images documentaires souvent empreintes d'une forte dimension anthropologique, dans la continuité du néoréalisme italien, de la photographie humaniste française ou de photographes comme Robert Frank ou William Klein.

³ Edu GARCÍA, « Memoria del Somorrostro », *Barcelona es poderosa. Curiositats de la Ciutat*, blog consulté le 20 avril 2014, <http://barcelonatiene poder.blogspot.fr/2012/03/memoria-del-somorrostro.html>

⁴ Mercè TATJER et Cristina LARREA, éd., *Barracas. La Barcelona informal del siglo XX*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 2008, p. 211. Cet ouvrage très documenté est aussi un catalogue d'exposition, où l'on trouvera de nombreuses photographies des différents bidonvilles barcelonais au long du XX^e siècle. Pour des raisons techniques, cet article est publié sans illustrations. Mais celles-ci

En 1964, la misère n'est photogénique ni pour les spéculateurs qui s'intéressent ainsi au littoral, ni pour le *Caudillo*, comme on désignait alors le dictateur Franco, dont un article du *Correo Catalán* rapporte le vœu que celui-ci avait émis lors de son dernier passage à Barcelone : « Que dans un délai très court, qui devrait être celui de ma prochaine visite, on ait fait disparaître toutes ces baraques, qui ne vont pas avec la grandeur de Barcelone ni avec son civisme, ni avec le zèle de ses habitants »⁵. L'auteur du court texte qui accompagne les photographies de Colom et Marroyo sait être déférent, au nom des Catalans : « Barcelone, respectueuse de cette consigne, a accompli ce que lui avait ordonné le *Caudillo*. Les baraques, concrétisation de l'inframonde barcelonais, disparaissent progressivement »⁶. La visite suivante du *Caudillo* était prévue pour le 25 juin 1966, date où il devait présider une série de manœuvres militaires au large de la ville. Il ne fallait donc plus voir, sur la plage barcelonaise, cette « concrétisation de l'inframonde » ; les quelques 600 baraquements qui restaient furent détruits et leurs 3 000 habitants déplacés dans la zone de Besòs ou dans d'autres bidonvilles, moins visibles que celui-ci⁷. Ou bien, selon Mercè Tatjer, vers les cités qui se construisaient à la hâte autour de Barcelone dans le cas présent, dans les barres d'habitations de Sant Roc et de Pomar, à Badalona⁸.

sont faciles à trouver en navigant sur internet, aussi bien les photos de Joan Colom que le film de Rovira Beleta, *Los Tarantos* (voir *infra*).

⁵ Reportage « La liberación de Barcelona continúa », *El Correo Catalán*, suplemento gráfico, 26 janvier 1964, reproduit dans David BALSELLS et Jorge RIBALTA, éd., *Joan Colom, Fotografías de Barcelona, 1958-1964*, Barcelone, Lunweg Editores, 2004, p. 34-35. « Que en el plazo más corto, que yo desearía fuese el de mi próxima visita, hayan desaparecido por completo esas barracas, que desdican de la grandeza de Barcelona y del civismo y laboriosidad de sus hijos ». (C'est à cet ouvrage que nous ferons référence dans cet article. Toutefois, pour voir des photographies de Joan Colom, on pourra consulter un autre ouvrage, plus récent, de D. BALSELLS et J. RIBALTA, *Yo hago la calle. Joan Colom, fotografías 1957-2010*, Museu Nacional d'Art de Catalunya / La Fábrica, 2014).

⁶ *Ibid.*, « Barcelona, fiel a la consigna, cumple el mandato del Caudillo. Las barracas, concreción del inframundo barcelonés, van desapareciendo paulatinamente ».

⁷ E. GARCÍA, « Memoria des Somorrostro », *op.cit.*

⁸ M. TATJER, « Barracas y proyectos de remodelación urbana en Barcelona, del Eixample al litoral (1922-1966) », in M. TATJER et C. LARREA, *Barracas. La Barcelona informal del siglo XX*, *op. cit.*, p. 50.

La fin du Somorrostro ne signifie pas que cette forme d'habitat en auto-construction ait complètement disparu du littoral. Elle n'avait pas disparu non plus d'autres zones plus propices à leur apparition, comme c'était le cas pour la colline de Montjuïc. Aux pires moments de l'après-guerre, les services municipaux ont évalué que le nombre de *barracas* s'élevait en 1949, par exemple à 15 000, distribuées en 387 lieux différents où s'entassaient 60 000 personnes⁹. On n'en dénombrait plus que 3 327 en 1974, c'est-à-dire vers la fin de la période franquiste¹⁰, puis 1 140 en 1980¹¹. Mais il faudra attendre les grands travaux mis en œuvre pour préparer les Jeux Olympiques de 1992 pour en voir disparaître les dernières manifestations, avec la destruction des 183 baraques qui restaient plus loin, sur le littoral, dans la zone de Trascementiri, ainsi que dans les zones de la Ronda de Sant Martí (bidonville de la Perona) et d'Horta-Guinardó (bidonville du Carmel).

Joan Colom : le Somorrostro sous le soleil de janvier

Le regardeur regardé : en montrant Joan Colom qui cadre avec son Leica les cabanes du Somorrostro, Marroyo ne fait qu'imiter un trait caractéristique des photos de son ami. En effet, dans les clichés que Colom saisit, dans les rues de sa ville, depuis une demi-douzaine d'années, on trouve souvent des mises en abyme semblables. Le photographe catalan y montre des hommes qui regardent d'autres personnes, généralement des femmes, et tout particulièrement les prostituées du Barrio Chino, protagonistes d'une importante série que Colom publie l'année même de son reportage sur le Somorrostro. Le livre en question est devenu mythique. *Izas, rabizas y colipoterras* (1964), trois mots d'argot qui désignent les prostituées, est le sixième volume de la collection « Palabra e Imagen », conçue par Esther et Óscar Tusquets pour les éditions Lumen dès 1961 ; les images que Colom prend dans le

⁹ Mercè TATJER MIR, « El barraquisme a Barcelona al segle XX », in Xavi CAMINO VALLHONRAT et al., *Barraquisme, la ciutat (im)possible. Els barris de Can Valero, el Carmel i la Perona a la Barcelona del segle XX*, Barcelone, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2011, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

Barrio Chino, en cachant le plus souvent l'appareil photo sous sa veste, y côtoient un texte écrit pour la circonstance par celui qui obtiendra le prix Nobel en 1989, Camilo José Cela¹². Le livre fait scandale dans l'Espagne national-catholique de Franco, et suite à la plainte d'une prostituée, relayée par des articles dans la presse à sensation, Colom décide d'abandonner la photographie. Si le bidonville de Somorrostro a survécu encore deux ans à sa destruction programmée, la carrière de photographe documentaliste de Joan Colom s'est donc arrêtée net cette année-là¹³. Cela explique sa présence discrète dans les histoires de la photographie, avant qu'il ne fasse l'objet d'une récupération muséographique à la fin des années 1990. Celui que l'on désignait en 1978 dans une histoire de la photographie comme « le meilleur reporter espagnol de tous les temps »¹⁴, allait longtemps rester un inconnu du grand public — comme ce fut le cas pour beaucoup de photographes de sa génération, soumis eux aussi à une longue éclipse. En résumé, l'année où Franco célèbre dans toute l'Espagne ses « Vingt-cinq ans de paix » (autrement dit, en 1964, de *dictature*), Joan Colom publie deux séries d'images qui montrent une réalité que le régime accepte difficilement : avec le Barrio Chino, c'est « la réalité d'une paix avec des putes »¹⁵ qui est mise en évidence ; et avec le Somorrostro, c'est une façon de nous rappeler que le développement économique de l'Espagne a pu exister grâce à une main d'œuvre très bon marché qui, pour se loger, n'avait parfois pas d'autre solution que d'aller vivre dans un bidonville.

¹² Camilo José CELA (texte) et Joan COLOM (photographies), *Izas, rabizas y colipoterras*, Barcelone, Editorial Lumen, collection Palabra e imagen, 1964.

¹³ Il ne reprendra la photographie que dans les années 1980, à une époque où il cesse son travail de comptable, qu'il a exercé dans une entreprise textile de 1945 à 1986.

¹⁴ David BALSELLS et Jorge RIBALTA, « Introducción », in D. BALSELLS et J. RIBALTA, éd., *Joan Colom, Fotografías de Barcelona, 1958-1964, op. cit.*, p. 13. La phrase est extraite de Josep Maria CASADEMONT, « La fotografía en el Estado español (1900-1978) », in Petr TAUSK, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelone, Gustavo Gili, 1978, p. 226. «...el mejor reportero de todos los tiempos en España».

¹⁵ Joan FONTCUBERTA, « Izas, rabizas y colipoterras: un album furtivo », in D. BALSELLS et J. RIBALTA, éd., *Joan Joan Colom, Fotografías de Barcelona, 1958-1964, op. cit.*, p. 49. «...la realidad de una paz con putas».

Ces deux lieux sont d'ailleurs liés aux transformations de la capitale catalane, avec dès le XVIII^e siècle l'apparition du Raval (ou Barrio Chino), quartier industriel où s'entassaient les ouvriers des nouvelles manufactures textiles, puis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'apparition des *barracas*, lors de la construction de l'Eixample, cette extension urbaine au-delà des anciennes murailles réalisée à partir du plan d'urbanisme d'Ildelfons Cerdà. En effet, il fallait beaucoup de main d'œuvre pour construire des milliers d'immeubles bourgeois, puis creuser dans les années 1920 les galeries du métro ou préparer l'Exposition internationale de 1929. À cette date, pas moins de 100 000 personnes s'entassaient dans environ 6 000 *barracas*¹⁶. On aura un autre pic d'immigration dans les années 1950, avec davantage de bidonvilles, malgré les démolitions d'urgence effectuées par la municipalité ou celles dues aux catastrophes climatiques qui par exemple frappaient le Somorrostro lorsque, certains jours d'hiver, la mer balayait des dizaines d'habitations. Mais ailleurs, c'était pareil : ce sont 50 000 *chabolos* qui s'étendent à la périphérie de Madrid en 1960, tandis qu'on en dénombre 40 000 en 1959 pour les trois autres grandes villes d'Espagne : Séville, Valence et Bilbao¹⁷.

Nous avons bien les photographies de Joan Colom, pour nous faire une idée de ce qu'était la vie quotidienne dans un bidonville barcelonais ; mais il faudra attendre les années 2000 pour que des travaux d'anthropologie sociale nous permettent de mieux connaître, à travers les témoignages de ses anciens habitants, le développement de cette ville informelle que les Barcelonais ont désigné sous le nom de *barracòpolis*. Car vers le milieu du XX^e siècle, environ cent mille émigrants fuyaient chaque année les régions les plus pauvres d'Espagne pour aller s'installer à Barcelone¹⁸. Quelles en étaient les motivations ? Les anthropologues qui ont décrit la

¹⁶ M. TATJER, « El barraquisme a Barcelona al segle XX », in X. CAMINO VALLHONRAT *et al*, *Barraquisme, la ciutat (im)possible*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 52. L'auteur rappelle aussi l'existence, après la Seconde Guerre mondiale, d'importants bidonvilles près de Paris – à Nanterre ou en Seine Saint Denis –, mais aussi à Marseille, Lyon, Rome, Turin...

¹⁸ Voir à ce sujet le très beau documentaire de 24 minutes de Llorenç Soler (Valence, 1936), *El largo viaje hacia la ira* (1969), sur lequel nous reviendrons à la fin de cet article.

vie quotidienne dans ces bidonvilles ont proposé trois facteurs pour expliquer ce phénomène migratoire : la pauvreté, le désir d'amélioration du cadre de vie, et l'exil politique ou la répression postérieure à la Guerre civile¹⁹. L'explication peut paraître évidente ; mais ce sont surtout les témoignages qui sont émouvants :

Mes parents, suite à des problèmes de maladie que j'ai eus et à la situation créée par l'après-guerre, ont commencé à avoir des problèmes économiques — raconte Custodia Morena, une Andalouse de 65 ans qui, dans un entretien de 2007, explique comment elle est arrivée à Barcelone en 1947 . Nous avons alors décidé de quitter Grenade. Nous connaissions des gens à Barcelone qui nous ont proposé de venir. [...] Ils nous ont loué un appartement [...] ; ils avaient signé le contrat de location, mais lorsque nous sommes venus pour occuper le logement, il se trouve qu'il était déjà loué à quatre ou cinq autres familles. Nous n'avions alors plus d'endroit où aller et nous sommes restés dans la maison de ces amis. Nous ne savions pas qu'ils vivaient dans un bidonville²⁰.

Arturo Domínguez, né dans un bidonville barcelonais en 1941, raconte lui aussi comment sa famille a dû quitter la région de Murcia, mais pour des raisons politiques cette fois :

[...] mes parents sont venus à Barcelone à la fin de la guerre, parce qu'ils étaient persécutés. Mon père était républicain et avait séjourné dans un camp de concentration avant qu'un frère de ma mère ne le fasse sortir. Il se trouve que mon père, parce qu'il était républicain,

¹⁹ Xavi CAMINO, Óscar CASASAYAS, Pilar DÍAZ, Max DÍAZ, Flora MUÑOZ, « Vida i quotidianitat als barris de barraques », in X. CAMINO VALLHONRAT *et al.*, *Barraquisme, la ciutat (im)possible*, op. cit., p. 78.

²⁰ *Ibid.*, p. 79. « *Mis padres, a consecuencia de unos problemas de enfermedad que yo tenía y de la situación de posguerra, empezaron a tener problemas económicos. Entonces decidimos emigrar de Granada. Teníamos unos conocidos en Barcelona que nos invitaron a que viniéramos aquí. [...] Nos habían alquilado un piso [...] ; habían hecho un contrato de una vivienda y, cuando fuimos a ocupar esa vivienda, resulta que la habían alquilado a cuatro o cinco familias más. Entonces nos encontramos que no teníamos adonde ir y nos quedamos a vivir en casa de estos amigos, que no sabíamos que vivían en una barraca* ».

ne pouvait plus continuer de vivre à Calasparra. Ils sont venus à Barcelone, chez des parents qui avaient émigré en 1928 à l'occasion de l'Exposition universelle. Mais on les a mis dehors parce qu'ils ne pouvaient plus payer le loyer, et ils sont allés vivre dans le bidonville de l'Hôpital Saint Paul²¹.

Quant à la vie quotidienne dans les *barracas* du Somorrostro, était-elle bien différente de celle d'autres bidonvilles qui ont poussé comme des champignons dans l'Europe des Trente Glorieuses ? Ces familles nombreuses s'entassaient dans des cabanes faites de briques ou de bois, d'environ trois mètres sur quatre. Pas d'eau courante, mais seulement une fontaine pour tout un quartier ; souvent pas d'électricité ; pas d'égout, mais des eaux résiduelles venues des usines toutes proches, qui traversaient les ruelles boueuses en direction de la mer. Le Somorrostro avait de plus une particularité, comparé aux autres bidonvilles de Barcelone : celle des tempêtes qui détruisaient une partie des cabanes, laissant derrière elles des blessés et des morts²².

Mais durant cette matinée où Joan Colom est venu photographier le Somorrostro²³, il faisait beau sur Barcelone. En observant les différents cadrages des dix-sept clichés dont nous disposons²⁴, nous constatons que sept d'entre eux sont pris depuis la promenade (j'inclus celui qu'il a pris en s'accrochant au parapet). Le *paseo marítimo* reste toutefois visible dans les dix autres photographies, même s'il devient de plus en plus petit, à mesure que l'on s'éloigne de quelques centaines de

²¹ *Ibid.*, p. 82. Entretien daté du 20 février 2007. « [...] mis padres vinieron a Barcelona al acabar la guerra, porque eran perseguidos. Mi padre era republicano y estuvo en un campo de concentración hasta que un hermano de mi madre lo sacó. Entonces mi padre se encontró que en aquellos momentos, siendo republicano, no podía vivir en Calasparra. Vinieron a Barcelona a casa de unos familiares de mis padres que habían venido en el año 1928 con motivo de la Exposición Universal. Pero los echaron por no poder pagar el alquiler y fueron a vivir a las barracas del Hospital de San Pablo ».

²² On trouvera davantage d'informations dans le blog de E. GARCÍA, « Memoria del Somorrostro », *op. cit.*

²³ La position des ombres par rapport à la mer montre que c'était le matin.

²⁴ Rappelons qu'il s'agit de ceux publiés à la fin du catalogue de D. BALSELLS et J. RIBALTA, éd., *Joan Colom...*, *op. cit.*, p. 186-199.

mètres à l'intérieur du bidonville. Colom n'utilise qu'un seul objectif sur son Leica, probablement un 50 mm. Dans cinq clichés, on distingue au loin les gazomètres Lebon. Il n'y a pratiquement pas d'hommes dans les ruelles du Somorrostro ; quelques femmes sont assises au soleil d'hiver ; et beaucoup d'enfants, de tous âges, s'activent : l'un mange dans un plat en fer émaillé, un autre pousse un vieux vélo, et sur la promenade devenue aire de jeux, des garçons jouent au football et des filles esquissent un pas de danse. On trouve aussi des ânes près de leur carriole, des chiens qui semblent être des habitués des lieux. Des badauds bien vêtus – tous des hommes –, regardent le spectacle de la misère ; les autres hommes, ceux qui dorment dans ces cabanes, sont probablement au travail, sur les chantiers de construction (domaine en plein essor dès la fin des années 1950), dans les usines ou bien dans le secteur des services (transports, hôtellerie...)²⁵.

Un champ/contrechamp entre béton et cabanes, voilà comment est construit le reportage de Colom sur le quartier du Somorrostro : un face à face silencieux, grave, mais sans agressivité manifeste, entre deux mondes. Il se contente de montrer l'avancée inexorable de la dalle de ciment qui va bientôt dévorer, sur décision municipale et pour plaire au Caudillo, le bidonville construit sur la plage. Car l'Espagne doit entrer dans la modernité, celle qui va bétonner les côtes et rejeter aux limites de la ville, dans des sortes de bidonvilles verticaux, mais possédant l'eau et l'électricité, les habitants du Somorrostro qui seront bientôt chassés de leurs cahutes.

