



Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar

Aldo Francia



CESOC
Ediciones ChileAmérica



Aldo Francia Boido, nació el 30 de agosto de 1923 en Valparaíso. Hijo de italianos, cursó sus estudios primarios en Italia y las humanidades en Valparaíso y Viña del Mar.

Se recibe de médico en 1949 ejerciendo como pediatra en su ciudad natal, donde mantiene su consulta por 40 años.

Su amor al cine se manifiesta desde su niñez. A fines de la década del 50, comienza a realizar sus sueños de cineasta con la realización de cortometrajes en 8 y 16 mm. Luego, le siguen sus largometrajes: "Valparaíso, mi amor", (1969) y "Ya no basta con rezar", (1972), que logran elogiosas críticas a nivel internacional.

El primero, fue seleccionado para el "Forum" del Festival de Cine de Berlín 1970 y para la "Quincena de los Realizadores" del Festival de Cannes, el mismo año.

El segundo, obtuvo un premio en la "Semana de la Crítica" del Festival de Cannes 1973 y de la "Oficina Católica Internacional de Cine" (OCIC). Ese mismo año, participa en la muestra "Semana del Color" de Barcelona y en 1974, obtiene el máximo galardón del "Festival de Cine Iberoamericano" de Huelva, España.

Su tercera película "La guerra de los viejos pascuales" no pudo

filmarla -no obstante tener el guión y los actores- a causa del golpe militar de 1973

Su gran aporte al desarrollo del Nuevo Cine chileno y latinoamericano se puede apreciar concretamente en su nueva obra, que no queda registrada en el celuloide, sino en las páginas de este libro, "Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar". En ellas recrea las dificultades y los triunfos de una generación de cineastas, que actualmente están en la plenitud de su espíritu creativo, así como los entretelones en la organización de los festivales de cine, eventos vitales en el desarrollo del séptimo arte en América Latina.

Ultimos títulos publicados por CESOC

El día en que murió Allende
Ignacio González C.

Unidad y renovación
Aniceto Rodríguez

El desafío del reencuentro
Obispo Juan L. Ysern

Avatares
Nelson Alvarez

Tiempo de días claros
Patricia Verdugo

**NUEVO CINE LATINOAMERICANO
EN VIÑA DEL MAR**

© Aldo Francia

© ARTECIEN

© CESOC Ediciones ChileAmérica
Esmeralda 636, Santiago

Inscripción Nº 76.963, Septiembre de 1990

Diseño portada: Chantal de Rementería

Impreso en: Imprenta CRAN

Cueto 741, Santiago

Impreso en Chile / Printed in Chile

Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar

Aldo Francia

Los editores del libro agradecen en forma especial la valiosa
cooperación de:

Chantal de Rementería,
Douglas Hübner,
Moisés Hilzerman,
José Román, y
Marta Contreras

y a los siguientes cooperadores que hicieron posible esta edición:

Ignacio Agüero

Gloria Barrera

Paloma Campi

Pedro Chaskell

Mario Díaz

Claudio di Girólamo

Gustavo Graef-Marzino

Celsa González

Cristián Kaulen

Patricio Kaulen

Leonardo Kocking

Cristián Lorca

Miguel Littin

Elizabeth Menz

Jaime Morera

Andrés Racz

María Erica Ramos

Claudio Sapiaín

Pedro Sánchez

Sergio Trabucco

Arnaldo Valsecchi

Héctor Ríos

Guilietta Fadda Cori

Lisa Jungebloest

Bruno Francia

Enrique Colombo

Carmina Colombo

Daniela Colombo

Cinearte

SECH Viña del Mar

*Dedico este libro a Jorge Müller
Egresado de la Escuela de Cine Viña del Mar.
Detenido-desaparecido a fines de 1974.
Visto por última vez en Villa Grimaldi.*

PRESENTACION

Varios escritos han recogido, en los años recientes, testimonios de la azarosa historia del cine chileno, sin que falte el texto erudito, resultado de un acuciosa investigación. Bastante camino queda aún por recorrer en la exploración de nuestro pasado cinematográfico. Hay algo, sin embargo, que más allá de las metodologías y sistematizaciones, tan necesarias a toda recuperación histórica, constituye el complemento indispensable de esa apelación a la memoria de una cultura.

"Primo annales fuere, post Historiae factae sunt" dice un antiguo adagio latino. Sin pronunciarnos sobre su relatividad, admitimos sí la importancia que le asigna a la labor del cronista en ese proceso. Porque esa voz en primera persona que nos conduce a través de los hechos es a la vez expresión individual e interpretación general. "El documento y la crítica, la vida y el pensamiento, son las verdaderas fuentes de la historia", decía Croce. El libro que ahora nos entrega Aldo Francia contiene un acopio de datos firmemente respaldados y corroborados por documentos de la época, algunos de ellos transcritos in extenso, lo que lo constituye en material de consulta de primera mano. Pero no se trata de una materia neutra e inerte. El autor ejerce sobre este material y sobre los hechos que narra su derecho a analizarlos críticamente, con una toma de posición tan viva como actual. Es esa vida también presente en la evocación de un proceso de creación. Cuando Francia nos habla de cómo hizo sus películas no recurre a formulaciones abstractas ni a digresiones metodológicas. Junto a la inquietud estética está el dato aparentemente banal, el imprevisto, la solución de última hora, la

pequeña anécdota, todo aquello que, lo saben quienes hacen películas, constituye la cotidianeidad de un proceso, lo hace vivo, lo desacraliza. Algo similar ocurre cuando relata las alternativas de un acontecimiento culturalmente tan importante como es un festival de cine. Pocos saben que tras la exitosa exhibición, la declaración programática, los encuentros y convergencias, hay una laboriosa remoción de obstáculos. Burocracias, ineptitudes, mezquindades, son descritas por el autor con divertido distanciamiento. Nada más lejos, sin embargo, que la crónica desapasionada. El cineasta juzga, opina, analiza, a veces con vehemencia.

Los hechos trascendentes y las pequeñas anécdotas se mezclan en un mecanismo que percibimos vivo. Lo es también el estilo, suelto, coloquial, preocupado sólo de comunicar en un lenguaje llano, esas realidades que se acumulan en la memoria de un hombre de acción. Aldo Francia ha escrito su libro como concebía sus películas: directas, nítidas, transitando entre la emoción y la reflexión, testimoniando verdades sin temores ni complejos.

José Román

EL REVELADO VITAL DE ALDO FRANCIA

Es quizás lo que le faltaba en su trayectoria creativa a Aldo Francia: un libro. Pese a los múltiples libros cinematográficos producidos utilizando un lenguaje de cine, esta otra obra es un "revelado" de vivencias y visiones íntimas de este creador.

Es un libro esperado con interés, con respeto, con curiosidad y con la certeza de que habrá de constituir un aporte significativo para incrementar la información disponible, a través de uno de sus protagonistas, sobre el movimiento cinematográfico chileno y latinoamericano.

Mucha gente bien informada y con acceso al quehacer cultural regional y nacional identifican, reconocen y valoran a Aldo Francia como hombre de cine, uno de los pioneros y principales de nuestro país, y quizás el primero que trascendió, en el mejor nivel, más allá de nuestras fronteras.

Hay otros, centenares, que componen esa mayoría silenciosa que puebla los cerros de Valparaíso y Viña del Mar, que lo conocen, agradecen y veneran como el abnegado médico pediatra, médico de pobres y de cerros casi inaccesibles, que nunca supo negar sus servicios y su ciencia a todos y muy en especial a los niños más desposeídos.

Un grupo más reducido, verdaderos privilegiados, los que pueden ostentar el título de amigos de Aldo, supieron la verdad completa, la de estar frente a un ser humano de excepción.

Algo de todo esto podrá apreciarse a través de este libro. La verdad completa, nunca. La modestia de Aldo y la riqueza de su personalidad multifacética, lo impiden.

Aparece el libro en un momento especial. Cuando el esfuerzo y la admiración que muchos le tienen logran revivir una de sus obras, al continuar los Festivales de Cine de Viña con la realización del III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Faltaría sólo el apoyo de normas legales, que posibiliten el desarrollo y la consolidación de una industria cinematográfica chilena de proyección latinoamericana e internacional, que Aldo siempre soñó y cuya ausencia sufrió.

Si este libro contribuye a crear conciencia de esta necesidad, se habrá cumplido otro sueño de Aldo, un soñador que demostró con sus realizaciones, con sus obras, que no siempre los sueños sólo sueños son.

Gustavo Boye S.

INDICE

Introducción	13
Viña del Mar, cuna del Nuevo	
Cine Latinoamericano	17
Abierta Muestra-homenaje al XX Aniversario del Festival de Viña del Mar	19
Discurso inaugural de Miguel Littin	20
Testimonios	38
Cine Nuevo y Cine Viejo	40
El nuevo cine chileno nace en el año 1967	43
Precursores del nuevo cine (antes de 1967)	45
Cine Club Viña del Mar	50
Los festivales de Viña del Mar	
Los festivales de cine aficionado	
Primer Festival, 1963	61
Segundo Festival, 1964	69
Tercer Festival, 1965	81
Ley de Cine	92

Cuarto Festival de Cine. Primer festival y encuentro de cineastas chilenos, 1966	100
Cine Arte	111
Quinto Festival de Cine. Primer festival y encuentro de cineastas latinoamericanos, 1967	117
La Escuela de Cine	147
Sexto Festival de Cine, Segundo festival y encuentro de cineastas latinoamericanos, 1969	154
Tercer Festival de Cine y encuentro de cineastas latinoamericanos	171
Alfredo Guevara, el Forjador	174
Las Películas del nuevo cine chileno entre 1967 y 1973	177
 Apéndice	
Mis películas	181
Nace "Valparaíso, mi amor"	183
"Ya no basta con rezar"	219
Un guión no realizado: "La Guerra de los Viejos Pascuales"	240

INTRODUCCION

A raíz de la invitación que recibimos Luisa Ferrari, mi esposa y yo para asistir al 9º Festival de Cine Internacional de La Habana, me decidí a escribir este librito, destinado a fijar la historia de una época, un poco ya olvidada, de la cinematografía chilena.

En Chile hay poca literatura nacional de cine y prácticamente nada sobre su historia. Lo más completo es la pequeña monografía de Carlos Ossa, editada el año 1971, dentro de la colección "Nosotros los chilenos". El otro libro sobre la historia del cine chileno, es el texto de Mario Godoy, del año 1966, que más que historia es un conjunto de gacetillas sobre las diversas películas filmadas, sin ninguna sistematización ni juicio crítico. Y no hay más. "Re-visión del cine chileno" de Alicia Vega no es una verdadera historia, sino que sólo una serie de estudios críticos, sumamente analíticos, sobre siete largometrajes y siete documentales representativos de las diferentes etapas por las que pasa el cine nacional. Por eso es importante cualquiera publicación que se haga sobre la historia de nuestro cine, antes de que el olvido lo borre todo.

Ahora, por el hecho de que fui uno de los principales actores de la década que corre entre los años 1962 y 1973, estoy obligado a nombrarme a cada rato, lo que no es lo más conveniente para la credibilidad del libro. Es por ese motivo que hubiera querido que estas páginas las escribiera otra persona, menos comprometida con los hechos que se narran; pero dado que todos los antecedentes están en mi poder resolví escribirlo yo mismo. Y para evitar la ridiculez y lo desagradable de autonombrarse, recurro a transcribir libros, revistas y dia-

rios para que narren los diversos hechos de esos años. Y sólo cuando no pueda referirme a ellos recurro a mis recuerdos, tratando en lo posible de no nombrarme.

No es un libro para especialistas. Traté de hacerlo lo más liviano posible, sin caer en la superficialidad, mediante la inclusión de anécdotas intrascendentes que, en honor a la verdad, no deberían aparecer en un libro "culto" sobre cine. Que me perdonen los críticos, pero el libro no está solamente dedicado a ellos.

Igualmente, a veces lanzo juicios un poco duros sobre situaciones que me tocó vivir. Pido excusas a los afectados, sean personas o instituciones; pero lo cierto es que reduje la carga explosiva al máximo. En la época en que estos hechos sucedieron, me molestaron mucho más a mí de lo que yo pueda molestarlos a ellos ahora. Por otro lado, no me hago responsable de los juicios que emiten diversos autores en los párrafos "prestados" que incluyo.

Y por último, sólo nombro los films que considero pertenecen al Cine Nuevo, aunque no sean logrados. A los demás, en lo posible, ni los menciono.

Y ahora, manos a la obra.

En 1967, nació un homenaje al Primer Festival de Cine y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizado, hace 20 años, en Viña del Mar y organizado por el Cine Club de la ciudad jardín.

VIÑA DEL MAR, CUNA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Para los nuevos realizadores latinoamericanos, ambos festivales se convirtieron en un punto de referencia, al decir, constituyen los puntos de referencia para una nueva forma de enfocar el cine. Así como los actuales cristianos abandonan la moral sexual tradicional y adoptan una moral social más acorde con los tiempos, los nuevos cineastas, después de los dos festivales, abandonan el cine de diversión evasora y empiezan un cine de compromiso con la realidad latinoamericana.

Hasta el Primer Encuentro y Festival de Viña del Mar sólo hubo manifestaciones dispersas, casos aislados de cine social representados por el Cinema Novo brasileño, la Escuela Argentina de Santa Fe y el incipiente cine revolucionario cubano. El motivo de Viña del Mar fue reunir a los realizadores y sus películas, dando inicio a un nuevo cine latinoamericano que planteaba una temática diferente, una nueva técnica para filmar y, sobre todo, una enorme anhelo de unificación. Se proyectaba comenzar la unificación latinoamericana a través del cine.

Pero, este primer festival no solo echó las bases del nuevo cine

El 9º Festival de Cine de La Habana, realizado en diciembre de 1987, rindió un homenaje al Primer Festival de Cine y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizado, hace 20 años, en Viña del Mar y organizado por el Cine Club de la ciudad jardín.

Este festival viñamarino de 1967, dedicado al corto y al mediometraje, fue seguido por otro similar el año 1969, pero ampliado ahora al largometraje.

Para los nuevos realizadores latinoamericanos, ambos festivales equivalen al Medellín y Puebla de los cristianos, vale decir, constituyen los puntos de referencia para una nueva forma de enfocar el cine. Así como los actuales cristianos abandonan la moral sexual tradicional y adoptan una moral social más acorde con los tiempos, los nuevos cineastas, después de los dos festivales, olvidan el cine de diversión evasora y empiezan un cine de compromiso con la realidad latinoamericana.

Hasta el Primer Encuentro y Festival de Viña del Mar sólo hubo manifestaciones dispersas, casos aislados de cine social representados por el Cinema Novo brasileño, la Escuela Argentina de Santa Fe y el incipiente cine revolucionario cubano. El mérito de Viña del Mar fue reunir a los realizadores y sus películas, dando inicio a un nuevo cine latinoamericano que planteaba una temática diferente, una nueva técnica para filmar y, sobre todo, una enorme ansia de unificación. Se proyectaba comenzar la unificación latinoamericana a través del cine.

Pero, este primer festival no solo echó las bases del nuevo cine

latinoamericano, sino que fue también el comienzo del Nuevo Cine Chileno.

Hasta el año 1967 habían en Chile pequeños destellos de un cine diferente, como los emitidos por la gente de Cine Experimental, Helvio Soto, los Di Lauro, Alvaro Covacevich o Miguel Littin. En general, todos los que nos interesábamos en cine, estábamos obnubilados por las películas que nos llegaban de Europa y USA y desconocíamos otra clase de cine, más afín a nuestra idiosincrasia.

Al ver proyectadas en las pantallas del festival las películas argentinas, cubanas y brasileñas, sufrimos un gran impacto. Allí nos dimos cuenta de que estábamos en una ruta equivocada. Que el cine no es solamente una expresión artística, sino que algo muchos más importante que eso: un medio de comunicación. Una forma de mostrar la terrible realidad de América morena, con el fin de hacer conciencia de ella y producir las condiciones ambientales para cambiarla. Que el cine no era el opio, sino que podía ser la anfetamina del pueblo, un estimulante de la conciencia.

Y nació el Nuevo Cine Chileno, lejos de la extranjera experiencia del Chile Film de los años 40 y asimismo lejos del falso criollismo del folklore de salón y de los episodios cómicos de algunos comediantes populacheros e irreales.

Es la historia del nacimiento de este cine, a través de las experiencias de Cine Club, Cine Arte y de mis películas, las que se expondrán en este librito, destinado a clarificar diez años de cine chileno, desde comienzos de los años sesenta hasta el golpe militar de 1973. En ese momento, el cine se cortó violentamente y tuvo que exiliarse al extranjero, donde siguió evolucionando y creciendo, bajo otras banderas y otros lenguajes.

ABIERTA MUESTRA-HOMENAJE AL XX ANIVERSARIO DEL FESTIVAL DE VIÑA DEL MAR

La muestra-homenaje al XX aniversario del Primer Festival de Cine Latinoamericano, efectuado en Viña del Mar, Chile, quedó abierta anoche en el cine La Rampa.

Las palabras inaugurales estuvieron a cargo del realizador chileno Miguel Littin.

Armando Hart, Ministro de Cultura y Gabriel García Márquez, Presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, entregaron diplomas de reconocimiento a Alfredo Guevara y Aldo Francia.

Se encontraban además, en el homenaje, Julio García-Espinoza, Presidente del Festival, Fernando Birri, Director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, así como alguno de los premiados en Viña del Mar -además de Littin- Santiago Alvarez, Eliseo Subiela y Sergio Muñoz.

(Publicado en primera página en el diario Granma)

La Habana, 5 de diciembre de 1987.

DISCURSO INAUGURAL DE MIGUEL LITTIN

Viña del Mar, 1967.

***ALFREDO GUEVARA, ALDO FRANCIA:
EL NUEVO CINE DE AMERICA LATINA***

Hace ya veinte años, en 1967, se reunieron en Viña del Mar cineastas de todo el continente, con el propósito de participar con sus films en el Festival de Cine Latinoamericano y el primer encuentro de cineastas de América Latina.

Era la primera vez que este hecho ocurría en el Continente.

El Cine Club de Viña del Mar, dirigido por Aldo Francia, había tenido que luchar tenazmente para lograr reunir películas y cineastas y, en especial, para lograr la presencia de la delegación cubana, ya que por acuerdo de la OEA, el gobierno de Chile como todos los gobiernos de América Latina, a excepción de México, habían roto relaciones diplomáticas con La Habana.

Sin embargo, la perseverancia y la fuerte voluntad de Aldo Francia, Luisa Ferrari y sus colaboradores, habían logrado vencer el obstáculo y junto a cineastas de Perú, Argentina, México, Venezuela, Bolivia, Brasil, Uruguay, asistieron representando a Cuba, Alfredo Guevara y Saúl Yelín.

La década de los sesenta fueron tiempos de definición.

La revolución cubana había estremecido al Continente. Nacía

con ella una nueva realidad, signada por la presencia protagónica de las grandes masas populares en la vida pública, quienes encontraban su eco natural en una generación de artistas que descubrían en las tradiciones populares la levadura con la que se amasaría la obra del futuro.

Desde el mar Caribe al Pacífico y al Atlántico, desde la selva tropical hasta la Cordillera de los Andes, una voz subterránea y mineral recorría el Continente, removiendo sus entrañas, reconociendo a sus diversas resonancias la identidad común, cuestionando los valores establecidos por el régimen neocolonial, buscando incesantemente proyectar los principios de una nueva filosofía que surgía, dando una respuesta entusiasta a una civilización desgastada por el escepticismo.

El sentimiento acumulado en siglos de sometimiento y colonialismo, en culturas destruidas y templos enterrados, en voces acalladas, en manos truncadas, explotaba como un nuevo volcán, cambiando de raíz la visión de los hombres y las cosas.

Y este nuevo verbo se expresaba en una fulgurante literatura, en una música que rescataba en la memoria popular los acordes de la canción liberada; en un nuevo cine que encontraba en la confrontación social las imágenes y el sonido que lo liberaban de antiguas ataduras estéticas y subordinaciones tecnológicas, empujado a nacer por la fuerza creciente de una historia que exigía ser narrada con urgencia.

Los sesenta fueron los años de la ira.

Tiempos de cambio, tiempos de revolución social, tiempos de sueños forjados escrupulosamente en la lucidez del combate.

En el otoño de 1967, era un secreto a voces que el Che Guevara estaba en Bolivia abriendo con su ejemplo y con su acción el cauce por donde fluirían los ríos de la historia.

Es en este contexto histórico, en el que se reúnen los cineastas de América Latina para confrontar ideas, discutir presentes y futuros y, sobre todo, reconocerse en las imágenes de "una gran humanidad que había dicho basta y echado a andar".

Los mineros de Bolivia.

Las mayorías de Brasil.

Los que con la tierra y el agua mezclan la greda de Argentina.

Los estudiantes de Uruguay.

Los guerrilleros de Cuba.

Los hombres del carbón en Chile.

El testimonio de México.

El arte colonial de Venezuela.

Los subterráneos del fútbol en Brasil, sus escuelas de samba, las historias surgidas de la literatura de cordel.

Los forjadores del futuro en el Perú.

Campesinos Viramundos.

Estudiantes.

Las mujeres proletarias.

La infancia abandonada.

El hombre que recorría desesperanzado por un mundo ajeno.

Los bandoneones insurgentes.

Los hacheros nomás.

Las memorias del Cangazo.

Los del otro oficio...

El chalcal de Nahueltoro.

Ocupaban por fin las pantallas de un cine que era nuevo, en la medida que era lo que la realidad reflejada.

55 films

46 delegados de los cuales:

15 eran de Argentina;

9 de Brasil;

2 de Cuba;

11 de Chile;

4 del Perú;

4 de Uruguay;

y una representante de Venezuela, Margot Benacerraf, constituyeron el núcleo participante a ese primer festival y encuentro de cineastas de América Latina.

Durante una semana, del 1º al 8 de marzo, asistieron a proyecciones y a reuniones donde se discutió con pasión las definiciones y planes del futuro.

En el enunciado de objetivos del Festival de Viña del Mar 1967 se establecía:

a) Exhibir y confrontar obras de tendencia experimental que concurren a la promoción del cine como arte.

b) Investigar nuevas formas de lenguaje cinematográfico a través de una expresión latinoamericana auténtica y propia, fundamentando la problemática del hombre y de la raza; redescubrir lo autóctono e incorporarlo a nuestro cine.

c) Reunir a la gente de cine latinoamericano en sus diferentes actividades y manifestaciones, con el fin de intercambiar experiencias y posibilitar la asociación de esfuerzos comunes.

Durante esos días se acordó fundar el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, con el objetivo de reunir los movimientos del nuevo cine independiente de cada país de América Latina.

Este Centro sería el antecedente inmediato del Comité de Cineastas de América Latina fundado en Caracas en 1974. Asimismo, se instó a la creación de circuitos alternativos de distribución y exhibi-

ción del Nuevo Cine; se llamó a organizar semanas de cine latinoamericano en capitales y provincias del continente, promoviendo, asimismo, la fundación de los centros nacionales en vinculación con un secretariado internacional que tendría como sede Viña del Mar, cuyo objetivo principal sería el de recopilar la información emitida por cada centro nacional, con el fin de sistematizar un reconocimiento global de la cinematografía latinoamericana y sus posibilidades de desarrollo.

En Viña 67, se habló también de la necesidad imperiosa de crear escuelas y talleres, echando las bases de la creación de la Escuela de Cine de Viña del Mar, dirigida por el Cine Club en colaboración con la Universidad de Chile, escuela que fue realidad en 1968.

En el temario de la discusión se señalaba:

El estudio histórico y el análisis temático estilístico de la producción latinoamericana.

- a) Historia del cine latinoamericano.
- b) La revelación de coincidencias entre los pueblos del continente y la particularidad expresiva.
- c) La libertad de expresión cinematográfica.
- d) La cultura cinematográfica: cine clubs, cinematecas y crítica.

En el tema III, dedicado a los problemas de distribución del cine independiente latinoamericano, se discutió:

- a) Legislación vigente.
- b) Estudio básico para un mercado cinematográfico común.
- c) Intercambio de películas y difusión del cine latinoamericano en los distintos países del continente.
- d) Política de expansión del cine latinoamericano en mercados exteriores.

En el tema IV, en lo referente a la creación de organismos permanentes de conexión del cine latinoamericano, se planteó:

- a) Mantenimiento de los contactos establecidos en el Encuentro.
- b) Relaciones entre las escuelas de cine del continente. Becas para profesores y alumnos latinoamericanos.
- c) Revistas de cine.
- d) Mecanismos que mantengan al día el conocimiento y la difusión de la situación del cine en cada país latinoamericano.

En el apartado de la producción cinematográfica latinoamericana se discutió:

- a) Experiencias anteriores. Los fracasados intentos del cine industrial.
- b) Legislación vigente.
- c) Inventario de los elementos técnicos existentes en los distintos países.
- d) Bases reales para coproducciones latinoamericanas.

Es así, como Viña del Mar 67 permitió el encuentro de los distintos movimientos nacionales; realidades dispersas como el propio continente, realidades coincidentes, pero paradójicamente desconocidas entre sí, permitiendo instituir las líneas centrales de lo que en veinte años llegaría a ser el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Y sería Alfredo Guevara quien convocando país por país, cineasta por cineasta, formaría un frente común concitando la unidad a través del respeto a cada situación nacional.

Ya en 1960 Glauber Rocha, nuestro más bello cometa -como lo llamara Carlos Diegues- la luz de una estrella que aún no se extingue, había escrito:

"Nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo y la problemática es nueva y nuestra luz es nueva, y por eso nuestros

films son diferentes... Queremos films de combate en la hora del combate. El cineasta del presente deberá ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo".

Era claro, esa inserción en los procesos políticos sólo era posible manteniendo la autonomía, los matices y características nacionales.

Así, este cine se llamó Cinema Novo en Brasil; se llamó ICAIC en Cuba; fue el cine de indagación y encuesta de la Escuela de Cine de Santa Fe, en Argentina; fue en Bolivia el cine de Sanjinés y luego del grupo de UKAMAU; fue el cine nacido en la Universidad al calor de las manifestaciones populares en Chile; fue el cine independiente mexicano; el cine nuevo uruguayo y su cinemateca del Tercer Mundo; el cine documental colombiano; fue Margot Benacerraf en Venezuela; y fue el movimiento creado en el primer Festival de Mérida en el 68.

La posibilidad real de la unidad, se daba por primera vez al confrontar los films en una pantalla que se extendía a nivel de continente, mostrando coincidencias estéticas y voluntades políticas, como si de todos los films surgiera uno solo que expresaba, a un solo golpe de ojo, la historia diversa y desconocida de un continente mil veces negado, mil veces truncado en su desarrollo, segregado y disperso por un enemigo común.

Esta verdad recién inaugurada era expresada en un lenguaje nuevo; en que se precipitaba presentación, desarrollo y desenlace -no precisamente en ese orden- buscando romper los manidos lenguajes del cine domesticado y neocolonial.

No podía ser de otra forma, las condiciones específicas -económicas y culturales- la dependencia tecnológica y cultural, obli-

gaba a los cineastas a encontrar respuestas liberadas de las limitaciones del pasado.

A una técnica sin sentido, afirmamos en 1967 los cineastas chilenos, oponemos la búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.

Y esa búsqueda se realiza a través de dos elementos esenciales: una cámara en la mano y una idea en la cabeza.

Así, la estética de este nuevo cine latinoamericano estaba ya determinada por las condiciones económicas, sociales, culturales y políticas del subdesarrollo de la cultura del hambre.

Y su relación con la historia estaba regida por el rescate de la memoria popular, por la necesidad de reescribir una historia paralizada y tergiversada en el folklore y el populismo, por una burguesía que había encontrado en el cine de imitación un instrumento de dominación y perpetuación del poder.

En el otoño del 67 advertíamos que nuestro cine, el cine de América Latina, no nacía de materia muerta como diría Julio García Espinosa, no se nutría del cadáver de la burguesía, sino que encontraba su posibilidad cierta de liberación artística, en la conducta política de las grandes masas insurgentes y rebeldes, fundiendo a fuego, en un objetivo común, el arte y la política, actividades si no opuestas, tradicionalmente separadas.

El cineasta del 67, reclamaba para sí y ocupaba un papel en el combate por la liberación de América Latina. El paternalismo era cosa del pasado. En Viña del Mar 67 fue claro para todos que se es en la medida que se hace y el derecho a la participación se gana en el combate.

"Nuestro país esta cansado de no tener rostro" -afirmaba Jorge

Sanjinés- "lo que queremos es darle un rostro y un cuerpo, pero sabemos que no es suficiente y hay que remodelar y subvertir otras cosas, otras estructuras más importantes" -y agregaba vehemente- "queremos hacer un cine que refleje la vida boliviana, la vida de miles y miles de campesinos y mineros, lo que queremos hacer es un cine de observación, de combate y testimonio, sin embargo no queremos hacer demagogia o relatar historias rosadas".

En Colombia, Carlos Alvarez, junto con filmar "Asalto", film que narraba a base de fotos fijas la invasión del ejército a la ciudad universitaria, afirmaba:

"El cine con el que Colombia debe comenzar, tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que devuelve inmediatamente".

En la década de los veinte, en Brasil, Humberto Mauro había afirmado con voz precursora:

"A falta de recursos mi entusiasmo había adoptado el imperativo nacional; quien no tiene perro, caza con gato. La naturaleza era sorprendida y se daban vueltas a la imaginación. Confeccioné relámpagos y tempestades usando luz solar, una regadera y una tela negra...".

En los sesenta, Mario Handler, en el Uruguay, realizaba su film sin sonido, convirtiendo la limitación en características estéticas, y luego junto, a Santiago Alvarez, usarían la Nueva Canción como pilar estructural de su idea, fusionando en un solo discurso imagen y sonido.

La necesidad engendra una manera de ver; no condiciona, sino que forma una concepción estética que está determinada por el espectador al cual va dirigido el film.

Una preocupación de registrar la historia, de investigar, "de na-

rrar las cosas como son", impulsaba a Handler y a otros latinoamericanos a indagar en el hombre sus motivos y razones.

Viña del Mar nació marcada a fuego por el compromiso histórico.

No en vano el jurado premió "Manuela" de Humberto Solás, que narra un episodio de la revolución cubana a través de la participación de la mujer; no en vano premió "Revolución" de Sanjinés y "Now" de Santiago Alvarez; no en vano "Mayoría absoluta" de León Hirsztman, "Viramundo" de Geraldo Sarno y "Roda y otras historias" de Sergio Muñoz...

No en vano destacó el trabajo realizado por la Escuela de Santa Fe de Argentina, así como la cinematografía brasileña; al programa de conjunto presentado por Cuba, mencionando también obras de Pedro Chaskel, Héctor Ríos, Patricio Guzmán, Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, de Chile; Raymundo Gleyzer, Carlos Fisherman y Eliseo Subiela de Argentina.

