

Artigo completo dispoñible en <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/121-nicole-brenez-rene-vautier-devoirs-droits-et-passion-des-images>

(...)

Membro das FFI (Forzas Francesas de Interior), condecorado coa Cruz de Guerra aos 16 anos, René Vautier decide de forma definitiva loitar non coas armas, senón cunha cámara. En 1946 preséntase ás probas do IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), onde é o primeiro na proba escrita e segundo na oral. Durante os seus estudos, participa clandestinamente na realización de *La Grande lutte des mineurs*, obra colectiva asinada por Louis Daquin (1948). En 1950, a pesar da censura francesa que lle confisca una gran parte das bobinas, consegue rematar *Afrique 50*, primeiro filme anti-colonialista francés, obra mestra do cinema comprometido, que lle vai custar trece imputacións xudiciais e unha condena a un ano de cadea. Desde entón, pagando o prezo de feridas (conta con humor que debe ser o único realizador que ten un anaco de cámara no cranio, a causa dun disparo perdido sobre a Liña Morice entre Alxerxia e Tunes), numerosos anos de cárcere e unha memorable folga de fame, a loita de René Vautier contra toda caste de formas de opresión política, económica e cultural (censura) non parará nunca.

(...)

Rico (e unicamente por iso) polo vivido nesas seis décadas de combates, inspirado nos inicios polo exemplo de Joris Ivens, René Vautier representa o arquetipo do cineasta comprometido. A súa destreza técnica e loxística e a súa intrépida tenacidade alimentan por unha banda un rigor plástico extremo, capaz de darlle ao presente inmediato unha magnitude épica, e por outra una creatividade formal incesante que lle permiten superar en todo tipo de circunstancias as dificultades prácticas asociadas a una obra de "intervención social".

En 2003, para o programa *Court-Circuit*, que lle adicaba unha reportaxe, pedímoslle a René Vautier que definise o cinema de

intervención social e establececese os seus principios. Despois de pensalo, deixou no contestador a seguinte mensaxe, lida entre risos: "Entre os capitalistas e os críticos que lles lustran as botas, o filme de intervención social foi considerado durante moito tempo o produto bastardo dunha cópula ilícita entre un cámara e un creador de imaxes que procrean un contrapoder". Para a reportaxe (titulada *René Vautier, le cinéma de haute lutte*), definiu 5 principios:

"5 principios básicos para un cinema comprometido"

1. Tratar de crear imaxes verdadeiras no canto de contar historias falsas.
2. "Non hai que deixaralles aos gobernos escribir sós a historia, é preciso que os pobos traballen nesa escritura" (Kateb Yacine)
3. Escribir a historia en imaxes. Mentres sucede.
4. Crear un diálogo de imaxes en tempos de guerra.
5. Fronte á desinformación oficial, practicar e difundir a contra-información."

As escollas e os xestos de René Vautier supoñen unha concepción totalmente renovada do cinema. En termos prácticos de produción, rodaxe, concepción, montaxe e distribución; en termos estilísticos de documental, ensaio ou ficción, cada xesto cinematográfico vólvese pensar á luz dos ideas de colectividade -incluídas as cuestións da historia do cinema e a conservación. René Vautier desenvolve unha idea crítica do que debería ser unha Filmoteca: non un almacén de celuloide, mais un "lugar onde se garda a memoria do cinema non controlado e que permite conservar o que, temporalmente, foi prohibido" (conversación do 18 de agosto de 2009). (...)

Unha idea tan elevada do cinema supón un combate cotián contra o poder e os seus axentes, desde os exércitos ata os xornalistas cinematográficos, que é o mínimo que se pode esixir -mais tamén contra os seus propios aliados a quen lles gustaría instrumentalizalo, como demostra o conflito co seu camarada Frantz Fanon. René Vautier expón ese conflito crucial en *Caméra citoyenne* [a súa recompilación de textos varios], que tivo lugar cando proxectaba en Túnez as imaxes dos filmes rodados cos guerrilleiros diante dos responsables de información do FLN, como Abbane Ramdane, ou o propio Fanon, presente en calidade de director do xornal *Résistance algérienne*.

«Despois da última imaxe, Frantz Fanon felicítame dunha maneira un tanto estraña: "Bo traballo, o voso partido vai estar contento!". E non me esconde que está ao corrente de que fun enviado polo Partido Comunista para recoller imaxes que lles permitan xustificar a súa posición en torno á guerra de Alxerxia. Expón ese punto de vista dun xeito tan abrupto e convencido que me digo: "Para que discutir?" Érgome, recollo as bobinas... e pídemme que me volva sentar. Entón di: "Aceptaría un salario do FLN, comprometéndose a enviarnos de volta todas as imaxes que poida filmar en Alxerxia, que pasarían a ser propiedade exclusiva do FLN?" Esfórzome a lle explicar con tranquilidade que non teño intención algunha de converter-