On voit que Colom a le sens du cadrage ; il suffit de regarder les photos prises depuis la promenade. Dans celle où il se suspend à la balustrade, le bidonville est pris dans l'étau des lignes de fuite, celles du pont et celles de la mer. Dans la photo où trois hommes aux pardessus sombres observent les *barracas* depuis l'extrémité bétonnée – mais on devine, aux ombres portées, qu'il y a davantage d'observateurs dans le contrechamp –, la plongée écrase, à l'arrière-plan, les misérables cabanes

²⁵ D'après une enquête de 1965, citée dans « Vida i quotidianitat als barris de barraques », in *Barraquisme, la ciutat (im)possible*, op. cit., p. 109.

prises au piège des regards et des ombres... et bientôt des bulldozers. Dans une troisième photo, où Colom s'est placé sous la promenade, le surcadrage de l'ombre (en bas) et de la dalle du pont (en haut) forme deux énormes mâchoires noires prêtes à dévorer les cabanes et leurs habitants, lesquels semblent résignés face au danger qui les guette.

Habituellement, Joan Colom excelle dans le portrait, lorsqu'il photographie les enfants ou les transactions discrètes entre adultes dans le Barrio Chino. Mais ici, au Somorrostro, avec seulement quelques heures de prise de vue, et le Leica en bandoulière, le *payo* (nom donné par les Gitans à celui qui n'appartient pas à leur communauté) devait être repéré de loin, errant au milieu des *barracas*. Colom ramènera cependant quelques beaux portraits : une petite fille aux pieds nus, près d'un mur couvert de bâches grossièrement ficelées avec un bel effet de matières ; les adolescentes qui dansent sur la promenade ; une femme fièrement dressée, prise dans le mouvement, alors qu'à l'arrière plan, on aperçoit un âne stoïque et des observateurs immobiles. Mais rappelons ici que la liberté nomade des Gitans n'avait plus sa place, dans cette métropole en proie à un intense développement urbain. Celui-ci lui a été imposé, entre 1957 et 1973, par José María de Porcioles, un maire désigné par le régime et chargé de « moderniser » la ville, c'est-à-dire de favoriser les grosses opérations immobilières. C'est lui qui décide de faire disparaître l'envers du décor : les milliers de *barracas*, gênantes pour l'image d'une Barcelone en plein *boom* touristique.

Un bidonville photogénique ?

Les photographies prises dans le Somorrostro entre 1954 et 1960 par Jacques Léonard (Paris, 1909 - L'Escala, 1995) sont bien différentes, car elles sont prises de l'intérieur. Non pas que l'on y voie l'intérieur des cabanes²⁶, mais parce que Léonard

²⁶ Bien que prises souvent avec l'appoint d'un flash, peu de photos de Jacques Léonard montrent l'intérieur de l'habitat, en l'occurrence, les bidonvilles de Montjuïc où il a partagé durant des années la vie et les coutumes du monde gitan auquel appartenait sa femme, la belle Rosario Amaya, qu'il a

el payo Chac, comme on le surnommait dans le monde gitan de Barcelone qu'il a côtoyé toute sa vie et photographié, à côté de son travail « alimentaire » (reportages, commandes publiques). Ce Français, qui découvre Barcelone dans les années 1940 et qui s'y installe définitivement en 1952, nous a laissé 3 000 négatifs de moyen format et en noir et blanc, dont l'essentiel vient de Montjuïc. Mais les quelques images du Somorrostro qu'il a prises sont un témoignage précieux sur la vie de ce bidonville. Nous en avons retenu une dizaine : celles publiées en 2011 dans le catalogue qui accompagnait l'exposition de ses photographies sur la Barcelone gitane²⁷. On y trouve quatre plans d'ensemble pris dans les ruelles, deux plans généraux du Somorrostro, et quatre portraits de groupe.

Les deux photos les plus anciennes datent de 1954. L'une montre dans sa frange inférieure gauche un fossé où des femmes recueillent avec un seau de l'eau stagnante, tandis que dans le haut supérieur droit, une ligne de cabanes descend en pente douce vers la mer ; entre les deux, un dénivelé formé de terre et de détritiques occupe la moitié de l'espace photographique. Dans la seconde photo, l'image est divisée en tiers : la terre battue au premier plan, où jouent de jeunes enfants ; les cabanes faites de planches en bois clair ; enfin, les usines et leurs cheminées fumantes, en guise d'avenir radieux. Dans les portraits de groupe, les Gitans posent avec dignité pour le *payo Chac* ; même si, sur le dernier d'entre eux, pris vers 1960, le garçon et la fille, comme soudés par leur fraternité, ont la gravité dont doivent faire preuve les jeunes Gitans ; en haut, à l'arrière-plan, on constate que le *paseo marítimo* était bien en construction, alors que dans les deux photographies de 1958 montrant en plan général le Somorrostro, les gazomètres sont encore tout proches : les travaux de construction de la promenade maritime venaient à peine de commencer. Dans toutes

rencontrée en 1952. Lui-même avait un père gitan ; mais en l'absence du sang gitan d'une mère, il était considéré comme un *payo*, avec un statut particulier, celui de « mari de Rosario », du célèbre clan des Amaya — ce qui lui a ouvert les portes de toutes les *barracas*.

²⁷ Jacques Léonard. *Barcelona gitana 1954-1974*, Barcelone-Madrid, Arxiu Fotogràfic de Barcelona-Institut de Cultura de Barcelona-La Fàbrica Editorial, 2011. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Jacques Léonard. Barcelona gitana*, à l'Arxiu fotogràfic de Barcelona (juin 2011-janvier 2012).

ces images, on retrouve les caractéristiques de l'œuvre de Jacques Léonard, telles que les résume Jordi Calafell dans son texte du catalogue d'exposition de 2011 :

Léonard pratique une photographie sans mise en scène, dans laquelle les Gitans n'éveillent ni compassion ni rejet, et ne sont pas non plus instrumentalisés par un discours politique de persuasion. [...] L'étude de l'ensemble du fonds montre une intentionnalité ethnologique qui nous transmet une image digne du gitan, en tant qu'individu appartenant à la plus ancienne culture nomade d'Europe²⁸.

Sur la photographie d'un groupe de femmes venues chercher de l'eau à une fontaine, on peut lire, sur le mur situé derrière elles : *Fuente de Carmen Amaya*. Le mythe de cette immense danseuse de flamenco qui s'est produite devant le président Roosevelt à la Maison Blanche est resté lié au Somorrostro, la plage où elle est née en 1913. Après une vie passée sur les scènes du monde entier, elle est revenue en 1963 dans sa ville pour tourner un film, *Los Tarantos*, dans les bidonvilles où continuait de vivre sa famille gitane : ceux de Montjuïc et du Somorrostro. Elle est morte en novembre de cette même année à Begur, petit village de la Costa Brava, des suites d'une maladie rénale.

Los Tarantos (1963) est le onzième long-métrage de Francesc Rovira-Beleta (Barcelone, 1912-1999). Il a pour origine un projet de Peter Brook : transposer *Romeo et Juliette* dans le monde gitan. Le cinéaste catalan, séduit par cette idée, remplace les Montaigu et les Capulet par les Tarantos et les Zorongos ; les jeunes amants s'appellent Juana et Rafael ; Mercutio est interprété par Antonio Gades (Moji), et Carmen Amaya y joue le rôle de La Taranta, la mère de Roméo (alias Rafael) ; enfin, nous ne sommes plus à Vérone, ni dans le New York du film *West Side Story* (1961),

²⁸ Jordi CALAFELL, « Jacques Léonard i l'element gitano: de la família al documental etnològic », in *Jacques Léonard. Barcelona gitana 1954-1974*, op. cit., p. 29. « Léonard practica una fotografia sense escenificació en la qual els gitans no desperten compassió ni rebuig, ni tampoc són l'objecte ni l'eina d'un discurs polític de persuasió. [...] L'estudi de tot el fons ens mostra una intencionalitat etnològica que transmet una imatge digna del gitano com a individu o com a part de la cultura nòmada més antiga d'Europa. »

mais sur les Ramblas de Barcelone, et surtout dans les *barracas*. Si ces scènes de bidonville ont été essentiellement tournées à Montjuïc (où vivent les Tarantos), le Somorrostro y apparaît toutefois de manière continue durant 14 minutes de film, presque au début (8^e minute). Cette partie du long-métrage montre la rencontre de Juana et Rafael, à l'occasion du mariage de l'une des cousines de la jeune fille, de la famille des Zorongos²⁹.

Les noces gitanes au Somorrostro forment un ensemble cohérent d'un point de vue diégétique, qui va du milieu de l'après-midi jusqu'au soir, sur un espace limité à quelques ruelles du bidonville et à la plage. Sur les 81 plans qui composent l'extrait, 3 seulement sont filmés en intérieur : on y voit ce qui est probablement le premier nu du cinéma espagnol, lorsque des jeunes filles recouvrent de fleurs le corps de la mariée. Rovira-Beleta explique que le fait que le corps de celle-ci soit nu est une interprétation personnelle³⁰ ; mais la censure n'y a vu que des fleurs³¹, peut-être parce que le cinéaste n'a pas osé garder au montage le début du plan, au moment des premiers pétales. Durant ces 2 min. 30 sec. initiales où Juana apparaît pour la première fois à l'écran, le cadre est serré (beaucoup de plans rapprochés et de gros plans), saturé de figurants qui s'expriment par le chant et la danse dans le désordre joyeux de la fête. Un plan de grand ensemble, en plongée, filmé en caméra subjective depuis un toit où se sont installés des enfants, nous montre la fête dans la ruelle, et à l'arrière-plan, la plage en contrebas. Nous sommes bien au Somorrostro, éclairé pour la circonstance par des ampoules accrochées à une installation de fortune — on observe sur les photos étudiées plus haut la présence de poteaux électriques, mais pas d'éclairage public. Au moment du tournage, à la fin de l'hiver 1962 et au printemps 1963 (le film sortira en décembre et sera nommé aux Oscars au titre de meilleur film étranger), le bidonville était encore tout proche des gazomètres Lebon,

²⁹ On ne reverra ensuite le lieu que très brièvement, cinq minutes plus tard, dans une séquence de 45 secondes.

³⁰ Carlos BENPAR, *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*, Barcelone, Editorial Laertes, 2000, p. 106.

³¹ « *Y pasó censura sin ningún problema. Dijeron que estaba muy bien artísticamente* ». *Ibid.*

que l'on voit derrière les *barracas* au milieu de cette longue séquence (16^e minute de film), lorsque les jeunes mariés quittent la fête, tandis que Juana court vers la mer, poursuivie par Rafael. On a eu droit, juste avant, au coup de foudre entre les deux jeunes gens, à base de coups de *zoom* spectaculaires sur leur visage ; on aura droit juste après à un premier baiser sous-marin, digne d'Esther Williams. Entre les deux, le Somorrostro, paré des couleurs et du mouvement que lui apporte le film de Rovira-Beleta, livre ses derniers éclats : des chants, de la danse, des amours naissantes et des enfants joyeux sur fond d'usine. Si les trois gazomètres survivront jusqu'aux travaux des jeux olympiques de 1992, le quartier du Somorrostro n'a plus que quelques mois à vivre, remplacé par l'avenue maritime qui poursuit son inexorable avancée. « Le Somorrostro, lieu de misère ou de liberté ? », se demande-t-on en voyant *Los Tarantos*. Même si la réponse semble évidente, le statut de ce genre de cabanes dans l'imaginaire urbain mérite d'être posé.

Mais avant cela, présentons un autre film, documentaire celui-ci, qui montre les mêmes lieux deux ans plus tard, sans l'artifice de la fiction : ni éclairages artificiels, ni figurants, et des séquences tournées l'hiver, sous la pluie, bien différentes de celles de *Los Tarantos*, filmées en couleur dans la lumière du couchant. Pourtant, quand Llorenç Soler tourne en 1965 un film de commande, sous l'égide du *Patronato de la Vivienda* de la ville de Barcelone, il s'agit de produire aussi une « fiction » : celle des immigrés des régions pauvres de l'Espagne qui arrivent dans la grande ville et réussissent à s'intégrer. Mais l'œuvre, intitulée *Será su tierra*, est en fait un film avorté ; Soler refuse de manipuler la réalité en laissant entendre que les images de bidonvilles — essentiellement tournées au Somorrostro — datent des années 1940, celles de l'après-guerre civile. Le film ne sera jamais montré³². Cependant, le cinéaste reprendra ces plans censurés dans un film indépendant qu'il tourne en 1969, *El largo*

³² Lire à ce sujet l'article d'Emmanuel LARRAZ, « Llorenç Soler, la mirada comprometida », in Josep María CATALÀ, Josetxo CERDÁN et Casimiro TORREIRO, coord., *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga/Madrid, Festival de cine español de Málaga / Ocho y medio, Libros de cine, 2001, p. 211-220.

viaje hacia la ira, où il montre à nouveau, mais de manière bien moins optimiste, la réalité de ces « cent mille émigrants provenant des provinces les plus sous-développées du pays, spécialement du Sud³³ » qui arrivent chaque année à Barcelone. Soler est maintenant davantage en phase avec la vision qu'avait donnée de ces « autres Catalans », venus pour l'essentiel d'Andalousie, l'auteur Valencien Francesc Candel dans son livre *El altres catalans* (1964). Celui-ci aura d'ailleurs un fort impact sur la sphère politique catalaniste.

Moins de quatre minutes de *El largo viaje...* ont été filmées dans les *barracas* barcelonaises³⁴, et l'on reconnaît la plage du Somorrostro dans plusieurs plans larges. On y retrouve les rues qu'a photographiées Colom à la même époque. Mais par rapport au folklore gitan fabriqué par Rovira-Beleta, les portraits que Soler donne de ses habitants montrent une misère difficile à accepter pour le pouvoir franquiste. Les nombreux enfants en bas âge sont livrés à eux-mêmes dans les ruelles ; d'autres, plus âgés, jouent avec des épées en bois près d'un ruisseau d'eaux sales coulant vers la mer ; des jeunes femmes lavent un linge que l'on voit dans un autre plan flottant sur la plage ouverte au vent d'hiver ; une vieille femme vêtue de noir remplit un seau à l'unique fontaine... Mais ce qui est remarquable dans le documentaire de Soler, ce sont les plans montrant l'intérieur des *barracas*, la pièce unique où sont installées une cuisine de fortune, un lit, quelques meubles, un nécessaire de toilette et des photos de famille ou des images pieuses accrochées aux murs. En quelques plans serrés sur les habitants et par l'effet métonymique des objets personnels ainsi révélés, le spectateur, voyeur malgré lui, se trouve presque gêné d'avoir été convié à pénétrer dans l'intimité de la misère. Et la voix off renforce le sentiment tragique que

³³ Extrait du commentaire off du film, que nous avons traduit. « *Cada año, llegan a Cataluña para establecerse en ella, más de cien mil emigrantes procedentes de las provincias más desarrolladas del país, especialmente del Sur.* »

³⁴ De la onzième à la quinzième minute de film, d'un documentaire qui dure — rappelons-le — moins de 25 minutes.

produisent ces images : « La pluie, le froid de l'hiver, le sol implacable de l'été rendent les cabanes encore plus inhabitables. »³⁵

Épilogue : des cabanes et des plages

Mais certaines cabanes, parfois, peuvent être chargées d'autres connotations. Il y a plus de douze ans, j'avais écrit un texte pour le catalogue d'une exposition collective sur le thème de la cabane. Il commençait par ces phrases :

Les cabanes sont l'ombre portée des maisons. Fragiles, secrètes, éphémères, elles se replient au fond des jardins, se blottissent dans les arbres, poussent dans une clairière ou au bord de l'eau, toujours investies d'une charge symbolique qui les relie aux origines perdues la nature et l'enfance. Comme l'ombre, la cabane est difficile à saisir ; elle a les contours incertains et changeants que lui donnent le matériau trouvé ou l'humeur de son créateur ; elle est lieu de transgression, projection hors normes d'un désir de liberté, échappatoire à une vie stable et réglée dont elle serait l'envers³⁶.

Les cabanes sont aujourd'hui, pour les riches Occidentaux, une manière de s'encanailler dans une précarité bien calculée, une façon de s'inventer le temps d'un week-end un territoire en marge, en oubliant qu'une grande partie des habitants de la planète vit dans des logements de fortune *barracas, favelas, chabolos* , et ne rêve que de les quitter. Pour nous, la cabane n'est souvent que le contrepoint périphérique qui nous permet de mieux jouir des privilèges du centre.

³⁵ « *La lluvia, el frío del invierno, el sol implacable del verano hacen todavía más inhabitables estas chozas.* » Sur Llorenç Soler, on pourra lire aussi l'article de Vicente J. BENET, « Entre el compromiso social y el experimentalismo: El estilo de los primeros filmes de Llorenç Soler » in Miquel FRANCÉS, coord., *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 277 et s. Toutefois, l'étude la plus approfondie est celle de Claudie HERROU TUAL, « Le cinéma de Lorenzo Soler dans l'Espagne franquiste (1963-1970) : les images de la réalité sociale en Espagne sous séquestre », Thèse de doctorat sous la direction de Emmanuel Larraz, Université de Bourgogne, 2012.

³⁶ Jacques TERRASA, « Introduction au catalogue *Cabanes* », Vauvenargues, 200RDio Lieu d'art contemporain, 2004, p. 3-7.

Le bidonville nous gêne, mais la cabane nous plaît. Résoudre la contradiction est une question de cadrage. Isolée du reste du campement, magnifiée par la lumière du soir, avec les effets de texture qu'apporte l'usure des matériaux, mais sans les cris ni les sales odeurs, sans la promiscuité ni la pesante matérialité qui accompagne la misère, la cahute du bidonville devient belle, comme un tableau-mur de Tàpies, comme des graffiti photographiés par Brassai³⁷.

Là est toute la différence entre les *barracas* de la plage de Barcelone et les cabanes de Beauduc, en Camargue³⁸, sur ce lieu sauvage et difficile d'accès où l'on pouvait autrefois vivre comme des Robinson. Car à Beauduc, la cabane a rencontré cet imaginaire romantique du rivage qu'a finement analysé Alain Corbin :

Le rivage propose une scène sur laquelle, mieux qu'ailleurs, peut, du fait même du spectacle de l'affrontement de l'air, de l'eau et de la terre, se dérouler la rêverie de fusion avec les forces élémentaires, le fantasme d'engloutissement et se déployer les mirages de ce que Ruskin appellera la *pathetic fallacy*³⁹.