En Viña del Mar 1967, junto con darse los premios, se decidió terminar con ellos y llamar al próximo festival de 1969. Su fundador, Aldo Francia, en el ajetreo final había definido el festival:

"Nunca pensamos hacer un festival mundial, aunque tuvimos presiones para ello. La razón es que no aportaría ningún beneficio real para nuestro cine, actualmente preocupado en encontrar su camino. El cine en América Latina no debe seguir el camino europeo o norteamericano. Este no es un festival de estrellas sino de realizadores".

Y agregaba:

"Queremos trabajar con nuevos cineastas, con nuevas tendencias, apoyando en lo que sea posible las coproducciones, apoyando todo lo que tienda a la unidad de América Latina...".

A Viña 67 siguió el encuentro de Mérida en el 68 y el Festival y Segundo Encuentro de Viña del Mar en 1969, donde explotó en luz creadora, en imágenes desgarradoras, en fuerza narrativa, la más importante muestra que hasta esa fecha se había reunido del nuevo cine latinoamericano.

Films creados por la fuerza irradiadora de Viña del Mar; si en el 67 se echaron las bases del futuro, en el 69 ya era posible verlo plasmado en imágenes y en 80 films que hablaban el nuevo y renovado lenguaje de un arte cinematográfico nutrido por la literatura, por la música, por la dramaturgia, la memoria popular, por las tradiciones de lucha, por la nueva canción, por la poesía, fundidos a fuego al calor de las luchas sociales.

Un total de 80 films, de los cuales:

50 eran documentales

30 de ficción

53 films fueron rodados en 35 mm.

27 en 16 mm.

constituyeron la presencia cinematográfica en Viña del Mar del 69.

Pero esto ya no fue sólo una reunión de cineastas. Decenas de estudiantes de cine de Argentina y de otros países del continente, llegaron a Chile y junto a estudiantes chilenos y representantes sindicales y culturales, en gran asamblea, eligieron como presidente honorario al comandante Ernesto Che Guevara, como un homenaje a todos los héroes caídos en la lucha por la liberación de América Latina.

El festival del 67 y el festival del 69, son productos de una misma inspiración, una sola respiración, un solo aliento...

Alfredo Guevara definía el marco del encuentro:

"Por primera vez los cineastas de América Latina, los colonizados o neocolonizados, los que a brazo partido con parte de nuestro

pueblo protagonizan el combate contra el subdesarrollo; hemos encontrado el modo de insertarnos, ser cultura viva, historia real de su pueblo, de sus luchas y sus triunfos, pero esa autenticidad, esa inserción en los procesos forjadores de la cultura nacional, no pueden darse si no a partir de un hecho cultural por excelencia: la liberación".

La conciencia de su urgencia, la acción para hacerla posible, el derrumbe de las ideologías que predicán la mansedumbre, la asimilación o la conciliación, han dado a los cineastas latinoamericanos la oportunidad no ya de convertir su arte en arma de liberación, sino en muchos casos protagonizarla como parte de sus vanguardias revolucionarias.

En 1967 y en 1969 nuestros sueños no tenían límites, nuestra aspiración era la revolución total, nuestro espíritu estallaba en utopías; el triunfo revolucionario parecía estar al alcance de la mano.

En el 67 y en el 69 los festivales se realizaron en Viña del Mar, pero las discusiones comenzaron en las calles de Santiago, continuando hasta altas horas de la noche en la ciudad jardín, prosiguiendo hasta la madrugada por las laberínticas callejuelas de los cerros de Valparaíso.

En el 69 una numerosa delegación cubana asistió al festival, entre ellos: Santiago Alvarez, Pastor Vega, Octavio Cortázar...

Films como "Lucía", "Memorias del subdesarrollo", "La primera carga del machete", junto a "Dios y el Diablo en la Tierra del Sol", "Antonio das Mortes", "La hora de los hornos", "Asalto" de Carlos Alvarez, "Setenta y nueve primaveras" de Santiago Alvarez, "Vidas secas" de Nelson Pereira dos Santos, "Hasta la Victoria Siempre", "Hanoi martes 13", "Por primera vez" de Octavio Cortázar, "Las Aventuras de Juan Quinquén" de Julio García Espinosa; "Testimonio" de Pedro

Chaskel, "Herminda de la Victoria" de Douglas Hübner, de Chile, "Valparaíso, mi amor" de Aldo Francia...

Entre muchas otras, definían en la pantalla los principios enunciados en 1967.

Es justamente por lealtad y coherencia con esos principios, que en la década infame del 70 caen en la lucha compañeros como Raymundo Gleyzer y Jorge Cedrón, de Argentina; Carmen Bueno, Jorge Müller y Hugo Araya, de Chile.

Y son encarcelados o exiliados innumerables cineastas del continente.

A raíz precisamente del golpe militar en Chile, se funda en Caracas el Comité de Cineastas de América Latina, con el objetivo de luchar por la defensa de los desaparecidos, de los presos políticos, y al mismo tiempo reunificar las fuerzas dispersas del cine latinoamericano.

Y en esos días aciagos es Alfredo Guevara quien reúne nuevamente a los cineastas de América Latina.

A través del Comité de Cineastas se reunifica el movimiento, ensanchando su ámbito cultural con la participación de escritores, de músicos, de hombres de teatro, para finalmente reanudar los festivales de cine, creando a instancias del ICAIC el primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, en 1979, reiniciado así la tradición que los golpes militares, la reacción y el imperialismo intentaron cortar...

En veinte años, nuestro cine ha recorrido un largo camino.

En profunda identificación con las luchas populares ha encontrado su razón de ser y destino histórico. Nuestro cine cuenta hoy con obras y autores que han cimentado un movimiento, que se inscribe por

derecho propio a las vigorosas corrientes de nuestra auténtica cultura.

Son innumerables los cineastas que han arriesgado sus vidas en los combates por la liberación.

Cineastas mexicanos, argentinos, junto a nicaragüenses y chilenos, cubanos, panameños, han registrado en gestas internacionalistas la guerra de Nicaragua...

Cineastas portorriqueños junto a salvadoreños, la guerra de El Salvador...

Ayer, el movimiento del nuevo cine latinoamericano demostró su madurez, al acoger con solidaridad y eficacia a los perseguidos y exiliados del Cono Sur.

Actitud definitoria siempre renovada, nuestro cine nació, es y será internacionalista y su ejemplo más esclarecedor es Santiago Alvarez.

Nuestro cine ha sido como los dedos extendidos de una mano, que se ha abierto generosa para participar pluralmente junto a otras tendencias en la tarea común del rescate cultural, del rescate de las pantallas, de los mercados y del público, razón final de todo nuestro quehacer.

Pero también esta mano se ha cerrado como un puño, cuando la existencia de nuestro movimiento fue amenazada, cuando necesitó luchar por la defensa de la vida de los cineastas y de la preservación de su obra.

Y que nadie lo dude: esta mano extendida se cerrará como un puño cuantas veces sea necesario, cuantas veces la soberanía de nuestro cine, la soberanía de nuestra América, sea amenazada.

Hoy es menester reconocerlo: coexisten dentro del movimiento diversas concepciones estéticas y concepciones ideológicas.

¿Se ha ensanchado el cauce o se ha llegado al mar?

En cualquier caso, el nuevo cine latinoamericano no reconoce fronteras ni se apega a dogmas o creencias, sino que se alimenta en la dialéctica de la vida.

Sus logros y reveses han sido obra de hombres y mujeres de la cultura y del cine que han abierto un espacio a través del trabajo constante de una vida. Conviene no olvidarlo.

Hoy participamos junto a las organizaciones sindicales, a la unión de las cinematecas en las labores de los cine clubs y a las escuelas de cine, en las actividades del mercado común latinoamericano, así como prácticamente en todos los festivales del mundo y manifestaciones cinematográficas.

Nuestra participación es global y universal.

Festivales, retrospectivas personales, muestras, semanas de cine, congresos por la paz y el desarme, así lo acreditan.

En veinte años hemos crecido como árbol que ha extendido sus raíces por el mundo.

En 1976, andando en Veracruz con Glauber Rocha, nos detuvimos en unas playas vírgenes llamadas Paraíso. Caminamos durante largo tiempo por la orilla del mar. De pronto Ely, Jorge Sánchez, Antonio Eceiza y yo nos miramos con cierta alarma... nos dimos cuenta que Glauber había desaparecido.

Luego de buscarlo durante horas, apareció entre las dunas apoyado en un cayado de madera. Avanzó hasta la orilla del mar y comenzó febrilmente a dibujar sobre la arena la "Paraíso Films", luchando tenazmente contra las olas que borrraban lo que él dibujaba.

Una vez que hubo terminado, miró hacia la vastedad del mar y dijo:

"¡Hay que avisarle a Alfredo!"

Glauber vislumbró en el mar.

Hoy, la Paraíso Films es la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de los Tres Mundos, dirigida por Fernando Birri.

Ese ha sido el tamaño de nuestros sueños.

Realidades hoy encarnadas en una nueva generación de cineastas que tiene la posibilidad cierta de transformar el presente cinematográfico del continente.

Un mundo los espera.

América Latina tiene puestos sus ojos en la Escuela y espera con impaciencia que se conjugue nuevamente el verbo del inicio.

La participación creciente y mayoritaria de las mujeres es hecho fundamental, signo del tiempo.

Si en 1967 fueron 4 mujeres cineastas las que participaron en el festival, Luisa Ferrari, Nieves Yankovic (Chile), Delia Berú (Argentina), Margot Benacerraf (Venezuela), hoy, a veinte años, es innumerable su presencia e incontable su obra como lo demuestra el resultado de la convocatoria de guiones realizados por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. De los guiones elegidos 4 están firmados por cineastas mujeres.

Compañeros, somos irremediablemente optimistas. Nuestro entusiasmo es irreductible; sin embargo, no somos ni queremos aparecer como complacientes o autocelebrativos: los años 80, a la víspera inaugural del nuevo siglo, nos exigen lucidez crítica, rigor y capacidad para enfrentar la nueva realidad, más compleja y más plural que en el pasado.

Es urgente la necesidad de renovación del lenguaje y formas expresivas.

Urgente resolver los problemas inmediatos. Entre ellos, recuperar pantallas y espacios para nuestro cine. Posibilitar así la independencia económica que garantice la libertad creativa.

Que no nos detenga la nostalgia.

Que no nos paralice el conformismo.

Recordar Viña del Mar es recuperar su espíritu de búsqueda y renovación creadora.

A veinte años del primer festival de cine de Viña del Mar, rendimos homenaje a dos fundadores del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Aldo Francia y Alfredo Guevara.

Autor el uno de entrañables películas, como "Valparaíso, mi amor" y "Ya no basta con rezar", obras en las cuales Aldo Francia anticipaba la Teología de la Liberación.

Autor, dirigente, inspirador, Alfredo Guevara, de una corriente que encarna un cambio y la transformación de la cinematografía de América Latina.

Cristiano el uno, marxista-martiano el otro, ejemplo los dos del ámbito de la pluralidad ideológica y estética, de la libertad de expresión en la que se ha desarrollado nuestro cine, abierto a las diversas tendencias y escuelas poéticas; consciente que en nuestra singularidad reside su proyección universal, característica que se amplía a partir del festival de La Habana y se desarrolla y profundiza en la Escuela y en la Fundación.

A veinte años, hoy junto a nosotros están también: Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón, Carmen Bueno, Jorge Müller, Hugo Araya, Rodolfo Kuhn, León Hirsztman, Nieves Yankovic, Saúl Yelín y Glauber Rocha.

Seguiremos luchando por las ideas que sustentaron sus vidas y que vencieron todas las muertes.

Jóvenes cineastas de América Latina:

Aldo Francia y Alfredo Guevara abrieron un largo y ancho camino. Deber de ustedes es comenzar a recorrerlo iluminando, rebeldes e insurgentes, las pantallas del futuro.

TESTIMONIOS DE REALIZADORES LATINOAMERICANOS

Publicaciones especializadas de cine señalan a Viña del Mar como cuna del Nuevo Cine.

(Extractados de Cine Cubano 120)

"El Festival de Viña del Mar en 1967, significó un verdadero giro copernicano en lo que a la realidad del cine latinoamericano y al abordaje de ese cine se refiere. Se trata de una fecha fundadora, en la que se recogió lo que hacía varios años venía germinando en el cine de nuestros países", Isaac León (Perú), crítico de cine, Director de la revista "Hablemos de Cine".

"Viña del Mar fue el germen de una soñada comunidad latinoamericana de films", Eduardo Coutinho (Brasil), realizador.

"Viña del Mar fue el principio: por primera vez todos se encontraron, los nombres ganaron cuerpo, los films fueron vistos, un proyecto común comenzó a tomar cuerpo" Cosme Alves Netto (Brasil), Director de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro.

"En el encuentro de Viña del Mar de 1967... el cine brasileño se volvió latinoamericano... Allí tomamos conciencia de la necesidad práctica de nuestra integración en el cine de América Latina", Carlos Diegues (Brasil), realizador.

"El primer festival y encuentro de Viña del Mar de 1967 significó para mí... la comprensión cabal de que nuestro futuro cine continental debería desarrollarse y encontrar sus caminos, en la identificación de nuestras realidades históricas y en la asunción de las mismas, con toda

la responsabilidad y verdad posible, so pena de caer como otras veces, en la mistificación y la falsificación", Mauricio Berú (Argentina), realizador.

"Fue la primera vez que muchos realizadores del continente se dieron la mano y se saludaron, comprobando que unos y otros existían. Antes de Viña del Mar, algunos de nosotros no conocíamos ni los rostros, ni las películas y, en muchos casos, las tendencias artísticas de los otros cineastas de la región... Con la celebración de este Encuentro... pudimos romper el aislamiento regional que sufría nuestro cine y configurar un movimiento", Patricio Guzmán (Chile), realizador.

CINE NUEVO Y CINE VIEJO

Ya que este libro trata sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, tratemos ahora de limitar lo que es el nuevo y el viejo cine.

Como ya dijimos anteriormente, el Cine Nuevo es aquel que tiene por finalidad despertar la conciencia del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales que este medio tiene. Por lo tanto, es un cine social.

Por contraste, el Cine Viejo es aquel que busca la evasión del espectador del medio y de los problemas que éste tiene. Es un cine netamente individualista.

Con el Cine Nuevo, el espectador adquiere noción de su idiosincrasia, mediante su real exposición demistificando una serie de lugares comunes respecto de su nacionalidad y su país.

El Cine Viejo todo lo mistifica, provocando el engaño del espectador, el que cree vivir en un país de excepción y sin problemas.

El Cine Nuevo es profundamente nacionalista, en el buen sentido de la palabra. Valoriza lo netamente nacional, aunque sea pobre y "feo" (en el concepto burgués de la palabra).

El Cine Viejo es extranjerizante. Mira hacia los países llamados "adelantados" (¿adelantados en qué? ¿En el arte de suicidarse en medio de un basural de avances tecnológicos?) y desprecia lo realmente nativo. Si muestra lo nacional, lo muestra maqueteado y desde el punto de vista del conquistador y no del conquistado. Solo mostrará lo rico y lo "lindo".

El Cine Viejo busca solamente entretener y adormecer al espectador respecto del país real.

El Cine Nuevo también entretiene, pero su fin no es ese. Es comunicarse con el espectador para que despierte a la realidad en que vive.

El Cine Nuevo también busca formas nuevas de expresión y de comunicación con el espectador a través de un nuevo lenguaje.

El Cine Viejo busca formas de expresión, cuando las busca, pero su fin es expresarse estéticamente a sí mismo, buscando el aplauso de un público tan refinado como el realizador. Vale decir, un cine de paranoicos para paranoicos.

El Cine Viejo y el Cine Nuevo no son iguales en todas las naciones del orbe. Los problemas son diferentes, especialmente entre países ricos y países pobres. Lo que en un país rico puede ser Cine Nuevo, si se filma en un país pobre será Cine Viejo. En los países ricos que ya tienen solucionados los problemas de sobrevivencia, los problemas serán existenciales, por el hastío en que viven o por la falta de una meta vital (por ejemplo, el cine de la incomunicación de Antonioni o el cine de Dios de Bergman).

Los países latinoamericanos, por sus ancestros comunes y por ser naciones en vías de desarrollo, dominadas por el neocolonialismo de los países desarrollados a través de la potencia de sus transnacionales, deberían tener una problemática común, salvo matices, y un cine parecido en cuanto a sus fines. Desgraciadamente, no es así. Sus películas, tal vez la mayor parte, defienden los intereses de las clases adineradas, aliadas al neocolonialismo de los países desarrollados. Esto es particularmente trágico en la TV. Si se muestra gente del país, es rubia, linda, bien vestida y feliz. Y si se filman "nativos" es la misma gente anterior, pero disfrazada con los atuendos folklóricos del conquistador.

En Chile, esto está representado por la cueca y los huasos de salón (por ejemplo, Los Huasos Quincheros), o sea, la cultura del español totalmente falsa y embellecida, y por innumerables mitos como la belleza femenina, la valentía masculina, buenos vinos, excelente clima, etc. En otras palabras, un país excepcional: los ingleses de Sudamérica (pero los victorianos).

El Cine Nuevo chileno que lucha contra esto, va desde la demistificación de la clase media en "Los tres tristes tigres" hasta las injusticias del sistema en la primera película netamente social hecha en el país: "Valparaíso, mi amor"; desde el documental "Andacollo" de los Di Lauro, que muestra una fiesta autóctona "nuestra" hasta "La estación del regreso" de Leonardo Kocking, que plantea un problema candente y actual.

El Cine Nuevo provoca la unión a la tierra y la rebelión contra la injusticia. El Cine Viejo, disfraza la realidad con lo extranjeroizante y adormece el instinto de rebelión, mediante el entretenimiento "sano" del espectador.

El Cine Viejo busca solamente entretener y adormecer al espectador respecto del país real.

EL NUEVO CINE CHILENO

NACE EL AÑO 1967

El año 1967 nace el Nuevo Cine Chileno, conjuntamente con el Nuevo Cine Latinoamericano. Y en este caso la importancia de este año es aun mayor, ya que algunos países latinoamericanos ya poseían, aunque no bien estructuradas, manifestaciones del Nuevo Cine.

Y los libros más preclaros de la historia del cine coinciden en colocar el año 1967 como el año crucial en la historia del séptimo arte nacional, como es el caso de "Les cinémas de l'Amerique Latine" de Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagros.

La división clásica entre cine mudo y sonoro no tiene sentido para los redactores del capítulo correspondiente a Chile, Zuzana Pick, profesora asistente del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Carleton, Ottawa, Canadá y autora de diversos libros y artículos sobre el Cine de América Latina y Gastón Ancelovič, cineasta chileno exiliado. Para ellos es más lógico dividirlo, al igual que para el resto del cine latinoamericano, en Cine Viejo, anterior al año 1967 y Cine Nuevo, posterior a ese año. Y como hecho básico del año divisorio, el Primer Festival y el Primer Encuentro de Cineastas del Viña del Mar.

Ellos dividen la historia del cine chileno en:

1) El cine chileno antes de 1967:

Los comienzos alrededor del 1900.

1925: balbuceos.

El período del sonoro.

Los años 40: Chile Films.

1950: el decenio de las sombras.

2) El cine chileno después de 1967:

Primer período: 1967-1970

Nacimiento de un Cine Nuevo.

La vuelta de Chile Films.

Hacia un cine diferente.

Films políticos.

El documental como instrumento de denuncia.

Segundo período: 1970-1973

El cine de la Unidad Popular.

Los cineastas de la Unidad Popular.

Chile Films, historia de un fracaso.

Los cineastas y el largometraje durante la U.P.

Tercer período: después de 1973.

El cine bajo Pinochet.

El cine chileno en exilio.

El cine chileno está vivo.

Este esquema es aclarado aun más por Gastón Ancelovici, en el libro "Los años del cine chileno" de David Aljalo y Zuzana Pick.

PRECURSORES DEL NUEVO CINE (antes de 1967)

"Los preludios de renovación aparecieron hacia 1958. Es entonces cuando estudiantes se agrupan y forman el Cine Club Universitario, actualmente desaparecido, que será la primera manifestación de este tipo en Chile. Esta iniciativa favorecerá la aparición de una nueva generación de cineastas con ideas diferentes, que se inspiran en el estudio de obras de los grandes autores de la historia del cine" (Les cinémas de l'Amérique Latine).

"Sin embargo, en honor a la verdad, es el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (1957) la primera manifestación de que algo nuevo está sucediendo. Fundado y dirigido por el sacerdote jesuita Rafael Sánchez está en condiciones de realizar películas de 16 mm., desde la filmación hasta la edición final. Y es allí donde Sergio Bravo estudiará para crear posteriormente, en 1957, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, del cual será su primer director". (Extractado de "Re-visión del Cine Chileno" de Alicia Vega).

Sergio Bravo realizó diversos documentales en 16 mm. en blanco y negro. Entre ellos, "Mimbre" (1957), "Trilla" (1958), "Día de orgullo" (1959), "Láminas de Almahue" (1962), hasta llegar a las que podríamos calificar como las primeras películas documentales chilenas del Nuevo Cine: "La marcha del carbón" (1963) y "Las banderas del pueblo" sobre la campaña presidencial que Salvador Allende perdió frente a Eduardo Frei, en 1964.

Al renunciar a Cine Experimental en 1966, es reemplazado por Pedro Chaskel, el que también, junto al camarógrafo Héctor Ríos, había filmado diversos documentales, tales como "Aquí vivieron" (1964), "Erase una vez" (1964) y "Aborto" (1966), vencedor del 4º Festival del Viña del Mar.

Por su parte Rafael Sánchez, a través del Instituto Fílmico, había filmado diversos documentales, tales como "Faro Evangelistas" (1964), "Chile, paralelo 56" (1964) y un largometraje argumental, de extracción religiosa, "El cuerpo y la sangre" (1962), películas todas muy bien hechas, pero que sólo tangencialmente podrían incluirse dentro del Nuevo Cine.

Fuera de estos departamentos cinematográficos universitarios, existieron algunos francotiradores que trataron de realizar un cine diferente. Es el caso de la dupla formada por el matrimonio Jorge Di Lauro, sonidista argentino que había sido contratado en la época de la fundación de Chile Films, y Nieves Yankovic, actriz de varias de las películas rodadas en esa época. Entre el trabajo de alimentar y mantener a más de 100 perros (llegaron a tener 160), la pareja de cineastas encontró tiempo para filmar varios documentales experimentales, que podrían incluirse dentro de los precursores del Nuevo Cine. Entre ellos "Andacollo" (1958), "Los artistas plásticos chilenos" (1959-60), "Isla de Pascua" (1961), "San Pedro de Atacama" (1963-64). Desgraciadamente, la falta de medios, provocada en parte por tener una familia perruna tan numerosa, impidió que esta pareja de realizadores se desarrollara y pudiera entrar a formar parte del Nuevo Cine.

Junto a ellos, un arquitecto aficionado a los jardines, Alvaro Covacevich, sorprendió en 1966 con un documental, ingenuo, si se quiere, pero que estaba en el centro de la temática del Nuevo Cine. Su película "Morir un poco" lograba traspasar al cine modestos pro-

diemas de gente modesta, pero con una sinceridad que no había mostrado el cine chileno hasta ese momento" (Historia del cine chileno, de Carlos Ossa). Sin embargo, se notaba en el film cierta falta de claridad, debido, según Carlos Ossa "a su falta de ubicación frente al problema". En efecto, como rebelión frente a las injusticias del sistema, Covacevich colocaba a su personaje-observador en la acción respuesta de destruir jardines públicos, los mismos que él construía. Una respuesta muy pequeña frente a la magnitud del problema. Y esa falta de ubicación de que habla Carlos Ossa, aparece evidente en su próxima película "New love". Aunque quisiera cantar a la libertad, a la paz y a una serie de otros valores universales, lo hacía a través de los hippies, un fenómeno social no existente en Chile, salvo en algunos poseros e imitadores que tenían la apariencia pero no el alma de tales. El mismo título de la película demostraba su tono extranjerizante.

Otro precursor, al margen de sus labores administrativas que como veremos luego fueron decepcionantes, fue Patricio Kaulen. Luego de haber realizado a fines de los años cuarenta una convencional "Encrucijada", Kaulen volvió al cine con "Largo Viaje" (1967) en el que se muestra una costumbre indígena que aún persiste en algunos medios populares. Cuando se muere un niño, se le disfraza de ángel: se le pinta, se le da un aspecto de ser vivo, se le pone una túnica blanca y un par de alitas para que vuele al cielo. Y por este motivo se le ofrece una fiesta, bastante regada por vino. "Largo viaje", es la historia de un "angelito" que pierde un ala justamente en la fiesta en su honor, y de un niño que trata de devolvérsela para que pueda volar al cielo. El tema tiene cabida en el Nuevo Cine, pero la factura simbólica es falsa y demasiado obvia. "El abusivo descriptivismo del film lo vaciaba de todo contenido y su retórica denunciasta se invalidaba por sí misma" (Carlos Ossa). "El valor argumental de "Largo viaje" es su manifiesta

apertura a una temática social que el cine chileno había esquivado. Sus limitaciones se advierten en la visión superficial y esquemática de los distintos sectores sociales que conforman las historias paralelas al eje vertebral" (Alicia Vega, Re-visión del cine chileno). A pesar de sus evidentes limitaciones, el film logra ganar el Festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) de 1968.

Entre los precursores, también merece nombrarse a Raúl Ruiz, aunque en realidad él fue uno de los iniciadores del Cine Nuevo. Sus películas experimentales "La maleta" (1961) y "El tango del viudo" (1967), nunca fueron montadas porque las filmaba exclusivamente bajo la inspiración del momento (que es su particular forma de filmar) y sin ningún sonido de referencia. En aquellos tiempos, Raúl Ruiz estaba exclusivamente preocupado de buscar un nuevo estilo de imagen cinematográfica, formalista y no de contenido, por lo que una vez que había logrado imprimir en el celuloide sus hallazgos formales, se despreocupaba del resto. Sin embargo, por la genialidad de sus concepciones, se le puede incluir entre los precursores del Nuevo Cine.

Otro realizador que merece mencionarse es Helvio Soto, cuyo "Yo tenía un camarada", cortometraje de ficción, con innegable influencia de De Sica, obtiene un premio en el Festival de La Plata (1965) y es mencionado por el jurado del Festival de Venecia del mismo año. Posteriormente, filmó otros dos cortos, "El analfabeto" e "Historia de un caballo", este último en un franco tono de protesta, que unidos a su primer cortometraje, integraron un largometraje de tres episodios: "Erase un niño, un guerrillero y un caballo" (1967). El resultado fue mediocre, pero el contenido era interesante. Su comedia posterior "Lunes primero, domingo siete" (1968), a pesar del aplauso de gran parte de la crítica, era un retroceso en cuanto a Cine Nuevo se refiere.

Y también está Miguel Littin, cuyo cortometraje "Por la tierra ajena" (1965) preanuncia al director comprometido del futuro.

Si bien todas estas organizaciones y estos realizadores fueron importantes para la aparición en Chile de un Cine Nuevo, no hay duda de que el hecho más determinante de todos, tal como es reconocido actualmente a nivel continental y mundial, es la aparición de Cine Club Viña del Mar, en el año 1962.

CINE CLUB VIÑA DEL MAR

¿Crees que el movimiento de Cine Clubs tuvo importancia también, como sostienen algunos, para despertar vocaciones?

Yo creo que sí. Había dos Cine Clubes. El de Viña del Mar y el de Santiago. Sí, el de Santiago era casi un Cine Club... Es curioso, porque aunque era de Santiago, era un Cine Club clásico de provincia... Se hablaba muchos de la Nueva Ola, se discutían los travellings, que sé yo, era gente muy culta, pero casi ninguno de ellos hizo después cine. El de Viña, en cambio, era algo más que un Cine Club. Lo primero que hicieron fue organizar un festival; primero dos o tres festivales de cine aficionado y luego un festival de cine propiamente tal, un Festival de Cine Independiente, el primero que se hacía en América Latina. Todos los otros querían parecerse al Festival de Cannes: el de Mar del Plata, el de Montevideo, bueno, todos los festivales del Atlántico. Aquí, en cambio, modestamente los organizadores invitaron a todos los directores que querían venir, invitaron a los cubanos -primera vez que los invitaban- y por primera vez llegan a un festival latinoamericano los que después se convierten en los más importantes de América Latina. Y no se les ocurre invitar a ningún europeo, salvo a algunos críticos. Y así, con algo tan elemental, cambiaron prácticamente la historia del cine latinoamericano. Era la primera vez que los cineastas latinoamericanos se encontraban. Los que habían hecho carrera en Europa, que habían querido meterse en Europa, como Lautaro Murúa quedaron fuera de la historia.

Entrevista a Raúl Ruiz, por Luis Bocaz. Araucaria de Chile Nº11, año 1980.

Corría el año 1949. Era el mes de noviembre. En París comenzaban los primeros fríos. Los árboles de un café rojizo dejaban caer cascadas de hojas. El Sena corría lento y majestuoso, sin el ruido infernal de las autopistas actuales que eliminaron a sus románticos "quais". Era la época del Deux Magots y del Café Flore. De Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Y todas las muchachas usaban pantalo-

nes de hombre como los que tenía la musa del existencialismo, Juliette Greco.

Nosotros, un grupo de jóvenes profesionales chilenos recién salidos de la universidad, estábamos embelesados por la ciudad, por la juventud tan desenvuelta que se besaba en el Vert Galant o en las apreturas del Metro, a 20 cms. de nuestra cara. Habíamos llegado a París para estar sólo algunos días, pero allí nos quedamos.

En una de esas tardes en un pequeño cine del quartier, por el lado del Boulevard Saint Michel, donde recién se había apagado el proyector de películas y encendido las luces de la sala, nos encontramos todos con los ojos lacrimosos, sin ninguna posibilidad de disimularlo. Acababan de proyectar "Ladrón de bicicletas" de Vittorio De Sica. Y tuvimos la sensación de que algo nuevo había comenzado en el cine. En ese momento, siendo ya médico, decidí que algún día también sería cineasta. Siempre había visto el cine como un simple medio de diversión, pero ahora también veía su importancia social. Yo siempre me he definido como un médico social y con ese enfoque practico la medicina. Pero en esa tarde parisina había descubierto un medio muchos más eficaz para realizar esa labor: el cine.

Ahora, ¿cómo aprender cine en un país en el cual prácticamente no existía y, sobre todo, sin abandonar la profesión? Pensé que la única posibilidad era ser autodidacta.