RENÉ VAUTIER: DEBERES, DEREITOS E PAIXÓN DAS IMAXES

NICOLE BRENEZ

me nun mercenario da revolución alxeriana e que pretendo participar ata o final de calquera filme do que eu teña rodado as imaxes.» Lendo o que segue deste episodio en *Caméra citoyenne*, retemos a lección de que, mesmo involucrando todas as súas forzas ao servizo dunha causa, René Vautier non lle ofrece a ninguén as súas imaxes, polo menos nun modo de propietario (ao contrario, ofreceullas a quen as precisaba e atopámolas en numerosos filmes militantes, o que provocou en ocasións perder copias valiosas), senón é a título dunha liberdade inalienable. Despréndese da concepción do cinema desenvolvida por René Vautier a autonomía dunhas imaxes que instauran un sentido e unha liberdade que debe ser protexida cunha vixilante intransixencia: un territorio simbólico e inalienable instalado no tempo, a partires do cal a historia poderás ser establecida. Esta autonomía (no sentido literal dunha lei singular) non lle pertence a persoa algunha, nin aos cineastas, nin ao cinema, nin sequera aos pobos cuxa opresión e combates documentan as imaxes, todos poden gozar dela pero ninguén a posúe. Non constitúe en ningún caso un contra-historia, senón que establece a posibilidade dunha historia exacta.

(...)

Debémolo precisar: a autonomía non se parece en nada a unha fetichización do plano ou do material (arxénteo, video-gráfico, dixital) tan frecuente entre os cineastas. Trátase dun funcionamento simbólico *princeps*, a responsabilidade das imaxes ante a historia, que subordina e reconfigura o resto de instancias: autor, asinante, espectador, contexto, intertexto. O traxecto de René Vautier deita unha concepción precisa e ampla das funcións e usos das imaxes: documentar, dicir a verdade, facer xustiza, testemuñar, aportar probas dentro dun xuízo, dialogar con outras imaxes, informacións, consignas e sinais, contradicir, contraatacar, convencer... investiu as imaxes de todos os deberes. Pero para que os poidan cumprir houbo que concibir tamén, implicitamente, un dereito das imaxes que as volven irredutibles ao conxunto de usos e instrumentalizacións que poden sufrir.

(...)

Cada filme de René Vautier constitúe un panfleto, un escudo para os oprimidos e vítimas da historia, unha pequena máquina de guerra a favor da xustiza. E como as armas dun guerrilleiro, úsanse, dánse, intercámbianse, préstanse, tíranse, destrúense, pérdense, escóndense e son por veces esquecidas longos períodos de tempo no seu agocho. Desde esta perspectiva, cada filme de René Vautier constitúe un novo caso, un episodio na que é probablemente a historia máis novelesca da historia do cinema. Cheos de cicatrices como están, os filmes revelan unha verdadeira beleza, non só desde o punto de vista plástico, senón tamén a dun cinema elevado á plenitude da súa necesidade e das súas capacidades.

(...)

COME BACK, AFRICA E A HISTORIA DO CINEMA DE SURÁFRICA

Ntongela Masilela

Artigo aparecido en *Jump Cut*, nº 36, Maio 1991, pp. 61-65. Dispoñible completo en <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/ComeBackAfrica.html>

(...)

O cinema negro do apartheid foi realizado por surafricanos brancos (directores, operadores de cámara, montadores, etc.), baseado na ideoloxía dominante do apartheid e distribuído na esfera pública negra. Co paso do tempo, estendeu os seus diabólicos tentáculos dos complexos mineiros ás áreas urbanas negras e aos *Bantustans* ("patrias"). Mentres a produción estaba controlada totalmente por brancos, que tiraban dela enormes beneficios, os actores eras normalmente africanos. Recentemente, os africanos involucráronse tamén na produción. Son filmes falados normalmente en zulú. O obxectivo específico deste cinema é corromper e desmobilizar a imaxinación histórica e política da poboación negra. Este tipo de cinema revela outra maneira na que a ideoloxía levou o cinema surafricano á mediocridade e ao desastre.

En paralelo a este cinema negro do apartheid realizouse un cinema en africáner. En xeral, a estrutura dos filmes desta tradición, como argumentou convincentemente Keyan Tomaselli, depende dunha dialéctica entre inclusión e exclusión. Segundo Tomaselli, o feito de que a industria mineira do ouro fora dominada polo Imperio Británico contra os intereses dos nacionais africáners fai que a xenofobia impregne este cinema. Co tempo, a xenofobia foi proxectada cara os negros. Orixinada na esfera económica (branco contra branco), esta xenofobia virou cara o plano político (branco contra negro), onde ficou. En esencia, a xenofobia foi unha parte importante do aparato ideolóxico do *Afrikaanerdóm* (nacionalismo branco).

Pola contra, trinta anos atrás un filme foi filmado en segredo en Suráfrica que, co paso do tempo, prefigurou o que podería ter sido un auténtico cinema nacional no noso país. *Come Back, Africa*, do cineasta independente estadounidense Lionel Rogosin, é sen dúbida o meirande logro do cultura cinematográfica en Suráfrica. O filme foi prohibido en 1959. Foi certamente un evento transcendental o que sucedeu o 1 de maio de 1988, cando o filme de Rogosin fixo a súa primeira aparición pública no noso turbulento país.