Pourtant, à Beauduc aussi, comme à Barcelone, les bulldozers ont eu raison de cet habitat sauvage. Dérangeante anarchie *baba cool* pour la plage camarguaise ; dérangeante car trop voyante misère pour celle du Somorrostro... Une troisième plage manque à cet inventaire, pour clore mon panorama des cabanes méditerranéennes : celle d'Argelès-sur-Mer, en février 1939, à l'époque de la *Retirada*. Parmi les dizaines de milliers d'Espagnols qui ont fui la dictature après la défaite républicaine pour se retrouver dans les camps de concentration construits à la hâte sur les plages de Perpignan, se trouvait le grand photoreporter catalan Agustí

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Beauduc se trouve tout près de ce haut lieu de la culture gitane que sont les Saintes Maries de la Mer.

³⁹ Alain CORBIN, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988 (édition consultée : Flammarion, coll. « Champs », 1990, p. 188). La *pathetic fallacy* est la « fausse interprétation de la nature lorsqu'on la contemple sous le coup de fortes émotions ».

Centelles. Celui-ci, malgré son Leica chargé, ne prend aucune photographie du camp sur la plage où il a séjourné durant trois semaines, dans le froid terrible de l'hiver 1939, avant d'être envoyé par les autorités françaises dans un autre camp, celui de Bram, dans l'Aude, d'où il rapportera par contre plusieurs centaines de clichés⁴⁰. Ironie du destin, Centelles a photographié le bidonville du Somorrostro, en 1935, sans savoir qu'un lieu semblable l'accueillera, quatre ans plus tard, lorsqu'il échouera de l'autre côté des barbelés, avec les 180 000 autres réfugiés qui s'entassent ainsi dans les camps d'Argelès et de Saint-Cyprien, avant l'ouverture du camp de Barcarès :

[Celui-ci] au moins, dispose de baraquements pour abriter les survivants, de latrines, de cuisines, et même d'électricité. Mais il a été prévu pour accueillir 50 000 personnes, et il en abrite 70 000 un mois après sa mise en service⁴¹ !

Dans les camps, les réfugiés luttent comme ils peuvent contre les intempéries, comme l'écrit Centelles dans son journal du 24 février :

Cette nuit, il a beaucoup plu. Durant la journée aussi. Avec ce mauvais temps et en vivant de la sorte, nous ne pouvons pas tenir bien longtemps. Il y a des morts tous les jours. Combien y en a-t-il eu aujourd'hui ? Des baraques ensablées ; des gens mouillés qui ne savent pas comment se protéger des intempéries⁴².

Dans ce texte rédigé en catalan, il utilise précisément les mots *barraques ensorrades* pour désigner cet habitat de fortune. Mais les effets conjugués du sable et de l'eau étaient déjà redoutables au Somorrostro, bien avant l'existence des camps de concentration français. Dans des entretiens inédits enregistrés vers le milieu des années 1950, qu'a retrouvés le journaliste Arcadi Espada, Carmen Amaya raconte une

⁴⁰ Sur ce séjour de plus de six mois passé à Bram, lire notre article : Jacques TERRASA, « Agustí Centelles : journal et photographies du camp de concentration de Bram, 1939 » in Vincent PARELLO, éd., *La Correspondance dans le monde méditerranéen (XVI^e - XXI^e siècle). Pratiques sociales et représentations culturelles*, Marges n° 31, Presses Universitaires de Perpignan, 2008, p. 143-157.

⁴¹ Geneviève DREYFUS-ARMAND et Émile TÉMIME, *Les Camps sur la plage, un exil espagnol*, Paris, Éditions Autrement, 1995, p. 22.

⁴² J. TERRASA, « Agustí Centelles : journal et photographies... », *op. cit.*, p. 148.

expérience similaire, vécue dans le Somorrostro vers la fin des années 1920. Une nuit, la jeune fille constate, en revenant au bidonville avec son père, que l'eau est montée très haut dans les ruelles :

Il était environ deux heures et demie du matin. Papa était mort de peur. Dans quel état va-t-on trouver notre baraque, avec ta mère et les enfants ? Mais l'eau était miraculeusement passée par la tranchée près de la cabane, sans y pénétrer. Comme nous étions habitués à ce genre de choses, nous nous sommes endormis. Jusqu'à ce qu'au bout d'un moment, mon Dieu !, une vague est entrée ; les lits, le linge, tout flottait. On a pris les enfants comme on a pu et on est sortis en courant dans la ruelle. Il y avait des centaines de personnes. Vers huit ou neuf heures du matin, on est revenus au bidonville. Les cabanes n'existaient plus ; elles étaient toutes enterrées sous le sable. Tu voyais ce qui restait de ta cabane grâce à un piquet qui dépassait, ou quelque chose comme ça⁴³.

Les cabanes du Somorrostro seront ainsi plusieurs fois reconstruites sur leur emplacement, jusqu'à leur effacement définitif en 1966. Duplication presque à l'identique de ces sanctuaires de la misère, elles ont gardé durant leur siècle d'existence une permanence de leur forme malgré l'impermanence de leur matériau, emporté périodiquement par les flots. Au Japon, le temple d'Isse est depuis des siècles érigé à l'identique tous les vingt ans, sur un site contigu, avant que la construction précédente ne soit méthodiquement détruite. « Préservé à l'écart de la souillure du temps, le sanctuaire acquiert ainsi, à travers le renouvellement perpétuel de la forme,

⁴³ Arcadi ESPADA, « El granizo », in Barcelona Metròpolis Mediterrània, Especial Barcelona flamenca, consulté le 7 mai 2017,

http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/bcn_flamenca/cs_arto4.htm. « *Eran como las dos y media. Papá iba muerto del susto. A ver qué ha pasado en la barraca nuestra, con tu madre y con los niños. Pero el agua había pasado milagrosamente por la tranquera de la choza, sin llegar hasta dentro. Como ya estábamos acostumbrados a estas cosas, nos pusimos a dormir. Hasta que al cabo de un rato, ¡ay!, madre mía!, una ola entró hasta dentro, las camas, las ropas, todo flotando. Cogimos a los niños como pudimos y volvimos corriendo al callejón. Cientos de personas metidas en el callejón. Como a las nueve o las diez de la mañana, volvimos a las barracas. Las barracas, no existía ninguna, todas enterradas en arena. Veías lo que había sido tu barraca por un piquito que aparecía así, de cualquier cosa, así* ».

valeur d'éternité »⁴⁴.

Aujourd'hui, la seule valeur d'éternité qui reste du Somorrostro est dans les mémoires : mémoire gitane, fortement liée au mythe de Carmen Amaya ; mémoire qu'apporte une plaque apposée en mars 2011 à l'entrée de la plage : *Platja del Somorrostro – Barri de barraques (c. 1875-1966)* ; mémoire enfin que conserve l'image mécanique, objet de cette étude ; mémoire aussi d'un nom puissant : Somorrostro, du latin *summum rostrum*, « promontoire majeur », qui devient, lorsqu'on le prononce avec l'accent andalou, *somos rostros*, « nous sommes des visages ». Car le lieu garde aussi la mémoire du visage de ses habitants, de tous ces immigrés qui ont contribué à construire la Barcelone d'aujourd'hui.

La dernière trace plane conservée dans l'halogénure d'argent à laquelle je ferai référence est celle d'une photographie prise en 1962 par Colita (nom d'artiste de Isabel Steva, Barcelone, 1940)⁴⁵. On y voit, un jour de mauvais temps, la plage grise et sale, avec dans un angle une seule *barraca* au mur lézardé, un jeune chien mouillé au premier plan et, dans le fond de l'image, une petite fille qui nous regarde. En observant son visage un peu flou, je m'interroge : qu'est-elle devenue ? Se rappelle-t-elle du bidonville de la plage, un demi-siècle plus tard ? Comment a survécu ce lieu, dans la mémoire d'une génération née sous une dictature qui a voulu effacer, à coup de bulldozers, les souvenirs d'enfance ?

⁴⁴ Murielle HLADIK, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Wavre, Éditions Mardaga, 2008, p. 83.

⁴⁵ L'année suivante, Colita sera la photographe attitrée de Carmen Amaya, dont elle fera d'émouvants portraits, durant les derniers mois d'existence de la célèbre danseuse. On peut voir la photo du Somorrostro en 1962 reproduite dans le catalogue d'exposition publié par Laura TERRÉ, *Colita, ¿porque sí!*, Barcelone, Fundació Catalunya La Pedrera / editorial RM, 2014, n. p. Et pour les photographies prises par Colita et Julio Ubiña à l'occasion du tournage de *Los Tarantos*, le catalogue *Carmen Amaya 1963*, Barcelone, Libros del Silencio / Ajuntament de Barcelona, 2013. Signalons aussi, pour terminer, qu'il existe d'autres photographies du Somorrostro, dont nous ne parlerons pas dans l'espace limité de cet article, comme par exemple les 43 instantanés réalisés par Manel Gausa en novembre 1958, saisissant la vie quotidienne des habitants du quartier de *barracas*. Ces photographies ont été au centre de l'exposition « Somorrostro, crónica visual de un barrio olvidado » (El Centro de la Playa, 17 juillet - 7 septembre 2014), et publiées dans l'ouvrage Manel GAUSA, *Somorrostro. Crónica visual de un barrio olvidado*, Barcelone, Líniazero edicions / Ajuntament de Barcelona, 2013.

Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico

Sobre Hercule Florence

Iara Lis Schiavinatto

UNICAMP/CNPq

The nineteenth-century was a remarkable period in art history during which the practices of painting, printmaking and photography intersected in new and unexpected ways.

Stephen Bann

Da emergência histórica como método: em torno de Hercule Florence

A noção de emergência histórica, na vertente de Michel Foucault baseada em Friedrich Nietzsche, contrapõe-se a uma noção enlevada das origens, monumentalizada e triunfante em geral, aparentemente neutra e bem intencionada, porém, esvaziada de jogos de poder e saber, sem as mazelas, os lugares de fala e as disputas que a noção de emergência traz consigo¹. A noção de origem, sobretudo nos oitocentos, comporia uma sinfonia com as ideias de herói e fato histórico que, por suas notoriedades, mereceriam ser lembradas em um fio temporal linear, contínuo e homogêneo de uma história regida, via de regra, pelo ideário do progresso. A concepção epistêmica de emergência possibilita indagar os andaimes e a construção de certo regime de verdade subjacente à definição de um objeto de estudo. Nesta abordagem, ancorada na emergência da imagem-fixa e imagem-em-movimento entre final do século XVIII e início do século XIX, abordo a obra do franco-monegasco Hercule Florence (1804-1879), que se radicou, definitivamente, na Vila de São Carlos hoje Campinas na década de 1830.

Na perspectiva da discussão da emergência da visualidade, trago aqui um primeiro mapeamento sobre as formas de constituição de Hercule Florence como objeto de

¹ Michel FOUCAULT, “Nietzsche, a genealogia e a história”, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Eds. Graal, 1984, p. 15-37.

estudo do fotográfico. Neste panorama preliminar, tento indagar os processos de credenciamentos historiográficos e, em certa medida, visuais que possibilitaram o reconhecimento de sua experiência fotográfica e admitiram que objetos por ele criados se coadunassem a uma nova família de objetos imagéticos e representacionais que tanto caracterizam a modernidade a partir dos oitocentos (conforme a este propósito os estudos de Jonathan Crary²).

A presença contemporânea ativa de Hercule Florence

Para situar o leitor quanto à importância de Hercule Florence no presente, lembro que o Instituto Hercule Florence (IHF), sediado na cidade de São Paulo e mantido por um membro da família, desenvolve uma forte política de compilação da documentação brasileira e internacional centrada em sua pessoa e empenha-se pela sua divulgação, ancorando-se em parte também na coleção de origem familiar.

Ainda no âmbito familiar, aparece a atuação consistente de Leila Florence na sistematização, na guarda e manutenção da coleção Cyrillo Hércules Florence³. Ao lado disso, ela faz regularmente a mediação com exposições, publicações e eventos centrados em Hercule Florence ou ainda capitaneia tais ações. Cite-se, a título de exemplo, a recente exposição *Hercule Florence. Le Nouveau Robinson*, de 2017, ocorrida em Mônaco, o Festival Hercule Florence na área de fotografia, em Campinas, em sua 10^a edição em 2017, ou organização da publicação dos estudos de Hercule Florence sobre os céus. Em outras palavras, há um investimento familiar, documental e institucional contemporâneo em torno de sua “persona”.

² Jonathan CRARY, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012. O autor trata da explosão e multiplicação dos objetos visuais entre fins do século XVIII e início do XIX como parte da constituição do senso de observação que remete necessariamente a um processo moderno de subjetivação.

³ Leila Florence, segundo ela própria, herdou da avó Evangelina, neta de Hercule Florence do primeiro casamento, a responsabilidade de conservar a coleção Cyrillo Hércules Florence, assim denominada em 1977. Para Leila, ela prossegue e desempenha hoje o papel de sua avó no passado, o que constitui uma espécie de legado familiar. Leila FLORENCE, org., *Céus. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*, São Paulo, Florescer Produções Culturais, 2010, p. 193.

Além disso, uma série de exposições ajuda a promover sua atualidade, como a d' *O Olhar de Hercule Florence sobre os Índios Brasileiros*, com curadoria de Francis Melvin Lee e Glória Kok, realizada na Biblioteca Brasileira da USP em 2015. Nessa exposição, a curadoria expunha a estudada rearticulação entre o longo trajeto feito pelo interior do Brasil, os grupos indígenas visitados, os objetos recolhidos, os desenhos riscados e os textos escritos tanto durante a expedição científica de *Langsdorff* (1825-1829) quanto posteriormente, sabendo-se que Hercule Florence a ela se integrou desde o seu início. Em geral, tais elementos encontram-se dissociados, embora estivessem reunidos no momento de sua fatura. A curadoria buscou relacionar os objetos, os textos e as imagens, asseverando que juntos formavam um modo de abordar e entender o que, em parte, a expedição pensava acerca dos índios do Brasil. Ainda a curadoria sugeria algumas continuidades entre tais representações, que substantivavam a argumentação sobre as formas de então descrever os estados de civilização desses grupos indígenas estudados por meio desses três aspectos (texto, imagem e objeto). Metodologicamente, esta exposição trouxe à baila a sugestão de um princípio colecionista capaz de concatenar objeto, imagem e texto na ideia do olhar de Hercule Florence. Esta sua atividade descritiva, catalogadora e classificatória no interior da expedição revela uma sensível capacidade de observação⁴.

Em outra direção, pode-se indicar que Hercule Florence zelou por sua obra. No âmbito da expedição *Langsdorff* no Brasil, da qual foi cronista, segundo desenhista, viajante comprometido entre 1825 e 1829, talvez ele tenha aprendido o apreço pelo colecionismo com Georg Henrich von Langsdorff (1774-1852). O médico, naturalista e viajante Langsdorff declarou seu interesse pelo colecionismo já em sua estadia em Lisboa em fins do século XVIII. Depois, ele lidou diretamente com as dificuldades de operacionalizar uma coleção ao participar de uma parte do longo trajeto da primeira expedição de circunavegação russa no começo do século XIX⁵ e aquando da

⁴ O tratamento conferido por Hercule Florence aos índios de diferentes etnias e aos escravizados pede ainda uma reflexão aprofundada, pois seus significados parecem se alterar ao longo de sua vida.

⁵ Hans BECHER, *O Barão George Heinrich Von Langsdorff*, Brasília/São Paulo, Ed. UnB/Eds. Diá, 1990,

expedição, batizada com seu nome, pelo interior do Brasil. O tema da coleção parece tê-lo acompanhado por décadas.

Hercule Florence, por sua vez, parece ter aprendido a importância da coleção e o quanto esta pode ser seguidamente reordenada, graças à montagem das séries de objetos remetidos pela expedição *Landsdorff* do Brasil para a Academia de Ciências de São Petersburgo e/ou graças à série de desenhos feitos por ele e pelos artistas Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), durante essa árdua expedição que se embrenhou através de diferentes sistemas ecológicos entre os rios Tietê e Amazonas. A noção de coleção — arrisco — importava a Hercule Florence e fez parte de sua rotina, de forma instrumentalizadora, durante esta expedição e nos anos seguintes em Campinas. Certa noção de coleção entremeava-se ao seu modo de pensar as imagens em série. É o que se pode notar, em particular, em seu *Atlas-Pitoresco Celeste ou Teatro Celestial*⁶, um conjunto de aquarelas de céus do mundo tropical, feito entre 1830-1832, cuja finalidade era ser usado por pintores como fundo e composição de suas obras. Nesse *Atlas*, Hercule Florence catalogou e qualificou certos céus tropicais que conhecia, apresentando um manual de consulta e estudo endereçado aos pintores europeus que dele se valeriam para criar outra imagem; no caso, uma pintura. Há, portanto, um princípio colecionista na criação e montagem deste estudo e também, de alguma maneira, no uso deste *Atlas* por parte desses artistas que não tinham a ocasião de observar os céus dos trópicos.

As iniciativas da família de Hercule Florence e de certas instituições com vista a preservar o espólio de Hercule Florence assim como as exposições que têm divulgado a sua obra enfatizam a relevância do mesmo, contribuindo para a publicização, rememoração e consagração dele. Esta chave interpretativa recente encontra-se também no Instituto Moreira Salles⁷ (IMS) ao sublinhar, em seu site, o ineditismo e

p. 7-15, 131-43. Desde logo em Lisboa e através das lentes da história natural, Georg Henrich von Langsdorff afirmou seu interesse pelos peixes, dos quais começou a colecionar diferentes espécies. H. BECHER, *op. cit.*, p. 8.

⁶ L. FLORENCE, org., *op. cit.*

⁷ Vale mencionar a centralidade que esse Instituto ocupa, a partir de meados da década de 1990, na

a singularidade da imagem fotográfica produzida por Hercule Florence nas Américas. O IMS enfatiza a importância histórica de possuir o mais antigo registro fotográfico existente no continente americano, baseado na sensibilidade à luz dos sais de prata. Seu site dá a ver este objeto fotográfico de primeira grandeza composto de 2464 objetos fotográficos, provenientes da coleção Pedro Correa do Lago, adquirida pelo IMS em 2002. Nessa dinâmica de divulgação e de rememoração, a figura de Hercule Florence e as instituições que a promovem reforçam-se mutuamente, legitimando-se umas às outras.