Me compré una filmadora de 8 mm., algunos libritos de iniciación al cine y me dediqué a asistir regularmente a las películas de los buenos directores para captarles y absorberles sus conocimientos. Con mi filmadora registré imágenes de niños, de animales y de viajes, pero siempre con un hilo conductor (esbozo de guión). Comencé a analizar las películas de los buenos directores en largas conversacio-

nes con los amigos y a mostrar mis pequeñas producciones en conferencias y reuniones sociales.

El año 1960, en combinación con el naciente Canal 4 de TV de la Universidad Católica porteña dirigido por Mario Baeza, fuimos a Andacollo la noche del 25 de diciembre. Ahí filmamos las festividades de la Virgen. Salió un excelente documental en 8 mm., en color reversible, todo acción y ritmo que fue "in crescendo" hasta el paso de la Virgen. Si el "Andacollo" de Di Lauro y Yancovic fue un documental en 16 mm. que mostraba las diversas etapas de las fiestas, el nuestro era un apoteosis al dinamismo, a las bellas tomas y al ritmo creciente hasta la explosión final. Fueron dos maneras diferentes de encarar la festividad, pero creo, que para el público en general fue mucho más impactante nuestra versión.

Hasta ese momento ya había filmado diversos documentales con mi Paillard de 8 mm: "París en Otoño" (1957), "Paceña" (1959) sobre los barrios indígenas de la ciudad de La Paz; "Carnaval" (1960) sobre el carnaval de Río. Al año siguiente volvería a Europa y filmaría "Lluvia", en el barrio latino parisien, donde quise mostrar toda la ventaja estética que se le podía sacar a los paraguas de colores sobre el empedrado de las calles, con tomas filmadas desde lo alto. Fue filmada tres años antes de "Los paraguas de Cherburgo".

Estéticamente, ya sabía encuadrar y realizar los diversos movimientos de cámara con alguna perfección. Y con "Andacollo" había aprendido el ritmo cinematográfico y había entrado de lleno al Nuevo Cine chileno.

Durante mi estadía en Europa fui a la Feria de Milán y me encontré con dos sorpresas: una revista de cine aficionado "L'altro cinema" a la que me suscribí, y el anuncio de un festival de cine aficiona-

do en Merano, en el Sudtirolo italiano. En Merano aprendí las maravillas que se podían hacer con una pequeña máquina de aficionado.

Volví a Chile y me compré una Paillard de 16 mm. Y allí comenzó la segunda etapa de mi aprendizaje. Nunca había filmado una película de argumento. Decidí hacer un pequeño cortometraje con mis hijos: "El Rapto" o "El gorro mágico" y lo filmé con cámara acelerada, al estilo del cine mudo. Fue un éxito de comicidad y de ritmo. Después quise seguir la veta con "La huerfanita", también con cámara acelerada y en colores; desgraciadamente no pude terminarla. Luego, en el año 1962, partí a Iquique a filmar La Tirana. Desgraciadamente tuvimos problemas con el sonido y nunca pudo ser montada. De todos modos, habría sido una repetición de "Andacollo", pero ahora en 16 mm. No valía la pena seguir adelante. Más valía pasar a otra etapa: a crear el Cine Club de Viña del Mar.

La fecha oficial de su nacimiento es el 20 de agosto de 1962. En efecto, ese día se reunieron en la Quinta Rioja de Viña del Mar los poseedores de máquinas cinematográficas de formato pequeño, que habían sido previamente citados por la prensa. Se debatieron los objetivos del Club, las actividades que tendríamos, los pasos a seguir, y se armó un directorio. Simultáneamente se abrió un registro de socios, los que a las pocas semanas llegaron a ser cuatrocientos. En efecto, a los pocos poseedores de cámaras filmadoras, se agregaron todos aquellos que deseaban hacer películas, la gente de teatro, los aspirantes a estrellas y los ociosos que veían una nueva actividad para llenar sus horas vacías. Después de unos cuantos meses se redujeron a una cuarentena, que eran los que realmente deseaban hacer cine; y con ese número se siguió durante la mayor parte de la existencia del Cine Club. Pero los realmente activos nunca pasaron de la decena; y con esa decena logramos realizar un sinnúmero de actividades, conside-

rando el hecho de que no eran remuneradas y que todos seguíamos trabajando en nuestras labores habituales.

En primer lugar, decidimos hacer cursos de cine para enseñar lo poco que sabíamos.

Tuvimos la suerte inicial de contar con la presencia de Bruno Gebel, actor de reparto de "Roma, ciudad abierta" de Roberto Rossellini y que años antes, en la década del 50, filmó una película "La caleta olvidada", que había logrado ser presentada al Festival de Cannes. Gebel nos dio cursos de "Guión". En realidad, el curso consistía en cómo plantear una pequeña anécdota fílmica en diversos planos. Era una enseñanza de "cortes de escena". Olga Bianchi, que había estudiado cine en Roma, hizo clases a todos aquellos que aspiraban a actuar. Orlando Walter Muñoz, crítico de cine, se dedicó a la "Historia del cine". Peter Krisam, un ingeniero electrónico, dio clases de sonido. Y yo me reservé "Introducción al cine" y "Cámara".

Se hizo un concurso de guiones, en el que un pequeño texto poético de Celia Münchmeyer salió favorecido: "La escala". Y se comenzó el rodaje bajo la supervisión avasalladora de Bruno Gebel, que terminó con la disputa entre él y el director de la película, Jorge Cancino, quien se sintió atropellado en su condición de director. Resultado: Bruno Gebel se retiró.

Por otro lado, como método de aprendizaje, se comenzaron a realizar foros los días miércoles, dedicados a los cortometrajes que facilitaban las embajadas; y los días domingo, a largometrajes conseguidos del mismo modo. El director de foros casi siempre era yo. Antes nunca había asistido a un foro cinematográfico, pero lanzado a la aventura de ver lo que los demás no veían, me dediqué a mirar el film con cuatro ojos, ya que en general eran películas que nunca había visto y de las cuales no tenía ninguna referencia. Pero la osadía de la igno-

rancia no tenía límites y debatía sobre films que ni siquiera tenían traducción al castellano. En un primer tiempo me fijaba, sobre todo, en la factura del film; y luego, cuando hube dominado ese aspecto, me lancé a los contenidos del mismo.

Después de habernos reunido un tiempo en el Teatro Municipal en las mañanas de los días domingos dada la escasez de largometrajes en 16 mm., decidimos trasladar nuestros foros al Aula Magna de la Universidad Santa María, los jueves a las 19 horas, donde hicimos una serie de ciclos, muchos de ellos con directores de foro más especializados. Entre ellos, Kerry Oñate, de la Cinemateca de la Universidad de Chile; Nelson Osorio y Mario Naudon, profesores del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, y otros.

También dentro de las Escuelas de Verano de la Universidad Santa María, dictamos cursos sobre "Cine Actual" y otros más, con enorme afluencia de público.

Para mí personalmente, estos cursos y estos foros fueron la mejor enseñanza de cine, pues recibimos clases magistrales de los grandes maestros de la cinematografía, a los que después disecábamos en busca de todos sus trucos y secretos. Terminados los foros, a veces seguíamos durante horas las secuencias de la película recién vista. Allí aprendimos a hacer guiones, ritmo, montaje, simbología, encadenados, etc. También nos servían las malas películas para aprender a evitar las cosas que no hay que hacer en cine.

Por otro lado, en combinación con Cine Experimental, especialmente, conseguimos mejores profesores para nuestros cursos de cinematografía. En conjunto con ellos hicimos un curso sobre la Historia del Cine, ilustrado por films desde la época de los hermanos Lumière hasta el tiempo actual, acompañados también por paneles de fotografías de películas, expuestas en forma didáctica; exposición so-

bre afiches de películas y un pequeño museo del cine. Era la primera vez que se hacía algo parecido en Chile.

Pero no sólo por esto fuimos pioneros. También publicamos una revista de cine -Cine Foro- mimeografiada en un comienzo, impresa después, hasta terminar con un formato de lujo para el 4º Festival y Primer Encuentro de cineastas chilenos. Y con ese formato de lujo -y con esos nuevos costos- se acabó la revista. Fue la primera revista especializada sobre cine que se publicaba en Chile. La dirección estaba a cargo de José Troncoso y Luisa Ferrari. La producción corría por cuenta de Luciano Tarifeño y Jorge Morales. Director responsable era Luisa Ferrari y representante legal, Guillermo Aguayo.

Cine Club Viña del Mar fue un torbellino. Promovió y filmó pequeños cortos en equipo, dio clases de cine en forma gratuita en colegios particulares, publicó gacetillas en diversos diarios y revistas; y creó, en base a socios que imponían mensualmente sobre algo que no pasaba de ser un hoyo, la primera sala de cine arte del país. En ella seguimos nuestras actividades, foros, festivales y encuentros de cineastas latinoamericanos.

Después que Cine Arte comenzó a funcionar, surgieron diferencias con otros socios de Cine Club, que nunca movieron un dedo ni para realizar foros ni festivales y ahora pensaban que nos estábamos haciendo la América con la sala. Nosotros, los supuestos "Calibanes", como uno de los autodenominados "Arieles" se atrevió a calificarnos, decidimos retirarnos de Cine Club y dejarles todo el campo libre para que siguieran con la labor de cine aficionado. Y Cine Club murió, junto con el paulatino retiro de los "Arieles". Faltando los que le ponían el hombro a la empresa y sobre los cuales se posaban dulcemente los que no se contaminaban con dinero (vale decir, los que no ponían ni dinero ni trabajo), Cine Club no tuvo ningún empuje. La úni-

LOS FESTIVALES DE CINE AFICIONADO

(Extractos, Cine Foro N°4)

PRIMER FESTIVAL, 1962

LOS FESTIVALES DE VIÑA DEL MAR

"Ese festival, producto de la increíble tenacidad de un grupo de locos (más cuerdos que todos nosotros) que comenzaron con un Cine Club, películitas en 8 mm. y cine foros con muchas palabras y palabras y se construyeron una sala de cine y organizaron un festival nacional y como si eso fuera poco, se les metió en la cabeza hacer uno internacional y... organizaron el Primer Festival de Cine Latinoamericano".

(Jorge Araya (Chile) realizador, Cine Cubano 120)

"El Festival se efectuará la primer quincena de junio, por lo que para ahora sus organizadores están comunicando tal decisión a todos los clubes e instituciones mundiales que cultivan esta actividad, a fin de que estén representados en el Festival".

Como se deduce de esta noticia, el Festival encierra unos buenos auspicios y lleno de esperanzas. El camino se presenta relativamente fácil...

LOS FESTIVALES DE CINE AFICIONADO

(Extractos, Cine Foro Nº4)

PRIMER FESTIVAL, 1963

Preparativos:

No habían transcurrido veinte días desde que en la prensa porteña se anunciaba el nacimiento del Cine Club Viña del Mar, cuando ya en El Mercurio de Valparaíso del 25 de agosto de 1962 aparecía un párrafo intitulado:

"Habrá Festival de Cine Aficionado en febrero: en Viña del Mar se realizará el Primer Festival Internacional de Cine Aficionado, iniciativa que ha surgido desde las esferas del Museo Arqueológico "Francisco Fonck", y que por su gran importancia para el turismo en favor de este balneario, será puesto en conocimiento del Alcalde, Gustavo Lorca Rojas, dándose por descontado que la iniciativa encontrará el más decidido auspicio municipal".

"El Festival se efectuará la primer quincena de febrero próximo. Por ahora sus organizadores están comunicando tal decisión a todos los clubes e instituciones mundiales que cultivan esta actividad, a fin de que estén representados en el Festival".

Como se deduce de esta noticia, el Festival nacía con buenos auspicios y lleno de esperanzas. El camino se preveía relativamente fácil...

El directorio de aquel entonces se entrevistó con el Alcalde y elevó una solicitud a la municipalidad viñamarina, para que ésta le cediera el Teatro Municipal durante una semana en el mes de febrero, con el objeto de realizar en ese lugar su proyectado Festival. Por otro lado, la idea de que éste fuera internacional no tenía ninguna esperanza de prosperar. Tres factores se confabulaban para que así fuera: brevedad de tiempo, problemas aduaneros y, lo que era mas importante, desconocimiento de datos precisos sobre los otros cine clubes. Buena idea era invitar a los demás cine clubes; ¿pero, a qué dirección? faltaban mayores contactos con organismos de cine aficionado, cine clubes y aficionados extranjeros. En vista de todo esto, se resolvió que el Primer Festival sería limitado exclusivamente al campo nacional.

Y es así, como en el diario "La Unión" de Valparaíso, del 2 de octubre de 1962, bajo la fotografía del Directorio de la novel institución, apareció el siguiente título:

"Festival Cinematográfico se efectuará en febrero en Viña del Mar: El Cine Club se encuentra actualmente gestionando ante la corporación de la vecina ciudad, la cesión del Teatro Municipal, durante una semana, para efectuar en él el Primer Festival de Cine Aficionado, en febrero. Este festival se regirá por los mismos reglamentos usados en todos los festivales de cine aficionado en el mundo".

En efecto, al hacer la reglamentación del Festival, el Cine Club se basó en los reglamentos aparecidos en las diversas revistas de cine amateur existentes, anunciando otros concursos similares.

Se separó, debido a las diferencias de posibilidades, el 8 del 16 mm. y se clasificaron las películas en tres categorías: documentales, de argumento y de fantasía.

A cada categoría se le asignó un premio, y también se consultaron premios para la mejor película en color, para la más bella fotografía, el mejor guión y el mejor montaje.

Los reglamentos se enviaron a todos los principales diarios, revistas y radios de Chile. Y es así como el 30 de octubre de 1962, la "Estrella" de Valparaíso, en noticia destacadísima, publicaba: "El Paoa de Oro darán a mejor documental chileno".

Y debajo de este título aparecían los doce artículos del reglamento del festival, entre estos el que se refería al máximo galardón:

"El premio máximo de este festival será el Paoa de Oro (moai de dos caras) y será entregada a la mejor película presentada".

El Paoa, tal como está especificado dentro del reglamento, es básicamente un moai con dos caras, similar al dios Jano de la literatura grecorromana. Tiene la forma de un bastón de mando, y sus dos caras antagónicas representan el dualismo del Universo: el día y la noche, lo bueno y lo malo, lo masculino y la femenino, la risa y el llanto, la comedia y la tragedia. Y fue, justamente, este dualismo histórico, tan cinematográfico, el motivo que prevaleció para que Cine Club Viña del Mar tomara el Paoa como símbolo de su festival...

Mientras tanto, la Municipalidad viñamarina, según daba cuenta un artículo de "El Mercurio" de comienzos de noviembre: "dio amplio apoyo a los planes trazados por el Cine Club".

"Una felicitación acordó la Municipalidad de Viña del Mar para Cine Club de esta ciudad, que recientemente ha sido creado con gran beneficio para la comuna y principalmente para las actividades del cine aficionado de la región".

"El voto en cuestión fue acordado luego que se conoció una solicitud de esta institución cultural viñamarina, en el propósito de encon-

trar apoyo municipal para diversas iniciativas de especial interés que ha proyectado para el próximo verano".

"Se señaló además, que esta institución por la proyección de sus actividades, al campo nacional e internacional y por el valor de carácter turístico que el cine representa para Viña del Mar, al hacer posible la difusión de sus bellezas y la realización de festivales de cine, contará en el futuro con todo el apoyo que sea necesario, a fin de que toda iniciativa surgida en esta institución sea una realidad".

"Por otra parte, la Municipalidad aprobó en todas sus partes la solicitud presentada por esta institución, en el sentido de que se auspiciará y se programará como actividad de Viña del Mar en el próximo verano, el Primer Festival de Cine Aficionado que ha organizado este club; otorgamiento del premio máximo del certamen fílmico, o sea, la entrega del Paoa de Oro; atención a tres personas provenientes de Santiago, que actuarán como miembros del jurado de este Festival; cesión del Teatro Municipal para una serie de presentaciones matinales y una función final de festival a la hora de vermut".

DESARROLLO DEL FESTIVAL

El Festival se realizó entre el 7 y el 13 de febrero en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

El jurado de este primer festival estuvo formado por:

1. Hans Ehrmann, delegado del Círculo de Críticos de Arte y crítico de la Revista Ercilla, que presidió el Jurado.
2. Kerry Oñate, Subdirector de la Cinemateca Universitaria.
3. Joaquín Olalla, del Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile.
4. Claudio Solar, crítico literario porteño.

5. Gabriela Castro, Directora de la Biblioteca Vicuña Mackenna, de Viña del Mar.

Se recibieron alrededor de 60 películas, las que, después de la labor de preselección, se redujeron a 38 presentadas en definitiva al entusiasta público asistente al Teatro Municipal.

Entre los concurrentes, e invitado por Cine Club Viña del Mar, estuvo presente Juan Pérez de Peñaflo, que con su presencia y numerosas películas contribuyó a dar vida al Festival. Trajo todo su producción (21 películas), de las cuales fueron presentadas nueve al público. Junto con Aldo Francia, fueron los que aportaron mayor número de películas.

Proyectadas las películas, comenzaron a aparecer críticas en diarios y revistas. Entre los comentarios, que a través de la prensa de esos días hemos recogido, podrían consignarse los que aparecieron en la Revista Ercilla, en relación con las películas presentadas:

"París en Otoño", de Aldo Francia, es una película de suave colorido, desarrollada en tono menor y con marcados valores plásticos. "Lluvia en el Barrio Latino", del mismo realizador, capta el clima de la lluvia en el barrio bohemio de París, con imágenes bien enhebradas, un alto nivel técnico y un leitmotiv de paraguas y personajes que lo acompañan del comienzo hasta el fin y con un nivel de realización inesperadamente alto para un amateur.

"La Navidad de los niños pobres", de Juan Pérez, muestra la navidad de un niño pobre sin Navidad. En un plano técnico y del guión, la película tiene deficiencias, pero alcanza momentos de verdadera emoción".

El Festival se concentró en la competencia desarrollada entre Aldo Francia y Juan Pérez, y tanto los diarios como las revistas de esa

época consignaron esa competencia y se dedicaron a comparar ambas producciones.

Yolanda Montecinos, en la revista Zig-Zag del 22 de febrero, escribe lo siguiente:

"Una de las características mas interesantes de este Festival fue la coincidencia de dos talentos, tan diversos como los citados. Aldo Francia, un intelectual que ha llegado a un dominio considerable del lenguaje cinematográfico a través de la larga elaboración y proceso de enriquecimiento, busca como centro de interés la composición, los enfoques personales, un formalismo depurado y a veces agobiante, en cuanto se hace extenso y frío. Dominada la herramienta mecánica, poseedor de verdadero oficio de hombre de cine en un sentido integral, ha llegado a construirse un estilo personal que mucho debe a las artes plásticas, en especial a los expresionistas".

"Juan Pérez es su interesante antagonista. Primitivo no por posición adquirida, sino por un lógico desarrollo de "self made man" del cine, al que llegó bajo propio impulso y guía. Donde Francia es cosmopolita y universal, Pérez es criollista, simple y vuelve su vista hacia los humildes. Donde Aldo Francia es elaborado y virtuoso en su formalismo, Pérez es directo, sencillo, casi rústico. Y sin embargo, ambos convencen y ambos llegan a configurar su personal estilo".

A través de esa enconada competencia entre dos estilos, dos formas de concebir cine, se llegó a la gran final, momento en que el Jurado entregó su veredicto.

RESULTADO Y CLAUSURA.

Premios del Primer Festival de Cine Aficionado:

El gran premio a la mejor película del Festival (Paoa de Oro) fue concedido al documental en 8 mm. y color, de Aldo Francia, "Lluvia", debido a la calidad poética del film y al considerable dominio de la riqueza del lenguaje cinematográfico. Esta cualidad complementada con un alto nivel técnico de realización, la hace merecedora, además, a los premios para la mejor fotografía, color y montaje, según consta en el Acta del Jurado.

"Cantarito de greda de Peñaflor" y "Frutilla de mi tierra", documentales de Juan Pérez, en 8 mm. y 16 mm. respectivamente, merecieron el premio en su especialidad, "por la nitidez, honestidad y sencillez en su lenguaje, expresadas a través de una retórica fundada en elementos auténticamente populares".

"La Navidad de los niños pobres", de Juan Pérez, recibió el premio al mejor film argumental en 8 mm., "por su comunicación emotiva expresada a través de imágenes y su mensaje de humanidad, junto con la calidad en la dirección de actores".

"Rapto" de Aldo Francia, recibió el premio al mejor film argumental en 16 mm., "por su originalidad que consigue crear una remembranza de comedias del cine mudo norteamericano. El color desempeña importante papel y se señala también la buena dirección de los niños".

"Andacollo", de Aldo Francia, recibió el premio al mejor documental en 8 mm., de contenido folklórico, "por sus cualidades de síntesis, por la justeza de música y sonidos grabados directamente y en el lugar de la acción, sumado a un enfoque objetivo y científico".

El Jurado acordó dos menciones especiales:

A Juan Pérez, "por la autenticidad de su temática, de la que constantemente se desprende el amor a la tierra y una habilidad para sacar partido de la misma".

A "Día de calor", de Mauricio Evans, "porque su trabajo de equipo señala un camino que puede rendir muy buenos resultados en las futuras actividades cinematográficas chilenas".

Este fue el resultado del Festival, sin embargo, el Festival aún deparaba otras sorpresas. Remitámonos a lo que Hans Ehrmann consignó en la Revista Ercilla:

"La sesión de clausura se efectuó a teatro repleto y con asistencia de las autoridades".

"Todo comenzó normalmente. "La Navidad de los niños pobres", penúltima película del programa, fue saludada por una salva de aplausos del público. Juan Pérez se adelantó al pasillo que da en la mitad de la platea y, levantando ora un brazo, ora el otro, saludó a la afición. Súbita y sorpresivamente tomó la palabra con voz estentórea:

"Señoras y señores, la película que vieron recién merecía el primer premio del Festival. Aquí se ha cometido una injusticia. Mi película es la mejor".

"Un fuerte sector del público aplaudió. Otro sector, igualmente numeroso, quedó atónito, silencioso. Luego hubo algunas pifias. Comentó Walter Muñoz, crítico de cine de Radio Minería: "Esto se le permite a Truffaut en Canes, pero no a Pérez en Viña".

"El Dr. Solovera (otro de los participantes): "Que estúpido el hombre. Así perdió toda la simpatía que se había ganado con sus películas".

"El criterio de Solovera predominó en la mayor parte del público".

"Luego se inició la proyección de "Lluvia", de Aldo Francia. Mientras duró, hubo pifias por un lado, y por otro, fuertes "shhh" que hacían callar a los pifiadores"

Intermedio.

"Las autoridades y el Jurado tomaron ubicación en el escenario. Se producirían fuertes incidentes ¿Subiría Pérez a recibir sus tres primeros premios?"

"La paz volvió tan súbitamente como había venido la tormenta. Pérez subió al escenario, recibió sus tres premios y, cuando a Francia se le entregó el "Paoa de Oro", fue el primero en abrazarlo".

Este primer Festival demostró que a pesar de la falta de un gran cine profesional, existía en Chile un grupo de personas que trabajaban el cine de formato reducido con entusiasmo no carente de dotes artísticos. Era fundamental que todos ellos se agruparan para intercambiar ideas y conocimientos.

SEGUNDO FESTIVAL, 1964

Promisorio comienzo

Con la experiencia que se obtuvo en el Primer Festival, comenzaron los preparativos para el segundo. El éxito y el apoyo obtenido en el primero permitían mirar el futuro con confianza y optimismo.

El Segundo Festival sería internacional. Había un año para prepararlo, y los trabajos para su organización comenzaron inmediatamente.

Para ello, se orientó la actividad hacia distintos frentes. Por un lado, se trató de obtener una serie de facilidades y apoyo por parte de la Municipalidad viñamarina. En segundo lugar, y debido al patrocinio que se esperaba de ésta, se luchó por tener franquicias en lo que se refería a la internación de películas al Festival. Y, en tercer lugar, con el fin de que llegaran películas, se comenzaron las gestiones para

afiliarse a una de las mayores entidades cineaficionadas del mundo, el PSA (Photographic Society of America), con sede en Philadelphia, Estados Unidos.

Como era de suponer, recibimos inmediatamente toda clase de facilidades. El PSA aceptó nuestra afiliación, en forma rápida y gentil. En cuanto a la Municipalidad, prometió resolver su apoyo en forma inmediata.

Para aumentar el atractivo del Festival en los demás aficionados extranjeros, se ideó, a semejanza del Festival de Vancouver, Canadá, bonificar el premio máximo (Paoa), con un suplemento de 200 dólares. En segundo lugar, con motivo de la amplia victoria del 8 sobre el 16 mm. en la competencia, se unieron ambos tipos de películas compitiendo indistintamente entre sí. Todas las películas concursaban en cuatro categorías, derivadas del carácter del film y no del tamaño de la película.

Las categorías serían:

- a) Películas de argumento
- b) Documentales
- c) Películas de fantasía (dibujos animados, marionetas)
- d) Familiares

Sólo se esperaba, para la confección y envío de las bases, conocer la fecha del Festival, el lugar en que se iba a desarrollar y la forma en que las películas extranjeras deberían entrar al país.

Muchas esperanzas que no fueron realidad

¿Qué esperaba el Cine Club de la Municipalidad viñamarina?

Antes que nada, el Teatro Municipal como sede de la muestra. En segundo lugar, el alojamiento para los tres jueces que vendrían de la capital. Y, en tercer lugar, el Paoa. Estos tres puntos ya habían si-

do concedidos para el Primer Festival. Agregábamos ahora una cuarta solicitud: los 200 dólares.

Por otro lado, también la Aduana prometió ayudarnos rápidamente.

¿Qué esperaba el Cine Club de la Aduana?

Facilidades para la internación temporal de las películas. No pagar derechos de internación. Y, debido al carácter exclusivamente amateur, no pasar las películas por el engorroso trámite de la censura. La Municipalidad viñamarina nos apoyaba; confiábamos que nuestra solicitud sería aprobada.

Pero pasaban los meses y seguíamos esperando las rápidas resoluciones de los entes oficiales. Con la sonrisa en los labios.

Primeramente, el Teatro Municipal no podía ser concedido porque debía entrar en reparaciones. Teníamos que hacer el Festival en el auditorio al aire libre de la Quinta Vargara. Bien. Siempre que nos permitieran idear algunos quioscos de ventas de refrescos y dar algunos espectáculos extras, con lo que financiaríamos todos los gastos que se derivarían de nuestras instalaciones dentro de la Quinta. La solicitud en tal sentido fue rechazada. Podía "opacar" financieramente el Festival de la Canción... Pero había otra posibilidad. El Teatro Municipal estaría preparado antes de fin de año y tendríamos la alternativa de efectuar allí nuestro festival. Mucho mejor.

Mientras tanto la Aduana dio su informe.

Se nos permitía la internación temporal de películas, siempre que ellas entraran por el Aeropuerto de Cerrillos, mediante esta sencilla fórmula mágica: debían ser dirigidas a Cine Club Viña del Mar, colocando en la dirección: Cerrillos, Chile. Pero las películas tendrían que pasar por la censura. Ser retiradas por un agente de aduana, pre-

vio un depósito de dinero. Pero, permitían internarlas, con todas las facilidades del caso. Menos mal.

Con estas resoluciones y con la promesa verbal de que nuestras solicitudes económicas encontrarían un amplio respaldo en el cuerpo edilicio viñamarino, nos lanzamos a confeccionar las bases. Rápidamente, como corresponde a una entidad ágil y dinámica. Sólo habían pasado siete meses desde que comenzaron los sondeos y aún quedaba mucho tiempo por delante: tres meses.

A comienzos de noviembre, seiscientas bases eran enviadas a todos los continentes. Y frente a nuestra sorpresa, tuvimos la respuesta afirmativa de muchos cineaficionados.

Mientras tanto, la Universidad Santa María solicitó nuestra cooperación a su Temporada de Verano. Con el Festival asegurado en Viña, no vacilamos en ofrecerles un curso sobre "Las tendencias del cine actual", ilustrado con numerosos foros. Pero...

La Municipalidad mientras tanto, había comunicado una larga programación de teatro y música en el escenario del Teatro Municipal. Programación completamente loable, siempre que por algún lado figurara nuestro Festival. Pero no figuraba. Nuevamente emigrábamos a la Quinta Vergara, con todos sus problemas de luz y sonido para funciones de cine al aire libre, con películas de tamaño reducido, y sin posibilidad de amortizar los gastos.

Las dificultades comienzan a presentarse

Simultáneamente, comenzamos nuestros viajes a Cerrillos a buscar las películas. No estaban por ninguna parte. Se hicieron varios viajes, sin que lográramos nada. Sencillamente, no aparecían. Hablamos con diferentes funcionarios. Algunos amables y otros cortantes.

Nada. Revisamos todas la boletas de llegada de mercadería a Cerrillos. Completamente inútil. Recurrimos a las compañías aéreas. Menos. El misterio era total. Algunos, al ver la "fórmula mágica", se sonrieron. Nos trataron de ingenuos y poco claros. En ninguna parte estaba consignada nuestra dirección, de modo que no podían avisarnos de la llegada de los paquetes. Nos costó convencerlos de que no era idea nuestra. Finalmente, alguien tuvo una idea feliz: "Sencillamente, las películas no están en Cerrillos. Se deben encontrar en el correo internacional de Santiago". En efecto, revisamos las largas listas de encomiendas y certificados, y allí estaban consignadas. ¡Cine Club Viña del Mar, Cerrillos, Chile !Eureka!

Y comenzó la segunda parte de la peregrinación. Ahora, con un agente de aduana. Pago de derechos. Depósito de garantía. Arancel de agente. Y esperar, esperar, esperar.

Mientras tanto, en vista del poco entusiasmo con que nuestro Festival era recibido en el municipio viñamarino, decidimos trasladarlo a la Universidad Santa María. Desgraciadamente, en el mes de febrero, una vez que los cursos de verano estuvieran completamente terminados.

Y con las películas esperando, que aun debían pasar por la censura. Sus miembros salían de vacaciones en pocos días más y se dudaba que las películas cumplieran rápidamente con ese trámite. No tenían máquinas de 8 mm., por lo que habían pocas posibilidades de que pudieran ser aprobadas. En fin, había que esperar. Finalmente salieron de la Aduana y pasaron a la censura.

Esta, a pesar de todo lo que se diga en contra, se mostró sumamente gentil. Y esto sin ironía. Las películas pasaron rápidamente y las tarifas no fueron excesivas. Fueron aprobadas para "mayores y menores". Aunque en principio estamos en oposición, en relación a su

forma de operar, en lo que respecta a nuestro Segundo Festival les agradecemos la rapidez con que revisaron y despacharon nuestros films.