O primeiro filme de Lionel Rogosin, *On the Bowery* (1955), retrataba o empobrecido barrio neoiorkino que lle dá nome. Facilitou a emerxencia do *New American Cinema* de Jonas Mekas, John Cassavettes, Frederick Wiseman e a consolidación do Free Cinema británico de John Schlesinger, Lindsay Anderson e Karel Reisz. Só hai que ler o eloxio superlativo que Basil Wright fixo deste primeiro filme de Rogosin na súa estrea para entender o crucial que foi a súa aparición. A súa poética mestura de documental e ficción foi a un tempo a culminación da tradición documental de Flaherty e o comezo dunha forma lírica do documental experimental que chegou á súa máxima expresión na obra de Santiago Álvarez.

Unha das cousas que fai de *Come back, Africa* un dos máis importantes documentos da nosa historia cultural é que é a última instantánea dunha brillante xeración literaria antes da súa destrución na masacre de Sharpeville de 1960. No filme

atopamos entre outros a Bloke Modisane, Lewis Nkosi, Can Themba e Miriam Makeba. Lewis Nkosi, que escribiu o guión de *Come back, Africa* xunto a Lionel Rogosin e Bloke Modisane e que tamén actuou no filme, foi sempre consciente da importancia histórica do filme. Nun artigo que saíu xusto despois da estrea internacional do filme, Nkosi, un dos críticos literarios máis importantes de África, eloxiouna nos termos que seguen:

“O filme non é excelente desde ningún punto de vista desde o que se mire. Hai demasiadas fraquezas técnicas no desenvolvemento da historia. Con todo, a pesar de todos eses erros, a historia abrolla como un poderoso documento da verdade social como ningún outro produtor teña despregado neste país”.

No plano lingüístico, así como na proxección social da realidade, o filme dispón as súas certezas e conviccións. O filme emprega tres linguaxes surafricanos que están no centro das súas experiencias históricas e culturais. O zulú é falado polos traballadores no complexo mineiro. O africáner polos policíaos que arrestan africanos. E o inglés fálanos os intelectuais africanos nun bar clandestino e tamén os homes de negocios. Dito doutro xeito, o filme proxecta o zulú como a linguaxe da solidariedade de clase, o africáner como a linguaxe da coacción e a represión e o inglés como a linguaxe do comercio e o intercambio intelectual. Aínda que en certo sentido estas designacións imaxinarias do filme son bastante simples, capturan con todo unha certa verdade histórica. Por exemplo, iconograficamente, o filme ábrese cunha secuencia na que se observan a contraluz os complexos mineiros dos que veñen os traballadores da mina. Esta abertura revela o xenio intuitivo de Rogosin, xa que como este ensaio tentou apuntar máis arriba, a revolución mineira estivo no centro do proceso histórico surafricano. Noutras palabras, o filme ábrese coa cuestión do traballo e o capital. A dialéctica entre os dous vai determinar a estrutura do filme.

Tamén no plano iconográfico, *Come back, Africa* mostra dun xeito sen precedentes unha imaxe positiva dos africanos na pantalla desde o principio ata o final. Non ofrece unha romantización ou distorsión da imaxinería negra, senón que fai patentes unha serie de formas culturais negras. Desde a primeira aparición de Zacharia, o protagonista principal, visto entre un grupo de traballadores, ata os momentos finais do filme, sentimos como o filme trata de facer entender o sentido e a estrutura da historia de Suráfrica. O filme trata igualmente de chamar a atención sobre a tensión entre cidade e campo, representando este último supostamente o tradicionalismo e o primeiro o cosmopolitismo. Na famosa secuencia do bar clandestino, onde Zacharia representa a forza do tradicionalismo, Lewis Nkosi facendo de sí mesmo representa o polo do cosmopolitismo. Can Themba no filme representa o anarquismo; e sen dúbida Miriam Makeba representa a espiritualidade.

Dito doutro xeito, o filme compón un rico cadro de representacións e contrastes históricos e iconográficos. A verdadeira relevancia de *Come back, Africa* é que desde a súa realización hai trinta anos, e a súa primeira proxección nas pantallas públicas de volta á casa, formula unha pregunta fundamental: Cal debería ser a natureza e estrutura dun auténtico cinema nacional surafricano?
(...)

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
① cineclubedecompostela.blogaliza.org
facebook.com/cineclubedecompostela
@cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

2 DE DECEMBRO

África 50

(Afrique 50, René Vautier, Francia, 1950, 19', VOSG)

Volve, África

(Come Back, Africa, Lionel Rogosin, EUA, 1959, 85', VOSG)

16 DE DECEMBRO

O regreso de África

(Le retour d'Afrique, Alain Tanner, Suíza / Francia, 1973, 108', VOSG)

9 DE DECEMBRO

África á beira do Sena

(Afrique sur Seine, Mamadou Sarr / Paulin Vieyra, Francia, 1955, 22', VOSG)

A viaxe da hiena

(Touki bouki, Djibril Diop Mambéty, Senegal, 1973, 85', VOSG)