A força da permanência da figura Hercule Florence não se esgota, contudo, nas instituições já referidas. Ele chega a nós, desde meados do século XIX, por meio, principalmente, dessa chave composta pelo binômio “vida & obra”, que funciona, principalmente, ao identificá-lo em uma condição ambivalente de “viajante”, “artista-viajante”, “artista”, “artista-inventor” e “inventor da fotografia”, e, mais recentemente, *nouveau Robinson*, que também serve para classificá-lo e adjetivá-lo em sua experiência no mundo extraeuropeu. Hercule Florence oscila em sua condição ambivalente e é reconhecido em várias categorias de grande alcance na cultura visual e na cultura política no Brasil, sem necessariamente fixar-se apenas em uma. Tais deslizamentos não revelam, todavia, uma dificuldade em compreendê-lo. Pelo contrário, aludem a essa ambivalência que reforça seu trânsito entre várias experiências culturais (entre a fotografia e o desenho, entre o mundo europeu e o Brasil, entre a natureza e a cultura, entre a arte e a ciência, entre a invenção e a percepção educada, para indicar alguns). Esse traço ambivalente reforça, no limite, sua singularidade histórica e ecoa em nossa sensibilidade contemporânea afeita ao pluralismo de sentidos de uma determinada experiência histórica.

política de preservação fotográfica e de fomento aos seus debates, que perpassam seus espaços expositivos e suas linhas editoriais de publicação impressa e online. Há um ponto de virada dessa instituição, em termos de expansão, com o novo Instituto Moreira Salles inaugurado na Avenida Paulista, no coração cultural de São Paulo, em 2017.

Sua permanência ancora-se ainda e muito no quilate dos autores que dele se ocuparam: os Taunays (Alfredo e Afonso), Boris Kossoy e Pietro Maria Bardi. Ele foi estudado por críticos que são autores, em escalas diversas, com capacidade de intervenção e formação de campos de saber no Brasil. Pietro Maria Bardi na história da arte e no campo museológico no Brasil; Boris Kossoy na história da fotografia no Brasil e na América Latina; os Taunay na história de São Paulo — para dizer o mínimo — e no Museu Paulista; e mais recentemente Rosa Monteiro⁸, na história das ciências. Ato contínuo e muito pelas mãos desses intelectuais, Hercule Florence adentrou e segue inserido em instituições importantes que são espaços de guarda, museológicos e expositivos de primeira linha, principalmente numa cidade global⁹ como São Paulo. Ele não é encontrado ali para ser objeto de culto ou de um entendimento cristalizado.

As exposições do Museu de Arte de São Paulo (MASP), da Pinacoteca do Estado de São Paulo e da Biblioteca Brasileira da USP foram estruturadas sob uma agenda atualizada e propositiva de estudos sobre o tema Hercule Florence, em 1978, 2009-2010 e 2015, respectivamente. Essas exposições tornam-se lugares de produção de sentido e de saber crítico sobre sua obra, além de reafirmarem sua força e singularidade simbólica, o que fortalece sua visibilidade como uma experiência visual singular do começo do século XIX no Império do Brasil.

Desde 1976, com a publicação da obra *Hércules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, de Boris Kossoy¹⁰, estava claro, no Brasil, que nele se ancorava uma das invenções da fotografia. Esse tema foi retomado na exposição de 1978, no MASP — a isso voltarei adiante. Na exposição da Pinacoteca de 2009-2010, *Hercule Florence e o Brasil* com curadoria de Leila Florence, surgia o seu cotidiano de homem de ofício com objetos científicos, ópticos, da prensa e do desenho, a entrarem e

⁸Rosa MONTEIRO, *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, Campinas, FAPESP/Mercado de Letras, 2001.

⁹De acordo com Saskia SASSEN, *Global City: New York, London, Tokyo*, Oxford, Princeton University Press, 1991.

¹⁰ Boris KOSSOY, *Hércules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, São Paulo, Faculdade de Comunicação Anhembi, 1976.

conotarem seus espaços domésticos na Vila de São Carlos, nas décadas de 1830-1840. Em suas imagens, os objetos ópticos e científicos ocupavam um lugar de destaque no cotidiano familiar¹¹. Ainda nessa mesma exposição, podia ser vista a aplicação de Hercule Florence, ao longo de anos, aos estudos da luz. Neste contexto, não escapa ao leitor que a atualidade de Hercule Florence transparece nos acervos, nos estudos publicados no formato livro e nas exposições que acabam configurando uma dimensão pública de sua obra que revaloriza, em contrapartida, os acervos privados e familiares. Em suma, Hercule Florence parece um objeto de estudo várias vezes redescoberto¹².

Hercule Florence: sob o signo da vida e obra

A biografia resumida de Antoine Hercule Romuald Florence contempla, majoritariamente, alguns elementos fundamentais, vivamente repetidos pela bibliografia: seu nascimento em Nice em 1804; a viuvez precoce da mãe e o perfil militar, de cartógrafo, desenhista e professor, do pai; o gosto pela viagem como uma experiência insubstituível; a realização, muito jovem, de sua primeira viagem e seu retorno a pé da França a Mônaco, vendendo desenhos para se custear pelo caminho; a viagem marítima pelo Atlântico e a chegada ao Rio de Janeiro em 1824, onde acabou ficando; a partida de Porto Feliz na província de São Paulo da expedição do Barão Langsdorff para percorrer Mato Grosso, Amazonas, Pará, alcançando o Brasil central por vias fluviais, subindo o Rio Negro e chegando às Guianas; a parada na Vila de

¹¹ Tais objetos caracterizam e adjetivam a família e o espaço doméstico. Seus familiares não estão cercados por algum cão aristocrata, com jóias de antepassados ou signos do poder monárquico ou local. Antes, estão cercados por objetos que tanto atendiam a práticas das artes quanto das ciências, transitando entre elas, na medida em que não estavam fixadas de vez, segundo os parâmetros de então, as fronteiras entre ciência e arte. O fato de um objeto — a câmara clara e câmara escura — não se fixar ou em arte ou em ciência exclusivamente enseja sua potencialidade, seu encantamento e a capacidade de despertar a curiosidade no sujeito que a manipula. Esse tipo de objeto vinha atrelado a capacidades cognitivas que nem sempre estavam definitivamente encerradas no campo das artes ou das ciências, antes poderia de ambas beneficiar-se.

¹² Neste sentido, o Catálogo *Hercule Florence, Le Nouveau Robinson*, publicado em Mônaco pelo Nouveau Musée National de Mônaco em 2017, privilegia várias facetas da obra dele, como fotógrafo, viajante ou alguém que se radica no novo mundo.

São Carlos, quando conheceu a vila, seu sogro Francisco Álvares Machado e Vasconcellos (1791-1846) e sua futura esposa Maria Angélica Machado e Vasconcellos (-1850), com quem se casou em 1830; suas atividades econômicas e políticas para se manter ao longo da vida; sua ligação familiar com irmãos em Mônaco apesar da distância e de só ter lá voltado em 1855 tanto quanto com sua própria família; seu segundo casamento em Campinas com Carolina Krug (1828-1913) e a extensa prole. Além de viajante, cartógrafo e desenhista, ele trabalhou no Rio de Janeiro na década de 1820 com P. Dillon e Pierre Plancher (1764-1844), abriu uma oficina tipográfica em Campinas, em 1832 e, em 1842, imprimiu *O Paulista* em Sorocaba, considerado o primeiro periódico do interior da província de São Paulo. Foi inventor prolífico, sendo a mais ilustre de suas invenções a fotografia, e empregou a palavra *photographier* para designar um tipo novo de imagem, entre 1832-1833. Fez negócios na botica, na loja de tecidos, na fazenda Soledad de sua propriedade, atuou na produção agrícola e na organização do trabalho, entre as décadas de 1830 e 1870. Envolveu-se em política com seu sogro deputado, com João Baptista Badaró, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, padre Feijó então lideranças paulistas e brasileiras importantes³. Foi professor de desenho e responsável pela contabilidade do Colégio Florence, fundado por sua segunda esposa Carolina Krug em Campinas, e que foi a primeira escola da província a promover a educação feminina. Foi, ao longo de sua vida, desenhista, inventor, impressor, tipógrafo, pintor, litógrafo, fotógrafo e escritor.

Seus estudiosos realçam sua “longevidade” e falam de seu “caráter incansável”, ao lado da cronologia arrolada. Indicam às claras sua dedicação em escrever em francês

³ Deles fez retratos que guardam uma semelhança quanto ao tratamento dado ao sujeito em suas vestes, na sobriedade do rosto, na cabeleira, na ausência de gestos eloquentes.

uma série de escritos, em parte diários¹⁴, voltados a apresentar suas invenções¹⁵, suas viagens, suas experiências. Em geral, as publicações, a partir dos anos 1970, dos textos em francês de Hercule Florence são acompanhadas da versão para o português com a indicação nominal do tradutor¹⁶. Além disso, percebe-se um esforço por parte de diversos pesquisadores para localizar séries documentais acerca de Hercule Florence, motivados, principalmente, pela sua invenção da técnica e do objeto fotográficos tanto quanto pela expedição *Langsdorff*. Ou seja, em certa medida, Hercule Florence desejou ser reconhecido e rememorado por sua vida e obra, buscando sistematicamente chancelas de distinção na câmara da Vila de São Carlos, em jornais paulistas, em instituições parisienses para as quais enviou manuscritos e um caderno de desenhos. Essa larga produção documental de sua autoria ordenou e continua vetorizando os estudos em torno dele, erigindo-se numa documentação obrigatória para entendê-lo e concorrendo para que ele se torne um lugar de memória.

Essa documentação é bastante recopilada, retraduzida, reeditada, revisitada e ampliada com novos fundos documentais buscados em diferentes suportes por parte da família e dos pesquisadores. Essa saga documental sugere que o assunto não está esgotado e, em simultâneo, reforça o traço autoral e perseverante de Hercule Florence. No interior dos textos com forte cunho de diários e memórias, ele se coloca constantemente numa condição de exílio, abandono e isolamento. Uma situação dolorida segundo o próprio, porque, basicamente, o local não viabilizou o reconhecimento de sua obra e de si. Ele faz soar a figura de um homem talhado à modernidade, no entanto, fora do eixo pertinente para garantir sua grandeza. A cristalização deste par explicativo biografia & obra, calcado na documentação textual

¹⁴ Um mesmo texto pode ter várias funções descritivas misturando-se a certa noção de si. Recorde-se, por exemplo, o manuscrito de 1858 que leva o significativo título de “*L’Inventeur au Brésil ou Recherches et découvertes d’un Européen pendant 28 ans de résidence dans l’intérieur de cet Empire. Précédé par un Voyage fluvial Du Tiété à l’Amazonne par les provinces Brésiliennes de St Paul, Mato Grosso et Gram-Pará*”. Os manuscritos por reescritos ao longo de décadas denotam uma contínua reelaboração de si.

¹⁵ Maria Inez TURAZZI, “O ‘homem de invenções’ e as ‘recompensas nacionais’: notas sobre Hercule Florence e L. J. M. Daguerre”, *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n° 2, 2008, p. 11-44.

¹⁶ Essa praxe adquiriu um teor metodológico na abordagem do assunto Hercule Florence e indica um cuidado, por parte dos pesquisadores, no estabelecimento textual de sua obra.

e imagética, é tão potente que, por vezes, parece um hábito necessário reiterar esse assunto, sob pena de não abordá-lo com a devida propriedade.

Gestos fundacionais de um objeto de estudo: em torno de Hercule Florence

Grosso modo, eu indicaria três momentos fundamentais de estudo e retomada da obra de Hercule Florence. O primeiro, em fins do século XIX, quando Alfredo D'Escragnolle Taunay (1843-1899), militar, importante romancista, agraciado com o título de visconde de Taunay, traduziu e publicou, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB)*, em 1875, com autorização de Hercule Florence, seu manuscrito *Esboço da Viagem Feita pelo Snr. Langsdorff ao Interior do Brasil desde Setembro de 1825 até Março de 1829*. Ao que parece, Hercule Florence manteve, ao longo de sua vida, uma relação amistosa com os membros da família Taunay, tendo assuntos em comum a respeito da convivência com Aimé-Adrien Taunay — que faleceu na expedição *Langsdorff* —, do interesse letrado, das formas de produção agrícola e da geração da riqueza no Brasil. O Visconde de Taunay conheceu pessoalmente Hercule Florence, quando passou por Campinas, rumo ao Mato Grosso, a fim de se engajar na Guerra do Paraguai. Antes de 1875, ele já tinha publicado seu escrito de forte teor biográfico *A Retirada da Laguna* (1871) pelo sertão do Brasil e o romance *Inocência* (1872); nessa obra, deu especial atenção à criação de personagens que aludissem ou representassem a figura do naturalista. Depois, na década de 1880, publicou livros acerca da produção agrícola e das formas de trabalho¹⁷ — temas que o aproximavam das vivências e dos interesses de Hercule Florence, que já fora íntimo das práticas de um naturalista durante a expedição Langsdorff e se interessou muito pela produção da riqueza e organização do trabalho nas fazendas na região da Vila de São Carlos¹⁸.

¹⁷ *Questões políticas e sociais: discursos proferidos na primeira sessão da 20ª Legislatura da Assembleia Geral Legislativa*, Rio de Janeiro, Typ. Leuzinger & Filhos, 1886 e *Questões de Imigração*, Rio de Janeiro, Typ. Leuzinger & Filhos, 1889.

¹⁸ Sobre a relação deste *self* de Hercule Florence e a condição escrava, ver Rafael de Bivar MARQUESE, “Exílio Escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste

No conjunto, a família Taunay compunha-se de notáveis letrados, literatos e artistas e atuou de maneira capital no eixo das instituições que concorreram, de fato, para a fundação das identidades nacional e paulista, da Academia Imperial de Belas Artes ao Museu Paulista, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) ao Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP). Em linhas gerais, a família Taunay conferia importância à definição do estatuto da imagem e da palavra capazes de representar e dizer a nação, envolvendo-se ainda com as formas de produção da riqueza. Dessa forma, ser publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB)* pelas mãos do Visconde de Taunay não significava pouca coisa. De mais a mais, nos oitocentos, a *RIHGB* era uma publicação que credenciava alguém sob a rubrica de autor, decretava que o relato de viagem editado alcançava o estatuto de documento histórico, conforme definira, logo na fundação do IHGB, o secretário cônego Januário da Cunha Barbosa¹⁹. Assim, Hercule Florence era publicado, pela primeira vez, de um modo que o habilitava no mundo dos letrados e daqueles que empreenderam viagens pelo Brasil dos oitocentos, inserindo-se num rol de autores capazes de enunciar o Brasil como nação²⁰.

Pelo lado de Alfredo D'Escragnolle Taunay, sobrinho de Aimé-Adrien Taunay, editar um escrito sobre a expedição *Langsdorff*, era recuperar, por tabela, o nome de seu tio, bem como inseri-lo junto com sua família, no rol prestigiado daqueles homens que perscrutavam o Brasil, por meio das expedições científicas, a exemplo do que se passava em boa parte do globo terrestre na época, quando se esquadrinhou, por meio das lentes do colonialismo, sua geografia, sua paisagem e suas gentes no que se julgava serem os estados de barbárie e civilização e suas gradações. Para

Paulista (1830-1879)”, *Anais do Museu Paulista*, N. Sér V, 24, n° 2, 2016, p. 11-51.

¹⁹ Januário da cunha BARBOSA, “Discurso recitado no acto de instituir-se o Instituto Histórico e Geographico Brasileiro pelo secretario perpétuo cônego Januário da Cunha Barbosa”, *RIHGB*, t. 1, 1839. Já nesse tomo há um relato de viagem publicado.

²⁰ Flora Sussekind explicou que os viajantes constituem, além de um cânone enunciativo da nação, a trama histórica fundacional do narrador da literatura de ficção da nação no Brasil a partir das décadas de 1830 e 1840. Flora SUSSEKIND, *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

ambos, Alfredo Taunay e Hercule Florence, a publicação funcionou como um mecanismo de distinção social em graus variados.

É significativo explorar mais, parece-me, a relação entre a família Taunay e Hercule Florence na afirmação de uma identidade paulista dentro do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). A docente do Museu Paulista Maria Aparecida Borrego²¹ vem estudando os usos da obra de Florence por Afonso Taunay no Museu Paulista e no Museu Republicano “Convenção de Itu” no âmbito de sua pesquisa de livre docência *A circulação de homens e artefatos na América Portuguesa e a construção da memória das monções*. Ela é também curadora da exposição *Viagens fluviais: homens e canoas na rota das monções*, inaugurada no Museu Republicano em setembro de 2017. Esta docente indica que Afonso Taunay²², filho do Visconde de Taunay e diretor deste primeiro museu público do estado de São Paulo entre 1917 e 1945, teria se valido de desenhos de Hercule Florence para a produção de quadros a óleo incorporados à Galeria dessa instituição entre as décadas de 1920 e 1940. O também docente deste Museu, Paulo César Garcez Marins, assinalou que as pinturas *Carga de Canoas*, *Pouso de monção no alto sertão* e *Encontro de duas monções no Rio Paraguai* de Aurélio Zimmermann, encomendadas por Taunay, foram também baseadas em desenhos e aquarelas de Hercule Florence, feitos durante a expedição *Langsdorff* ou numa monção de 1830²³. Uma documentação no MASP e a pesquisa de Leila Florence²⁴ falam de obras dos pintores Oscar Pereira da Silva e Zilda Pereira realizadas no início

²¹ Agradeço a conversa esclarecedora a Maria Aparecida Borrego em dezembro de 2017 sobre seu tema de pesquisa e a oportunidade de continuarmos o diálogo.

²² Próximo a descendentes de Hercule Florence (os filhos Paulo e Ataliba e a neta Evangelina), segundo L. FLORENCE, *op.cit.*, p. 195.

²³ Paulo César Garcez MARINS “O museu de paz : Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay”, Cecília Helena de Salles OLIVEIRA, org., *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: Escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*, São Paulo, MP/USP, 2017, p. 159-191, consultado em 30 de novembro de 2017,

http://www.mp.usp.br/sites/default/files/o_museu_paulista_e_a_gestao_afonso_taubay.pdf. O autor bem destaca a decisão de Taunay de solicitar obras nas quais não “figurassem combates, malgrado os temas a serem figurados pudessem sugerir tal inclinação”, *op. cit.*, p. 172.