Ahora teníamos salas y teníamos las películas. Sólo nos faltaba el apoyo económico municipal. El mismo día en que el Festival comenzaba, supimos la respuesta: no había ayuda... Esto significaba aligerar aun más nuestros escuálidos bolsillos.¹

Desarrollo del Festival

Este 2º Festival, fuera de ser internacional, tuvo una característica diferente al primero. Contó con una exposición fotográfica hecha por el Club Fotográfico Valparaíso y con la primera exposición chilena sobre la historia del cine, sobre la base de paneles y de películas. También se presentó la primera muestra chilena del Museo de Cine. Todo esto hecho en íntima colaboración con la Cinemateca de la Universidad de Chile.

Una especie de desafío a la adversidad.

Este 2º Festival de Cine aficionado se desarrolló entre 8 y el 16 de febrero, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso.

El Jurado en esa ocasión estuvo formado por:

- Kerry Oñate, Subdirector de la Cinemateca Universitaria, que presidió el Jurado.

1. El cambio de actitud municipal parece que se debió a motivos políticos. En efecto, el festival de 1964 (2º Festival) correspondía al último año del gobierno derechista de Jorge Alessandri y teníamos en Viña un alcalde liberal, Gustavo Lorca, nominado por el Presidente de la República, y a una mayoría de concejales derechistas. La nueva campaña presidencial estaba en pleno desarrollo. Un día apareció en el diario "El Mercurio" una lista de adherentes a la postulación del socialista Salvador Allende, y entre ellos figuraba mi nombre.

- Carlos Alberto Cornejo, por el Círculo de Críticos de Arte.
- Lidia Baltra, por la revista "Ecran".
- Mario Naudon, director teatral, por el Cine Club Viña del Mar.
- Gabriela Castro, Directora de la Biblioteca Municipal Benjamín Vicuña Mackenna, de Viña del Mar, representando a la Municipalidad.

Participaron 48 películas. El comité de preselección eliminó, por motivos técnicos o por no responder al sentido del Festival, nueve (todas nacionales).

Respecto de la proveniencia extranjera de las películas (16), el mayor envío llegó de EE.UU., con 4 películas. Seguían después Checoslovaquia y España, con 3 cada una; y luego Venezuela, Cuba, Inglaterra, Escocia, Canadá, Alemania con una película por país.

El Festival se desarrolló durante nueve días, exhibiéndose en los primeros días las películas de competencia y el último sólo las premiadas.

En este 2º Festival, a diferencia del primero, no hubo competencia entre dos personas determinadas, sino entre naciones: las chilenas contra las extranjeras.

Entre las chilenas se destacaron varias:

"El enigma" de Maurice Evans, de Evrema Films de Viña del Mar, película argumental que incursionó en el suspenso. Buena idea, pero malograda en el guión. Trataba de la influencia de las algas marinas en un solitario personaje sentado sobre una roca. Las algas se humanizan y lo arrastran al mar. Buena actuación y fotografía, pero la historia estuvo mal contada debido a fallas en guión y dirección.

"Un viaje a Paine" de Dante Baeriswyl, del Cine Experimental Católico de Punta Arenas, documental sobre esas lejanas regiones chi-

lenas. Fotografías en colores muy bellas... pero poco cinematográfica. Cada plano tomado en forma independiente, bien filmado y compuesto, pero sin relación con los planos vecinos.

"Paceña" y "Carnaval" de Aldo Francia, del Cine Club Viña del Mar, dos documentales de viaje en 8 mm., bien filmados y montados, pero que adolecían de haber sido realizados sin guión previo. El primero, sobre los indios de la ciudad boliviana de La Paz; el segundo, sobre el Carnaval de Río.

"Un número menos", del Foto Cine Club Valparaíso, dirigida por Natalio Pellerano. Una liviana historia sobre un hombre, que por vanidad, compra un par de zapatos de un tamaño menor. Sumamente bien fotografiada y actuada. Defectos, en relación a la composición dramática de la historia.

"Ir por lana...", de Luis Lagunas, del Cine Club Viña del Mar. Pequeña historia sobre un Don Juan de barrio. Algunos defectos de guión e historia un poco inconsistentes.

"El Billete", de Victor Cádiz, del Cine Club Viña del Mar. Un hombre roba un billete; se emborracha y muere bajo un tren. Si bien la historia mostró debilidad, tanto en el guión como en la fotografía, el final fue de calidad.

"La Escala", de Aldo Francia. Buena puesta en escena y color. Su defecto fundamental está en la mezcla de elementos realistas y surrealistas (el ojo de la escala)... demasiado reales. Estos no impresionan como símbolos, sino por lo que significativamente son.

Fuera de éstas, por su esfuerzo en equipo, también son dignas de mención: "Día de cimarra", del santiaguino Edmundo de la Parra. Y "Cuento de vacaciones" del grupo Ascía Films, de Santiago. Su defecto fundamental radicó en la falta de un verdadero sentido de guión cinematográfico.

Entre las extranjeras, dignas de mencionar: las tres películas checas, la escocesa y la inglesa, todas ganadoras de premios.

Respecto de las actividades complementarias del Festival, nos remitimos a lo que Hans Erhmann nos signó en la revista "Ercilla" del 26 de febrero de 1964:

"El éxito de la exposición fotográfica sobre la historia del cine se pudo medir por la cantidad de fotos robadas por admiradores demasiado entusiastas. Desaparecieron veinte en total. Las primeras en ausentarse correspondieron a desnudos. Por ejemplo, una de "La reina del Strip Tease", de un panel rotulado "Lo que no debe ser el cine". Luego le tocó el turno a las fotos con actrices en enaguas y escenas con besos, y finalmente se contagiaron con la cleptomanía ambiente, los aficionados al buen cine. Se interesaron por Laurence Olivier en "Hamlet" y otros clásicos del séptimo arte".²

RESULTADOS

La mejor película del Festival, premiada con el Paoa de Oro y los 200 dólares, fue "Svita", de 16 mm., en blanco y negro, de Jaroslav Mencl (checoslovaca), "por sus excelentes cualidades plásticas desarrolladas con un sentido de búsqueda y equilibrio entre los elementos más significativos del lenguaje cinematográfico", según reza el Acta del Jurado. También recibió el premio al mejor guión, mejor montaje y mejor fotografía en blanco y negro.

2. Lo más grave del caso fue que la pieza clave de la exposición "Museo del cine", que se presentaba junto a la "Historia del cine", desapareció. Se trataba de una enorme proyectora antigua, muy bien tenida, facilitada por la Compañía Cinematográfica Velarde Hermanos, de más de un metro de longitud y de un alto similar. Llevarse fotos es relativamente fácil, pero llevarse una máquina pesada, de ese tamaño, es completamente iraposible sin que a uno lo aperciban. Sin embargo, hasta el día de hoy no ha sido encontrada.

La mejor película chilena, premiada con el Paoa de Plata, fue "Un número menos" de 16 mm., en blanco y negro, del Foto Cine Club Valparaíso, dirigida por Natalio Pellerano, "por expresar exitosamente un tema humorístico, sencillo y muy cinematográfico, con humor, fluidez y brillante fotografía".

La mejor película de fantasía premiada con el premio Cine Club Viña del Mar, correspondió a "Red Type", 16 mm. color, del inglés Albert Nobel, "por su historia aparentemente simple, aunque no carente de profundidad, narrada en forma tan ingeniosa como cinematográfica".

La mejor película folklórica (premio Sociedad Francisco Fonck) correspondió a "Paceña", de Aldo Francia, "por lo pintoresco, el colorido y la vida de las imágenes que captó el autor".

La película que obtuvo el Premio Pellerano a la mejor fotografía en colores fue "La escala", de 16 mm., color, de Aldo Francia, "Por el interesante tratamiento de la técnica cromática, dirigida hacia la búsqueda de un estilo dramático, personal y significativo".

Además, el Jurado acordó entregar un premio especial a la película "Championi", de 16 mm., blanco y negro, de Karel Novak y Vaclav Havlik (Checoslovaquia), "porque narra en forma novedosa un episodio humano, sencillo y emotivo, demostrando eficiencia en el manejo de la cámara". Y asimismo, dos menciones: una para el film "El billete" de 16 mm., blanco y negro, de Victor Cádiz, "por las virtudes cinematográficas que contiene, especialmente en lo que se refiere a argumento e intención"; y otra para el film "Semper idem", 16 mm. color de J. Scheuba, J. Tapek y A. Skotak (Checoslovaquia), "por el intento más o menos logrado, de aliar animación de marionetas y dibujos y de transmitir con ellas un digno mensaje humano".

Un festival con larga cola

El Segundo Festival no terminó el 16 de febrero.

Si difícil fue internar las películas al país, más difícil fue aun devolverlas a sus países de origen. Las películas internadas a través de un agente de aduana (con fuerte depósito de garantía), debieron ser exportadas de la misma forma. Y aquí se tiene el hecho curioso de que los premios ganados por los participantes extranjeros, llegaron a sus manos antes que los films concursantes. Los galardones fueron enviados por vía aérea certificada. Con las películas no se pudo hacer lo mismo. Trámites y más trámites. Para evitar comentarios, insertaremos a continuación algunos párrafos de las cartas recibidas por Cine Club Viña del Mar en relación con la prontitud con que fueron recibidas las películas.

Barcelona, 7 de julio de 1964.

Muy señores nuestros:

Oportunamente se recibió su Atta. 29 del ppdo Marzo, así como los fallos del concurso celebrados por Uds. No hemos contestado antes toda vez que esperábamos el recibo de las películas y programas como nos decían Uds. para hacerlo todo de una vez.

Francamente, hoy debemos manifestarles que estamos disgustados, por el retraso de dichas películas a la vez de nuestra ansiedad por el tiempo que llevamos transcurridos...

Felipe Sagues.

San Francisco, June 7th 1964

Dear Sir,

I have not received my two films yet. I realise that you had some difficulties in returning the films overseas, but I am starting to get worried that the films might be lost...

Walter Schapheitle

Tarzana, California August 30

Dear Director

Please advise me if there is anything I can do that may help in the returning of my film to me, I am anxious to get my film "Enchanted voyage" back again, as it does have a lot of sentimental value for me

Truman Eli.³

Y así por el estilo sucedió con todos los concurrentes extranjeros. Lo curioso fue que la película de Truman Eli no llegó a su destino por conducto regular. A mediados de octubre, sorpresivamente, apareció en la casilla de Cine Club. ¿Qué pasó? misterio. Cinco días después llegaba a su destino. En ocho meses, por vía oficial, no logró

3. Esto del atraso y, aun más, del extravío de las copias es muy frecuente en los festivales de cine aficionado, con el agravante de que las copias son ejemplares únicos, ya que fueron filmadas en material reversible y no en negativo, lo que habría permitido sacar múltiples copias. Personalmente, después de haber sido invitado al festival de aficionados de Olbia, en Cerdeña, con todos los gastos pagados, y de haber traído a Chile uno de los premios conferido a mi película "Carnaval", fui invitado al año siguiente a participar nuevamente. Lo hice enviando a "Paceña", en 8 mm., y "El rapto", en 16 mm., mi primera película argumental, como ya lo mencioné anteriormente. Desgraciadamente, a pesar de todos mis requerimientos, ambas copias jamás llegaron de vuelta a mis manos.

llegar a Estados Unidos. En cinco días, por vía particular, llegó a manos del desesperado Eli.

Este Segundo Festival, debido a todos los inconvenientes creados, significó innumerables viajes a Santiago, con el consiguiente gasto, pérdida de trabajo profesional y tiempo. Sólo en gastos, tuvimos mil dólares de déficit. Dinero inmovilizado. Sinsabores y rabia. Angustia para nosotros y descrédito para Chile. No seamos tan ilusos de pensar que los competidores extranjeros criticaran a zutano o mengano por el atraso en la recepción de las películas. El criticado es Chile. En Europa, quien más, quien menos, creen que llevamos plumas. Y éste no es el mejor sistema para sacarlos de su error.

Sin embargo nos ha servido mucho

A pesar de todo, este festival fue ventajoso. Nos enseñó el mecanismo para preparar un festival internacional. Y es una experiencia impagable. Ya estábamos en condiciones de organizar un festival de cine en cualquiera de sus formatos.

Este Segundo Festival, organizado por Cine Club, estuvo presidido por Aldo Francia, y tuvo como director a Andrés de la Maza.

TERCER FESTIVAL 1965

Su preparación y las novedades que trae

Este Tercer Festival fue preparado con mucha anticipación. Las bases, confeccionadas en el mes de abril del año recién pasado, fueron enviadas a más de mil cine clubs, distribuidas por los cinco con-

tinentes, y a más de setenta revistas de cine especializadas en cine aficionado. El trabajo interno de Cine Club Viña del Mar para su organización se inició a comienzos de 1964, pocos días después de terminado el concurso anterior.

Nuevamente y debido a la gran victoria del 16 mm. sobre el 8mm. (de las nueve películas premiadas sólo una era de 8 mm.), se volvieron a separar ambos formatos, igual que en el Primer Festival. Ahora, los dos tipos compiten juntos sólo para optar al premio máximo: el Paoa y a los premios especiales de fotografía en blanco y negro y en colores. Otra novedad es un premio que se agrega a la lista tradicional: el Premio de Público, tanto para el 8 mm. como para el 16 mm., que será otorgado por los asistentes a las funciones diarias. Cada día, el público depositará en un buzón especial su tarjeta de entrada, indicando en ella cuál es, a su juicio, la mejor película en 8 mm. y cuál la mejor en 16 mm. de las exhibidas ese día. El sexto día se presentarán las 10 películas elegidas en las cinco funciones previas, y el público elegirá nuevamente las dos mejores, una de cada formato. Esas dos películas así seleccionadas, recibirán cada una un Premio de Público.

Durante este Festival, Cine Club Viña del Mar fue presidido por Guillermo Aguayo E. y Aldo Francia B. Director de festivales de nuestra institución que tuvo a su cargo la organización y dirección de esta competencia.

Nos han comprendido

Si el Segundo Festival fue un concurso lleno de dificultades y malentendidos, el tercero contó con el apoyo de todo el mundo.

Englobado dentro de los XVII Cursos de Verano de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, contó con el patrocinio de esta Universidad y la Universidad de Chile.

No tuvimos dificultades aduaneras. Recibimos amplia cooperación de firmas y empresas comerciales especializadas, de la prensa, de la radio y televisión universitaria. No hubo problemas de sala. Todos cooperaron con nosotros cuando lo pedimos. No hubo dificultades de ningún tipo, salvo el atraso con que llegaron algunas películas del exterior, atraso que no fue de la exclusiva responsabilidad de nuestro servicio de correos.

Indudablemente, hubo en las autoridades en general, un cambio de actitud frente a nuestra actividades y a nuestro Festival. Prueba de ello fue la carta que recibimos de la I. Municipalidad de Viña del Mar, la que transcribimos a continuación:

Viña del Mar, 11 de noviembre de 1964.

Sr. Presidente del Cine Club Viña del Mar.

Esta Alcaldía ha visto con mucho interés las iniciativas de fomento cinematográfico del Cine Club Viña del Mar y muy especialmente las posibilidades de hacer de nuestra ciudad la Sede de la Industria Cinematográfica del país y de Festivales Internacionales de Cine Aficionado y Profesional, como asimismo, esta Alcaldía celebra vuestra iniciativa de contar con un cine propio, cuya principal tarea no sea comercial sino que artística.

Es nuestro deseo que la Municipalidad colabore ampliamente con vuestras iniciativas, para lo cual tendré el mayor interés en entrevistarme con Uds., agradeciéndoles hacerme llegar, simultáneamente un memorándum contienien-

do las medidas que Uds. consideran necesarias para concretar el apoyo municipal.

Saluda muy atte. a Uds.

Juan Andueza Silva
Alcalde de Viña del Mar⁴

Premios y Jurado

Paoa y 200 dólares a la mejor película del Festival.

Premios a las mejores películas argumentales, documentales y de fantasía en 16 mm.

Premios a las mejores películas argumentales, documentales y de fantasía en 8 mm.

Premio a la mejor fotografía en blanco y negro.

Premio a la mejor fotografía en colores.

Premio a la mejor película folklórica.

Premio de público para las películas que más gustaron en 8 y 16 mm.

Premios y menciones especiales del Jurado.

El Jurado del Tercer Festival fue el siguiente:

Agustín Mahieu, crítico cinematográfico y realizador argentino.

Kerry Oñate, Subdirector de la Cinemateca Universitaria de la Universidad de Chile.

4. El cambio total de apoyo que hubo en el Tercer Festival, se debió a la victoria del candidato presidencial demócrata cristiano Eduardo Frei, sobre su contendor socialista, Salvador Allende. El candidato derechista fue retirado antes de la elección debido al escaso apoyo de la ciudadanía. Y los demócrata cristianos estaban mucho más cerca del propósito progresista que los del gobierno anterior de Jorge Alessandri.

Lidia Baltra, del Instituto Fílmico de la Universidad Católica.

Hans Ehrmann, crítico de cine y teatro de la revista Ercilla, y Presidente del Círculo de Críticos de Arte.

Yolanda Montecinos, crítico de cine, teatro y ballet de la revista Ecran.

Aldo Francia B., Director del Tercer Festival de Cine.

Acta del Jurado

El Jurado del Tercer Festival de Cine Aficionado, bajo la presidencia de Aldo Francia, ha elegido a las siguientes películas como acreedoras a los premios que se especifican a continuación:

El Paoa, premio máximo del Festival, se asigna a la película "Un largo silencio", de Eliseo Subiela de Argentina, por la fuerza expresiva que ha logrado a través de sus imágenes y por la novedosa búsqueda de un lenguaje cinematográfico.

El premio a la mejor película en 16 mm. también se concede a "Un largo silencio".

El premio a la mejor película de argumento en 16 mm. es concedido a "Non c'è piu speranza", de Manfroni y Giovannoni, Italia, por la gran intensidad dramática que logra mediante el inteligente uso de los medios expresivos cinematográficos, al narrar una sencilla anécdota.

El premio a la mejor película documental en 16 mm. se asignó a "Barrière de Verre", de Rudolf Mih, de Checoslovaquia, por el óptimo resultado plástico que logra su autor mediante la ingeniosa explotación de una idea muy sencilla.

El premio a la mejor película de fantasía en 16 mm., se asignó a "Agaga-Conga" de Jean Charles Meunier, Francia, por el interesante contenido, expuesto en forma ágil y humorística.

El premio a la mejor película en 8 mm., se concedió a "Porqué", de Carlos Pasini, Argentina, por la expresión de un contenido verdadero, a través de un buen montaje, que va más allá de las posibilidades logradas corrientemente con este formato.

Los premios a las mejores películas documentales y de fantasía en 8 mm., quedan vacantes, por estimar el Jurado que ninguna de las películas presentadas es merecedoras a ellos.

La mejor película argumental en 8 mm., fue "Geisterberg 7", de Werner Lepach, Alemania, que ganó el premio correspondiente, debido a una buena ambientación, trucaje y actuación, elementos con los cuales el director logra una película técnicamente casi impecable para las posibilidades de este formato.

El premio a la mejor fotografía en blanco y negro, fue concedido a "La tierra quema", de Raymundo Gleyser, Argentina, por su dramaticidad lograda a través de fotografías funcionales, en directa relación con el tema expuesto.

El premio a la mejor fotografía en colores fue para "Espeho da cidade", de Vasco Branco, Portugal, por la belleza cromática y poética que mantiene a través de toda la cinta.

El premio a la mejor película familiar, se concedió a "Ser una vez una gran dama...", de Helmut Lersch, Alemania, por la suave comicidad lograda a través de una excelente dirección de su personaje principal.

El Jurado concedió, además, dos menciones especiales:

1) Mención especial a "Iván e Ivona", de Bozenna y Jan Berau, Checoslovaquia, por la excelente dirección de actores, la bella fotografía en blanco y negro y la risueña poesía que emana.

2) Mención especial a "Rivaler", de Eric Bothé, Suecia, por la originalidad y el humor con que ha sido encarado su tema de fantasía.

Lo mejor del Tercer Festival de Cine

Bajo este título, Manolo del Val, crítico del diario "La Estrella", gran cinéfilo y cooperador de Cine Club, comentó en su gacetilla diaria los resultados del Festival.

Seleccionaremos de su artículo algunos párrafos sobre las películas ganadoras.

"Dos películas argentinas figuraron en el concurso. La primera, que justamente obtuvo el premio máximo, el "Paoa", de Eliseo Subiela, alcanza con ella una manifiesta superioridad. Se intitula "Un largo silencio". Es un documental humano y social de extraordinaria importancia que penetra en el mundo de la locura, con su angustia y su horrible drama. Es de una tristeza como pocas veces se ha visto en el cine. La vida de unos locos en un hospital argentino es algo que difícilmente puede olvidarse. ¡Qué terrible y conmovedora belleza en la demencia! Es estremecedor y produce un fuerte impacto. Se trata de una experiencia en la presentación de un tema particularmente difícil que elude todo espectáculo para dar unas imágenes de fuerza impresionante. El relato, a cargo de María Vaner y Lautaro Murúa, habría ganado en efectividad si hubiera sido más conciso".

"La tierra quema" de Raymundo Gleyzer (Premio Forestier) muestra un cine argentino de características sociales y humanas de resonancia inédita. El film es una avalancha de realismo social, y sus

imágenes crudas y descarnadas, sacuden por igual la pantalla que el ánimo del espectador, al mostrar sin vergüenza una dura realidad social (el drama de los campesinos del yermo noroeste brasileño) que está pidiendo a gritos soluciones inmediatas a un problema que tiene que ser una llaga en una nación poderosa y joven como es Brasil".

Un festival poco importante

Contemplando a la distancia, fue muy poco lo que el Tercer Festival aportó al desarrollo de los festivales y al agrandamiento de Cine Club Viña del Mar. Marcamos el paso. Y eso, a pesar de todo el apoyo oficial recibido y al gran número de películas que llegaron a concursar. Como dirían los jóvenes, "no tuvo brillo". Hasta la misma fiesta de clausura, que normalmente era alegre y llena de vida, en esta ocasión fue opaca y triste, en onda con todo el resto del Festival.

Lo único positivo fue la llegada de algunas películas experimentales argentinas, que levantaron los ánimos. Entre ellas, "Un largo silencio" del argentino Eliseo Subiela, quien años después se transformaría en uno de los mejores directores de su país con una película de antología, "Un hombre mirando al Sudeste". "Un largo silencio" era su primera obra. Filmada a los veinte años de edad, escudriña poéticamente el interior de un manicomio y de sus habitantes. El mismo telón de fondo de su película famosa.

Consultando a Pedro Chaskel de la Cinemateca Universitaria porqué ellos no enviaban sus películas a nuestro festival, respondió que se debía a la denominación festival "aficionado", que los molestaba profundamente. Consideraban que bajaban de categoría. Resultado, éste fue el último que mantuvo ese término y de ahí en adelante pasaron a llamarse "Festivales" a secas.

Como comentario del Tercer Festival dejo a Hans Ehrmann, de la revista *Ercilla*, que nos dé sus impresiones en el número correspondiente al 20 de enero de 1965.

"UN FESTIVAL ALGO AFICIONADO"

"En teoría, el Tercer Festival Internacional de Cine Aficionado de Viña superaba en forma contundente a sus antecesores. En 1962, se exhibieron 38 películas chilenas. En 1963 concursaron 39 films, incluyendo envíos de once países extranjeros. Esta vez participaron 41 cortos y fueron 14 los países extranjeros representados. No obstante, hubo una marcada declinación en la calidad de las películas.

De la gran mayoría de los films presentados por los amateurs de diferentes países, cabría deducir que un aficionado es alguien que no tiene ni el talento ni el oficio para ser profesional. Parecían películas hechas con la colaboración de parientes y amigos, para ser exhibidas ante otros consanguíneos y amistades. Peor aun, abundaron los films pretenciosos que pretendían emular a Antonioni, Bergman o Godard.

Lo decisivo en esta característica del Festival viñamarino fue la etiqueta de amateur. Por una parte indujo al envío de muchas películas de interés más bien familiar, y por otra, inhibió la participación de cortometrajistas profesionales. Esto se solucionará el próximo año, cambiando el rótulo del Festival. Este será de películas en 8 y 16 mm. a secas, excluyendo la palabra "aficionado". Además, habrá un Festival nacional previo (probablemente en septiembre) para proceder a la selección de cuatro películas chilenas que después concursarán en el evento internacional. Seguramente tendrá lugar en la nueva sala del Cine Club, ubicada en plena Plaza de Viña.

Esta vez el Festival de Aficionados se realizó en el Aula Magna de la Universidad Santa María, como una de las actividades comple-

mentarias de la Escuela de Verano. Partió con mucho público, formado tanto por estudiantes como por viñamarinos y porteños, pero tres horas de pésimo cine en su segundo día ahuyentaron a los espectadores, que luego disminuyeron en forma notoria. Recién repuntaron en las dos finales.

La primera de éstas correspondió al público. En cada función los espectadores votaron por la mejor película en 8 y 16 mm. del programa y la función del sábado, con las cintas así seleccionadas, dio lugar a la votación final teniendo como vencedores a "Pan amargo", del viñamarino René Quintana y la portuguesa "El espejo de la ciudad".

"Pan amargo" es la historia de un mendigo que se duerme en un banco de Viña. Sueña que es rico y come opíparamente, pero luego lo despierta la mano de un carabinero, que le indica que circule. El protagonista es José Troncoso, quien estuvo a cargo de la proyección de los films del festival, la que no tuvo esta vez las fallas de los años anteriores.

De las nueve películas seleccionadas por el público, sólo dos figuraron en la lista de premios del Jurado. Este estuvo presidido por Aldo Francia de Cine Club Viña del Mar, y por primera vez contó con un integrante extranjero. Fue el crítico y realizador argentino Agustín Mahieu, quien, además, aprovecha su visita a Chile para estudiar las posibilidades de una coproducción ambientada en Chiloé y sobre un tema del joven dramaturgo nacional Raúl Ruiz.

Este Jurado tuvo poco trabajo, ya que "Un largo silencio", film argentino de 16 mm. se destacaba nítidamente sobre sus contendores. De hecho, era la única película que podía optar a un premio como el Paoa, que lleva el complemento no despreciable de 200 dólares.

Filmada en el Hospital Neurosiquiátrico de Buenos Aires, no es un documental a secas. En lo formal hay diversos elementos de búsqe-

da, y en el contenido, una interpretación de aquel desesperanzado ambiente. Los realizadores del film (Eliseo Subiela y Alberto Gerchunoff) tienen apenas veinte años. La narración estuvo a cargo de Lautaro Murúa y María Vaner.

"¿Porqué?", también Argentina, fue elegida como el mejor corto en 8 mm. Otros films de Alemania, Checoslovaquia, Francia e Italia, también recibieron premios.

El predominio trasandino en los premios estaba muy de acuerdo con el ambiente de la Escuela de Verano, donde había una preponderancia de estudiantes argentinos, dedicados al estudio, a la playa y las preocupaciones. Estas últimas fueron la devaluación del nacional y los estragos que las pulgas viñamarinas hicieron en sus epidermis".

LEY DE CINE

Antes de comenzar a referirnos al Cuarto Festival, debemos analizar la Ley de Cine que el Ejecutivo proyectaba dictar para impulsar a esta a casi inexistente actividad nacional.

Como ya dijimos anteriormente, Patricio Kaulen fue la persona elegida por el gobierno demócrata-cristiano para dar vida a esta ley.

Por la importancia de ella y porque permitió crear las herramientas del Nuevo Cine Chileno, pondremos a continuación un extracto del artículo que Jorge Leiva escribió para el N°6 de Cine Foro.

Razones para una iniciativa

Un hecho de gran trascendencia para nuestro cine estaría a punto de producirse. La dictación de una Ley de La Cinematografía nacional, destinada a crear las bases materiales necesarias a su futuro desarrollo.

Durante mucho tiempo ha habido gente preocupada de que existan esas bases. El desinterés y aun oposición de las autoridades políticas que debían apoyarlas, fueron el escollo insalvable que impidieron que esas iniciativas y proyectos prosperaran. De todos modos, la idea de una expresión cinematográfica propia se abrió camino y hoy nos encontramos ante el hecho de que otras autoridades se preocupan y la auspician. Nuestra sociedad podrá contar, de este modo, con un valioso instrumento de expresión y autoconocimiento...

Las ideas que esperan sanción legislativa, están contenidas en un proyecto, aún no definido, de 23 artículos y 4 títulos, los que tratan:

- 1) Del Instituto de la Industria Cinematográfica.
- 2) Del fomento a la cinematografía nacional.
- 3) Franquicias tributarias y
- 4) Disposiciones generales.

Beneficios y franquicias

1) El Instituto de la Industria Cinematográfica.

El proyecto plantea la creación del Instituto, como el organismo que tenga a su cargo el desarrollo, fomento y adelanto de la industria cinematográfica nacional. Ofrece las siguientes características:

a) Será una persona jurídica de derecho público y de administración autónoma -relacionada no obstante con el Gobierno a través del Ministerio de Economía- y contará con un patrimonio propio.

b) El patrimonio del Instituto estará formado por los bienes, derechos y acciones que la Corfo posee en Chile Films; por los valores que ingresen del Fondo de Fomento a la Cinematografía; por las sumas que perciba como precio de los servicios que preste; de la explotación de sus bienes o del desarrollo y comercialización de actividades cinematográficas propias, y los bienes que provengan de legados o donaciones a su favor.

c) El Instituto estaría liberado de toda clase de impuestos, derechos y contribuciones en todos los actos o contratos que celebre o efectúe en cumplimiento de sus finalidades.

d) La administración del Instituto estará a cargo de un Consejo Directivo formado por "7 miembros, 5 de los cuales tienen repre-

sentación del Gobierno: el Ministro de Economía que lo preside; el Vicepresidente ejecutivo del Instituto; tres consejeros designados por el Presidente de la República; un representante de los productores y directores de cine y un representante de los exhibidores".

"Este Consejo puede sesionar con cinco de sus miembros y adoptar acuerdos con el voto conforme de la mayoría de los miembros presentes".

"Entre sus atribuciones y deberes están: pronunciarse sobre los programas de trabajo y la planta del personal, a propuesta del Vicepresidente ejecutivo; dictar y modificar los reglamentos internos; decidir el carácter de nacional de cada producción cinematográfica, cuando los interesados lo soliciten o en caso de coproducciones, para que puedan acogerse a los beneficios de la Ley; establecer beneficios y premios a ciertas películas e informar a Dirinco sobre la fijación del precio de las entradas a los espectáculos cinematográficos".

"El representante legal del Instituto es el Vicepresidente ejecutivo, que es un funcionario nombrado por el Presidente de la República, a su libre elección y de su exclusiva confianza. Tiene atribuciones ejecutivas, administrativas y la supervigilancia y fiscalización de todas las actividades del Instituto, resolviendo, en general, todo aquello que se relacione con su administración y el cumplimiento de sus finalidades".

II) El Fondo de Fomento a la Cinematografía.

Con cargo a este fondo que la ley crea, se otorgarán estímulos y protección económica a la cinematografía nacional, la que consistirá en:

a) Créditos cinematográficos. Otorgado por el Consejo Directivo en forma de préstamos a favor de los productores de películas nacionales; de los estudios y de los laboratorios cinematográficos. Las

solicitudes de préstamos serán informadas y estudiadas por el Vicepresidente del Instituto, para la resolución del Consejo Directivo. Los acuerdos que acojan estas solicitudes indicarán: la cuantía del préstamo y sus intereses; el plazo de amortización; la fecha y forma de entrega y la garantía que se debe constituir sobre la película y su producido...".

b) Premios anuales. Podrán ser establecidos por el Instituto para las mejores películas acogidas a los beneficios de la Ley, sean de largo o cortometraje, los cuales serán acordados por el Consejo Directivo".

c) Exhibición obligatoria. El Instituto podrá proponer al Presidente de la República la exhibición obligatoria de películas nacionales de largo o cortometraje, lo cual será ordenado por Decreto Supremo".

III) Franquicias tributarias de dos clases:

a) La "Liberación de derechos de internación e impuestos que se perciban por intermedio de las aduanas, así como de derechos consulares. Liberación que favorece a la internación de maquinarias, elementos técnicos, material virgen, productos de laboratorios, repuestos e implementos destinados a la industria cinematográfica nacional, siempre que no se elaboren, produzcan o fabriquen en el país. Para acreditar este hecho es necesario un certificado al respecto, emitido por el Vicepresidente del Instituto, a petición del interesado y previo informe del Departamento de Industrias del Ministerio de Economía".

b) La devolución de los impuestos de exhibición, al productor. Este fundamental beneficio de la Ley opera de la siguiente manera: "La exhibición de películas nacionales pagará los mismos impuestos que las películas extranjeras. El servicio de Impuestos Internos emitirá entradas timbradas y foliadas que comprarán los exhibi-

dores de películas y que les serán vendidas al costo. El producto de los impuestos que graven las entradas a funciones en que se exhiban películas nacionales de largometraje y películas coproducidas en Chile, será depositado por el Servicio de Impuestos Internos en una Cuenta Especial a nombre del Instituto, sin deducciones de ninguna especie, para ser devuelto al productor de la respectiva película".

¿Quiénes serán los beneficiados?

Como se ha visto, la Ley crea el Instituto de la Industria Cinematográfica, mecanismos crediticios, tributarios y otros estímulos destinados a posibilitar el desarrollo de un cine nacional.

"Varias son sus bondades.."

1. El control político y no técnico al que estará sometido el Instituto.

2. No se señalan límites a sus producciones cinematográficas propias. Por su ventaja como productor frente a los particulares, podría llegar a detentar un monopolio de hecho del cine nacional.

3. La falta de precisión o definición de algunos conceptos. Como los qué debe entenderse por "película nacional", ya que es a ellas a las que la Ley reserva sus beneficios. Si bien la mayoría de las veces tal carácter no podría ser discutido, sí puede ocurrir en otras, especialmente tratándose de coproducciones, que es un tipo de cine que al Instituto interesa especialmente fomentar. Es el Consejo Directivo a quien compete determinarlo, sin que la ley señale criterios al respecto...".

4. No se crean organismos destinados a capacitar técnica y teóricamente a las nuevas generaciones de cinematografistas que el desarrollo probable del cine nacional haría necesario. No hay un or-

ganismo especializado en estudios de mercado y en la comercialización de las películas nacionales. Tampoco se vinculan al Instituto los ya existentes y que podrán cumplir esas finalidades".

¿Cuál sería la finalidad de un cine nacional?

La Ley de la Cinematografía Nacional ofrece medios materiales, económicos y administrativos que posibilitan el desarrollo de un cine nacional. Pero esto debe entenderse adecuadamente: sólo crea "medios"...".

¿Quiénes usarán estos medios que crea la Ley, y cómo lo usarán?

1. La Ley de Cinematografía no se preocupa de preparar a los futuros usuarios de los servicios. En Chile, por no haber una industria fílmica, ni tradición, ni cultura cinematográfica, no existe una generación que esté teórica y artesanalmente capacitada para hacer cine... No existiendo escuelas de formación profesional, los usuarios serán "los conocidos de siempre" del cine chileno, cuya capacidad al respecto es suficientemente conocida"⁵

2. Más allá del medio técnico está su uso, el fin al que se le destina. El acuerdo básico de "la necesidad de un cine chileno" es un consenso a medias. Ya que si se pregunta qué se entiende por ello, desa-

5. Y en esto se equivocó Jorge Leiva, pues a pesar de todo, sin industrias, sin escuelas, dos años después, casi por "generación espontánea" aparecieron súbitamente 4 ó 5 realizadores de calidad, ni remotamente comparable a los viejos maestros "conocidos de siempre" a los que el autor del artículo alude.

parece su aparente solidez para dar paso a evasivas respuestas, las que en el mejor de los casos señalan a nuestro cine una misión turística ("mostrar nuestras bellezas naturales") o una vaga finalidad de tipo ideológico"⁶

Comentario al artículo de Jorge Leiva

Hacia ya un año y medio que el gobierno demócratacristiano había encargado a Patricio Kaulen que redactará una ley de cine, y hasta este momento no había nada. Sólo rumores. Y rumores poco alentadores. La idea general era que Kaulen no tenía ningún interés en dar a luz una ley amplia que favoreciera a todos los realizadores, tuvieran el color que tuvieran, sino que su interés era crear un Instituto de la Industria Cinematográfica, que tuviera en sus manos todas las llaves para apoyar a algunos y oponerse a otros. De los siete miembros que conformarían el Consejo Directivo del Instituto, cinco eran nombrados por el gobierno; y entre éstos, el Ministro de Economía que lo presidiría y el Vicepresidente ejecutivo (el mismo Patricio Kaulen) que lo dirigiría.

"Kaulen se limitó, desgraciadamente, a las actualidades de 'Chile en marcha' en pro de la política de Frei, abandonando de hecho toda iniciativa de promoción de nuevos cineastas o de producción, que habrían permitido reforzar la industria cinematográfica" (Le cinema de l'Amerique latine).

6. Y nuevamente se equivocó Jorge Leiva, pues los dirigentes que aparecieron tenían una ideología comprometida y clara, tanto es así que con ellos comenzó el "nuevo cine chileno". La visión turística de "Ayúdeme Ud., compadre" y de "Volver", ambos de Germán Becquer, se perdió en la noche de los tiempos. "Dos documentales banales, de muy bajo nivel intelectual, atiborrados de mitos chilenos, demostrando lo que no hay que hacer en cine". ("Les cinemas de l'Amerique latine").

Lo que no es del todo cierto. Kaulen quería sacar la Ley de Cine; pero una ley de cine democratacristiana; sin embargo el destino quería otra cosa, y el lugar para torcerle la mano al gobierno fue el 4º Festival de Cine de Viña del Mar.

CUARTO FESTIVAL DE CINE 1966

Primer Festival de Cine Chileno

Primer Encuentro de cineastas chilenos

Preliminares

Después de haber realizado tres festivales de cine aficionado (el último de los cuales contó con la participación de algunas películas de experimentalistas argentinos), había que dar un paso más: hacer un festival para el cine documental y experimental en 16 y 35 mm., pero, en esta ocasión, exclusivamente para los cineastas chilenos. Así, tendríamos la participación de Cine Experimental de la Universidad de Chile y del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que se habían mantenido el margen, pues la palabra "aficionado" los espartaba.

Y, simultáneamente con el Festival, decidimos realizar un encuentro de todos los cineastas chilenos. ¿Con qué fin? Conocer a través de su impulsor, Patricio Kaulen, en qué punto estaba la tan mencionada "Ley de Cine". Con esa meta se programaron dos mesas redondas: "Organización de Festivales" y "Futuro del cine chileno".

Se fijó la fecha, entre el 2 y el 8 de mayo de 1966, enviándose invitaciones a todos los cineastas chilenos, ya que "el futuro del cine nacional" (léase Ley de Cine) interesaba a todos. A los cortometrajistas se les invitó a participar tanto con películas en 35, 16 y aun en 8 mm.

Este Festival fue el canto del cisne para este último formato, ya que era demasiada la desigualdad existente con los otros, tanto en calidad como en posibilidades. Fue el último Festival que contó con la presencia del 8mm.

La sede, después de dos eventos "porteños", volvió a Viña del Mar. Se estableció en el nuevo edificio del Cine Club, en el segundo piso de la Biblioteca Municipal, lugar donde se realizó el encuentro de cineastas y la competencia de 8 mm. El Festival mismo se efectuó en el Cine Olimpo de Viña del Mar, en las funciones de vermut. Las películas seleccionadas se exhibieron de lunes a sábado, y el día domingo, en las tres funciones, se mostraron las ganadoras, junto con "A Valparaíso" de Joris Ivens.

En el horario de matiné se armó un festival de cine chileno, en el que se exhibieron "El húsar de la muerte" de Pedro Sienna (1925); "Recordando" de Edmundo Urrutia (1961); "Viaje a Santiago" de Hernán Correa (1958); "La respuesta" de Leopoldo Castedo (1960) y "El cuerpo y la sangre" de Rafael Sánchez (1961).

En el horario nocturno se programó una muestra de cine contemporáneo y cada función terminaba en un foro con el público asistente. Se proyectó "El proceso" de Orson Welles; "Sin aliento" y "Vivir su vida" de Jean Luc Godard; "Ocho y medio" de Federico Fellini y "La noche de los forasteros" y "El rostro" de Ingmar Bergman.

Conjuntamente con este Festival, la empresa Zig-Zag ofreció gentilmente una exposición de afiches y fotografías sobre la historia del cine en nuestro país, constituyendo la primera que se hizo en Chile. Las muestras se colocaron en paneles en el hall principal de la Biblioteca Municipal de Viña del Mar.

Este Cuarto Festival tuvo un doble objetivo: conectar a todos los cineastas chilenos y seleccionar las películas nacionales (las pre-

miadas) que serían presentadas en el próximo festival latinoamericano, objetivo final de todos estos festivales previos.

Inauguración

Con la presencia de autoridades y gran cantidad de público, que llenaba por completo la sala del cine Olimpo, fue inaugurado el lunes 2 de mayo, en función de vermut, el Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar, en el cual intervinieron los más destacados cineastas del país.

En el acto de inauguración se encontraba presente el Alcalde de la ciudad, Sr. Juan Andueza; el diputado Sr. Eduardo Sepúlveda M.; los regidores Luis Sigall Morrison y Jorge Rodríguez-Peña Necocha; los dirigentes de Cine Club y numerosas otras personas.

En el discurso principal, el Alcalde felicitó a estos auténticos "quijotes del cine" y yo, por mi parte, hablé sobre la unión de los cineastas chilenos y latinoamericanos.

En seguida se procedió a exhibir seis films: "Como sucedió", película de argumento de Julio García, en blanco y negro; "Manos creadoras" de Fernando Balmaceda, en colores y "Mirada a Santiago", de Bert Siegel. Luego de un breve intermedio se exhibieron los tres temas restantes: "Faro Evangelistas" de Rafael Sánchez, que relata el abastecimiento por parte de la escampavía "Leucotón" del Faro Evangelistas, ubicado en lo alto de una roca de difícil acceso; "Vendimia en Pelvin", obra de Juan Pérez que muestra aspectos de la vendimia en nuestros campos. Ambos temas en colores. Y, finalmente, en blanco y negro, la película de argumento de Helvio Soto "Yo tenía un camarada".

Participaron en los seis días de exhibición una cuarentena de cortometrajes de 16 mm., todos en pos del Paoa y de los 2.000 escudos ofrecidos por la Municipalidad de Viña a la mejor película del Festival; y de los recientes "Manutaras" para las mejores películas documentales, argumentales y de fantasía en 35 y 16 mm. Y, además del recién instaurado premio O.C.I.C. (Organización Católica Internacional de Cine) que se hizo presente en este festival, dada la importancia que éste adquirió.

También había un premio a la mejor película en 8mm., formato que fue exhibido el día domingo por la tarde en la sede de Cine Club. Estas películas fueron filmadas por Oscar Pregnan, Maurice Evans, Gonzalo Undurraga, María A. de Garbo y el grupo C.A.E.V.I formado por socios de Cine Club Viña del Mar.

Fiesta de clausura, Jurado y entrega de premios

El sábado 7, a las 21,30 horas, la Municipalidad de Viña del Mar ofreció una comida de clausura del Cuarto Festival de Cine en el hotel Miramar, reunión que contó con la presencia de autoridades y personalidades más representativas del cine nacional.

Nuevamente habló el Alcalde don Juan Andueza. También lo hizo el Director del 4º Festival, José Troncoso.

Al término de la comida, el Jurado hizo entrega de los premios.

"Integraron el jurado, Aldo Francia, que lo presidió; Orlando Walter Muñoz y Joaquín Olalla, por Cine Club Viña del Mar; Filma Canales de Maino, por el Instituto Fílmico de la Universidad Católica; Jorge Leiva por el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile; doctor Luis Sigall, por la I. Municipalidad de Viña del Mar y Hans Ehrmann, por el Círculo de Críticos de Arte".

"El Gran Premio Paoa, el premio I. Municipalidad de Viña del Mar y el premio al mejor film argumental en 35mm., se otorgaron al film "Aborto", de Pedro Chaskel; como mejor documental en 35mm. fue premiado "Faro Evangelistas" de Rafael Sánchez; "Andacollo" de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, como el mejor documental en 16mm.

Los mejores films de fantasía fueron "Erase una vez" de Pedro Chaskel y Héctor Ríos y "Electro Show" de Patricio Guzmán, en las categorías de 35 y 16mm., respectivamente. El premio al mejor argumental en 8 mm, fue compartido por "Büt Daddy" de Maurice Evans y por "Opus I" de Gonzalo Undurraga. Se otorgaron, además, las siguientes menciones especiales: a Agustín Squella por "El día"; a Miguel Littin por su film "Por la tierra ajena"; a Helvio Soto por "Yo tenía un camarada" y a Jorge Madariaga por "Yo tenía un volantín". Además, se entregó una mención especial a Andrés Martorell por la fotografía de los siguientes films concursantes: "Chile, paralelo 56" y "Faro Evangelistas" de Rafael Sánchez; "Andacollo" de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic y "Concierto para instrumentos de fibra" de Boris Hardy".

"El Jurado declaró desierto los siguientes premios: al mejor film argumental en 16mm.; al mejor documental en 8mm. y al mejor film de fantasía en 8mm.".

"La Oficina Católica Nacional de Cine (miembro de la Oficina Católica Internacional de Cine), por su parte, otorgó el premio OCIC al film de Pedro Chaskel y Héctor Ríos "Erase una vez", por considerarlo el film "cuya calidad reveló mejor un interés por destacar los valores del ser humano". El Jurado que otorgó el premio OCIC fue compuesto por: Margarita Velasco, Mirka Skarica, R.P. Hernán Parada y Lamberto Cisternas".

"Cabe preguntarse: ¿fueron otorgados en justicia los premios? ¿Son representativos, y en qué medida, de los valores de nuestro cine? Ante el caso particular del premio OCIC, ¿hubo un jurado que responde por él? Señalamos, eso sí, que recayó en una obra de méritos indudables. Ante los premios que otorgó el Jurado del Festival, nos resulta difícil pronunciarnos del momento que fuimos uno de su miembros. Dejamos en claro, que si bien en varios casos hubo unanimidad, no fue esta la regla general. No se trata de eludir con esto una responsabilidad personal sino, por el contrario, afrontarla y en los mejores términos. No se trata, tampoco, de pensar en "ganadores y perdedores" o decir, que "es humano que haya descontentos, ofendidos, etc.". La mística del Festival fue otra; no fue una simple 'competencia' de films; se trató de una 'revisión' de un grupo de obras ampliamente representativas del estado del cine en Chile. No queremos ocultar que faltó una reglamentación del festival más exacta, falla remediable con la experiencia recogida. Alejados de toda frivolidad -y por una responsabilidad ante las autoridades del Festival que depositaron su confianza en nosotros- estamos dispuestos a explicar, aclarar, defender nuestros puntos de vista personales, en forma pública, a quien nos lo solicite y en el nivel que todo problema cultural exige. (Se incluye en lo dicho al realizador chileno que en forma semi-pública nos trató de "insolventes" y de "cáncer" de la crítica nacional, además de otras groserías que no es nuestra costumbre utilizar, ni mucho menos repetir)" (Joaquín Olalla, en revista P.E.C. del 10 de mayo de 1966).

Los dimes y diretes de la ley de cine

El encuentro de cineastas nacionales se realizó el fin de semana. La "vedette", Patricio Kaulen, después de varios días de incertidumbre, no llegó. Sospechó lo que se le venía encima y decidió no asis-

tir al Encuentro. En su reemplazo envió a Juan Riera, gerente de Chile Films. Este explicó que la redacción de la Ley ya estaba lista y que únicamente quedaba en pie el problema del financiamiento. Más datos no aportó, por mucho que se le urgiera. No quedaba duda que había recibido órdenes muy taxativas de su jefe, en el sentido de no dar más luces sobre la Ley de Cine.

Todos estaban furiosos. Se manifestó la duda general ante el sentido del Instituto de Cine que -según los participantes- tendería a conducir a un control gubernamental de esta incipiente industria. Hubo consenso en que a la redacción de la Ley no se le había dado suficiente difusión.

También hubo críticas a la inoperancia de Diprocine, organismo que agrupaba a los directores y productores cinematográficos, por estar integrado y dirigido por gente que ya no hacía cine y que, para los efectos del momento en que se debatía el porvenir del cine chileno, era totalmente ineficaz.

Lo que la gente de cine quería, básicamente, eran tres puntos bien concretos:

- a) Traer material virgen al país.
- b) Importar maquinaria de cine (ambos rubros estaban vedados); y
- c) Que los impuestos que pagaran los espectadores por ver una película chilena, se los dieran al productor del film y no al fisco.

Pero la idea de Kaulen, como ya dijimos, era otra.

Terminó el Encuentro y Kaulen me llamó para que conversáramos. Nos juntamos en el Hotel Crillón. Me pidió que me abstuviera de hacer gestiones para sacar la Ley de Cine (confieso que en determinado momento había pensado en hacerlas). Le prometí no hacer nada.

Pero no contaba, ni él ni yo, con que uno de los asistentes al encuentro, el correligionario demócrata-cristiano de Patricio Kaulen, Hernán Correa, decidiría correr con colores propios y sacar en un tiempo récord lo que Kaulen no había hecho en un año y medio.

En efecto, a través de diputados de izquierda, Correa presentó un proyecto de ley que contenía los tres puntos anotados antes, y que por lo demás, eran los puntos claves del proyecto de Kaulen. En el momento de la votación la bancada demócrata-cristiana se confundió y luego de una serie de titubeos, votó en favor de la ponencia. Y así, en vez de la Ley Kaulen, salió la Ley Correa.

Un hecho único y nuevo

Entre todos los comentarios de prensa que aparecieron al término del Festival, el más lúcido fue, sin duda, el del crítico de P.E.C. Joaquín Olalla, con el cual, tres años después, con ocasión del estreno de mi primera película "Valparaíso, mi amor", tendríamos un fuerte encontrón. Apareció en la revista P.E.C. del 10 de mayo de 1966 y lo transcribo a continuación.

"En la noche del sábado 7, en el Hotel Miramar se clausuró oficialmente el 4º Festival de Cine de Viña del Mar, al hacerse entrega de los premios y menciones otorgadas por el jurado. Este evento que organizó el Cine Club de Viña del Mar, tuvo lugar en el transcurso de la semana pasada, no puede menos que ser considerado como "el acontecimiento más significativo para el cine nacional en los últimos años", y no sería pecar de exageración considerarlo "un hecho único y nuevo". Los festivales precedentes -también organizados por el Cine Club- estuvieron dedicados al cine amateur o de aficionados. Esta vez es posible hablar, con casi cincuenta films, de la participación de todos los sectores de es-

ta actividad: "profesionales, universitarios, amateur" y con miras a un próximo festival de carácter latinoamericano en el que participarán, representando a Chile, todas las películas vencedoras o con mención en este Festival".

"LOS FINES".

"Los objetivos del Festival fueron definidos por el doctor Aldo Francia en el discurso inaugural. Copiamos la parte pertinente: "Estos festivales, más que simples festivales, más que simple competencia de películas, cumplen funciones bien determinadas. Por una parte, reunir a los realizadores y a la gente de cine. El lema que nos identifica está representado por una sola palabra: Unión. Unión de los cineastas chilenos para buscar un lenguaje común chileno. Unión de los cineastas latinoamericanos para buscar un lenguaje común latinoamericano. Sólo uniéndonos podremos avanzar los que en Chile pretendemos crear un cine nacional. Sólo unificando nuestros criterios podemos convertir al cine en el más maravilloso de los vínculos para unir a la morena familia americana".

"Por otra parte, es necesario eliminar, de una vez por todas, suspicacias y malos entendidos. Es necesario determinar intereses comunes para ir a la búsqueda y al logro de un cine chileno y americano".

"Estas palabras proponían una tarea, no fácil por lo demás, un desafío ante lo que otros no han podido lograr. Sólo una "mística" hizo posible abordar la empresa. La realidad de este festival testimonia esta mística. No son pocos los riesgos ni escasas las dificultades que enfrentaron sus organizadores: el Cine Club Viña del Mar. Fácil es hablar y ser blanco de críticas frívolas e inoficiosas, de interpretaciones torcidas y mezquinas (propias de la esterilidad o la pequeñez). Era, en este caso, un riesgo considerable. Pero una mística lleva las cosas a otro nivel: la organización del festival -salvo detalles- puede considerarse excelente y

ello no nace del azar o de las circunstancias. Es indispensable -antes de tocar otros puntos- dejar constancia del espíritu que animó a los cineclubistas viñamarinos, de la abnegación, entrega, esfuerzo, trabajo, sacrificio de cada uno y de todos; espíritu nacido del amor por una causa, del amor por el cine. He aquí una mística, insólita en nuestro medio en que burocracia e intereses pequeños son sucedáneos de la acción y del esfuerzo.

Quisiéramos en este punto, para felicitar a cada uno de los cineclubistas viñamarinos por este ejemplo nombrarlos a todos. Basten, por lo limitado de esta crónica, los nombres de Aldo Francia, Presidente del Cine Club y de José Troncoso, Director del Festival, que verificaron magníficamente aquello de "predicar con el ejemplo".

Toda obra humana, no obstante, es imperfecta. La crítica constructiva, que es por esencia toda verdadera crítica, tiene entonces su razón de ser. Este caso particular constituye un desafío a la crítica, exigiéndole por reciprocidad igual altura que el objeto criticado. Por esto, no es posible abreviar en dos frases lo que debe ser motivo de un análisis detenido y riguroso, y dejamos para una crónica próxima estos aspectos.

La presencia de un representativo sector de la actividad cinematográfica nacional, permitió la organización de "Mesas redondas", y la constitución de Comités. Uno de ellos abordará lo relativo al Festival Iberoamericano, programado para octubre.

Especial significado debe atribuirse a las reuniones o 'conversaciones' acerca de la Ley de Cine. Participaron en ellas: Boris Hardy, Naum Kramarenko, Hernán Correa, Pedro Chaskel, Jorge Di Lauro, Nieves Yancovic, Andrés Martorell, Rafael Sánchez. Algo quedó en claro y entre ello, se reconoció la inoperancia e ineficacia de Diprocine (Asociación de Productores y Directores de cine). Se lamentó la ausencia -aunque fue invitado- de Patricio Kaulen, Presidente de Chile Films.

Y en la misma medida se lamentó que el representante de dicha institución, su gerente, no supo explicar "el misterio" que rodea al proyecto de ley sobre cine, considerado fundamental para desarrollar y perfeccionar la actividad cinematográfica.

La importancia de los temas tratados, las ideas manejadas, los hechos analizados, requieren una extensión mayor. Baste enumerarlos con el fin de entregar un reflejo claro de las actividades de una semana y entender mejor el significado de este Festival.

El Cuarto Festival Nacional de Cine ha planteado no pocas interrogantes sobre las cuales resulta indispensable meditar. En crónicas futuras nos ocuparemos, especialmente, de decantar la realidad que este evento nos ha entregado sobre el cine nacional.

Ante el Cine Club de Viña del Mar, sólo cabe una actitud: los elogios, aplausos, discursos, ya tuvieron su lugar y sólo es posible agradecerle, felicitarle por el festival, respondiendo a la tarea que nos propone, cuales, extraer objetivamente, eliminando suspicacias, interpretaciones mágicas, conceptos míticos, un panorama real y representativo, de lo que acontece en Chile ante el arte más poderoso del siglo veinte".

CINE ARTE

Muchas veces, desde los inicios de Cine Club Viña del Mar, habíamos soñado con tener una sala propia para realizar todas nuestras actividades de extensión. Incluso, en combinación con el músico Isidor Handler, habíamos solicitado a la I. Municipalidad la sala del Teatro Municipal para realizar actividades musicales y cinematográficas. Por suerte, la I. Municipalidad rechazó nuestro pedido y de ese modo nos obligó a buscar otros derroteros.

En 1964, durante un viaje a Europa en que asistí a diversos festivales de cine aficionado -tales como el Olbia en Cerdeña, el Cucú d'Or de París y el de Evián en la orilla francesa del Lago Lehmann- José Pellerano, socio del Cine Club, llevó la noticia de que en plena plaza de Viña, en un edificio en construcción, había un espacio destinado a sala de cine.

Los directivos de Cine Club, presididos por Guillermo Aguayo, tiraron líneas y llegaron a la conclusión de que la única forma de financiar la obra, era mediante una sociedad en comandita por acciones. Vale decir, se pondrían a la venta 400 acciones para construir la sala, y los directivos de Cine Club quedarían como los gestores de esos fondos para construirla y luego administrarla. No había ningún interés por crear otra sala comercial más. El interés era crear una sala especial donde concentrarse, realizar los festivales y labores de difusión de la cultura cinematográfica.

Con estas ideas ya claras, esperaron mi vuelta. Y nos lanzamos inmediatamente a hacer una encuesta entre posibles compradores.

Dado mis muchos contactos, yo era la pieza clave que daría el sí o el no al inicio de la aventura.

Acudí a mis amigos y a padres de mis pacientes y, a los pocos días, ya tenía veinte posibles socios. Con un muestreo tan pequeño (el 5% del valor total), me atreví a dar el vamos a la idea de la sala, más por romanticismo que por un razonamiento lógico definido. En realidad, ni yo ni los demás sospechábamos, ni siquiera remotamente, de los riesgos de una aventura así.

Armamos un directorio ad hoc: José Pellerano, por haber descubierto la sala en ciernes; José Troncoso por su entusiasmo delirante, experiencia y sus ideas a veces geniales (lo malo era que pretendía que todas eran geniales y había que desgastarse mucho rechazando 99 ideas banales antes de toparse con la genial); Guillermo Aguayo como abogado, Presidente actual de Cine Club y propiciador de la fórmula para crear la sala; Hugo Castelletto, por ser contador y yo, por ser la imagen del Cine Club.

La propaganda que se hizo fue simplemente brillante. Troncoso estaba a cargo de ella y la ideó como el mejor de los publicistas. Listas dominicales de socios ya inscritos, divididos por profesiones, llenaban grandes espacios de los diarios. Por otro lado, dado que la finalidad de la obra era cultural, teníamos abiertas todas las puertas de radios, prensa y televisión, que nos dedicaron mucho tiempo, artículos y entrevistas. Nuestras caras no sólo fueron conocidas en Chile sino también en el extranjero. Generalmente, las quijotadas de este tipo solían quedar interrumpidas en obra gruesa y a medida que nos acercábamos al término de la sala, crecía el asombro de los incrédulos.

Para sacar adelante a Cine Arte, hubo que promulgar una ley especial del Congreso. Hasta ese momento (años 1965-66-67) no

existía en Chile la forma de fabricar un cine sin una caseta hermética para evitar las posibilidades de incendios. Las viejas películas de nitrato, tan inflamables, le seguían penando a la ley chilena. Hubo que hacer una labor personal, de marcación al hombre, para que el Congreso la modificara y permitiera una sala abierta, con proyectoras a la vista que le dieran cierto aspecto experimental. El arquitecto y mimo Pancho Barrera, socio de Cine Arte, quien se paseó por todos los tablados del mundo en compañía de mimos famosos, entre ellos Marcel Marceau, fue el encargado de su realización. La dejó con todo el tripaaje de fierros y tuberías a la vista, tanto que la gente provinciana, al entrar a la sala, preguntaba por qué no la habían terminado. Tableros negros, como si fueran fotogramas, colgaban (y aún cuelgan) del techo. Las paredes estaban cubiertas de material acústico, pintado de negro, que le confieren a la sala de cine la mejor acústica del país.

José Troncoso, prácticamente solo, sacó la ley sobre casetas cinematográficas que ahora rige en Chile.

La venta de acciones fue una tarea ardua que realizábamos en forma permanente, combinándola con nuestra propia actividad profesional. En mi caso, al examinar un paciente y después de extender la receta, convencía a los padres de las ventajas de ser socios de Cine Arte. Posteriormente, con Guillermo Aguayo, los visitábamos nuevamente y concretábamos la venta con la firma de los contratos y las letras. Y de ese modo, logramos vender casi la mitad de la sala y, sobre todo, las acciones primerizas, que son las más importantes y más difíciles de colocar.

Por otro lado, Hugo Castelletto hizo milagros con las finanzas y logró salvar la sala de todas las vicisitudes que ocurrieron en los últimos veinte años. Cine Arte fue siempre una sala independiente que luchó a la defensiva, hasta el día de hoy, contra todas las demás salas

pertenecientes a una o dos cadenas de cine, las que prácticamente monopolizan todas las películas que llegan al país.

Debido a toda una serie de mejoras que se decidió incorporar, entre ellas comprar un departamento contiguo a la sala de máquinas, destinado a oficinas y baños del personal y otro al lado del escenario para destinarlo a camarines para teatro, los costos se encarecieron. Situaciones extraordinarias que se produjeron en esa época (terremoto de 1965 y una de las periódicas crisis de nuestra economía), contribuyeron también a que subieran esos costos. Por ello fue necesario elevar a 600 el número de socios, lo que significó nuevos esfuerzos en un medio pequeño y bastante saturado. Hubo que recurrir a un sinnúmero de vendedores para completar la cuota estipulada. Nosotros, los vendedores de la primera hora, ya estábamos cansados. Fuera de nuestro trabajo profesional, tuvimos que sacar la ley de las cassetas, realizar el 4º Festival y preparar el 5º con el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. A pesar de la ardua labor desarrollada quedó un fuerte déficit en la construcción del Cine Arte, el que sólo fue equilibrado mucho tiempo después y con el esfuerzo y trabajo de todos nosotros.