²⁴ Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP.. Cx. 7, Pasta 43 B; L. FLORENCE, *Ibid.*, p. 195.

do século XX, igualmente encomendas de Afonso Taunay na direção do Museu²⁵, que fariam uma clara referência a Hercule Florence. Esta escolha iconográfica reapareceu no Museu Republicano “Convenção de Itu”, pertencente ao Museu Paulista, onde se vê o uso da iconografia de Hercule Florence na montagem dos painéis em azulejaria deste museu na década de 1940, painéis feitos pelo artista plástico Antonio Luiz Gagni²⁶ - mais uma vez sob encomenda de Afonso Taunay. Por mais de uma década, Afonso Taunay privilegiou uma série de imagens oitocentistas e seus autores (de Aimé-Adrien Taunay a Militão, passando por Hercule Florence) para definir uma iconografia paulista capaz de dizer o tempo de antes (passado) e do agora (presente). Desta maneira, Afonso Taunay elaborava uma maneira de visualizar o passado paulista através destas imagens²⁷.

Foi provavelmente em razão da obra visual de Hercule Florence no século XIX no interior de São Paulo e em função de sua reutilização dentro do Museu Paulista que Afonso Taunay chamou Hercule Florence de “patriarca da iconografia paulista”. Em resumo, pode-se destacar a contribuição da família Taunay em relação a Hercule Florence que o publicou pela primeira vez em 1875 e tornou sua obra publicamente visível num museu a partir de meados da década de 1920.

O terceiro momento, a meu ver, transcorre a partir de fins da década de 2000 e estende-se até à atualidade. Ele é caracterizado por alçar Hercule Florence à categoria de um assunto exposográfico reiterado. Isto vem acompanhado pela internacionalização da sua obra, ligada à primeira exposição em Mônaco, tornando-o objeto de estudo de uma série de autores brasileiros e internacionais. A publicação de várias traduções da obra de Boris Kossoy na França, na Espanha, na Alemanha e

²⁵ Procedimento semelhante por parte de Afonso Taunay já apareceu em Solange Ferraz de LIMA; Vânia de CARVALHO, “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”, in *Anais do Museu Paulista*, 1993, v. 1, n°1, p. 147-178; Anicleide ZEQUINI, *Galeria de Retratos dos Convencionais de 1873*, Itu, Caderno Pedagógico, Museu Republicano Convenção de Itu/USP, s.a; Jonas Soares de SOUZA, *Painéis de Azulejos do Museu Republicano “Convenção de Itu”*, São Paulo, Edusp, 2013.

²⁶ Ver J. S. de SOUZA, *op. cit.*, cap. A montagem do Discurso Visual.

²⁷ S. F. LIMA; V. de CARVALHO, *op. cit.*

nos EUA concorre também para a sua internacionalização. Em paralelo, parece se firmar a fórmula metafórica, literária e épica com a qual Hercule Florence se identificou, numa passagem em seus diários, a do *nouveau Robinson*, ressaltada e desenvolvida por Mario Carelli, em 1990²⁸, e que se expandiu desde então. Ela soa consagrada ao ser escolhida para o título da exposição de 2017, em Mônaco. Entende-se, em certa medida, a adoção deste título por parte dos organizadores, pois é inegável o seu forte poder de comunicabilidade junto de um público europeu culto para apresentar um artista-viajante-inventor europeu que se embrenhou pelos sertões do Brasil dos oitocentos.

Convém ainda assinalar, neste terceiro momento, uma mudança crescente quanto aos estudos centrados em Hercules Florence, porque passam a problematizar sua obra em diálogo com outras experiências visuais (a produção de outros viajantes e/ou aquelas concernentes à emergência do fotográfico), dentro de uma agenda do campo da cultura visual na qual me incluo²⁹. Isso envolve interrogar, mais de perto, certos parâmetros fundamentais de sua produção a noção de “invenção” e de *l’ami des arts*³⁰, para citar apenas alguns e a necessidade de uma reflexão mais sistematizada e aprofundada acerca do estatuto da imagem no conjunto de sua obra. Sua produção imagética, seu método para a elaboração da imagem, sua prática na tipografia na corte do Rio de Janeiro indicam modos pelos quais a discussão quanto à reproduzibilidade técnica se inscreve em seu cotidiano e mostram seu vivo interesse na geração da

²⁸ Essa referência, nota Carelli, aparecia no primeiro biógrafo de Hercule Florence, Estevão Leão Bourrol, publicada em 1900, e fora motivo de uma curta passagem do livro de Boris Kossoy em 1976. Todos se apoiam na afirmação de Hercule Florence: *Je suis Robinson et je devins passionné pour les voyages et les aventures maritimes : ce goût me donna celui de la Géographie et je passais des heures sur un bon atlas que nous avions*. Mario CARELLI, «Hercule Florence, le Nouveaus Robinson», *Cahiers de Brésil Contemporaine*, 1990, n° 12.

²⁹ Para tal noção ver: Iara Lis SCHIAVINATTO; Eduardo Augusto COSTA, “Cultura Visual: apontamentos sobre um campo disciplinar”, in Iara Lis SCHIAVINATTO; Eduardo Augusto COSTA, coord., *Cultura Visual & História*, São Paulo, Alameda, 2016, p. 10-30. Para uma discussão sobre a cultura visual no eixo do Rio de Janeiro e Lisboa entre 1780 e 1840 ver Iara Lis SCHIAVINATTO, *Educação Sensível. Memória, imagem e política no mundo luso-brasileiro*, Livre Docência, UNICAMP, 2017.

³⁰ Como se encontra em Dirceu Franco FERREIRA, “Narrando Viagens e Invenções. Hercule Florence: amigo das artes na periferia do capitalismo”, *Anais do Museu Paulista*, 2014, n. Ser. V. 22, n° 2, p. 153-196.

imagem. Além disso, tem vindo a ser indagada a atuação de Hercule Florence na região de Campinas e no cenário político, sem desperdiçar a ocasião para entender seus envolvimento locais e os modos pelos quais se sustenta e enriquece. Esse questionário e seus procedimentos esvaziam a condição isolada afirmada mais de uma vez pelo próprio Hercule Florence nas suas reescritas de seus textos biográficos, o que confere outros significados à sua experiência no Império do Brasil enquanto homem de ofício que enfrenta e lida com a questão das imagens — inclusive as reproduzíveis.

Por sua vez, o segundo momento incide no campo do fotográfico, sobre o qual o estudo decisivo no que toca a Hercule Florence reside na obra *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* de Boris Kossoy, publicado em 1976. Aqui, ele é considerado como referência e documento da história da fotografia. Hercule Florence, contudo, não era um tema fotográfico totalmente desaparecido, esquecido ou soterrado no decorrer do século XX até a década de 1970. No Foto-Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo, vez por outra, era assunto avulso de pequena monta, carecendo de um estudo monográfico baseado em pesquisa verticalizada. Arguto, Boris Kossoy percorreu, em seu livro, desde as notícias dispersas sobre Hercule Florence até um detalhado exame técnico de seus procedimentos, no intuito de poder afirmar que se tratava de um processo e de um objeto fotográficos. Com vista a mostrar a um público internacional a invenção da fotografia no Brasil, Boris Kossoy, propositadamente, apresentou, pela primeira vez, os resultados obtidos em Rochester no III Simpósio Internacional da História da Fotografia, em 1976. Com esta apresentação neste Simpósio ao lado da publicação no mesmo ano de 1976, Hercule Florence entra para o domínio das origens da fotografia como um “inventor-isolado”, do ponto de vista da geografia dos espaços de consagração dos primórdios da fotografia circunscritos à França e à Inglaterra.

Hoje, no plano internacional, a importância de Hercule Florence reside no fato de ser mais um divisor no processo de “múltiplas invenções do fotográfico”³¹, ocorrido entre 1820-30, entre a América e a Europa. Nesse recorte, ele é situado ao lado de Niépce, Daguerre, Talbot e Bayard. A noção de “invenção isolada” incorpora-se à explicação maior do processo da “invenção múltipla do fotográfico”, sendo aquela um passo necessário para a formulação desse argumento da multiplicidade que, por sua vez, descortina os antepassados dessa prática visual entre arte e ciência³². Kossoy manteve o título de seu livro nas edições seguintes, mas em 1988 participou de um seminário na França no qual considerou Hercule Florence como a chave explicativa de múltiplas invenções. Neste evento, Hercule Florence já aparecia no cartaz ao lado de Niépce, Daguerre, Bayard e Talbot³³. O trabalho fundacional de Hercule Florence acalenta a ideia de invenção isolada tanto quanto a de invenção simultânea, sendo que ambas reforçam o valor dele.

É conhecido o percurso de pesquisa em torno de Hercule Florence descrito por Boris Kossoy em mais de uma ocasião. Em resumo, assinalo: tudo começou, no início da década de 1970, com seu interesse de arquiteto e jornalista em escrever uma história da fotografia no Brasil. Em 1972, graças a Eduardo Salvatore, do Foto-Cineclube Bandeirantes de São Paulo, Boris Kossoy chegou a Arnaldo Machado Florence, isto é, ao arquivo da família³⁴. Prosseguiu seus estudos com os resultados decisivos dos testes realizados na Escola de Artes Gráficas e Fotografia do Rochester Institute of Technology e com a apresentação de sua pesquisa no III Simpósio

³¹ Pierre BONHOMME *et al*, *Les multiples inventions de la photophtaphie*, Paris, Mission du Patrimoine, 1989.

³² Como faz Mary Warner MARIEN, *Photography. A cultural history*, Londres, Laurence King Publishing, 2006.

³³ Segundo seu depoimento sobre sua carreira e gestão no Museu de Imagem e Som de São Paulo feito em 1993. MIS. DVD 00109MIS00036VD. Aqui, Boris Kossoy refirma que não haveria condições locais para a invenção da fotografia, realçando, em contrapartida, o caráter único de Hercule Florence.

³⁴ Em correspondência com Bardi do MASP, posteriormente, Cyrillo Hercule Florence comentou que havia muito que a família aguardava uma instituição e uma pesquisa para abrir sua documentação. Isso mostra essa percepção ciosa da família quanto ao valor da documentação e à necessidade de geri-la.

Internacional de História da Fotografia. A intenção de Boris Kossoy, conforme ele próprio contou no depoimento feito ao Museu de Imagem e Som (MIS) da cidade de São Paulo em 1993, consistia em escrever, então, uma história da fotografia no Brasil de cunho “científico”, retirando a imagem da condição de mera “ilustração” e de uma análise na qual esta ficava sob o escrutínio das categorias oriundas da história da arte. Nesse sentido, buscava uma escrita da história da fotografia.

Na evidenciação da invenção do fotográfico na Vila de São Carlos em 1833, Boris Kossoy adota uma estratégia de escrita do livro por meio da qual o leitor é convencido pelos volumes textual e visual que demonstram a intenção de Hercule Florence em fotografar. Com efeito, ele capta a imagem através da luz e a fixa através de nitrato de sal, substância que conhecia por causa de seu diálogo com um farmacêutico da Vila de São Carlos, Joaquim Correa de Mello. Isso assinala o apreço de Hercule Florence pela química, o uso da câmera escura, o seu interesse pela reprodutibilidade técnica e, por fim, a nomeação do termo *photographie*. Esse conjunto de gestos, métodos e intenções de Hercule Florence, patentes nos objetos empreendidos e nas imagens ali obtidas, tornou-se evidências irrefutáveis do fotográfico.

Essa obra de Boris Kossoy, ao fim e ao cabo, ganhou uma rápida projeção internacional, ao se articular a um movimento, na ocasião nascente, da fundação e organização dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia³⁵, organizados pelo Conselho Mexicano de Fotografia, entre o final de 1970 e início de 1980. No bojo de um acirrado debate intelectual, literário e político pós-Revolução Cubana³⁶, eles forjaram a categoria “fotografia latino-americana”, promovendo eventos, exposições, oficinas e cursos importantes dedicados a essa fotografia e que a legitimavam como uma categoria visual altamente politizada.

Os primeiros Colóquios ocorreram em 1978 e 1981, na cidade do México, e

³⁵ Monica Villares FERRER, *Feito na América Latina 1978: teoria e imagem em um debate reflexivo sobre a fotografia de “Nossa América”*, Doutorado em História da Arte, UNICAMP, 2016.

³⁶ Sobre este tema intelectual, político e cultural: José Antonio Ferreira da SILVA JUNIOR, *Retórica Americana: temas e ideias político-culturais em Casa de las Americas (1965-1976)*, Mestrado em História, UNICAMP, 2014.

promoveram um diálogo entre fotógrafos e instituições latino-americanas, visando também integrar um discurso a respeito da fotografia feita no subcontinente. Era uma oportunidade para conhecer as obras e os fotógrafos e ao mesmo tempo promover uma política de trocas culturais no âmbito do fotográfico. Assim, a “fotografia latino-americana” ganhava um protagonismo que nascia com um teor transnacional, inclusive em suas aspirações institucionais. Ela era delineada e projetada a partir de duas instituições também recentes: o International Center of Photography (ICP), fundado por Cornel Capa, em 1974, que integrava arquivo e coleção fotográficos, um espaço museológico e um programa educacional endereçado à fotografia; e os Rencontres d’Arles, fundados em 1970 pelo fotógrafo Lucien Clergue, o escultor Michel Tournier e o historiador Jean Maurice Rouquette, que procuravam reunir e divulgar o trabalho de fotógrafos, de maneira a privilegiar os não-publicados. Se este era o projeto interno destas instituições, no plano externo elas visavam a troca de experiências institucionais europeias e norte-americanas e adquiriam uma importância também nesses continentes, como se viu na mostra *Photography: Venice ’79*, apoiada pela cidade de Veneza, pela UNESCO e pelo ICP. E, no mesmo ano de 1979, os Rencontres d’Arles discutiam, em primeiro plano, a “fotografia latino-americana”³⁷.

A obra de Boris Kossoy reverberou muito nos participantes do I Colóquio de 1978, pouco depois da publicação do livro no Brasil, por várias razões. Primeiramente, equiparava a “fotografia latino-americana” à europeia quanto à sua invenção. Seu livro ganhou uma conotação identitária e política, ao ser considerado um texto fundacional do fotográfico, que fazia frente à história canônica europeia do surgimento da fotografia no começo dos oitocentos. Anos depois, em 2006, na terceira edição no Brasil da obra de Boris Kossoy, o historiador mexicano José

³⁷ Acompanho aqui os argumentos de Erika ZERWES; Eduardo Augusto COSTA, “Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la institucionalización de una fotografía brasileña”, *Universia*, n.º 4 vol. 8, consultado em 10 de dezembro de 2017, <https://reb.universia.net/article/view/3073/coloquios-latinoamericanos-fotografia-institucionalizacion-fotografia-brasilena>.

Augusto Rodríguez enaltecia o impacto da primeira edição durante o I Colóquio Latino-americano de Fotografia. Enfatizou que a obra aparecia “longe dos centros hegemônicos a partir dos quais tradicionalmente se fazia história fotográfica” e funcionava como “reconstrução e resgate histórico”. Ele via Hercule Florence na base de um ato historiográfico “contra uma história opulenta”³⁸ das origens europeias da fotografia. A obra de Kossoy descortinava, então, um método de escrita da história da fotografia da América Latina.

No Brasil, nesse mesmo período, houve um processo de organização e fundação do campo de estudos do fotográfico³⁹, especialmente da história da fotografia, que se institucionalizava em escala nacional⁴⁰, a julgar pela fundação, em 1982, do Instituto Nacional de Fotografia da FUNARTE, bastante marcado pelos Rencontres d’Arles e pelos Colóquios Latinoamericanos de Fotografia. Esse processo institucional ganhava uma concretude e uma esfera de debates e de intervenções, que supunham mostras e eventos. Datam, dessa fase, a publicação de três livros voltados para a história da fotografia no Brasil, todos patrocinados pela FUNARTE. Boris Kossoy publicou seu *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil; século XIX*, pela FUNARTE, em 1980; Pedro Vasques, *O Retrato Brasileiro*, pela FUNARTE/Núcleo de Fotografia, em 1983; e Gilberto Ferrez, ainda pela FUNARTE associada ao Pró-Memória, o seu *Fotografia no Brasil: 1840-1900*, em 1985. Por empenho e obra da FUNARTE, assistia-se a uma espécie de refundação dos protocolos de escrita da história da fotografia no

³⁸ J. A. RODRÍGUEZ, “Hercule Florence: Contra a História Opulenta”, Boris KOSSOY, *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2006, p. 17-18. Ver também Eduardo Augusto COSTA, “Dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia à institucionalização de uma História da Fotografia no Brasil: primeiros apontamentos”, in Ângela BRANDÃO; Flávia TASTCH, Marcela DRIEN, org., *Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança*, São Paulo, UNIFESP, 2017, p. 496.

³⁹ É capital pela potência do argumento sobre o processo de institucionalização da fotografia no Brasil e o sistematizado trabalho de fôlego: Vânia CARVALHO; Solange Ferraz de LIMA; Maria Cristina Rabelo de CARVALHO; Tânia Francisco RODRIGUES, “Fotografia e História: Ensaio Bibliográfico”, *Anais do Museu Paulista*, 1994, n.º ser V2, p. 253-300.

⁴⁰ Este processo de institucionalização também ocorria no campo do fotojornalismo: Charles MONTEIRO, “A reorganização e a institucionalização do campo fotográfico no Brasil nos anos 1970 e 1980: entre fotojornalismo e fotografia documentária”, in I. L. SCHIAVINATTO; E. A. COSTA, org., *op. cit.*, p. 299-326.

Brasil, sua publicação e, concomitantemente, a montagem de acervos e coleções de fotografia no Brasil, os quais angariavam uma nova dimensão.

Nesse ambiente intelectual e em torno do fotográfico, a obra de Boris Kossoy de 1980 e seu livro sobre Hercule Florence de 1977 ganharam uma capacidade de impacto, à medida que se constituía um tempo histórico denso no qual a experiência do franco-monegasco se definia. Nessa toada, coube a Boris Kossoy a escrita do artigo sobre história da fotografia no Brasil para uma história da arte — no caso a *História Geral da Arte no Brasil*, dirigida por Walter Zanini e publicada em 1983⁴¹. De um lado, isso indica o reconhecimento, por parte de historiadores da arte, da área específica da história da fotografia e de seus autores; por outro, mostra o quanto se estabelecia um campo no qual se reafirmava o caráter singular e fundacional de Hercule Florence.

Este procedimento histórico e fotográfico transpareceu na direção de Boris Kossoy no Museu de Imagem e Som (MIS), entre 1980 e 1983, quando montou uma sala exposográfica sobre a fotografia no Brasil, batizada de Hercule Florence, cujo objetivo residia em desfazer a crença na autoridade do equipamento valorizando mais a ação do fotógrafo ou do poder da imagem. Tratava-se de um gesto simbólico e institucional importante, que inaugurava e dedicava, então, o espaço de um museu a uma coleção fotográfica, ao passo que exaltava o “pioneirismo” de Hercule Florence em São Paulo e no Brasil⁴². Talvez não seja forçado dizer que, entre meados da década de 1970 e começo da década de 1980, estabeleceu-se um cânone da escrita da história da fotografia no Brasil, que tinha, em Hercule Florence, um autor fundacional.

Ao assumir o MIS, todavia, Boris Kossoy já tinha uma longa tratativa com o MASP,

⁴¹ A partir de meados da década de 1970, surgiram duas obras bastante consultadas versadas na história da arte: Pietro Maria BARDI, *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes*, São Paulo, Melhoramentos, 1975; José Roberto Teixeira LEITE, *Arte no Brasil*, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

⁴² Seu projeto na direção do MIS, parece, pautou-se por um investimento na documentação a ser recuperada, consolidada e produzida, apostando no uso da história oral e na patrimonialização do Museu. Esta frente documental associava-se ao trabalho expositivo que podia recuperar a memória da fotografia, como no caso da exposição em homenagem aos 40 anos de fotografia de Hans Gunther Flieg.

que datava ao menos do começo dos anos 1970. Em 1973, a convite de Bardi, ele arquitetara a escrita de uma história da fotografia no Brasil. Essa história não deixava de se vincular a uma história do próprio MASP, como realçou Bardi em mais de uma oportunidade. Isso porque o MASP, segundo Bardi, tinha sido pioneiro na fotografia em São Paulo, desde a sua fundação, ao promover aulas de fotografia sob a direção de Thomaz Frakas, ao reconhecer a importância artística de Geraldo de Barros, com seu método fotográfico, e, na década de 1970, ao notar a força artística que a fotografia ganhava.

Concorriam para essa nova condição do fotográfico, segundo Pietro Maria Bardi, as várias exposições fotográficas realizadas naquele momento no MASP e também o projeto de uma escrita da história da fotografia no Brasil, por Boris Kossoy⁴³. Este envolvia-se, nesse momento, com duas frentes de trabalho: a escrita dessa história e a exposição correlata sobre “fotografia brasileira” (1973). Na montagem da cronologia dessa exposição e na pesquisa das imagens, Boris Kossoy compreendeu a especificidade da obra de Hercule Florence. De certa maneira, esse é também o lugar de fala no início da pesquisa de Boris Kossoy sobre Hercule Florence. Aí, Hercule Florence adquiriu a conotação de pioneiro, o que combinava com um traço identitário do MASP sobre o fotográfico; por outro lado, o MASP ajudou a avalizar a entrada de Boris Kossoy junto à família Florence e seu acervo.

Em 1973, o próprio Bardi cultivava uma relação próxima com a família Florence⁴⁴, muito motivada pelo tema da expedição *Langsdorff*. Esta ganhava um novo vulto no final da década de 1960 e começo de 1970, com a redescoberta e organização da

⁴³ Pietro Maria BARDI, “História da Fotografia”, *FOTOPTICA*, julho de 1973, p. 27. Ele se refere às seguintes exposições que agora indiciam a importância de suas escolhas fotográficas: Villalto, Maureen Bisilliat, Peter Cheier, Lenita e Olivier Perroy, Claudia Andujra, George Love, Antonio Carlos Rodriguez, Boris Kossoy e conjuntos vindos do Museu de Arte Moderna de Nova York, Instituto Goethe e Nikon Internacional. A partir de 1972-1973, a exposição centrada no fotográfico torna-se uma estratégia expositiva importante no MASP. Ver Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP, Cx. 3, Pasta 15, Boletim 3(1), 1973 Exposição de Fotografia.

⁴⁴ A primeira correspondência dele com a família Florence, especificamente com Arnaldo M. Florence, que encontrei no Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP, data de 25 de julho de 1973, Cx. 1.1 Pasta 4.

documentação coletada pela expedição *Langsdorff* em arquivos na antiga URSS, sob a coordenação de Boris Komissorav. Nesse mapeamento, outro conjunto de imagens feitas por Hercule Florence veio à tona – algumas delas com similares no Brasil. Bardi planejava realizar uma exposição em 1975, intitulada *Do Tietê ao Amazonas*, pautada pela documentação da família Florence ao lado de peças da expedição mantidas na URSS, com o intuito de comemorar os 150 anos da expedição *Langsdorff*. Naquele momento, em São Paulo, trava-se de um tema imagético novo em termos expositivos e editoriais. Porém, nesses moldes, a exposição não aconteceu.

Compensa situar melhor a iniciativa de Bardi considerando que, em 1973, a Academia de Ciências da URSS, seção de Leningrado, publicou o catálogo da documentação da expedição *Langsdorff* conservada em arquivos soviéticos. Em 1978 e 1979, o catálogo foi traduzido no Brasil pelo Centro Nacional de Referência Cultural⁴⁵. Essa ação editorial vinha acompanhada da divulgação, por esse órgão, do livro *O Brasil de Thomas Ender* (1976), de Gilberto Ferrez, organizado a partir da coleção guardada na Academia de Belas Artes de Viena, livro que ajudou a consolidar o tema do “artista-viajante” europeu no Brasil. Em outras palavras, Hercule Florence vinha à tona no começo da década de 1970, marcadamente em 1973, numa dupla face, de fotógrafo e artista-viajante. O interesse de Bardi estava subjacente a ambos, talvez porque pensasse no seu teor expositivo para o MASP, no ineditismo do tema no panorama geral de uma história da paisagem e numa história das imagens dos oitocentos no Brasil, aspectos que se correlacionariam.

Bardi, porém, não abandonou o projeto de uma exposição a propósito da expedição *Langsdorff*. Em 1978, o MASP realizou a exposição *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas pelas províncias de São Paulo, Mato Grosso e Grão Pará, 1825-1829*. Para tanto, contou com a tradução do manuscrito de Hercule Florence de igual título, por José Álvares Machado e Vasconcellos Florence, e com o mapa da expedição feito por

⁴⁵ Leonid Avel'evich SHUR, coord., *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil 1821-1829*, Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró Memória, 1981.

Arnaldo Machado Florence, documento que passou a servir de referência para outras exposições e publicações acerca dessa expedição. Para a montagem dessa exposição, Bardi tentou um levantamento de peças no plano internacional (como no Cabinet des Estampes da Biblioteca Nacional da França) e dentro do país (junto a D. Clemente da Silva Nigra, que dirigia o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia e visitara, em 1963, os acervos da expedição *Langsdorff* em Leningrado, atual São Petersburgo).

Nesse processo de mapeamento da imagética da expedição *Langsdorff*, Bardi apoiou com recursos a viagem de pesquisa fotográfica de Boris Kossoy, em 1977, ao refazer o itinerário desta expedição e ao fotografar os mesmos pontos de vista encontrados nos desenhos e aquarelas de Hercule Florence⁴⁶. De certa forma, essa iniciativa de refazer o percurso afirmava a noção elaborada de “ponto de vista” na obra de Hercule Florence e o “senso de observação” como uma categoria cognitiva que atravessava sua produção visual – dos riscos ao fotográfico.

Nesse sentido, apesar de publicada a primeira edição do livro de Boris Kossoy sobre Hercule Florence em 1976, este seguia sendo um objeto de estudo e debate entre Bardi e Kossoy. Esse conjunto de ações entre Bardi, a família Florence e Boris Kossoy denota uma vontade de Bardi, por meio do MASP, de realizar uma catalogação da obra de Hercule Florence, contemplando inclusive aquela dispersa na URSS e na França e recuperando informações sociogeográficas do itinerário da expedição no passado e no presente. Revela também o seu desejo de organizar uma exposição sobre a expedição, com a cooperação da Academia de Leningrado e enfim de publicar o catálogo dessa exposição e uma monografia dedicada a Hercule Florence com edição de seus materiais⁴⁷.

⁴⁶ As fotografias de Boris Kossoy estão publicadas lado a lado com as aquarelas de Hercule Florence, para o leitor cotejar em Hercule FLORENCE, *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas pelas Províncias Brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*, São Paulo, MASP, 1977. Ver também Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP, Cx 7, Pasta 43B.

⁴⁷ Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP. Pasta do Artista Hercule Florence e Cx 7 Pasta 42.

Diante desse frequente diálogo entre Bardi, a família Florence e Boris Kossoy, salta aos olhos os modos variados pelos quais Hercule Florence foi se erigindo como um objeto negociado de estudo da história das imagens, em especial da fotografia, no Brasil, entre a década de 1970 e início de 1980. Sua repercussão, entretanto, não foi imediata e unânime. Na exposição *Fotógrafos Pioneiros do Brasil (1840-1920)*, organizada por Gilberto Ferrez e ocorrida no MASP, em 1978, apesar de já ter versão anterior no Rio de Janeiro e no exterior, Hercule Florence estava ausente do elenco dos “pioneiros” categoria tão cara à história da fotografia de Bardi. Pode-se supor que Hercule Florence não fizesse parte da coleção da família Ferrez. Ou, como reconheceu Gilberto Ferrez, a exposição privilegiou o pioneirismo a partir dos daguerreotipos.

Nessas chaves do fotográfico, do artista-viajante e do viajante, Hercule Florence é continuamente retomado e reatualizado a partir da década de 1970⁴⁸. Em certa medida, como tentei assinalar, ele é um objeto hiper-rememorado quando se institucionaliza o campo da história da fotografia no Brasil. Estes elementos aqui apontados para uma breve história intelectual do fotográfico em torno de Hercule Florence podem servir para explorar mais as relações entre as coleções, as exposições e a escrita de uma história da fotografia a respeito da emergência do fotográfico e, assim, instrumentalizar-nos e incentivar-nos mais para indagar a experiência histórica e imagética de Hercule Florence.

⁴⁸ Para entender a novidade do tema do artista-viajante na década de 1970, diga-se que, em 1977, a Pinacoteca do Estado de São Paulo fez uma exposição sobre Rugendas e, em 1973, o MASP fizera uma sobre Frans Post e somente em 1978 voltou ao tema do artista-viajante, com a mostra *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. Em 9 de agosto de 1979, o crítico Roberto Pontual, no *Jornal do Brasil*, destacou os novos e pioneiros estudos sobre Rugendas e Thomas Ender, de Gilberto Ferrez, sobre os “artistas viajantes” e reconheceu a necessidade de estudar as imagens do século XIX no Brasil. Isto é, o tema dos viajantes também sofria uma mudança de envergadura importante no período, principalmente do ponto de vista expositivo e museológico. Caroline NEUMANN, *Mapeamento das exposições sobre a temática dos artistas viajantes realizadas pelas instituições Fundação Bienal de São Paulo, MASP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*, Relatório CNPq/ IC, 2015, sob minha orientação e atrelado a meu PQ/CNPq.

RESUMES

Àngel QUINTANA, « La perplexité de la cinéphilie et de la critique face à la délocalisation de l'audiovisuel ».

Résumé. Ces dernières années, l'idée de la mort du cinéma a été remplacée par celle de la mutation du cinéma. La majorité des métiers du cinéma a changé, de même que les modalités de visionnage. Pour définir la situation du cinéma contemporain, l'article propose le concept de délocalisation. Actuellement, le problème est que le cinéma et la télévision ont perdu leur espace d'origine en subissant un curieux processus de délocalisation vers d'autres médias et d'autres dispositifs. Pour analyser les conséquences de cette délocalisation sur les spectateurs, nous partirons de deux secteurs privilégiés qui entretiennent une étroite relation avec le cinéma : la cinéphilie et la critique. Deux secteurs qui vivent aussi une crise impliquant un nouveau positionnement dans le contexte cinématographique actuel.

Mots-clés : Cinéphilie, Critique filmique, Culture numérique, Nouvelles formes de visionnage.

Àngel QUINTANA, “La perplejidad de la cinefilia y de la crítica frente a la deslocalización del audiovisual”.

Resumen. En los últimos años, la idea de la muerte del cine ha sido substituida por la de mutación del medio. La mayoría de los oficios del cine han cambiado, pero también las formas de ver. Para definir la situación del cine contemporáneo, el presente artículo propone el término deslocalización. En la actualidad el problema es que el cine y la televisión han perdido su lugar originario sufriendo un curioso proceso de deslocalización en otros medios y en otros dispositivos. Para analizar las consecuencias de esta deslocalización en el público, partiremos de dos sectores privilegiados que mantienen una íntima relación con el cine: la cinefilia y la crítica. Dos sectores que están viviendo una curiosa crisis que implica una nueva reubicación en el contexto cinematográfico actual.

Palabras claves: Cinefilia, Crítica fílmica, Cultura digital, Nuevos modos de ver.

Àngel QUINTANA, “The Perplexity of Cinephilia and Film Criticism as a Result of the Delocalization of the Audiovisual”.

Abstract. In recent years, the idea of the death of cinema has been replaced by the idea of its mutation. The majority cinema's crafts have changed, as well as the ways of seeing. To define the situation of contemporary cinema, this article proposes the term delocalization. Nowadays, the problem is that cinema and television have lost their original place, suffering a peculiar process of delocalization into other media and other devices. To analyse the consequences of this for the public, we will start from two privileged sectors with a close relationship to cinema: the cinephilia and the criticism. Sectors which are living a crisis that involves their relocation in the actual cinematographic context.

Keywords: Cinephilia, Film Criticism, Digital culture, New ways of seeing.

*

Evelyne COUTEL, « Le “ventrilocuismo cinesco” ou les publics face au doublage des films dans l'enquête de *Films Selectos* (1934) ».

Résumé. Cet article aborde la réception du doublage en Espagne à partir des lettres publiées dans l'enquête réalisée par la revue *Films Selectos* en 1934, dont l'objectif fut de recueillir l'opinion des lecteurs à la suite de l'instauration progressive de cette pratique. Il s'agit notamment d'observer de quelle façon le doublage fut un élément-clé dans le processus de légitimation artistique du cinéma qui parcourt la presse spécialisée de cette période. Le doublage fut un facteur de scission du public cinématographique, ce qui est encore vrai de nos jours. Cette analyse montre que la polémique sur le doublage dirigea l'attention vers les interprètes et les stars à un moment où la critique s'efforçait d'imposer un « cinéma d'auteur ». Elle examine également les motifs allégués par les opposants au doublage et les différentes positions qu'ils purent assumer face à ses partisans.

Mots-clés : Presse cinématographique, *Films Selectos*, Doublage, Réception, L'acteur de cinéma, Cinéphilie.

Evelyne COUTEL, “El ‘ventrilocuismo cinesco’ o los públicos frente al doblaje de películas en la encuesta de *Films Selectos* (1934)”.

Resumen. Este artículo enfoca la recepción del doblaje en España a partir de las cartas publicadas en la encuesta realizada por la revista *Films Selectos* en 1934, cuyo objetivo consistió en recoger la opinión de los lectores a raíz de la instauración progresiva de dicha práctica. Se observa en particular de qué manera el doblaje fue un elemento clave en el proceso de legitimación artística del cine que recorre la prensa especializada de este periodo. El doblaje resultó ser un factor de escisión del público cinematográfico, como lo sigue siendo en la actualidad. Se muestra cómo la polémica en torno al doblaje dirigió la atención hacia los intérpretes y estrellas en un momento en que la crítica se esforzaba por imponer un “cine de autor”. Se examinan también los criterios y razones aducidos por los opositores del doblaje y las distintas posturas que pudieron mantener frente a sus partidarios.

Palabras clave: Prensa cinematográfica, *Films Selectos*, Doblaje, Recepción, El actor cinematográfico, Cinefilia.

Evelyne COUTEL, “‘Ventrilocuismo cinesco’ or Cinema Audiences Faced with Dubbing in *Films Selectos*’ Survey (1934)”.

This article analyzes the reception of dubbing in Spain departing from the readers' letters published in 1934 by the magazine *Films Selectos*. Those letters were the result of a survey conducted by the magazine in order to know the public opinion regarding this increasingly common practice at the time. The point is to observe how the specialized press of the period used dubbing as key factor to the artistic legitimization of cinema. Dubbing proved to be a division element among the cinema public, as it still is nowadays. This article shows how the controversy over dubbing focused its attention on performers and film stars, meanwhile the criticism was struggling to impose the “author cinema”. It is also analyzes the reasons offered by the dubbing's opponents and the different positions they assumed towards their followers.

Keywords: Film press; *Films Selectos*, Dubbing, Reception studies, Film actor, Cinephilia.

*

Sergi RAMOS ALQUEZAR, « Le piratage comme nouvelle cinéphilie ».

Résumé. Cet article s'intéresse à l'apparition dans les années 2000 de sites visant à faciliter le partage illégal de fichiers dans les réseaux *peer-to-peer*. En nous centrant sur le cas particulier des forums consacrés à l'échange d'œuvres cinématographiques, nous analyserons les pratiques des utilisateurs, et la façon dont celles-ci permettent l'émergence de nouvelles formes de cinéphilie. Nous constaterons également que ces pratiques sont intimement liées aux dispositifs qui les encadrent, et en particulier aux modes de partage des fichiers.

Mots-clés : Piratage, Cinéphilie, P2P, Internet, Forum, Cinéma espagnol, Partage de fichiers, Divxclasico.com

Sergi RAMOS ALQUEZAR, “La piratería como nueva cinefilia”.

Resumen. Este artículo examina la aparición durante los años 2000 de sitios web que pretendían facilitar el intercambio ilegal de ficheros en las redes *peer-to-peer*. Observando el caso particular de los foros dedicados a la descarga de obras cinematográficas, analizaremos cuáles son las prácticas de los utilizadores, y cómo éstas permiten la emergencia de nuevas formas de cinefilia. Constataremos del mismo modo que estas prácticas están íntimamente relacionadas con los dispositivos que las enmarcan, y en particular con las modalidades de intercambio de archivos.

Palabras clave: Piratería, Cinefilia, P2P, Internet, Foro, Cine español, intercambio de archivos, Divxclasico.com

Sergi RAMOS ALQUEZAR, “Piracy as New Cinephilia”.

This article focuses its attention on the emergence in the 2000s of websites conceived to assist illegal file sharing on *peer-to-peer* networks. While considering forums devoted to movie's sharing, we will analyse the users' practices and the ways they allow the emergence of new forms of cinephilia. We will also shown that these practices are intimately linked to the devices that frame them, and in particular to the modalities of file sharing.