Lo peor del caso es que las máquinas proyectoras, mandadas a confeccionar en Alemania Federal específicamente para la sala, estaban ya en Aduana y no teníamos un centavo para retirarlas. Sólo faltaba un mes para que se iniciara el Primer Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y crecía la desesperación.

Me acordé entonces de mi amigo el gerente del First National City Bank of New York y hablé con él. Su respuesta fue que me facilitaba los fondos necesarios a cambio de un lote de letras de compra de acciones. "Ningún problema", dijo Troncoso y me pasó un montón de letras provenientes de acciones vendidas por él. Feliz, las llevé al

Banco. Recuerdo que el gerente personalmente abrió el Banco ese día domingo, contratamos una cuenta corriente, nos abonó una importante suma de dinero en ella (crédito contra las letras de Troncoso) y nos entregó un grueso talonario de cheques. Pagamos todos los gastos y llevamos las maquinarias a Cine Arte.

El resultado de toda esta gestión era fácil de deducir, pero a mí ni se me pasó por la mente... Ninguna de las letras entregadas por Troncoso fue pagada. Quedé frente a mi amigo el gerente y al personal del Banco como un mentiroso y nunca más me dieron un centavo de crédito, aun cuando las letras impagas fueron reemplazadas por otras que sí fueron canceladas, pagándose totalmente el crédito inicial y sus intereses.

Quizás en qué lugar había vendido Troncoso sus acciones... A pesar de todo, estábamos felices. Las máquinas fueron armadas en tiempo récord por Peter Krisam y se terminaron de montar minutos antes de la función inaugural. Se probaron con la exhibición misma de la película el día del estreno de la sala, sin prueba anterior.

La película que corrió los peligros de una falla de exhibición fue "El ABC del amor", co-producción argentina-brasileña-chilena, de Kuhn, Coutinho y Helvio Soto. Tres días después, comenzaba el Festival que marcaría un hito importante en la historia del cine latinoamericano.⁷

El título de la película ya preanunciaba algo; pero no lo habíamos visto y no nos podíamos imaginar que en una escena del episodio argentino una joven, abierta y descaradamente, toma en sus ma-

⁷ Como dato anecdótico, que ahora recuerdo con humor, pero que en el momento de ocurrido parecía trágico, vale mencionar lo siguiente. A la función inaugural, por la trascendencia adquirida por el movimiento de Cine Club, estaban invitadas y asistieron todas las autoridades de la zona, incluido entre ellas el Obispo de Valparaíso, Monseñor Emilio Tagle, a quien me referiré más adelante.

nos los genitales de su novio, hecho que en la pantalla constituía el mayor escándalo posible en la época (1967). La audiencia quedó estupefacta. Guillermo Aguayo y yo, que recién habíamos entregado la sala a la ciudad, estábamos hundidos en las butacas, deseando sumergirnos bajo tierra. En ese momento Guillermo me dijo: "Miremos con perspectiva del tiempo este asunto. En unos años más, cuando lo recordemos, nos dará un ataque de risa; ¿por qué no nos reímos ahora..."

En realidad, actualmente constituye una anécdota divertida.

QUINTO FESTIVAL DE CINE 1967

Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano

Primer Encuentro de cineastas latinoamericanos

Preliminares:

Al Quinto Festival de Cine le correspondería ser latinoamericano, de acuerdo a nuestra programación y debíamos invitar al Cine Joven y a sus realizadores. Desgraciadamente, ignorábamos quienes eran los cineastas del cine joven y el costo real de un evento de esta envergadura.

Para averiguar lo primero, decidimos enviar a un delegado nuestro a Argentina, para que se conectara allá con el medio cinematográfico e hiciera las averiguaciones necesarias. Designamos a José Troncoso, el gran y exótico animador de Cine Club. Su actuación en esta primera etapa fue brillante. Tuvo la suerte de conectarse con Edgardodo Pallero, oriundo de Santa Fe, productor de películas del Cine Nuevo y ligado al grupo Farcas de Sao Paulo y a la Escuela de Cine de Santa Fe. A través de él, José Troncoso conoció a Mauricio y Delia Berú y entre todos conformaron una lista de posibles invitados, no sólo de Argentina sino que del resto de Iberoamérica. Volvió a los pocos días con actitud de triunfador. En realidad, su actuación fue decisiva para la realización del Festival.

Luego, en una segunda etapa fue enviado a Brasil con el fin de conectarse con los noveles cineastas brasileños. Pero ahora iba con nombres y direcciones. Desgraciadamente, dejamos de tener noticias

de Troncoso. Por los pasillos de Cine Club corrían toda clase de comentarios y suposiciones. Lo cierto era que Troncoso había desaparecido. Rápidamente hubo que sustituirlo. Afortunadamente, en Cine Club contábamos con una persona valiosísima, inteligente, eficiente y con un gran sentido de las labores organizativas: Luisa Ferrari. Y ella quedó como coordinadora general.

Cuando llegó Troncoso de "las delicias de Capua", que en su caso habían sido las "delicias de Copacabana", ya no era imprescindible su presencia y lo dejamos como relacionador de cineastas, cargo que lógicamente no cumplió. Entonces designamos a Gustavo Boye. A pesar de este último traspié, típico de las actuaciones "geniales" de Troncoso, no quitan mérito a su gran importancia para el éxito del Festival.

En los demás cargos del organigrama del Festival, quedó responsable de las películas: Andrés de la Maza; de los invitados: Jorge Leiva, (no pertenecía a Cine Club, fue contratado por nosotros); de alojamientos: María Eugenia Fernández; de locales: Guillermo Aguayo; de información: Aldo Francia; de financiamiento: Tomás Orstein; de festejos: Enrique Godoy; de los premios: Olga Bianchi; de la exhibición: Oscar Gajardo y tesorería: Hugo Castelletto.

Para la realización de este Festival, tuvimos el amplio y generoso auspicio de la Municipalidad de Viña del Mar, de la Universidad de Chile, del Ministerio de Educación y del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Este último, nos entregó 2.000 dólares para la compra de pasajes y el aval para invitar a los cineastas cubanos, quienes hasta este momento sufrían el bloqueo y el "apartheid" impuesto por los yanquis.

Esta amplia ayuda al Cine Club se debió al éxito del Cuarto Festival, que fue calificado por la crítica y prensa en general como "el

acontecimiento más significativo para el cine nacional en los últimos años".

El Quinto Festival, transformado ahora en el Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, se realizó entre el 1º y el 8 de marzo de 1967.

Paralelamente, se efectuó un congreso de la UCAL (Unión de Cinematecas de América Latina), que presentó un muestrario de películas del cine joven latinoamericano.

Las delegaciones extranjeras invitadas se concentraron en el Hotel Carlos V de Santiago y, posteriormente, el día 28 de febrero fueron trasladadas al Hotel O'Higgins de Viña del Mar.

Antes de partir de Santiago, en los salones del Hotel Carlos V., se ofreció una conferencia de prensa; al día siguiente, 1º de marzo, se realizó otra en el Hotel O'Higgins.

Se inicia el 5º Festival de Cine de Viña del Mar

Departamento de Prensa, Boletín de información N°9
(A cargo de Luisa Ferrari)

"En un ambiente de gran expectación, en el que se mezcló el público junto a cineastas extranjeros, autoridades, periodistas, críticos de cine, se dio comienzo en Viña del Mar al Quinto Festival de Cine organizado por el Cine Club. El escenario de este acontecimiento fue la flamante sala de Cine Arte construida por Cine Club Ltda. y que constituye una de las más modernas del continente.

En la ceremonia inaugural estaban presentes el Alcalde subrogante de Viña del Mar, don Guillermo Pinto, autoridades provinciales, parlamentarios y numeroso público que repletó la sala. "Quisiéramos que en el día de hoy hubiera júbilo y alegría por el nacimiento de la nue-

va cinematografía de nuestra América morena", dijo el presidente del Cine Club Viña del Mar, Aldo Francia, al hacer uso de la palabra e inaugurar el evento. "Ese es el objetivo de este festival y de este encuentro", agregó.

Más adelante manifestó: "Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra".

Al referirse a las condiciones del nuevo cine en Chile, expresó: "Desde hace dos años soplan en Chile aires nuevos. El Supremo Gobierno y el Parlamento, por un lado, y la Universidad y el Municipio por el otro, ven al cine con ojos diferentes: ya no es sólo el medio de distraer a las masas y provocarles sensaciones de dudoso origen. Ya no es el opio del pueblo. Ve en el cine el vehículo social que contribuirá a elevar el nivel cultural de la nación; el vehículo económico que le dará pan y trabajo a sus hijos; el vehículo americano que poco a poco nos llevará a nuestra ansiada unión. Gracias por sus proyectos y por sus leyes, por sus donaciones y sus patrocinios".

Y agregó: "Ofrecemos a Viña del Mar este Festival, que comenzó modesto y que esperamos sea uno de los más importantes de Latinoamérica, ya que no es el Festival de las estrellas sino de los realizadores. Ofrecemos este Festival a nuestra América Ibérica, para que periódicamente envíe a nuestra ciudad sus más destacados cinematografistas y sus películas más seleccionadas".

Reconocimiento a labor creadora de Cine Club

El Alcalde subrogante de Viña del Mar, don Guillermo Pinto, hizo uso de la palabra y destacó el reconocimiento del Municipio por la actividad creadora del Cine Club Viña del Mar.

"Este torneo -dijo- que año a año ha ido creciendo en importancia y proyección, gracias al tesonero afán y empuje de sus realizadores, llega hoy a este instante memorable en que debe iniciar el Quinto Festival de Cine Internacional".

Más adelante, refiriéndose a la labor del Cine Club en la organización de Festivales, dijo: "la Municipalidad de Viña del Mar, sabedora de este esfuerzo particular de un grupo de cineastas locales, ha dado un amplio apoyo a esta iniciativa desde sus comienzos, puesto que ha comprendido la trascendencia que ella tiene y considera al cine como un nuevo arte que llega directamente a la opinión pública, para distraerle y ofrecerle la conjunción magnífica del arte y de la técnica".

Posteriormente, habló el diputado por Valparaíso, don Eduardo Sepúlveda, en su calidad de patrocinante del proyecto de ley que permitió la internación de los elementos de proyección de la Sala Cine Arte. Manifestó que las iniciativas de Cine Club Viña del Mar contaban con el respaldo del Parlamento y personeros del Gobierno.

Finalmente, hizo uso de la palabra, a nombre de los cineastas extranjeros visitantes, el realizador argentino Rodolfo Kuhn, quien agradeció la invitación de Cine Club a participar en el Festival y en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Puso de relieve además, la trascendencia que tiene este torneo en el futuro del cine de América Latina. Manifestó también, que ésta era la primera vez que los cineastas del continente se podían reunir para estudiar sus problemas y buscar nuevos caminos para su labor.

Programa inicial

A continuación de los discursos comenzó la exhibición de las primeras cintas participantes: "Faro Evangelistas", de Rafael Sánchez (Chile); "Rhoda e outras historias", de Sergio Muñoz (Brasil); "Berni 1922-1965", de Juan José Stagnaro (Argentina); "Nossa scola de Sam-ba", de Manuel Jiménez (Brasil); y "Gotán", de Ricardo Alventosa (Argentina).

Películas presentadas

Argentina:

"Berni 1922-1965", de Juan José Stagnaro, documental, 1966, 16', 35mm.

"Gotán", de Ricardo Alventosa, documental, 10', 35mm.

"Víctor Rebuffo", de Simón Felman, documental, 1965, 10', 35mm.

"Buenos Aires en camiseta", de Martín Schorr, documental, 1963, 20', 35 mm.

"Hachero no más", de Jorge Goldenberg, Hugo Luis Bonomo, Patricio Cool, Luis Zanger, documental, 1966, 22', 35mm.

"Compacto Cupé", de Jorge Martin, documental, 8', 35mm.

"Tango", de Omar Sérritolla, documental, 10', 35mm.

"Fuelle querido", de Mauricio Berú, documental, 1966, 35', 35mm.

"Hoy cine hoy", de Diego Bonacina, documental, 1966, 15', 16mm.

"El bombero está triste y llora", de Pablo Szir y Elida Stancic, documental, 11', 35mm.

"Greda", de Raymundo Gleyzer, documental, 1966, 15', 16mm.

"Las cosas ciertas", de Gerardo Vallejo, documental, 1965, 20', 35mm.

"Trasmallos", de Octavio Getino, documental, 1964, 20', 16mm.

"El otro oficio", de Jorge Cedrón, documental, 1967, 25', 16mm.

"Sobre todas estas estrellas", de Eliseo Subiela, documental-ficción, 1965, 18', 35mm.

"Quema", de Abraham Fischerman, documental, 1963, 10', 35mm.

Bolivia:

"Revolución", de Jorge Sanjinés, documental, 1963, 10', 16mm.

Brasil:

"Memorias do Cangaço", de Paulo Gil Soares, documental, 1965, 10', 35mm.

"Rhoda e outras historias", de Sergio Muñoz, documental, 1964, 10', 35mm.

"Integração racial", de Paulo Cesar Saraceni, documental, 1964, 40', 35mm.

"Nossa scola de samba", de Manuel Horacio Jiménez, documental, 1965, 30', 16mm.

"Subterrâneos do futebol", de Maurice Capovilla, documental, 1966, 30', 16mm.

"Maioria absoluta", de León Hirschman, documental, 1964, 20', 35mm.

"María Bethania", de Julio Bressan, documental, 32', 35mm.
 "Una alegría salvaje", de Juradir Noronha, ficción, 13', 35mm.
 "Milagro de Lourdes", de Carlos Alberto Prates, ficción, 11', 35mm.
 "Velha a fiar", de Humberto Mauro, documental, 5', 35mm.
 "Força de mar", de Klauss Scheel, ficción, 18', 16mm.
 "Mario Gruber", de Ruben Biáfara, documental, 1966, 11', 16mm.
 "A roupa", de Fausto Balloni, ficción, 13', 16mm.
 "Infancia", de Antonio Calmón, ficción, 1965, 15', 16mm.
 "Los zafiros de Leipzig", de Ibere Cavalcanti, documental, 20', 16mm.
 "Viramundo", de Gerardo Sarno, documental, 1965, 30', 16mm.
 "Paixao", de Sergio Santeiro, ficción, 9', 16mm.
 "O homen e a fome", de José Alberto López, ficción-documental, 17', 16mm.

Cuba:

"Manuela", de Humberto Solás, ficción, 1966, 40', 35mm.
 "Now", de Santiago Alvarez, documental, 1965, 5', 35mm.
 "Cerro pelado", de Santiago Alvarez, documental, 1966, 55', 35mm.

Chile:

"Faro Evangelistas", de Rafael Sánchez, documental, 28', 35mm.
 "Por la tierra ajena", de Miguel Littin, documental, 10', 16mm.

"Electroshow", de Patricio Guzmán,
documental-experimental, 1965, 13', 16mm.

"Aborto", de Pedro Chaskel, ficción, 1965, 20', 35mm.

"Yo tenía un camarada", de Helvio Soto, ficción, 1964, 20',
35mm.

"Andacollo", de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic,
documental, 1967, 30', 16mm.

"Carbón", de Fernando Balmaceda, documental, 15', 35mm.

"El día", de Agustín Squella, ficción, 18', 16mm.

"Erase una vez", de Pedro Chaskel y Hector Ríos, animación,
1967, 5', 35mm.

México:

"Todos somos hermanos", de Oscar Menéndez, documental,
1964, 48', 16mm.

Perú:

"Forjadores del mañana", de Jorge Volkert, documental, 20',
16mm.

Uruguay:

"Carlos", de Mario Handler, documental, 1965, 30', 16mm.

"Tal vez mañana", de Omar Parada, ficción, 26', 16mm.

Venezuela:

"Arte colonial en Venezuela", de Daniel Oropeza,
documental, 10', 35mm.

"Colores de la infancia", de Daniel Oropeza, documental, 10',
35mm.

Una mirada al Festival

Isaac León Frías y Federico de Cárdenas

Revista "Hablemos de cine" N°34, marzo-abril 1967,

"En el marco de la acogedora ciudad de Viña del Mar, en el vecino Chile, se ha desarrollado del 1 al 8 de marzo de este año, un acontecimiento que si bien no perturbó en lo más mínimo la tranquilidad del hermoso balneario, significó un encuentro sin precedentes en el ámbito de la cinematografía latinoamericana.

Organizado por el Cine Club Viña del Mar y con el auspicio de la Municipalidad local y otras instituciones oficiales, se llevó a cabo el 5º Festival de Cine de Viña del Mar y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.

Se reunieron representantes y películas de diversos puntos de América Latina. En total, delegados de siete naciones y películas de nueve países. El objetivo: conocerse unos a otros los que tienen a sus cargo la dura tarea de hacer el cine en nuestros países, cambiar ideas y experiencias y tratar de unir esfuerzos en vista de metas comunes. Porque la primera constatación que se ha podido hacer es la existencia de un cine latinoamericano. Existe un cine brasileiro, existe un cine cubano, también un cine chileno. Que unos estén más desarrollados que los otros, no interesa en esta impresión global. Pero el hecho es que, por razones de índole muy variada, estos diferentes cines no se conocían entre sí. Afrontando muchas veces los mismos problemas, tropezando con idénticas dificultades, cercanos por razones geográficas, políticas y sociales, no había entre los países de habla hispana y Brasil ningún canal de comunicación, ninguna forma de intercambio.

De aquí pues, que el primer triunfo logrado por el certamen de Viña, haya sido que todos conozcan la realidad cinematográfica de sus

países vecinos y las dificultades por las que atraviesan. La muestra de películas permitió, a su vez, la comprobación de estas realizaciones.

Como peruanos hemos podido ver que así como en nuestro país desconocemos el cine brasileiro, también en Chile, en Venezuela, en Argentina y en muchos otros países lo desconocen. A su vez, en Brasil se desconoce el cine argentino y el cine chileno, y así en todos.

Una segunda comprobación general ha sido la del desnivel técnico y expresivo de las cinematografías de nuestras naciones. Por un lado, un cine vigoroso, técnica, artísticamente saludable y fuerte como el brasileiro. Otro cine importante es el cubano, con una cinematografía que atraviesa un momento de crisis, pero que se mantiene activa. La argentina, por último, el cine industrialmente más sólido de Iberoamérica, aunque, talvez debido a su comercialización y estandarización mayoritaria, sin el nivel expresivo de la cinematografía de Brasil, Cuba y México. De otro lado, los demás países, algunos como Chile, Venezuela, Uruguay y Bolivia con una pequeña historia (o más, prehistoria en algunos de ellos) y en un período de lucha para poder salir adelante. Otro, como el nuestro, en un estado naciente. Del resto de los países, sobre todo los centroamericanos, no se ha tenido noticias en Viña.

La selección de películas reveló, al mismo tiempo, la situación de efervescencia política, económica y social que sacude actualmente las diversas zonas geográficas de nuestras subdesarrolladas regiones. El nuevo cine que se hace en Latinoamérica no se sustrae, pues, de las demandas vivas de una realidad apremiante y es un testigo implacable de las exigencias de la hora actual.

En cuanto al funcionamiento del certamen, éste se desarrolló dentro de la mayor cordialidad que cabía esperar, superándose, de esta manera, las limitaciones materiales y organizativas, sin que esto último signifique, en lo más remoto, desmerecer la labor cumplida por los or-

ganizadores. Por el contrario, hay que destacar la voluntad y el trabajo incansable de los directivos del Cine Club Viña del Mar y de todos los que tuvieron a su cargo las funciones administrativas. La cordialidad señalada estuvo acompañada de una permanente seriedad".

PELICULAS EN CONCURSO

Cuba

La selección de films cubanos se limitó a tres: el cortometraje documental de Santiago Alvarez, "Now"; el mediodmetraje documental del mismo Alvarez, "Cerro pelado"; y el mediodmetraje argumental "Manuela" de Humberto Solás.

Las tres películas revelan el excelente nivel técnico, logrado en pocos años por la cinematografía cubana. Además, testimonian, de inmejorable manera, el período de afirmación revolucionaria que la primera república socialista de América atraviesa. En las tres se puede hablar de un cine político, porque responde a las directivas de un cinematografía dirigida, y -derivado de lo anterior- su objetivo es impactar emocionalmente en favor de una proposición política. Estructuradas de acuerdo a un trazado dialéctico, los films cubanos, sin embargo, no son siempre películas de propaganda. En ellos hay un nervio creador, un talento artístico, un rigor expresivo y una sinceridad tremenda. El cine cubano refleja, con gran fuerza, el espíritu de lucha, de afirmación revolucionaria y de independencia que ha impulsado la vida de la isla en los últimos años. Es un cine que grita la rebeldía de un pueblo que se siente triunfador y lo dice en voz alta.

"Now" es un documental sobre la discriminación racial en el sur de Estados Unidos, realizado a base del método de fotomontaje. Siendo un testimonio parcial del problema racial norteamericano, es impresionante por la fuerza documental de las imágenes.

"Cerro Pelado" reúne trozos documentales que narran la odisea de la delegación deportiva cubana que participó en los Juegos Olímpicos Centroamericanos, que se realizaron en Puerto Rico, hasta culminar en el triunfo deportivo y político que les significó la victoria en ese evento.

Animada, como la anterior por un fuerte sentimiento anti-yanqui, "Cerro Pelado" es una original reconstrucción documental de un conjunto de acontecimientos narrados con un ritmo ascendente en un crescendo triunfal, de manera tal que se convierte en una verdadera alegoría de lo que fue la victoria de la revolución cubana.

Por último, "Manuela", del joven realizador de 22 años Humberto Solás, fue la mejor película exhibida en el concurso, y con justicia se hizo acreedora al galardón máximo del jurado. "Manuela" es el relato emotivo de una joven campesina, cuyos padres murieron asesinados por las fuerzas de Batista, y que por venganza se pliega a las guerrillas rebeldes, muriendo al final, luego de vivir una experiencia amorosa que le inculca el sentimiento de solidaridad y los ideales de renovación de los hombres y mujeres que lucharon en la Sierra Maestra. La sensibilidad y la poesía con que ha sido realizada la película, le confiere una universalidad tal, que supera los límites de las circunstancias históricas y políticas en que se desarrolla. La faceta épica de Manuela nos remite al mejor cine de guerra americano, y el aspecto lírico se vincula con los nuevos exponentes del cine checo. Pero, en conjunto, denota una madurez expresiva -a pesar del enfoque apasionado- que no es común en realizadores de la edad de Solás.

Brasil:

El tan esperado contacto con el cine brasileiro se produjo, por fin, en Viña del Mar, superando nuestras expectativas más optimistas. Los 17 cortometrajes presentados dieron idea de un movimiento cinema-

tográfico de enorme importancia, que utiliza los elementos del cine en forma moderna con una permanente visión testimonial de Brasil. La mayoría de los cortos eran documentales en los que predominaba el empleo del cine directo. De esta manera, se obtiene que la realidad muestre la realidad, en frase de Alfredo Guevara. Puede decirse que no hay problema importante en Brasil que el cortometraje haya dejado de lado: las migraciones provocadas por la miseria, el sentimiento religioso, el fanatismo del fútbol, la desadaptación del provinciano, la vida en las favelas o el éxito de una cantante. El cortometraje brasileiro, hondamente comprometido, tiene marcada preferencia por presentar las implicancias socio-económicas o políticas de una realidad angustiosa, cual es la propia y por extensión la de América Latina toda (que tiene aquí un ejemplo a seguir). La elaboración de estos cortometrajes es variada y va desde el simple montaje de material filmado con banda de sonido directo, a la inclusión de canciones alusivas (el folklore musical de Brasil es inagotable) y dibujos o maquetas, como ocurre en "Rodha e outras estorias" de Sergio Muñiz.

Dentro del cine-encuesta interesaron "Nossa scola do samba" de Manuel Giménez, argentino radicado entre la gente del Cinema Novo; "Integración racial" de Paulo César Saraceni, aunque perjudicado por cierto afán totalizador; "Subterráneos del fútbol", de Mauricio Capovilla, extraordinaria penetración en el mundo de los ídolos del deporte nacional brasileiro, el comportamiento de los fanáticos, en fin, los entreteñones por los que pasan el hombre de la calle o el jugador de segunda fila para espectar o protagonizar un partido. "Mayoría absoluta" de León Hirszman (realizador de "A falecida"), análisis del comportamiento del nordestino que lucha a su suerte en la ciudad. Empleo del cine-encuesta, especialmente para obtener declaraciones de una sinceridad asom-

brosa de los numerosísimos analfabetos que forman parte de esta gente y que vegetan en la miseria de una vida sub-humana.

Como obras de mayor elaboración destacan "Los zafiros de Leipzig" de Ibere Cavalcanti, documental sobre el viaje de un conjunto de músicos cubanos a esa ciudad alemana. Influido en algo por las técnicas de TV y por el estilo de Richard Lester, logra secuencias de verdadera comunicación música-danza-imagen y la captación en cine directo de las reacciones del público alemán hasta que son ganados por el ritmo cubano. Y también, por su originalidad, "Velha a fiar", pequeña fantasía musical de muñecos, compuestas sobre la historia que narra la popular canción de igual nombre.

No cabe duda que la selección brasileira fue fiel reflejo de la situación actual del cine en ese país, donde a través del Cinema Novo y sus directores, representados en un buen número en las películas mostradas, se vive un movimiento cinematográfico brillante y de una rigurosa lucidez crítica. Esto lo podrán comprobar pronto nuestros lectores a través del estudio y entrevistas que publicaremos en el próximo número en la sección dedicada al cine latinoamericano.

Argentina:

Los films brasileiros destacan por el vigor de su inspiración, los argentinos lo hacen por su nivel profesional, que evidencia tras de sí la existencia de una industria sólidamente establecida. Y esto parece ser el mayor problema del cine argentino independiente, en constante pugna con una industria volcada hacia las formas más burdas y convencionales de lo comercial y que, parece, ha llegado a paralizar la producción independiente, en algunos casos claudicante ya. No obstante, están los esfuerzos de los realizadores salidos de la escuela de cine de Santa Fe, los que, sin llegar a ningún ejemplo brillante (con la excepción quizás de Fernando Birri, de quien apreciamos su nostálgica "Pampa gringa" y su

profético "Tire dié", primer documental de cine directo hecho en América Latina) mantienen una actividad muy meritoria por el esfuerzo que despliegan. Ejemplos de ellos son "Hoy cine hoy" de Diego Bonacina, penetración a la vida de provincias a través del cine ambulante, y "Hachero nomás" de Hugo Luis Bonomo, Patricio Cool, Jorge Goldenberg y Luis Zanger, con un problema interesante a tratar: un inmenso latifundio maderero autónomo dentro de Argentina, pero que se pierde en una presentación superficial.

También la selección argentina comprendió toda una suerte de otras manifestaciones: el dibujo animado en "Compacto cupé" y en "Tango" de Jorge Martín y Omar Serritella, respectivamente. Y se distinguió por la frecuencia con que sus directores recurren al film de fotomontaje, con resultados muy desiguales: "Gotán" de Ricardo Alventosa; "Buenos Aires en camiseta" de Martín Schorr (en realidad Samuel Feldman, hermano de Simón, que presentó "Víctor Rebuffo", sobre la obra de un grabador argentino) es un montaje de dibujos caricaturescos, de mucho humor, sobre la vida platense.

Las películas argentinas que captaron mayor interés fueron "Fuelle querido" de Mauricio Berú, la historia del bandoneón a través de fotos e interpretaciones de sus más destacados intérpretes, quizás demasiado extensa; "Berni 1922-1965" de Juan José Stagnaro, documental en color sobre la obra del famoso pintor argentino, que se inicia brillantemente en el local de una exposición, captando en cine directo las reacciones del público, pero que después se convierte en una mera enumeración de pinturas y trabajos, "Greda" de Raymundo Gleyzer, documental que muestra un panorama de miseria y éxodo de provincia, a través de la vida de una anciana que va quedando sola y cuyo trabajo es hacer cántaros y ollas de greda. El extraordinario rostro de esta mujer y la tristeza ingenua de sus reflexiones en la banda sonora, dan al film un pro-

fundo toque humano. Finalmente, "Sobre todas estas estrellas" de Eli-seo Subiela, el más logrado de la muestra, es un relato godardiano sobre la vida de una aspirante a actriz. Dividido en episodios, algunos de ellos humorísticos, logra un brillante conjunto, con una fotografía extraordinaria y una excelente interpretación. Se logra una penetración del medio del cine argentino hecha por alguien que lo conoce bien. Una película frágil y cuidadosa.

Chile:

La actividad chilena, relativamente reciente, pero intensa, se componía de cortos de los dos grupos que, a nivel universitario, vienen trabajando en pro de un cine independiente en Chile. Son el Cine Experimental de la Universidad de Chile y el Instituto Fílmico de la Universidad Católica. En Viña del Mar se pudo apreciar casi la totalidad de sus trabajos y los de algunos cineastas independientes. El conjunto de la producción chilena todavía está por debajo de un mínimo técnico y profesional como el que poseen Argentina y Brasil. Son los primeros pasos de los que, sin lugar a dudas, serán los futuros realizadores de cine del país del sur. El cortometraje chileno, preocupado por el testimonio social, todavía no ha podido desprenderse de ciertos esquematismos e ingenuidades. Pero sigue un camino definido que, no dudamos, dará frutos pronto.

Es así como pudimos apreciar el aséptico e impersonal "Faro Evangelistas" de Rafael Sánchez, en color, sobre el trabajo de un apartado faro. El ingenuo "Por la tierra ajena" de Miguel Littin que presenta, o trata de presentar, los contrastes riqueza-pobreza a través de los aspectos más superficiales y gastados. El interesante, a nivel experimental, "Electroshow" de Patricio Guzmán, fotomontaje con demasiadas intenciones. La didáctica, "Aborto" de Pedro Chaskel, correctamente realizada y actuada, pero algo fuera de lugar en el Festival. "Yo tenía un cama-

rada" de Helvio Soto es otra película correcta, pero que se recrea demasiado en la repetición de situaciones ya gastadas. "Carbón", documental industrial de encargo, también estaba fuera de lugar en el Festival. Finalmente "Andacollo" de Jorge Di Lauro y Nieves Yancovic, un documental en color, técnicamente perfecto, se perjudica por su duración desmesurada hasta llegar a desinteresar al espectador. Presenta ciertos ritos religiosos en un pueblo chileno, con mucho de paganismo y superstición.

Otros países:

Uruguay, Bolivia, Venezuela, México y Perú estuvieron presentes con uno o dos documentales, lo que en el caso de México, resulta escaso e insatisfactorio y en los restantes revela poca actividad.