Keywords: Piracy, Cinephilia, P2P, Internet, Forum, Spanish cinema, File sharing, Divxclasico.com

*

Julia TUÑÓN, « La publicité filmique, une fenêtre sur les publics : le tirage au sort d'un homme comme appât en 1940 ».

Résumé. En mai 1940, à Mexico, une campagne publicitaire annonça la mise en loterie d'un homme censé se marier avec la gagnante. La campagne dura une semaine entière dans la presse. Elle se nourrit d'un imaginaire qui rend compte de la culture des publics, des désirs de moderniser les comportements, de la construction des identités de genre et des inerties qui définissent le « Mexicain » par opposition à l'« États-Unien ».

Mots-clés: Publicité filmique, Constructions genrées, Stéréotypes, Mexique.

Julia TUÑÓN, “La publicidad filmica como una ventana a los públicos: la rifa de un hombre como anzuelo en 1940”.

Resumen. En mayo de 1940 se realiza en la ciudad de México un truco publicitario en el que supuestamente se rifará un hombre para que la triunfadora se case con él. El recurso se mantiene durante una semana en la prensa y se nutre de fantasías que dan cuenta de la cultura de los públicos, de los anhelos de modernizar las conductas, de la construcción de los géneros sexuales y de las inercias que definen “lo mexicano” en contraste con “lo estadounidense”.

Palabras claves: Publicidad filmica, Construcciones de género, Estereotipos, México.

Julia TUÑÓN, “Film Publicity, a Window to the Audiences: the Random Draw of a Man as a Bait in 1940”.

Abstract. In May 1940 a raffle was announced as part of an advertising campaign in Mexico City. The prize was, supposedly, a man available for marriage with the female winner. The advertising was published during a complete week in the press and was nourished by fantasies that reflect the audiences' culture, the aim to modernize behaviors, the construction of sexual genders, and the inertias that define “The Mexican” in contrast to “The American”.

Keywords: Film publicity, Gender constructions, Stereotypes, Mexico.

*

Ana VIÑUELA, « La distribution du cinéma d'auteur espagnol en France : à la recherche des publics de *Blancanieves* et de *Las brujas de Zugarramurdi* ».

Résumé. Cet article propose une approche des publics du cinéma d'auteur espagnol dans les salles françaises à travers l'examen de la stratégie de promotion d'un film, dont le point de départ est la préfiguration du public par le distributeur. Le secteur de la distribution indépendante en France joue un rôle de premier plan dans l'existence et la visibilité du cinéma d'auteur et dans la transformation de l'auctorialité en marque susceptible d'être utilisée dans la promotion des œuvres, en particulier quand celles-ci ne peuvent être commercialisées sous une marque

nationale identifiable. À l'heure actuelle, ce secteur doit faire face aux changements des modes de consommation et des processus de recommandation des films. Pour illustrer ces questions, nous analysons la distribution et la réception en France de *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) et de *Las brujas de Zugarramurdi / Les Sorcières de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013).

Mots-clés : Cinéma espagnol, Cinéma d'auteur global, Distribution indépendante, Marché cinématographique français, Marketing de films.

Ana VIÑUELA, “La distribución de cine de autor español en Francia: en busca de los públicos de *Blancanieves* y *Las brujas de Zugarramurdi*”.

Resumen. Este artículo propone un acercamiento a los públicos del cine de autor español en las salas francesas mediante el examen de la estrategia de promoción de una película, cuyo punto de partida es la prefiguración de la audiencia por parte del distribuidor. El sector de la distribución independiente en Francia desempeña un papel determinante en la existencia y la visibilidad del cine de autor y en la transformación de la autoría en marca utilizable en la promoción de las obras, especialmente cuando no se pueden comercializar bajo una marca nacional reconocible. En la actualidad, este sector debe enfrentarse a cambios en las formas de consumo y en los procesos de recomendación de películas. Para ilustrar estas cuestiones, recurrimos al análisis de la distribución y la recepción en Francia de *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) y *Las Brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013).

Palabras claves: Cine español, Cine de autor global, Distribución independiente, Mercado francés del cine, Marketing de películas.

Ana VIÑUELA, “Distribution of Spanish Author Cinema in France: Looking for the Audiences of *Blancanieves* and *Las brujas de Zugarramurdi*”.

Abstract. This article explores the film audiences of Spanish art-house cinema in France by examining the strategy implemented in promoting a film, for which the starting point is the prefiguration of the audience by the distributor. Independent distributors in France play a fundamental role in the existence and visibility of *auteur* cinema, as well as for the transformation of authorship into a brand for film promotion, especially when these films cannot be marketed under a recognizable national brand. Indeed, today this sector is challenged by changes in the forms of consumption, as well as in how films are recommended. To illustrate these questions, we discuss the distribution and reception of two Spanish films in France, *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) and *Las Brujas de Zugarramurdi / Witching & Bitching* (Álex de la Iglesia, 2013).

Keywords: Spanish Cinema, Global Art Cinema, Independent Distribution, French Film Market, Film Marketing.

*

Véronique PUGIBET, « L'accès des publics scolaires français à des films en langue espagnole ».

Résumé. La formation des enseignants d'espagnol en France passe par une éducation et une sensibilisation aux cinémas des mondes ibériques et ibéro-américains non seulement lors de leurs études universitaires mais aussi lors des concours de recrutement. Ces professeurs disposeront ensuite à leur tour de toute une gamme d'outils filmiques auprès de leurs élèves depuis les plus classiques jusqu'aux plus récents liés à l'apport du numérique. Mais il en est un qui nous occupera particulièrement : les festivals de films des mondes hispaniques et la place accordée au jeune public, notamment le public scolaire. Quelles en sont les caractéristiques et les modalités de programmation ? Quel en est le public et quelle formation y est proposée ? Nous verrons que de nombreux festivals coexistent et que d'autres naissent avec le souci permanent de prêter attention à ce jeune public.

Mots-clés : Formation et éducation aux cinémas des mondes ibériques et ibéro-américains, Festivals de cinéma des mondes hispaniques en France, Jeune public, Public scolaire.

Véronique PUGIBET, “El acceso de los públicos escolares franceses a películas de lengua española”.

Resumen. La capacitación de los profesores de lengua castellana en Francia pasa por una educación y sensibilización a los cines de los mundos ibéricos e iberoamericanos no solamente a lo largo de sus estudios académicos sino también en las oposiciones. Estos profesores dispondrán a su vez luego de toda una gama de herramientas fílmicas con sus alumnos desde los más clásicos hasta los más recientes debido a la aportación de lo numérico. Pero existe una que trataremos más específicamente: los festivales de films de los mundos hispánicos y el lugar concedido al público joven, en particular el público escolar. ¿Cuáles son sus características y sus modalidades de programación? ¿Quién es ese público y qué formación le es ofrecida? Veremos que varios festivales coexisten y que otros nacen siempre con la preocupación de atender a este público joven.

Palabras claves: Capacitación y educación a los cines de los mundos ibéricos e iberoamericanos, Festivales de cine de los mundos hispánicos en Francia, Público joven, Público escolar.

Véronique PUGIBET, “The Access of School Audiences to Spanish-speaking Films”.

Abstract. Spanish language training in France goes through an education and increase awareness towards Iberian and Ibero-American films not only over their academic studies but also within competitive exams. These teachers will then get a whole range of filmic tools for their pupils, from the most classical to the newest ones due to the numerical innovation. However, we will treat one of them more specifically: the film festivals from Hispanic worlds and the place offered to the young

spectators, particularly school audience. What are its characteristics and modalities for its programming? Who are these audiences and what kinds of training are they being offered? We will see that several festivals coexist and some other new are born, always worrying about caring for these specific young spectators.

Keywords: Iberian and Ibero-American films training and education, Film festivals from Hispanic worlds in France, Young spectators, School audience.

*

Alejandro IZQUIERDO, « Public et cinématographie vénézuélienne : quatre décennies d'une relation instable ».

Résumé. Le film *Cuando quiero llorar no lloro*, de Mauricio Walerstein, sorti sur les écrans en avril 1973, constitue un point d'inflexion dans l'histoire de la cinématographie vénézuélienne et marque le début du « boom du cinéma vénézuélien ». Le succès de ce film, ainsi que la conjoncture économique très favorable grâce à la montée du prix du pétrole, pousse l'État à financer le cinéma national. Le drame social s'impose comme « genre » favori des spectateurs. Nous aborderons les caractéristiques de la production cinématographique vénézuélienne et sa réception par le public dans le contexte de l'évolution du pays de 1973 à 2016. Nous avons identifié trois périodes bien distinctes en termes de production et de réception : le boom (1973-1988), la crise (1989-2004) et, enfin, la renaissance ? (2005-2016).

Mots-clés : Cinéma vénézuélien, Production cinématographique, Public.

Alejandro IZQUIERDO, “Público y cinematografía venezolana: cuatro décadas de una inestable relación”.

Resumen. En abril de 1973, se estrena en Venezuela *Cuando quiero llorar no lloro*, dirigida por Mauricio Walerstein, una obra que marca el inicio de lo que se calificó como el boom del cine venezolano y representa un hito en la historia del cine nacional. Su éxito en las salas de cines, junto con una abundante renta petrolera que enriquecía al Estado, motivó la implementación de políticas públicas en favor del sector cinematográfico. Inaugura lo que continúa siendo un “género” favorito del público: drama social, e inicia la tradición del cine de denuncia. Discutiremos las características de la producción nacional, la influencia del contexto país y cómo recibe el público esa producción, desde el inicio del boom hasta el 2016. Para ello hemos identificado tres periodos con características específicas de producción y frecuentación que permiten la segmentación: el boom (1973 a 1988); la crisis (1989-2004) y ¿el renacimiento? (2005-2016).

Palabras claves: Cine venezolano, Producción cinematográfica, Público.

Alejandro IZQUIERDO, “Film Audience and Venezuelan Cinema: Four Decades of a Volatile Relationship”.

Abstract. The film *Cuando quiero llorar no lloro*, directed by Mauricio Walertein, was released in April 1973. Its premier became an inflexion point in the Venezuelan film history, starting what was called the boom of the Venezuelan cinema. The film's public success, along with the income from the increased oil prices, led the Venezuelan State to implement public policies to support national cinematography. It was also the inauguration of social drama as the favourite "genre" of the local film spectators. Thus, in this article we will analyse the films production and their public reception, as well as the influence of the national context, from the boom's starters until 2016. We have identified three clearly different periods of production and reception: the boom (1973-1988), the crisis (1989-2004) and the renaissance? (2005-2016).

Keywords: Venezuelan cinema, Cinematic Production, Audience.

*

Claudio CLEDSON NOVAES, « Cinéma et État dans l'économie audiovisuelle brésilienne : expériences populaires à Bahia ».

Résumé. Cet article propose un bref historique du rôle de l'État dans le cinéma populaire et dans l'industrie audiovisuelle de masse au Brésil. Il met en lumière les origines de cet antagonisme dans les années 1950/60, et analyse également les politiques en faveur de l'industrie audiovisuelle brésilienne, mises en place durant les mandats du Parti des Travailleurs, au gouvernement entre 2003 et 2016. Notre étude se fonde sur les déclarations des producteurs, réalisateurs et acteurs brésiliens qui ont publié la « Carta de Tiradentes » un manifeste paru durant les festivals de cinéma de la ville de Tiradentes, dans l'État de Minas Gerais. Nous analysons des exemples de productions audiovisuelles de Bahia, caractéristiques d'un cinéma brésilien ouvert aux discours populaires identitaires, sans pour autant négliger le marché audiovisuel contemporain.

Mots-clés : Cinéma, Audiovisuel, Culture, Populaire, Bahia.

Claudio CLEDSON NOVAES, "Cinema e Estado na economia audiovisual brasileira: experiências populares na Bahia".

Resumo. Neste artigo, fazemos um breve histórico do papel do Estado no cinema popular *versus* a indústria audiovisual de massa no Brasil, buscando os primórdios desta polêmica nos anos 1950/60, em contraponto com as políticas para a indústria do audiovisual no Brasil durante os mandatos do Partido dos Trabalhadores no Governo Federal, entre 2003 e 2016. Analisamos tais questões a partir das declarações de produtores, diretores e atores do cinema nacional que publicaram a *Carta de Tiradentes*, documento tornado público durante os festivais de cinema da cidade mineira de Tiradentes. Analisamos exemplos de produções audiovisuais realizadas na Bahia que apontam para um cinema brasileiro voltado para os discursos identitários populares sem descurar todavia a necessidade de ocupar o mercado audiovisual contemporâneo.

Palavras chaves: Cinema, Audiovisual, Cultura, Popular, Bahia.

Claudio CLEDSON NOVAES, “Cinema and State in Brazilian Audiovisual Economy: Popular Experiences”.

This article presents a brief history of the controversy about the role of the State in popular cinema and audiovisual mass industry in Brazil, aiming to illuminate the origins of their antagonism (in the 50's and 60's). It also contrast this antagonism with the audiovisual industry policies carried out by the Government of the Workers' Party (Partido dos Trabalhadores) between 2003 and 2006. Our analysis is based on the declarations of producers, directors, and actors published in the *Carta de Tiradentes*, during the cinema festivals of Tiradentes (a city located in Minas Gerais). Our examples are Bahia's audiovisual productions which are typically more open to popular identity discourse but without neglecting the requirements of contemporary cinema market.

Keywords: Cinema, Audiovisual, Culture, Popular, Bahia.

*

Noel DOS SANTOS CARVALHO, « Politiques publiques et public du cinéma au Brésil ».

Résumé. Cet article vise à dresser à partir de données issues d'enquêtes quantitatives un bref portrait du public du cinéma au Brésil, au regard des politiques publiques mises en œuvre par les gouvernements successifs des vingt dernières années.

Mots-clés : Cinéma, Public, Comportement, Politiques publiques.

Noel DOS SANTOS CARVALHO, “Políticas públicas e o público de cinema no Brasil”.

Resumo. Este artigo tem por objetivo fazer um breve retrato do público de cinema no Brasil após as ações de políticas públicas implementadas pelos governos nos últimos vinte anos. Ele se apoia em dados obtidos de pesquisas quantitativas.

Palavras Chaves: Cinema, Público, Comportamento, Política pública.

Noel DOS SANTOS CARVALHO, “Public Policies and Cinema Audience in Brazil”.

Abstract. This article aims to present an overview of the Brazilian cinema audience after the public policies implemented by different governments in the last twenty years. It is based on data obtained from quantitative research.

Keywords: Cinema, Public, Behaviour, Public policy.

*

Julie AMIOT-GUILLOUET, « Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011) ».

Résumé. Créé dans les années 1980 pour promouvoir un cinéma alternatif au modèle hollywoodien dans les pays du Sud, le Fonds Sud Cinéma a contribué à la production de plus de 500 films à travers le monde. Toutefois, les régions et les pays aidés tendent à refléter les orientations de la diplomatie culturelle française, et à reconduire les déséquilibres existants dans le domaine de la production cinématographique en aidant les pays les plus dynamiques. L'exemple du cinéma colombien le confirme, et permet en outre de souligner que cette aide à la production ne garantit pas du tout que ces films soient vus par le public.

Mots-clés : Fonds Sud Cinéma, Politique culturelle française, Amérique latine, Colombie, Réception.

Julie AMIOT-GUILLOUET, “Cuando Francia ayuda el cine latinoamericano: la aportación económica y cultural del Fonds Sud Cinema y sus límites (1984-2011)”.

Resumen. Creado en los años 1980 para promover un cine alternativo al modelo hollywoodense en los países del Sur, el Fonds Sud Cinema ha contribuido en la producción de más de 500 películas a través del mundo. Sin embargo, las regiones y los países ayudados reflejan las orientaciones de la diplomacia cultural francesa, y reconducen los desequilibrios existentes en el ámbito de la producción cinematográfica al ayudar a los países más dinámicos. El ejemplo del cine colombiano lo confirma, y permite también evidenciar que esta ayuda a la producción no garantiza que estas películas sean vistas por el público.

Palabras claves: Fonds Sud Cinema, Política cultural francesa, América latina, Colombia, Recepción.

Julie AMIOT-GUILLOUET, “When France Helps Latin American Cinema: the Economic and Cultural Contribution of the Fonds Sud Cinema and its Limits (1984-2011)”.

Abstract. The Fonds Sud Cinema was created in the 1980s in order to promote in Southern countries an alternative to Hollywood's cinema model. It has contributed to the production of more than 500 films across the world. Nevertheless, the areas and countries that have been supported tend to reflect the orientations of the French cultural diplomacy, and to replicate the imbalances that exist in the field of cinematic production by helping the most dynamic countries. The example of Colombian cinema verifies this idea, and stresses the fact that this aid does not necessarily ensure that the films will be seen by the public.

Keywords: Fonds Sud Cinema, French Cultural Policy, Latin America, Colombia, Reception.

Sonia KERFA, « La “Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona”: de l’usage du film pour faire douter du cinéma ou comment se construire un public ». Résumé. Dans le cadre général des *Festivals Studies* qui ont contribué à la reconnaissance scientifique du phénomène festivalier, la Mostra de Films de Dones [femmes] de Barcelona mériterait une place de premier plan. Ce festival apporte depuis vingt-cinq ans sa double contribution à l’histoire du cinéma en Espagne et à la défense de valeurs démocratiques. Il est né à l’initiative d’une coopérative antifranquiste dont l’objectif, dans un contexte de censure audiovisuelle, était d’éduquer le regard, en le pensant depuis des « savoirs situés ». La posture féministe sans faille des organisatrices fait de ce festival un événement politique destiné à un public qu’elles n’ont eu de cesse de construire et d’interpeller. Ce défi, amplement relevé, fait de la « Mostra » plus qu’un festival, une école d’« *empowerment* ».

Mots-clés : Festival, Cinéma, Féminisme, Public, Savoirs situés, *Empowerment*.

Sonia KERFA, “La ‘Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona’: del uso del film para hacer dudar del cine o cómo construirse un público”.

Resumen. En el marco general de los *Festival Studies*, que han asentado el estudio del evento “festival” como fenómeno digno de investigación, la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona merecería un lugar preeminente. Este festival, desde sus veinticinco años de existencia, ha contribuido a escribir tanto la historia del cine en España como la del compromiso democrático. Nació de la iniciativa de una cooperativa antifranquista cuyo objetivo, en un contexto de censura audiovisual, era educar la mirada, pensándola a partir de los “saberes situados”. La inquebrantable postura feminista de las organizadoras hace de este festival un acontecimiento político que se dirige a un público que ellas han logrado construir interpelándolo. Éste ha sido el reto, logrado, de la Mostra, que más que un festival se puede definir como una escuela de empoderamiento.