Uruguay, país de un mercado exiguo, presentó "Tal vez mañana" de Omar Parada, historia absurda de una obsesión, realizada con escaso talento y sin imaginación. Más interesante fue "Carlos", documental sobre un vagabundo que va narrando su vida en la banda sonora. También de duración desmesurada y con cierta complacencia de mostrar aspectos fácilmente escandalizantes para la sensibilidad del público. Sin embargo, Mario Handler, consigue momentos de expresividad y cierto orden, del que carece "Tal vez mañana".

De Bolivia concurrió "Revolución" de Jorge Sanjinés, que es un documental hecho con recursos de cine viejo, pero al que no se le pueden negar ciertos logros en cuanto a presentación de aspectos de miseria y opresión. De todos modos, pertenece a un cine superado ya en su hacer mismo.

Venezuela presentó dos cortos de Daniel Oropesa: "Colores de infancia", cuyo tratamiento técnico del color está bastante logrado, pero que como realización deja mucho que desear, cayendo en manidos clichés infantiles; "Arte colonial de Venezuela" carece de mayor interés que la mera mostración de una colección de objetos coloniales, hecha

artesanalmente. Es lástima no poder extendernos sobre el cine de Margot Benacerraf, presentado fuera de concurso, cuyo "Reverón" sobre el pintor venezolano es una obra de excepcional importancia.

México en realidad no estuvo representado. Otra cosa sería demasiado decir del abominable panfleto llamado "Todos somos hermanos" de Oscar Menéndez, especie de sub-cine puesto al servicio de clichés demagógicos.

Finalmente está Perú con "Forjadores del mañana" de Jorge Volkert. Esta película fue comentada en el N°12 de "Hablemos de Cine". Estaba fuera de lugar en el Festival y fue muy mal recibida. Se trata de un film de encargo sobre la Universidad de Ingeniería con un texto tan patriotero como estúpido. No nos cabe duda de que si se proyectaba sin banda sonora, por lo menos hubiera pasado desapercibido. No es ni mejor ni peor que los films chilenos, pero ya va siendo hora de que el cine nacional se olvide de ingenuidades si de algún modo logra salir adelante.

Estas fueron las películas exhibidas en Viña del Mar 1967".

Jurado oficial del 5º Festival de Cine de Viña del Mar

Quedó constituido oficialmente el Jurado del 5º Festival de Cine de Viña del Mar, en la siguiente forma:

Por Cine Club Viña del Mar: Aldo Francia, Presidente del Cine Club Viña del Mar y Presidente del Jurado.

Por cineastas chilenos: Patricio Kaulen, Presidente de Chile Films, realizador chileno.

Por Círculo de Críticos de Arte de Chile: Hans Ehrmann, crítico de cine y de arte.

Por cineastas extranjeros: Alex Viany, realizador brasileño, historiador y crítico de cine.

Agustín Mahieu, crítico y teórico de cine, Argentina.

Alfredo Guevara, Director de ICAIC (Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográfica).

José Wainer, crítico y teórico de cine, Uruguay.

Hacemos notar que el Jurado elegido inicialmente, antes de que comenzara el evento, incluía a dos grandes ausentes del mismo: Leopoldo Torre Nilson, de Argentina y Nelson Pereira dos Santos, de Brasil. Fueron sustituidos por sus compatriotas, Agustín Mahieu y Alex Viany, respectivamente.

Acta final del Jurado

En Viña del Mar, a los 8 días del mes de marzo de mil novecientos sesenta y siete, el Jurado del Quinto Festival de Cine, en uso de las facultades que le acuerda el Reglamento, determina lo que sigue:

a) **Destacar** la importancia de los films-encuesta presentados por Brasil en este festival ("Integração Racial" de Paulo Cesar Saraceni, "Maioria absoluta" de León Hirszman, "Memorias do Cangaço" de Paulo Gil Soares, "Nossa Scola de Samba" de Manuel Giménez, "Subterraneos do futebol" de Mauricio Capovilla, "Viramundo" de Geraldo Sarno) por la valentía, la creatividad, el rigor crítico y la riqueza formal con que examinan su problemática nacional;

b) **Subrayar** el alto nivel de conjunto acreditado por la selección de películas cubanas presentadas en este Festival, películas que certifican el desarrollo pujante y original de la cinematografía que las ha producido;

c) **Resaltar** especialmente la proyección continental de la tarea cumplida, a lo largo de una fecunda década de creación, por el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, cuya influencia se vio reflejada en este certamen por ejemplos argentinos valiosos y coherentes, tales como "Las cosas ciertas" de Gerardo Vallejos, "Hacheros nomás" de Hugo Luis Bonomo, Patricio Cool, Jorge Goldenberg y Luis Zanger, "Hoy Cine Hoy" de Diego Bonacina y "La Pampa Gringa" de Fernando Birri;

d) **Otorgar** las siguientes distinciones:

Gran Premio Paoa, "Manuela", Cuba, de Humberto Solás.

Premio Categoría Documental 35 mm. "Maioria Absoluta", Brasil, de León Hirszman.

Premio Categoría Documental 16mm. "Viramundo", Brasil, de Gerardo Sarno.

Premio Categoría Fantasía 35mm. "Buenos Aires en camiseta", Argentina, de Martín Schorr.

Premio Categoría Fantasía 16mm. "Rhoda e outras historias", Brasil, de Sergio Muñoz.

Premios especiales del Jurado:

"Now", Cuba, de Santiago Alvarez.

"Revolución", Bolivia, de Jorge Sanjinés.

El Jurado ha resuelto declarar desiertos los premios de las categorías de películas de argumento.

Menciones:

Categoría documental 35mm. "La greda", Argentina, de Raymond Gleyzer.

"Quema", Argentina, de Alberto Fischerman.

Categoría Documental 16mm. "Carlos", Uruguay, de Mario Handler.

"Andacollo", Chile, de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro.

Categoría películas de argumento:

"Sobre todas estas estrellas", Argentina, de Eliseo Subiela.

Categoría Fantasía 35mm.:

"Erase una vez", Chile, de Pedro Chaskel.

Categoría Fantasía 16mm.:

"Electroshow", Chile, de Patricio Guzmán.

Especial del Jurado:

A Juan José Stagnaro por su contribución global a la selección Argentina, integrada por la fotografía y la realización de "Berni 1922-1965" y la fotografía de "Sobre todas estas estrellas" y "Fuelle querido".

Por último, los miembros extranjeros del Jurado quieren dejar expresa constancia de su beneplácito ante la eficiencia con que las autoridades del Festival han llevado a cabo este importante certamen, así como expresar su gratitud por la atmósfera cordial y hospitalaria que facilitó la airosa culminación de sus finalidades.

Premio O.C.I.C.

Viña del Mar, 8 de marzo de 1967.

El Jurado del Centro de Educación Cinematográfica (CEC) filial en Chile de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC), instituido en el 5º Festival de Cine de Viña del Mar, reunido para premiar el film que por su inspiración y calidad contribuya más al progreso espiritual y al desarrollo de los valores humanos, ha decidido otorgarlo a la película documental argentina, titulada:

"La greda"
de Raymundo Gleyzer
y Jorge Preloran

por considerar que constituye un documento válido sobre la dignidad del trabajo y el respeto a la persona humana, exponiendo en una vigorosa denuncia una estructura social injusta, y efectuando un expreso llamado a la solidaridad para la urgencia de su rectificación.

Se considera, asimismo, que el estilo cinematográfico empleado aporta la sobriedad requerida por el tema y el ritmo de lo narrado concuerda con el ambiente y situación que se exponen, impregnando de lirismo el sentido de la obra.

Mariano Silva Silva
Presidente

Paz Goycoolea G.

Musia Rosa de Momberg

Alexis Guzmán L.

Isaac León F.

Gerardo Claps S. J.
Asesor

Los anti-Premios del Festival

(Extracto de Revista Ecran de marzo de 1967)

"En todos los festivales del mundo, la calidad de los films dista mucho de ser uniforme. Sólo algunos sobreviven como valores tras la oleada de algunos días febriles, en que el cine es lo único que prima. En Viña, por ser primera vez que hay un Festival de tales proporciones, y a pesar de la excelente organización provista por Cine Club, las cosas fueron algo más graves. El Comité de Selección, excesivamente piadoso, in-

cluyó en la programación algunos films que terminaron llamándose ejemplos de "cine delirante". Uno de ellos fue particularmente señalado: "Forjadores del mañana", del Perú, una de cuyas frases quedó para ser inscrita en bronce. La imagen muestra a un niño contemplando una pileta. El diálogo reza: "Los niños sueñan con mares enanos"; otra fue "Pasión", de Brasil, en la cual dos personajes, independientemente lanzan peroratas indignadas al vacío, para luego emprender desafortunadas carreras. Terminan desplomándose, muertos, pero no como todos esperaban... que era encontrándose frente a frente y dándose un fenomenal cabezazo.

Algunos de estos films cayeron bajo la guadaña de un anti-jurado, que también otorgó sus premios.

Un ejemplo: "Milagro de Lourdes", extraña aventura de un sacerdote que es perseguido y va a dar a una especie de casa de tolerancia, recibió el "OCIC de plomo". Un film mexicano titulado "Todos somos hermanos", supuestamente procubano, pero tan mal realizado que hizo decir a los cubanos presentes que quizás haya sido financiado por la Agencia Central de Inteligencia de EEUU (CIA), fue premiado por el anti-jurado con el "Gusano de plata".

Este anti-jurado estuvo formado por Douglas Hübner, Miguel Littin, Osvaldo del Campo, Raúl Ruiz y Enrique Urteaga".

PRIMER ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS

Departamento de Prensa, Boletín de Información N°8
(A cargo de Luisa Ferrari)

Paralelamente al Quinto Festival de Cine de Viña del Mar, se inició el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en el que par-

participaron más de 50 cineastas de Argentina, Brasil, Cuba, Uruguay, Perú, Venezuela y Chile. Fue elegido Presidente del torneo, el Dr. Aldo Francia, Presidente de Cine Club Viña del Mar, y Secretario general el señor Edgardo Pallero, realizador argentino que actuó como coordinador del Festival con cinematografistas de Argentina, Brasil y Uruguay.

La sesión inaugural del Encuentro de Cineastas estuvo destinada a aprobar un reglamento para el trabajo a realizarse durante el torneo. Se adoptaron diversas resoluciones sobre la forma de operar en las reuniones y sobre el temario a tratarse en cada día. También se hizo una presentación oficial de los delegados representantes de cada país.

La primera reunión plenaria estuvo dedicada a la exposición de cada delegación sobre la situación del cine en sus respectivos países. Posteriormente, se entró a un debate en torno a estas realidades.

Se analizaron las dificultades del cine independiente para llegar al gran público, por razones propias de cada país, hecho que es general para la mayoría de los países, exceptuando Cuba.

Un punto importante que se analizó fue el desconocimiento recíproco existente en Latino América de su propia producción cinematográfica. Se puso de relieve el hecho paradójico de que en Europa conozcan las realizaciones de directores latinoamericanos, hecho que no ocurre en nuestro propio continente.

También se analizaron las dificultades que existen en los países representados, y en general en América Latina, para realizar su propio cine. Estas dificultades provienen principalmente de problemas económicos en la producción y fundamentalmente en las barreras de distribución que impide una adecuada difusión de las realizaciones cinematográficas. Estas barreras hasta el momento han sido difíciles de superar.

Otro tema que se analizó fue el de la censura oficial y la autocensura de los realizadores. En relación a la censura oficial se informó que ésta se manifiesta con características alarmantes en países como Argentina y Brasil.

En relación a la autocensura, se explicó que se debía a la estructura general económica de la industria cinematográfica, que impide la auténtica manifestación de la expresión artística de los realizadores.

Finalmente, se puso énfasis en la necesidad de hacer un cine de comunicación con los grandes sectores populares, que trate temas propios de cada país en un lenguaje fácil, directo y universal.

Entre las resoluciones del Encuentro, la más importante fue la creación del Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, que reunirá a los movimientos del nuevo cine independiente de cada país de América Latina.

La sede permanente del organismo estará ubicada en la ciudad de Viña del Mar.

El Centro Latinoamericano del Nuevo Cine tendrá una comisión ejecutiva formada por un representante de cada país, un coordinador general, y una secretaría ejecutiva con sede permanente en esa ciudad. El Secretario Ejecutivo será designado por el Cine Club de Viña del Mar y el Coordinador General por acuerdo de los distintos países del Centro.

Se formarán en cada uno de los países participantes del Centro Latinoamericano, Centros Nacionales del Nuevo Cine. Cada Centro Nacional estará formado por tres delegados.

Se organizará una muestra de siete largometrajes y siete cortometrajes destinados a conformar una Semana de Cine Latinoamericano que se propondrá a los diversos festivales cinematográficos.

Se hará un catálogo completo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Cada Centro Nacional nombrará un crítico encargado de hacer

un listado de los films, con todos sus datos, para ser enviado al Centro Latinoamericano.

Cada Centro Nacional hará un informe completo sobre el mercado potencial en 16mm. un censo de los cine artes, y un informe completo sobre las posibilidades de exhibición de cortos y largo metrajes por los canales de televisión.

La Secretaría del Centro Latinoamericano editará un Boletín Informativo trimestral conteniendo las informaciones remitidas por cada Centro Nacional.

El Festival se divierte

Un nutrido programa de actividades paralelas, destinadas al relajo y a la diversión, se conformó para los cineastas asistentes al Encuentro.

Fuera de los consabidos festejos municipales, que consistieron en una visita al Casino Municipal y una comida de clausura con el reparto de los premios, en el Hotel Miramar. Hubo también otra clase de festejos.

Transcribo de Cine Cubano N°80, lo que recuerda el realizador y actualmente gran guionista argentino, Jorge Goldenberg.

"Puesto que se trata de un par de líneas, solo intentaré rescatar un par de imágenes (inevitablemente marcadas por el paso del tiempo; con su ambigua cara de nostalgia, ironía, dolor, autocrítica, validez, obstinación)".

"Un agasajo en la pequeña localidad de Villa Alemana. Los habitantes del pueblo, encabezados por su rechoncho alcalde y animados por una banda de músicos, esperan a los "artistas" en la calle, convencido

dos de que se encontrarán con "estrellas internacionales de la pantalla".. las que, por supuesto, no somos nosotros..."

Aquí, voy a agregar otra imagen más a lo recordado por Goldenberg: un partido de fútbol entre extranjeros y chilenos, y que por cierto los ágiles extranjeros, encabezados por los brasileños, nos estaban dando la paliza. Y de repente, lo inesperado. Entra a la cancha a toda velocidad un señor viejo, rechoncho, a reforzar a las alicaídas huestes chilenas. Venía corriendo como un rayo... en calzoncillos blancos. Era el Alcalde.

"Otro agasajo. Esta vez a bordo de una fragata de la marina chilena. Sorpresa ante la invitación: o estamos viviendo "tiempos nuevos"... o se trata de un divertido error de los encargados de relaciones públicas de la marina de guerra. Un oficial del buque -pisco por medio- pretende despejar la incógnita. Advirtiéndome nuestra desconfiada impericia protocolar, nos toma el pelo -sobre todo a los argentinos- a causa de nuestra "afición por los gobiernos militares". Con paternal bonhomía afirma que "en Chile no puede pasar lo que les pasa a ustedes; aquí la Fuerzas Armadas son otra cosa" (en Argentina gobernaba el general Juan Carlos Onganía)".

Ironías del destino...

El otro festejo fue de la revista Ecran, que invitó a los delegados extranjeros y chilenos a la hostería Los Lilenes. Y allí hubo animación con Los de Ramón y sus dos hijos; desfiles de banderas de los países visitantes, discursos breves, zambas, tangos y milongas, sin faltar la nota local de una cueca chilena. Un ambiente de sana alegría y estrechamiento de amistades, impulsado por una buena batería de tragos...

Comentarios post Festival

La prensa chilena comentó profusamente el 5º Festival de Cine. Alabó la excelente organización y a su coordinadora Luisa Ferrari, que sobrepasaron al ya excelente 4º Festival, coordinado por José Troncoso.

La vedette del Festival fue, sin duda, la reducida delegación cubana conformada por Alfredo Guevara y Saúl Yelin, y que arrasó con sus tres películas. "Manuela", la historia de amor de una guerrillera, sumamente poética, y que por unanimidad fue considerada la mejor película del Festival, fuera de ganar el premio máximo, el Paoa, casi recibió también el premio de la Oficina Católica de Cine (Premio OCIC) el que en última instancia fue conferido a "Greda" de Raymundo Gleyzer. "Now" de Santiago Alvarez es una obra maestra del cine panfletario. Y "Cerro Pelado", también de Santiago Alvarez, es una muestra paradigmática de cómo se puede hacer una película de suspense con escasísimos elementos reales que lo justifiquen.

Copio de Ecran el siguiente comentario sobre el cine-encuesta brasileño:

"El cine brasileño fue la representación con mayor número de films. La calidad no tuvo concordancia con la cantidad, salvo dos excepciones: "Viramundo" de Geraldo Sarno, una visión objetiva y penetrante del inmigrante sertanero que llega a Sao Paulo en busca de trabajo, y "Mayoría absoluta" de León Hirszman, sobre el problema del analfabetismo, que supo integrar armónicamente los elementos del cine-encuesta en una interpretación de la realidad en que trascendía el "amateurismo" de otros directores de Brasil en esa misma línea".

"El cine-encuesta brasileño había llegado hasta nosotros transformado en un verdadero mito; sobre la pantalla se vio limitado a sus verdaderas proporciones: un cine de búsqueda con grandes errores, que

constituye sólo un punto de partida para una maduración posterior y no un fin en sí mismo. Digamos, en justicia, que los films vistos ya tienen unos tres años. Curiosamente, las ideas de ese cine que dirige el ojo de la cámara sobre una realidad, como un reportaje sin comentarios, precedió de una investigación exhaustiva del tema, estaban ya en el trabajo de algunos de nuestros realizadores de televisión de más talento. Muchos programas de TV de Miguel Littin ya habían planteado principios similares a los intentados por el cine-encuesta de Brasil".

Yolanda Montecinos en La Segunda del 10 de marzo de 1967, escribe:

"Es posible señalar también que Chile pecó de excesos de teóricos contra una presencia limitada de realizadores. "A nosotros, nos pasó lo mismo, dijo Alfredo Guevara, mientras hacíamos poco cine y proyectábamos sólo en teoría realizarlos, las discusiones menudearon. Pasó el tiempo y llegó el momento en que nos encontramos los mismos, hablando menos, ya no sobre filosofía del cine, sino acerca de su realización inmediata".

Y esto a propósito de las rencillas que habían provocado resquemores dentro de la delegación chilena, y que luego, gracias al buen tino de Enrique Urteaga, lograron superarse completamente.

De todos modos, el 6º Festival le daría la razón a Guevara.

LA ESCUELA DE CINE

Desde sus comienzos, Cine Club Viña del Mar había iniciado sus actividades con talleres de cine, los que si bien al principio eran netamente de aficionados, a medida que pasaron los años, se profesionalizaron cada vez más con la invitación a Viña de los mejores profesores existentes en el país (especialmente de Cine Experimental), tales como Fernando Bellet, Pedro Chaskel, Kerry Oñate, Héctor Ríos, Osvaldo del Campo, Natalio Pellerano, Raúl Ruiz y otros.

El último taller, realizado en 1966, tuvo un carácter francamente universitario. El curso terminó con una demostración de cómo hacer una película. Se eligió un pequeño guión mío, "Solo", sobre un ser solitario insignificante, interpretado por Orlando Walter Muñoz (que posteriormente trabajaría en "Valparaíso, mi amor"); Fernando Bellet, de Cine Experimental (Lunes 1º domingo 7) hizo la dirección de fotografía y Luciano Tarifeño (cortos de "La manivela" de Ictus), la cámara. Este film no sólo tuvo importancia para el taller de ese año, sino para mí en forma especial. Fue la primera vez que me desprendí de la filmadora y me dediqué exclusivamente a la dirección. La película, por lo demás, nunca fue montada ni sonorizada, debido a la falta de medios locales para terminarla. Además, se nos venía encima el 5º Festival (Primer Festival y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos), hecho sin duda más importante que terminar intrascendentes películas de amor.

Consigné este hecho para remarcar el punto de profesionalismo que habían adquirido nuestros talleres. De ahí, a una escuela de cine sólo había que dar un corto paso.

Por eso, cuando al área de Arte y Tecnología de la Universidad de Chile insinuó la idea de crear una escuela de cine, la primera de Chile, la acogimos con entusiasmo. Recién había terminado el Festival y estábamos muy motivados; la sala de Cine Arte terminada y funcionando normalmente; el Festival-Encuentro un pleno éxito y estábamos planeando realizar un largometraje que iniciara el Cine Nuevo en Chile.

El autor de la idea de aprovechar nuestra experiencia y entusiasmo, fue el arquitecto Santiago Aguirre, personaje versallesco venido de la capital, bajo y delgado, de modales exquisitos, de atuendos exóticos y amante de las fiestas. A su lado, como secretario y fiel escudero, Eugenio López, miope, inpuntual y muy inteligente. Los dos formaban una yunta bastante efectiva: Aguirre colocaba sus prestancia de caballero antiguo y sus ideas quijotescas y López sus razonamientos fríos y calculadores... En el fondo, creo que fue López quien le inculcó a Aguirre la idea de crear una escuela de cine, aprovechando nuestro vuelo cada vez más acelerado. Y no se equivocó. En ese momento estábamos en la cresta de la ola; todo lo que nos proponíamos hacer, nos resultaba.

Nosotros también habíamos encontrado a la pareja ideal para seguir nuestra camino a la profesionalización del cine. Queríamos convertir a Viña del Mar en la Meca del cine latinoamericano.

Santiago Aguirre propuso obtener el apoyo de una fábrica rusa de construcción⁸ y nosotros, para no ser menos, conseguir el terreno para que esa fábrica edificara la Escuela y los estudios. Y antes de que la plana mayor de la Universidad estuviera enterada del proyecto, ya nosotros habíamos conseguido el acuerdo municipal de conce-

8. El autor se refiere a la K.P.D., fábrica soviética de casas prefabricadas que se instalaría más adelante en El Belloto

dermos diez hectáreas de Sausalito, un parque de Viña, ubicado en los cerros llenos de bosques y con una laguna en su interior. Y para obligar a la Universidad de Chile que aceptara el proyecto de la Escuela y que todo partiera a la brevedad posible, organizamos una ceremonia especial por la entrega de los terrenos municipales a la Universidad de Chile. Contó con la presencia de las autoridades municipales y universitarias, la prensa, la radio, los canales de televisión y el noticiario de Chile Films. Además, fuera del vino de honor, conseguimos con la base aeronaval de Quintero un helicóptero para mostrar el terreno desde lo alto.

En este punto, hacíamos dupla con otro personaje exótico de Cine Club, nombrado anteriormente, José Troncoso. Un ser inolvidable, capaz de los mayores esfuerzos; pero que abandonaba el barco en los momentos más cruciales. Por otro lado, estaban los abogados Guillermo Aguayo y Luisa Ferrari, ambos de Cine Club, dando forma a una ley que entregara a la Escuela de Cine los impuestos obtenidos a través de la venta de entradas de Cine Arte, lo que también se consiguió.

Mientras tanto, junto con Santiago Aguirre y su equipo, se hicieron los organigramas de la Escuela de Cine. Como no había ningún antecedente nacional en qué basarse, nos inspiramos en los estatutos de la escuelas de cine argentinas de Santa Fe y de La Plata, de la Escuela de Cinematografía de Madrid, en el IDHEC de París y en el Centro Sperimentale de Roma.

Frente a todo este cúmulo de hechos, las altas autoridades universitarias aprobaron la creación de la Escuela y nombraron a Santiago Aguirre como director del Departamento y Escuela de Cine y a José Román (Co-guionista de "Valparaíso, mi amor") como jefe de carrera. Con el nombramiento de director no estuvimos de acuerdo,

pues consideramos que la experiencia y el empuje lo teníamos nosotros, los de Cine Club, no ellos, los de la Universidad. Lo lógico hubiera sido que Luisa Ferrari o Guillermo Aguayo estuvieran en la dirección de la Escuela y una persona de cine, como lo era en efecto, José Roman, a cargo de la jefatura de la carrera.

Fue por eso que la Escuela tuvo mal inicio, a pesar de que estaban dadas todas las condiciones para su buen funcionamiento. Falló porque no le dieron preferencia al equipamiento de material cinematográfico, como filmadoras, moviolas, equipos de sonido, etc.

En lugar de eso, prefirieron dotarla de un plantel completo de profesores, sin que existiera siquiera una cámara de 8 mm. Según mi opinión, si se hubiera esperado unos meses para la partida de la Escuela, comprando antes todo el equipo necesario, no habrían surgido los conflictos que al poco tiempo interrumpieron las relaciones entre profesorado y alumnado. No bastó el cambio de Santiago Aguirre por Eugenio López como director. Era demasiado tarde para enmendar rumbos, pues todos los fondos obtenidos a través de Cine Arte, se destinaron para pagar el plantel de profesores.

De la gente de Cine Club sólo yo, como profesor de "Introducción al cine" y "Gramática cinematográfica" y Jorge Madariaga como administrativo, formamos parte de la Escuela. Luisa Ferrari entró a ella a última hora, como jefa de carrera, en remplazo de José Román.

Mi participación en la Escuela, aparte de impartir clases, fue escasa. Sólo cooperé para arrendar la sala del cine Marconi de Santiago, con el fin de armar una cadena de cine arte, destinada a aumentar las entradas de la Escuela de Cine. Fue la única sala que se logró obtener. Con esa mayor entrada se compró algún material, entre el cual había una moviola Prevost de 16mm. Con eso se logró disminuir, en parte, el descontento de los alumnos.

Teóricamente fue la Escuela la que organizó el Sexto Festival de Cine o 2º Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos; pero, en la práctica, fuimos los mismos de siempre, con el agregado de los nuevos profesores que fijaron su residencia en la zona, como José Román y Diego Bonacina. Pusimos trabajo y dinero para el éxito del mismo.

A pesar de todo y a medida que pasaba el tiempo, las relaciones entre alumnos y dirección de la Escuela se fueron empeorando. El desenlace final fue la "toma" del Departamento de Cine por parte de los alumnos.

La causa de fondo fue la falta de implementación técnica de la Escuela. Habían profesores, pero no había infraestructura suficiente y los alumnos descargaron su frustración sobre los profesores; pensaban que lo que ellos consideraban "altos" sueldos, eran la principal causa del desabastecimiento. Debido a esto, lanzaron una proclama contra el director Eugenio López y demás académicos de jornada completa, acusándolos de muchas faltas y de que no cumplían las labores de extensión e investigación contempladas en los Estatutos. Todas estas afirmaciones eran falsas. Por un lado, el Departamento de Cine terminaba de realizar el Segundo Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (del Nuevo Cine), de gran resonancia continental y aun mundial. Y, por otro, la película hecha por el Departamento de Cine, "Reportaje a Lota" de José Román y Diego Bonacina, acababa de ganar ex aequo el premio mayor del Festival de Leipzig (R.D.A.), la Paloma de Oro. Durante los meses de la toma, yo estaba en la URSS, invitado por las autoridades soviéticas para mostrar tres películas chilenas: "Caliche sangriento", "El chacal de Nahueltoro" y "Valparaíso, mi amor". El viaje fue exitoso, principalmente por dos motivos: primero, porque logré vender las tres películas, apoyado por Gustavo Be-

cerca (quien le había puesto la música a mi film) y su esposa Flor Auth (gerente de SOCHILDICO, distribuidora de las películas soviéticas en Chile). Y, en segundo lugar, después de varias entrevistas y conferencias, me contactaron con el Ministro Soviético de Cultura (que, si bien recuerdo, se llamaba Romanoff). Pensé en la Escuela de Cine y le pedí filmadoras de 16 y 35mm, moviolas, equipos de sonido, película virgen, profesor de cine con intérpretes, una colección de películas rusas para la nascente cinemateca, co-producción de corto y largometrajes. Todo me fue concedido, menos la coproducción de largometrajes. Volví a Chile entusiasmado. Finalmente se acabarían los problemas. Corría el mes de diciembre de 1970, en plena euforia allendista...

Tan pronto llegué de vuelta a Viña del Mar, fui al Departamento de Cine. Estaba "tomado" por los alumnos. Les hablé de las ofertas soviéticas. Me escucharon; pero no me creyeron. Pensaron que era una "jugarreta" del profesorado para dilatar las cosas. No abandonaron el lugar. Siguieron con la "toma".

Por otro lado, los empleados del cine Marconi, siguiendo la moda imperante, también se "tomaron" la sala, con lo que el cine dejó de funcionar definitivamente. En ese momento, Guillermo Aguayo y Hugo Castelletto, gerente y tesorero-contador de Cine Arte, debido a una serie de conflictos con la Universidad, terminaron el contrato vigente con ella y ésta tuvo que buscar otra forma de financiamiento para su Escuela.

Resultado final: rechacé la oferta soviética y anulé la cesión de terrenos de Sausalito (la fábrica prometida por Santiago Aguirre y destinada a edificar el Hollywood chileno, llegó mucho después).

La Escuela de Cine emigró a Santiago y se instaló en los terrenos de Chile Films, bajo la dirección de Nieves Yankovic.

A pesar de todo, conservé la amistad con los muchachos de la Escuela, los que fuera de ayudarme en la sonorización, colocaron las voces "dobladadas" de las multitudes finales de "Ya no basta con rezar".

Y ésta, resumiendo, fue la triste historia de la Escuela de Cine de Viña del Mar, la primera instalada en el país, que no pudimos desarrollar debido a la ceguera de los directivos de la Universidad de Chile de Valparaíso. Sin embargo, con el correr de los años, alumnos que estuvieron en la Escuela comenzaron a sonar en el ámbito cinematográfico, tales como Valeria Sarmiento, Claudio Sapiaín, Angelina Vásquez y otros. Y entre ellos, el camarógrafo de "La batalla de Chile" (Patricio Guzmán) y Jorge Müller, detenido-desaparecido junto a su compañera, estudiante de la posteriormente creada Escuela de Cine de la Universidad Católica, Carmen Bueno, actriz de "La tierra prometida" de Miguel Littin.

SEXTO FESTIVAL DE CINE 1969

Segundo Festival de Cine Nuevo latinoamericano Segundo Encuentro de cineastas latinoamericanos

Preliminares

Al comenzar el capítulo sobre el Quinto Festival de Cine, dijimos que ignorábamos dos cosas: el nombre de los realizadores del Nuevo Cine y el costo real de un evento así. Ahora conocíamos las dos. Sobre todo, el costo. Es por ello que aceptamos gustosos que fuera el Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile, sede de Valparaíso, al fin y al cabo creación nuestra, la que pusiera los billetes para realizar el Festival. Sólo después nos dimos cuenta de que la cosa no era tan sencilla. Y que una Escuela de Cine que no tenía dinero, ni siquiera para dotar del aparataje necesario para que sus alumnos pudieran practicar, menos tendría para hacer un festival.