Palabras claves: Festival, Cine, Feminismo, Público, Saberes situados, Empoderamiento.

Sonia KERFA, “The ‘Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona’: Using Films to Cast Doubt on Cinema or How to Build an Audience”.

Abstract. The “Mostra Internacional de Films de Dones [women] de Barcelona” surely deserves a prominent place within the field of *Festival Studies*, a field that has greatly helped to the scientific recognition of the festival phenomenon. During its 25 years of existence the Mostra has contributed both to the history of cinema in Spain and to the defense of democratic values. This festival was born within a context of audiovisual censorship by the initiative of an anti-Franquist co-operative whose aim was to educate the public’s gaze into a “situated knowledges” perspective. The strong feminist posture of the organizers has made of this festival a political event which has

build and transform its own audience. This is why the “Mostra” is more than a festival, and may be better defined as an empowerment school.

Keywords: Festival, Cinema, Feminism, Audience, Situated knowledges, empowerment

*

Jorge NIETO FERRANDO, « Spectateur implicite et stratégies rhétoriques dans le cinéma antifranquiste possibiliste ».

Résumé. Le présent article s’intéresse au spectateur envisagé par les films qui ont recours à des subterfuges rhétoriques pour aborder des aspects politiques et sociaux en contournant les entraves à la liberté d’expression imposées par la dictature franquiste. De ce point de vue, nous étudions les points de rencontre entre les spectateurs et les auteurs, ainsi que les hypothèses formulées par les premiers sur les intentions des seconds, hypothèses qui sont nécessaires au fonctionnement du « possibilisme discursif ». Enfin, nous examinons plus précisément certains procédés, comme la synecdoque ou l’allégorie, ainsi que les différences entre spectateur implicite et spectateur réel.

Mots-clés : Anti-franquisme, Spectateur implicite, Synecdoque, Allégorie.

Jorge NIETO FERRANDO, “Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista”.

Resumen. El presente artículo analiza al espectador previsto por las películas que recurren a subterfugios retóricos para abordar aspectos políticos y sociales excediendo los límites a la libertad de expresión implantados por la dictadura franquista. Desde esta perspectiva, se abordan los puntos de encuentro entre espectadores y autores y las especulaciones de los primeros sobre las intenciones de los segundos necesarias para el éxito del denominado “posibilismo discursivo”. Finalmente, se trata con cierto detalle de algunos recursos, como la sinécdoque o la alegoría, así como de las diferencias entre espectador implícito y espectador real.

Palabras claves: Antifranquismo, Espectador implícito, Sinécdoque, Alegoría.

Jorge NIETO FERRANDO, “Implied Viewers and Rhetorical Strategies in the Anti-Francoist Possibilistic Cinema”.

Abstract. This article analyses the type of viewer envisaged by those films that addressed political and social issues by the means of rhetorical subterfuges in order to avoid the freedom of speech limits imposed by Franco’s dictatorship. From this perspective, the intersection points between viewers and authors are presented, specially the speculations of the former about the intentions of the latter, which are a condition for the success of the so-called "discursive possibilism". In the last section the usages of synecdoche and allegory are presented in some detail as well as the differences between actual and implicit viewers.

Keywords: Anti-Francoism, Implicit viewer, Possibilism, Synecdoche, Allegory.

*

François MALVEILLE, « Un combat, des images : *Hijos de las nubes*, la question du Sahara occidental en 2012 et l'attention des Espagnols ».

Résumé. Le Sahara occidental est un territoire qui n'a pas pu exercer son droit à l'autodétermination affirmé par l'ONU en 1965. L'Espagne s'en est retirée en 1976 et le Maroc a pris sa place. Cette situation est à l'origine d'un mouvement de mobilisation en Espagne, particulièrement dans le milieu du cinéma, autour de l'acteur Javier Bardem. Celui-ci produit un film documentaire militant qui montre la situation du territoire en 2012 et les actions menées pour faire respecter les résolutions de l'ONU. Ce film utilise le système d'attention du début du XXI^e siècle (cinéma, télévision, Internet, réseaux sociaux...) pour diffuser son message politique et peser sur les décisions concernant ce territoire. Comme pourrait le faire une pétition, la diffusion du film, et de son message, est une action qui cherche à mobiliser et à obliger les acteurs politiques à sortir de la *realpolitik*. Le message du film est amplifié par la notoriété de Javier Bardem et l'effet boule de neige des médias.

Mots-clés : Espagne, Maroc, Sahara, Polisario, Bardem, Documentaire, Attention, Mémoire, Engagement, Décolonisation.

François MALVEILLE, “Un combate, unas imágenes: *Hijos de las nubes*, la cuestión del Sahara occidental en 2012 y la atención de los españoles”.

Resumen. El Sáhara occidental es un territorio que no ha podido ejercer el derecho a la autodeterminación que le reconoció la ONU en 1965. España se retiró en 1976 y desde entonces Marruecos ocupa dicho territorio. A consecuencia de esta situación existe un movimiento de movilización en España, especialmente en el mundo del cine, en torno al actor Javier Bardem. Él es el productor de un documental militante que muestra la situación del territorio en 2012 y las acciones llevadas para obtener la aplicación de las resoluciones de la ONU. Esta película utiliza el sistema de atención del siglo XXI (cine, televisión, Internet, redes sociales...) para difundir su mensaje político e influir en las decisiones relacionadas con este territorio. Tal y como podría hacerlo una campaña de recogida de firmas, la difusión de la película y de su mensaje, es una acción que pretende movilizar y obligar a los actores políticos a salir de la *realpolitik*. La notoriedad de Javier Bardem y el efecto bola de nieve de los medios de comunicación amplifican el mensaje de la película.

Palabras claves: España, Marruecos, Sahara, Polisario, Bardem, Documental, Atención, Memoria, Descolonización.

François MALVEILLE, “One Struggle, Some Pictures: *Hijos de las nubes*, the Issue of Western Sahara in 2012 and the Spaniards' Attention”.

Abstract. Western Sahara is a territory that has not been able to exercise its right to self-determination confirmed by the UN in 1965. In 1976 Spain withdrew and Morocco took its place. This situation is at the origin of a political mobilization in Spain, specially notorious in the world of cinema and with performer Javier Bardem at its center. He was the producer of a militant documentary film intended to show the territory's situation in 2012 and what has been done to enforce the UN resolutions. The film took advantage of all available communication systems at the time (Cinema, television, Internet, social networks...) to spread its political message and to influence in the decisions concerning Western Sahara. Just like a petition, the diffusion of the film and its message was an action intended to force the political actors out from *realpolitik*. Javier Bardem's public notoriety and the snow-ball effect of the medias were instrumental in the film's message amplification.

Keywords: Spain, Morocco, Sahara, Polisario, Bardem, documentary, attention, memory, commitment, decolonization.

*

Miguel Ángel LOMILLOS GARCÍA, « L'arrivée du cinéma moderne au Maranhão (Brésil) : *Tambor de Crioula* et *Bandeiras Verdes*, de Murilo Santos ».

Résumé. Cet article aborde quatre films documentaires de Murilo Santos, un cinéaste pionnier de l'État de Maranhão, au Brésil. Il s'agit en réalité de deux diptyques composés chacun d'un film original et d'un second film qui revisite le premier quelques décennies plus tard : d'une part, *Tambor de Crioula* (1979) et *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado* (2009); d'autre part *Bandeiras Verdes* (1987) et *Fronteira de imagens* (2010). Outre les représentations culturelles et sociales qui sont évoquées dans ces documentaires (manifestations culturelles des communautés noires, exploitation, conflits ruraux, etc.) et leurs implications techniques, éthiques et esthétiques, leur public le plus important est également pris en compte : les acteurs sociaux et les populations pauvres de Maranhão elles-mêmes – public auquel le réalisateur présente ses travaux audiovisuels.

Mots-clés: Cinéma brésilien, Documentaire, Maranhão, Intertextualité.

Miguel Ángel LOMILLOS GARCÍA, “La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil): *Tambor de Crioula* et *Bandeiras Verdes*, de Murilo Santos”.

Resumen. Este artículo analiza cuatro films documentales de Murilo Santos, un cineasta pionero del Estado de Maranhão en Brasil. En realidad se trata de dos dípticos, el film original y otro que lo revisita décadas después: por un lado, *Tambor de Crioula* (1979) y *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado* (2009); por otro lado, *Bandeiras Verdes* (1987) y *Fronteira de imagens* (2010). Además de las representaciones sociales y culturales que Murilo Santos aborda en sus documentales – manifestaciones culturales de comunidades negras, explotación, conflictos rurales, etc. – y sus implicaciones técnicas, estéticas y éticas, se analiza también el público

más primordial los propios actores sociales y gente pobre de Maranhão a quienes el director presenta su trabajo audiovisual.

Palabras claves: Cine brasileño, Documental, Maranhão, Intertextualidad.

Miguel Ángel LOMILLOS GARCÍA, “The Arrival of Modern Cinema in Maranhão (Brazil): *Tambor de Crioula* and *Bandeiras Verdes*, by Murilo Santos”.

Abstract. This article analyses four documentary films by the pioneer filmmaker Murilo Santos from Maranhão state in Brazil. More precisely, we will examine two diptychs composed each one by an original film and a second one revisiting the first some decades later. In the first place, *Tambor de Crioula* (1979) and its rejoinder *Afinado a fogo: Tambor de Crioula revisitado* (2009). In the second place, *Bandeiras Verdes* (1987) and *Fronteira de imagens* (2010). It will be analysed how Santos’ documentaries explore social and cultural representations (black communities’ cultural manifestations, exploitation, rural conflicts, etc.) and their technical, ethical and aesthetical implications. The reception of Santos’ audio-visual work is also analysed through its very first audiences: Maranhão state’s poor people and social actors.

Keywords: Brazilian film, Documentary, Maranhão, Intertextuality

*

Nancy BERTHIER, « Carlos Saura années 1950 : au commencement était la photographie ».

Résumé. La première rencontre de Carlos Saura avec la pratique photographique date de la fin des années 1940. A partir de ce moment-là, il n’a cessé d’exercer un art qui, bien qu’il n’ait pas été celui qui l’a rendu célèbre, l’a accompagné toute sa vie durant. Même si cette activité a occupé le premier plan de sa vie artistique et professionnelle dans les années 1950, il ne récupéra que bien plus tard, au début des années 2000, sa production photographique de l’époque, qu’il avait lui-même fait tomber dans l’oubli. Depuis lors, ces images ont circulé largement, imposant, aux côtés du Saura cinéaste, la figure d’un Saura photographe. Ce texte offre un panorama des diverses facettes de sa production photographique de la période, en la contextualisant et en mettant en relief tant sa dimension documentaire que sa dimension proprement artistique.

Mots-clés : Carlos Saura, Photographie, Années 1950, Espagne.

Nancy BERTHIER, “Carlos Saura años 1950: en el principio era la fotografía”.

Resumen. El primer encuentro de Carlos Saura con la práctica fotográfica se remonta a finales de los años cuarenta. A partir de entonces, nunca dejó de ejercer un arte que, a pesar de no ser el que le hizo célebre, lo ha acompañado durante toda su vida. Si bien esta actividad ocupó el primer plano de su vida artística y profesional en los años cincuenta, fue mucho después, a principios de los 2000, cuando sacó del olvido su producción fotográfica de la época, que él mismo había hecho caer en el olvido.

Desde entonces, estas imágenes han circulado ampliamente, imponiendo, al lado del Saura cineasta, la figura de un Saura fotógrafo. Este texto se propone ofrecer un panorama de las varias facetas de su producción fotográfica de ese periodo, contextualizándola y poniendo de realce tanto su dimensión documental como propiamente artística.

Palabras claves: Carlos Saura, Fotografía, Años 1950, España.

Nancy BERTHIER, “Carlos Saura in the 1950s: In the Beginning was the Photography”.

Abstract. Carlos Saura’s first encounter with photographic practice dates back to the end of the 1940s. From that point on, he never ceased to practice an art that, although it wasn’t the one who made him famous, accompanied him along all his life. Even if photography was at the forefront of his artistic and professional life in the 1950s, it was much later, in the early 2000s, when Saura stepped out his own production of the time, which had fallen into oblivion even for him. Since then, these images have widely circulated, imposing, alongside the filmmaker figure, the idea of Saura as a photographer. By contextualizing it and highlighting both its documentary and artistic aspects, this article aims to offer a panorama of the various facets of Saura’s photographic production in the 1950s.

Keywords: Carlos Saura, Photography, 1950s, Spain.

*

Jacques TERRASA, « Un bidonville sur la plage : regards sur le Somorrostro dans la Barcelone des années 1960 ».

Résumé. Le Somorrostro, quartier de *barracas* (comme on désigne ces cabanes à Barcelone), s’est formé sur la plage, au delà du quartier de la Barceloneta, à partir du dernier tiers du XIX^e siècle. Il fut détruit en 1966 pour permettre le prolongement de la promenade maritime et la célébration de manœuvres navales présidées par Franco. Plus de 10.000 personnes – ouvriers et pêcheurs – y vivaient dans les années cinquante. Le Somorrostro, lié à la forte émigration de travailleurs pauvres vers une ville en mutation, a été le lieu de naissance de la grande danseuse de flamenco Carmen Amaya, qui y est revenue pour jouer en 1963 dans le film de Rovira Beleta, *Los Tarantos*. Ce quartier sera filmé par le documentariste Llorenç Ferrer peu avant sa destruction. Mais ce sont surtout les photographies de Jacques Léonard et de Joan Colom qui sont au cœur de cette réflexion sur la dure réalité du bidonville sur la plage.

Mots-clés : Bidonville, Barcelone, Somorrostro, Joan Colom, Jacques Léonard, *Los Tarantos*, Llorenç Ferrer.

Jacques TERRASA, “Una chabola en la playa: miradas sobre el Somorrostro en la Barcelona de los años 1960”.

Resumen. El Somorrostro, barrio de *barracas* (como se designan las chabolas en Barcelona), se formó en la playa, más allá de la Barceloneta, a partir del último tercio del siglo XIX. Fue destruido en 1966 para permitir la construcción del paseo marítimo y la celebración de unas maniobras navales presididas por Franco. Más de 10.000 personas — obreros y pescadores — vivían allí en los años cincuenta. El Somorrostro, vinculado a una fuerte emigración de trabajadores pobres hacia una ciudad en mutación, fue el lugar de nacimiento de la gran bailadora de flamenco Carmen Amaya, quien volvió allí para actuar en 1963 en la película de Rovira Beleta, *Los Tarantos*. También el documentalista Llorenç Ferrer lo filmó poco antes de su destrucción. Pero son las fotografías de Jacques Léonard y de Joan Colom las que están en el corazón de estas reflexiones sobre la dura realidad del barrio de chabolas en la playa.

Palabras claves: Chabolas, Barcelona, Somorrostro, Joan Colom, Jacques Léonard, *Los Tarantos*, Llorenç Ferrer.

Jacques TERRASA, “A Shanty Settlement on the Beach: Perspectives on Barcelona’s Somorrostro in the 1960s”.

Abstract.

The Somorrostro district of *barracas* (as the slums are called in Barcelona) was formed on the beach beyond the district of Barceloneta during the last third of the 19th century. It was destroyed in 1966 to allow the continuation of the maritime walk and the celebration of naval maneuvers chaired by Franco. More than 10.000 people — workers and fishermen — lived there in the 1950s. The Somorrostro, connected to a strong emigration of working poor people towards a city in transformation, was the place of birth of the famous flamenco’s dancer Carmen Amaya. She went back to the Somorrostro in 1963 to perform in Rovira Beleta’s film *Los Tarantos*. The documentary maker Llorenç Ferrer also filmed the district shortly before its destruction. Those images, and especially the photographs of Jacques Léonard and Joan Colom, are at the center of this article’s reflection on the harsh reality of the Somorrostro.

Keywords: Shanty town, Barcelona, Somorrostro, Joan Colom, Jacques Léonard, *Los Tarantos*, Llorenç Ferrer.

*

Iara Lis SCHIAVINATTO, « Repères pour une brève histoire intellectuelle de la photographie : à propos de Hercule Florence ».

Résumé. Le franco-monégasque Hercule Florence est connu pour sa condition d’artiste voyageur et inventeur. Il a été aussi le créateur de la photographie à Vila de São Carlos, au Brésil, entre 1832 et 1833, participant ainsi aux multiples inventions de la photographie au début du XIX^e siècle. Cet article réalise un premier

recensement des moments clés où le travail de Hercule Florence est devenu objet d'étude, principalement pour l'histoire de la photographie au Brésil, entre les années 1970 et 1980. Une période coïncidant avec l'institutionnalisation de ce domaine d'étude au Brésil et en Amérique Latine.

Mots-clés : Hercule Florence, Photographie, Culture visuelle.

Iara Lis SCHIAVINATTO, “Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico: sobre Hercule Florence”.

Resumo. O franco-monegasco Hercule Florence é conhecido por sua condição de artista viajante e inventor. Ele também é conhecido por ter inventado a fotografia na Vila de São Carlos, no Brasil, entre 1832 e 1833, inscrevendo-se assim na dinâmica das múltiplas invenções da fotografia no começo do século XIX. Este artigo faz um primeiro levantamento dos momentos em que Hercule Florence se tornou objeto de estudo, sobretudo para a história da fotografia no Brasil. Ou seja, entre as décadas de 1970 e 1980, quando se deu o processo de institucionalização da fotografia como campo de estudos no Brasil e na América Latina.

Palavras-chave: Hercule Florence, Fotografia, Cultura Visual.

Iara Lis SCHIAVINATTO, “Marks for a Brief Intellectual History of Photography: on Hercule Florence”.

Abstract. The French-Monegasque travelling artist Hercule Florence is also known by his invention of photography in Vila de São Carlos, Brazil, between 1832 and 1833. Thus he was among the multiple isolated inventors of photography at the beginning of the 19th century. This article aims to a first reassessment of the different moments when his work was an object of attention for the history of photography in Brazil, especially between the 1970s and 1980s, when a remarkable process of institutionalization of these kind of studies took place in Brazil and Latin America.

Keywords: Hercule Florence, Photography, Visual Culture.



Public multi-écrans du XXI^e siècle