De todos modos, aprovechando la experiencia, los contactos y los medios humanos de Cine Club, pasados luego a Cine Arte y posteriormente a la Escuela -aunque no fuera en la parte directriz- se llamó a participar, para el mes de noviembre de 1969, a todos los cineastas de América Latina que estuvieran animados con el espíritu del Cine Nuevo. Y ya que Chile ahora los tenía, se incluían también los largometrajes, junto a los medio y cortometrajes, tanto documentales como de ficción. Eso sí, que este nuevo festival no sería competitivo, a diferencia de los anteriores; dado que se estaba buscando

unión, había que abrirles las puertas a todos y no ponerlos a competir a unos contra los otros.

De partida, contamos con los mismos auspiciadores del festival anterior; la Municipalidad de Viña del Mar, el Ministerio de Educación y el Ministerio de Relaciones Exteriores; a los que se unían ahora la Municipalidad de Valparaíso, la Dirección de Turismo y el Consejo de Fomento del Cine.

Calculamos que vendrían, invitados con gastos pagados y sin gastos pagados, unos 50 cineastas extranjeros... y llegaron 130, los que, sumados a los chilenos, nos daban un mínimo de 250 personas. Lo que aumentó el número de extranjeros, fue la numerosa delegación de estudiantes de cine de todas las escuelas de cine latinoamericanas. Y el problema recayó directamente sobre el encargado del rubro alojamiento y alimentación, vale decir, en mí.

El alojamiento lo solucionamos con nuestras casas particulares y con el local de la Escuela de Cine, en calle Montaña 800, al lado de la Quinta Vergara. Para ello, fueron habilitadas literas conseguidas en el Valparaíso Country Club y completadas con sábanas y frazadas facilitadas por Carabineros de Chile.

La parte alimenticia fue solucionada por los socios de la sala de Cine Arte. En efecto, antes de la función de noche en que el Festival de cine partía con mi película "Valparaíso, mi amor", se dio con la exclusividad de estreno el mismo film a los socios de la sala. Después de la proyección hice un fervoroso pedido de ayuda a los socios, los que fueron sumamente generosos. Por otro lado, Juan Lloret, productor de la película "Los testigos" y cuyo rodaje aún no empezaba, como dueño de una granja avícola aportó una gran cantidad de pollos. Con estos elementos se pudo establecer una olla común en los te-

renos de la Escuela, la que proporcionó comida a todos los participantes que allí alojaban.

Tal como escribe Alfredo Guevara (en Cine Cubano 80), "fueron muchachas y muchachos que recorrieron grandes espacios, que atravesaron montañas, mochila al hombro, sin un céntimo, haciendo "auto stop" los que llegaron, porque "comprendieron informemente, que un Festival y Encuentro, en Viña del Mar, en el Cono Sur, de latinoamericanos, de jóvenes y en aquellos días, no podía ser sino una anunciación". La anunciación de un Nuevo Cine.

Y como era necesario que esta anunciación se divulgara lo más posible, los antiguos socios de Cine Club, ahora formando parte de Cine Arte, invitaron -con todos los gastos pagados- al crítico de Le Monde de París, Louis Marcorelles. Junto a él también llegaron: Peter Schumann que, con el tiempo, se convertiría en nuestro más decidido propagandista y defensor dentro de los medios europeos; Joris Ivens, que en los primeros años de la década del 60 había sido invitado a través de Cine Experimental, a filmar en Chile (lo que dio como resultado el excelente documental "A Valparaíso" (1962); Nino Crisenti y Roberto Savio, de la RAI italiana; Saul Landau de EEUU; Carl Gass y Wolfgang Harkenthal, de la RFA y otros varios.

Nuestro festival ya tenía un renombre dentro de los medios especializados extracontinentales.

Comienza el Festival

A continuación, haremos un collage con los que Hans Ehrmann (Revista Ercilla) y Mariano Silva (Revista Telecrán) escribieron sobre el Festival en los ejemplares de sus respectivas revistas, de la última semana de octubre y primera de noviembre de 1969.

"Con sus 110 películas entre corto y largo metrajes de nueve países, el Festival de Viña del Mar se convirtió en una maratón cinematográfica, con exhibiciones diarias desde las 14.30 horas hasta la una o dos de la madrugada, a las que se sumaron las sesiones matutinas (entre tres y cuatro horas) del Encuentro de Cineastas. A medida que pasaron ocho días con este ritmo de trabajo, los ojos enrojecían, los pasos se tornaban inciertos y el cansancio abrumaba; pero el entusiasmo de los asistentes pudo más que el cansancio físico". (H.E.)

"Nueve países se hicieron presentes: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Venezuela y Chile.⁹ La representación más elevada fue la de Cuba (20 films, incluso 7 largometrajes), seguida por Brasil (15 films que incluían 1 largometraje) y Chile (14 films considerando 5 largometrajes). El film más extenso fue una producción argentina, "La hora de los hornos", realizada por Octavio Getino y Fernando Solanas, y cuya duración (4 horas 20 minutos) determinó que su exhibición se efectuara en dos sesiones. Por otra parte, "Fidel", un interesante documental en colores del realizador norteamericano Saul Landau e inspirado en la Cuba revolucionaria de hoy, se exhibió fuera de la muestra". (M.S.).

"Fue la muestra más completa de cine latinoamericano que hasta la fecha se haya reunido en lugar alguno. Los participantes extranjeros sumaron 145, en su mayoría menores de 40 años". (H.E.)

"Con el estreno de "Valparaíso, mi amor", film chileno de Aldo Francia, se inauguró el II Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, organizado por el Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile de Valparaíso". (M.S.)

9. En realidad fueron diez países latinoamericanos, pues en la lista precedente falta Bolivia, representado por dos excelentes largometrajes de Jorge Sanjinés.

"En el acto de apertura en la sala de Cine Arte, en la noche del 25 de octubre, Guillermo Aguayo (gerente de Cine Club) manifestó que el actual evento demostraba que el Festival había crecido. Juan Araya (vice rector de la Universidad de Chile de Valparaíso), expresó: "Podemos decir con orgullo que somos un factor importante en el desarrollo de la actividad cinematográfica". Y recalcó que a pesar de todas las dificultades e incomprensiones de la gente, "estamos contribuyendo a crear un cine nacional, auténtico". Juan Andueza (Alcalde de Viña del Mar) señaló que el Festival estaba destinado a fortalecer los lazos de amistad entre los países latinoamericanos, y que "el cine es un vehículo de enorme significación en la comunicación entre los pueblos". Alfredo Guevara (jefe de la delegación cubana), hablando en representación de los participantes extranjeros, declaró que "este encuentro de Viña del Mar es una oportunidad excepcional para conocer lo que se hace en América Latina en materia cinematográfica". Finalmente, Luisa Ferrari, dirigente del Festival, dio la bienvenida a concursantes y observadores". (M.S.)

"En cuanto a las películas, vale la pena hacer una breve referencia a las siguientes: "Memorias del subdesarrollo" de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba). Con esta obra el cine cubano alcanza definitivamente su mayoría de edad. Trata de las reflexiones críticas que se plantea un joven burgués, no convencido de la revolución, sobre lo que ésta significa para el antiguo "status" y cómo el arrollador proceso de cambio lo va transformando, a su pesar, de simple testigo a protagonista de una sociedad dinámica". (M.S.)

"Por otro lado, demostrando la madurez de su cinematografía, Cuba presentó también "Lucía", de Humberto Solás (de quien conociéramos "Manuela" en el festival anterior), que en tres episodios de distinto estilo y ritmo cinematográfico, revive la justicia de las causas revolucionarias en la historia de Cuba (1895, 1932, 1968). "La odisea del ge-

neral José" de Jorge Fraga, conjuga lo épico con la descripción de la lujurante naturaleza tropical, para construir un acertado cuadro heroico y patriótico. "La primera carga al machete", de Manuel Octavio Gómez, pretende reconstruir en forma de crónica (cine encuesta, cámara en mano, filmación de exteriores y batallas, etc.) lo que fue la primera guerra de liberación (1868), en que el pueblo de Cuba participó como protagonista espontáneo. Su extensión hace fracasar un valioso experimento filmico que, en todo caso, logra un desacostumbrado impacto documental". (M.S.)

"Los documentales de Santiago Alvarez, desde la sátira política cruel, con "L.B.J." hasta el film propagandístico y panfletario como "Despegue a las 18", pasando por la crónica "Hanoi, martes 13", demuestran que es uno de los más grandes documentalistas de nuestro tiempo y que puede sacar una obra interesante de la nada. Las demás películas cubanas son en la línea que ya se les conocía, revolucionaria y social, hasta llegar a "David", de Enrique Pineda Barnet, extenso y reiterativo documento sobre el héroe cubano Frank Pais, dirigente de la guerrilla urbana". (M.S.)

"Entre los cortometrajes cubanos aún debemos mencionar a "Por primera vez" de Octavio Cortázar, filmado con cámara oculta, donde se registran las reacciones de un grupo de campesinos que son visitados por una de las unidades móviles del ICAIC y ven cine por primera vez. "Acercas de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú" (del mismo Cortázar), es una denuncia directa de supersticiones que aún se mantienen y en las que se manifiesta una extraña mezcla entre lo cristiano y lo pagano. Mandas crueles y hasta grotescas, en que hombres y mujeres se arrastran largas distancias, a veces tirando pesados objetos, documentan el hecho, mientras entrevistas a ellos mismos y otros personajes permiten dar perspectiva al fenómeno". (H.E.)

"La hora de los hornos" de Fernando Solanas y Octavio Getino (Argentina), es un film-manifiesto, estético y político. Según sus autores contiene la antiestética del "tercer cine", en el que importa más el compromiso político que los logros de expresión de acuerdo a un lenguaje anquilosado e impuesto desde fuera (Europa)". (M.S.)

"Todo espectador es un cobarde o un traidor". Un lienzo con esta cita de Franz Fanon preside la exhibición de "La hora de los hornos". El film es un análisis de la situación y evolución de América Latina en general y Argentina en particular, más un intenso llamado a la participación y lucha. Sus características de cine revolucionario prácticamente lo condenaron a la clandestinidad, y la gran mayoría de los argentinos asistentes al festival de Viña, no la había conocido en su país. "La hora de los hornos" es un estudio, un ensayo. Combina material especialmente filmado (los realizadores recorrieron 18 mil kilómetros de Argentina), entrevistas, material de noticiarios del pasado y una serie de textos que puntualizan conceptos o dan perspectiva histórica a los hechos. También es una película "abierta": tras la segunda parte se invita a los espectadores a una discusión; la tercera, destinada al "testimonio de los combatientes", queda inconclusa, para incorporar a nuevos testigos". El objetivo de la película es crear conciencia: tanto de la violencia del "sistema", del sentido de la historia del peronismo (primera vez que las masas tuvieron intervención en el Estado), como de la necesidad de "la lucha de liberación".¹⁰ Estés de acuerdo o no con sus planteamientos, es una película de importancia capital en el cine latinoamericano". (H.E.)

"Otro film argentino, "Breve Cielo" de David Kohon, pasó entre inadvertido y rechazado en Viña, donde a veces se juzgó a los films de

10. Al término de la proyección, la numerosa delegación argentina salió de la sala cantando "Los muchachos peronistas".

acuerdo con su mayor contenido revolucionario, al margen de otros valores. "Breve cielo" es una película pequeña, sin planteamientos ideológicos, que narra una simple historia de dos adolescentes, en forma directa y sincera. El director refleja su mundo interior de manera honrada y sin concesiones". (H.E.)¹¹

"El dragón de la maldad contra el santo varón" (Antonio das Mortes), de Glauber Rocha representó al cine de Brasil. El poderoso impacto de este film recuerda a "Dios y el Diablo en la tierra del sol", del mismo realizador, obra que sirvió a los estudiosos para enunciar -animados por Rocha- los postulados de la estética de la violencia. La fuerza de la imagen y el profundo contenido social-folklorico de la película, la transforman en una experiencia visual insustituible". (M.S.)

"El camino de los brasileños es diametralmente opuesto al argentino. Para ellos es fundamental llegar a un amplio público con su "cinema novo". Al igual que los transandinos, enfrentan los problemas de un régimen militar y su censura, y frente a esto siguen un doble camino: documentales a veces agresivos que captan y registran la realidad del país (sobre todo del nordeste) y largometrajes en que el mensaje social se proyecta a través de la ficción. El peligro, como se vio en "Brasil año 2000" de Walter Lima Jr. Y "Antonio das Mortes" de Glauber Rocha, es que esta ruta a veces conduzca a simbolismos demasiado oscuros" (H.E.)

"Bolivia aportó al Festival dos películas de interés considerable: "Ukamau" ("Así es") y "Yawar malku" ("Sangre de cóndores"), ambas habladas en aymará. Pintan el ambiente primitivo del indio de las sierras bolivianas, y la segunda de las películas (la única ovacionada de pie por el público viñamarino) reproduce el choque entre subdesarrollo

11. Basta esta simple observación para incluir a "Breve cielo" dentro del nuevo cine latinoamericano. Personalmente la prefiero, justamente por su modestia a la pretenciosa y monumental "La hora de los hornos".

e imperialismo. Sus planteamientos incurren en simplificaciones y esquematismos, pero de alguna manera lo que podrían ser fallas, se adapta al primitivismo de las comunidades indias y el film alcanza su objetivo mediante un fuerte impacto emocional". (H.E.)

"Tanto en Colombia como en Uruguay y Venezuela, el cine se vale del cortometraje, realizado con medios técnicos muchas veces precarios. Es importante y seriamente elaborada la labor del uruguayo Mario Handler ("Liber Arce", "El problema de la carne") y también tiene un considerable valor documental "Camilo Torres" del colombiano Diego León Giraldo. Películas como estas se realizaron contra viento y marea, con medios técnicos y materiales mínimos. Es casi un milagro que hayan podido realizarse. "TV Venezuela" realizada por el uruguayo Jorge Solé para el Departamento de Cine de la Universidad de Mérida, contó con mayores medios y fue uno de los mejores documentales del Festival en su análisis serio y al mismo tiempo cinematográficamente bien desarrollada, de la televisión como instrumento de colonización cultural". (H.E.)

"La única excepción de esta tónica general fue México, con películas que superaban muy poco el bajo nivel de la producción comercial de este país". (H.E.)

El cine chileno se hace realidad

"El sábado 1º de noviembre culminó la semana del II Festival de Cine Latinoamericano del Viña del Mar. Sin que fuera un golpe internacional¹² el evento se inauguró y se clausuró con dos películas chilenas (dos estrenos): "Valparaíso, mi amor" de Aldo Francia y "El chacal de Nahueltoro" de Miguel Littin, respectivamente". (M.S.)

12. En realidad lo fue.

"De las cinco películas chilenas exhibidas, "Largo viaje" de Patrio Kaulen y "Tres tristes tigres" de Raúl Ruiz, conquistaron premios en Karlovy-Vary (1968) y Locarno (1969), respectivamente. Además, el film de Ruiz fue considerado por la mayoría de los cineastas consultados como uno de los mejores de todas las películas exhibidas en el Festival de Viña del Mar". (M.S.)

"Impresionó que hubiera un cine donde dos años antes apenas se conocieron algunos modestos cortos; al mismo tiempo llamó la atención que -de todas las muestras nacionales- era la menos politizada.¹³ Hubo críticas como aquella de José Roman, profesor de la Escuela de Cine de Viña del Mar, quien describió la tónica de los films chilenos como "realismo plañidero" ("El plañidero eres tú" le replicó Raúl Ruiz), pero se vio que en su conjunto, las películas tenían algo en común: el descubrimiento de la realidad nacional en tipos, ambiente y lenguaje. Eso ya es mucho para un período tan breve de resurgimiento del cine en el país". (H.E.)

A continuación, transcribo lo que escribió Zuzana Pick, en "10 años de cine chileno", Ediciones de La Frontera, Los Angeles, California, 1984: La imagen y el espectáculo cinematográfico".

"En Viña del Mar, durante el Segundo Festival de Cine Latinoamericano en 1969, se presentaron tres largometrajes de ficción realizados en Chile. Estas películas marcarían hasta hoy el nacimiento de un "nuevo cine" y su relevancia se extenderá más allá de las estrechas fronteras nacionales. Si el cine documental tiene la capacidad de apresar en imágenes una realidad espectacular y agitada, el cine argumental es un instrumento indispensable para penetrar profundamente la esencia de esa misma realidad. Los "Tres tristes tigres" (1968) de Raúl Ruiz (1941),

13. No era panfletaria, lo que es lógico. Eramos una isla de democracia en medio de un mar de gorilas.

"Valparaíso mi amor" (1969) de Aldo Francia (1923) y "El Chacal de Nahueltoro" (1969) de Miguel Littin (1942), manifiestan en su apego a los paisajes y a los protagonistas de una anécdota social, la necesidad de tomar partido frente a la historia. Los realizadores de estas películas buscaron los puntos de contacto entre la esfera ficticia de lo imaginario y la esfera cotidiana de la realidad, rompiendo las barreras que tradicionalmente separan el cine de espectáculo del cine documental. La puesta en escena de los multifacéticos aspectos de una cultura sirve como fundamento a la reflexión crítica sobre la sociedad chilena. Así el cine de ficción se convierte en una crónica creativa de un proceso social".

"En "El Chacal de Nahueltoro", Miguel Littin cuenta la historia de José del Carmen Valenzuela Torres, alias el Chacal de Nahueltoro (interpretado por Nelson Villagra), desde su infancia hasta su muerte en la cárcel de Chillán. La vida del marginado rural, la rehabilitación y los preparativos para su ajusticiamiento son reconstruidos a partir de los expedientes judiciales y de las entrevistas realizadas por los periodistas de la época. Miguel Littin transforma un hecho de la crónica roja en una denuncia del sistema judicial burgués y de la condición campesina. "El Chacal de Nahueltoro" se caracteriza por el establecimiento de diversos niveles conceptuales y la interrelación de los diferentes signos cinematográficos. Miguel Littin construye una banda sonora donde se alteran la lectura neutra del expediente y el recuento personal del campesino. El texto hablado adquiere una expresividad cultural en la medida en que se relaciona con la imagen y los gestos de los personajes. La narración de los hechos y la exposición visual se contraponen dialécticamente cuando José del Carmen Valenzuela narra el asesinato de la viuda Rosa Rivas (interpretada por Shenda Román) y de sus hijas. El aprovechamiento del espacio fuera del cuadro, los movimientos torpes de la cámara y el punto de vista subjetivo de los protagonistas acentúan el horror y la vio-

lencia del crimen. La puesta en escena de "El Chacal de Nahueltoro" construye la relaciones entre los personajes y el paisaje rural, entre una forma de vida y los intentos de rehabilitación de una sociedad que no responde a las necesidades concretas del individuo. La estructura narrativa supera la anécdota al revelar las circunstancias que condicionan el comportamiento del "afuerino" y "la hipocresía de las instituciones burguesas".

"En "Valparaíso mi amor", Aldo Francia explora el tratamiento inhumano de los niños que habitan las ciudades modernas de nuestro continente. Las calles y los parques, el funicular y el puerto de Valparaíso sirven de telón de fondo a dos mundos que se oponen: la frivolidad de una ciudad de ensueño y la brutalidad de la sobrevivencia de los pobres. Aldo Francia hace uso en parte de los principios estéticos del neo-realismo italiano para hacer descubrir al espectador los diferentes aspectos de la marginalidad urbana. El tratamiento cinematográfico permite captar las contradicciones sociales que han sido diluidas por el acomodamiento diario, creando así una "nueva realidad". La textura de la luz que baña las colinas, los sonidos del puerto y los objetos que rodean a los protagonistas, sus gestos y sus locuciones, se cargan de nuevos significados. Retrato de una ciudad y de sus niños, "Valparaíso, mi amor" ubica las condiciones del subdesarrollo en un contexto concreto. El cine de ficción es un espejo ordenador y selectivo que libera de la cotidianidad las connotaciones habituales de la actividad social".

"En este contexto, "Los tres tristes tigres" es la película más innovadora de este grupo de obras claves del cine argumental chileno. Raúl Ruiz propone una ruptura radical con la que falsamente se ha llamado el "cine popular" y con las convenciones narrativas establecidas por el melodrama mexicano. "Los tres tristes tigres" expresa lo absurdo de ciertos comportamientos y de algunas situaciones vinculadas a los estereo-

tipos culturales chilenos. Santiago, con sus bares y sus calles, es el escenario de la representación de la pobreza moral de individuos destinados al fracaso. A través de sus intérpretes -Nelson Villagra, Shenda Román, Luis Alarcón y Jaime Vadell- Raúl Ruiz transforma en juegos los comportamientos que caracterizan el mundo sórdido de la marginalidad urbana. El melodrama inicial pasa a un segundo plano en la medida en que la estructura narrativa da más importancia a la falsedad de las actitudes y a la incongruencia del lenguaje coloquial. La violencia física y verbal de una clase ambigua e indefinible se expresa en una construcción visual basada en el plano secuencia y en una iluminación fuertemente contrastada. "Los tres tristes tigres" es una reflexión cinematográfica sobre la identidad nacional. El cine de ficción se convierte en un puente entre la realidad insólita y la objetivización ideológica de la vida social, ya que cada uno de los elementos de esta película se inscribe en la identificación del espectador chileno con las situaciones filmadas".

"El chacal de Nahueltoro", "Valparaíso, mi amor" y "Los tres tristes tigres" se caracterizan -como el cine documental de esa época- por el enfrentamiento directo a los problemas nacionales. El cine de ficción rompe a partir de ese momento con el populismo barato de "Ayúdeme usted compadre" (1968) de Germán Becker y con el paternalismo oficialista de "Largo Viaje" (1967) de Patricio Kaulen, aunque esta última revela una temática chilena auténtica. Las realizaciones de Littin, Francia y Ruiz se acercan a una idiosincrasia nacional perdida desde la producción en 1925 de "El húsar de la muerte" de Pedro Sienna".

Encuentro de Cineastas

(Hans Ehrmann, Revista "Ercilla" 1.788)

*Hubo una coherencia total entre las películas presentadas y las posiciones sustentadas en el Encuentro. El temario inicial fue descartado en la primera sesión. Abarcaba la situación del "nuevo cine" latinoamericano (orientación, producción y distribución), más aquella del corto y del cine educativo. Se le reemplazó por cuatro puntos: Imperialismo y cultura, informes nacionales, cine y revolución, la docencia del cine.*¹⁴

INCIDENTE FRONTERIZO

La primera sesión dedicada a este temario fue muy particular, talvez por la tendencia de algunos delegados de desahogarse, diciendo cosas que no podían formular en su propio país. Se designó presidente honorario del encuentro al Che Guevara y hubo un tono solemne y declamatorio. Lo político desplazó al cine y el rumbo que tomaba el Encuentro no agradó a los chilenos, hasta ese momento testigos mudos de los acontecimientos. Su posición no era de negación de los problemas políticos, sino en cuanto al camino a seguir. Creían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y penetración norteamericanos era a partir de la realidad concreta del cine. Súbitamente, se retiraron para deliberar y acordaron emplear una tónica violenta para lograr un impacto. Hubo unanimidad en que la persona más idónea para un exabrupto era Raúl Ruiz.

14. Fue elegido Presidente del Encuentro el cubano Santiago Alvarez.

Retornaron a la sala tras hacer un "collage" de frases e ideas que serían la base de su intervención. Cuando se le concedió la palabra, Ruiz habló desde su asiento y en voz baja. "Que se pare", dijo alguien. "No me paro, estoy bien así", replicó. "Que hable más fuerte", exigieron otros. "No puedo", dijo el realizador de "Los tigres" a quien poco le cuesta oficiar de "niño terrible".

"Tengo la voz mal impostada, como el 80 por ciento de los chilenos. La forma en que aquí se están discutiendo las cosas, en forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la manera de ser chilena. Nosotros conversamos las cosas en otra forma. Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos "La hora de los hornos", que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala del lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros. Ah, y tampoco nos gusta que nos tomen "pa'l fideo" (la expresión empleada fue más fuerte y mas chilena) al Che Guevara. Eso es igual a los españoles que, en las reuniones de cineastas, colocan una estatuilla de San Juan Bosco sobre la mesa".

Cuando terminó, la sala estaba de pie: "Están quebrando el Encuentro" dijo uno y en el primer momento nadie comprendió el objetivo de la intervención chilena, que -por cierto- era inaudita en su tono. Pero pronto se hicieron las paces y, a partir de la sesión siguiente, los debates se desarrollaron dentro de una tónica más precisa y concreta. El uruguayo José Wainer sintetizó el episodio como "primer incidente fronterizo chileno-argentino".

APERTURA

Dijo A. Guevara:

"Somos partidarios de abrirnos a todas las experiencias y enfáticamente rechazamos el camino único. Somos partidarios cerrados de la apertura. El dogma en el lenguaje y lo que va tras él es el enemigo de la revolución".

No todos tuvieron su misma amplitud de criterio. La pauta la dio un estudiante de cine argentino (hubo 40) al explicar su interés por asistir al Festival: "Vine a ver cómo hacíamos la revolución".

Esta posición extrema se manifestó en gran parte de la delegación argentina, que enfocaba el cine como instrumento político y de agitación. Hasta hubo quien insinuó "que la gramática cinematográfica" era una forma de colonización extranjera y que había que descartarla. Esta posición de los "guerrilleros del cine" fue consecuente con sus obras, pero en su planteos hubo una dosis de infantilismo revolucionario, por la intransigencia con que se formulaban.

El cine se enfocó, en general, en términos políticos y no artísticos; dentro de este criterio abundaron los matices. Las condiciones dadas en cada país determinaban tanto el tipo de cine que se producía, como asimismo las posiciones teóricas.

POR ETAPAS

La organización del Festival nunca se repuso del todo del caos inicial, resultado de la llegada de visitas extranjeras que duplicaron la cantidad esperada. Mas al tercer día, a nadie le importó y hasta la agotadora maratón cinematográfica se soportó con gusto. Era una oportunidad para conocer el cine latinoamericano en toda su amplitud, que nadie quería desperdiciar. Se acordó que el Festival sería bienal, alternando con aquel de Mérida (Venezuela) organizado por la Universidad

de Los Andes. Así surge una alternativa de Río y Mar del Plata, dedicados fundamentalmente a la producción comercial.

Algunos delegados hasta hallaron tiempo para degustar una amplia gama de vinos chilenos. Líder de este grupo fue el brasileño Ruda de Andrade: "Para hacer la revolución hacen falta cocteles Molotov, para lo que se necesitan botellas vacías. La cosa es por etapas. Yo pongo mi parte".

Mientras se realizaban las sesiones, otro brasileño, el paulista Aloysio Raulino, rodó un corto sobre el Festival (con el camarógrafo Iván Nápoles, prestado por los cubanos) y Saul Landau filmó una serie de entrevistas para la TV educativa de USA. También estuvo dentro del temario del Festival. Su tema: el impacto de la política exterior norteamericana y el imperialismo.

TERCER FESTIVAL Y ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS

Todo nuestro trabajo apuntaba a constituir a Chile y, específicamente a Viña del Mar, en un Centro de Cine de interés e importancia internacional. Fue así como creamos el Cine Club, realizamos los festivales de cine, formamos la sociedad que construyó el Cine Arte, produjimos películas y obtuvimos la donación de Sausalito para crear un gran centro cinematográfico.

Con el fin de que estos logros, que habían adquirido enorme importancia, no estuvieran sujetos a la contingencia del manejo exclusivo de particulares de buena voluntad, en un acto de generosidad y desinterés personal, pensando en su proyección en el tiempo, le entregamos la Escuela de Cine, los Festivales de Cine y los mecanismos financieros de los mismos, a la Universidad de Chile, sede de Valparaíso. El prestigio más que centenario de esta Universidad parecía aval suficiente de garantía.

Desgraciadamente, no fue así y todos los logros terminaron abruptamente y las perspectivas se truncaron.

Como dijimos anteriormente, le entregamos el Segundo Festival de Cine Latinoamericano al Departamento de Arte Cinematográfico (Escuela de Cine) de la Universidad de Chile, sede Valparaíso. El resultado no pudo ser peor. Fuera de emplear toda nuestra experiencia y aprovechar los mismos auspiciadores del Primer Festival, la Universidad sólo aportó el trabajo de los profesores e integrantes de la Escuela.

de La. Como en esta ocasión el Gobierno no cooperó con dólares para pasajes o con pasajes mismos, todos los organizadores del evento tuvimos que firmar, a título personal, letras de LAN para pasajes de invitados, con la promesa de que la Universidad los pagaría posteriormente. Ilusos. La Universidad ignoró sus promesas y nosotros quedamos enfrentados al hecho de tener que pagar una cuantiosa deuda... Con lo que desaparecieron completamente las ganas de hacer otro festival. Sólo se pudo solucionar esto con la victoria de Salvador Allende; pero ni siquiera en forma inmediata, pues tuvo que pasar un buen tiempo antes de que el nuevo gobierno se compadeciera de nosotros.

de un El problema radicaba en el aspecto francamente izquierdizante que había adquirido el Festival Latinoamericano, aspecto que fue asimilado por los alumnos de la Escuela, los que en su mayor parte militaban o eran simpatizantes del FER (Frente de Estudiantes Revolucionarios).

La dirección del Departamento de Cine la tenía un comunista y el Partido Comunista veía con horror todo lo que fuera extremismo de izquierda. Ese fue el motivo por qué le hicieron la guerra a Costa Gavras con su película "Estado de sitio", que trataba un tema relacionado con los Tupamaros de Uruguay y que, finalmente, tuvo que terminar en Viña del Mar, con nuestra ayuda, pues en Santiago la producción estaba fracasando completamente. Ese era el motivo por el cual no querían hacer otro festival.

La entrega de nuestros logros a la Universidad de Chile, no sólo significó la pérdida del Festival, sino que también un problema económico que habríamos resuelto en forma diferente de haber seguido independientes.

Y ese motivo primó en las relaciones entre la directiva de la Escuela de Cine y los alumnos de la misma. El problema ya no era de

máquinas y equipamiento. El problema ahora era político. Los alumnos se tomaron la Escuela y, a pesar de todas las ofertas que yo traía de la URSS, no aceptaron ningún arreglo (el hecho de venir la oferta de la URSS, identificaba mi posición con la directiva de la Universidad). Y tampoco la Universidad quería arreglos.

La Escuela, finalmente, tuvo que emigrar a Santiago, donde fue recibida bajo el alero de Chile Films.* Y de ese modo, tal como perdimos los festivales, también perdimos la Escuela de Cine. Sólo nos quedaba Cine Arte; y allí nos atrincheramos, realizando muestras cinematográficas, cine foros y una amplia difusión del arte cinematográfico.

Y pasó el año 1971, en que debía realizarse el Tercer Festival y Encuentro Latinoamericano de Cine. Y pasó el año 1972.

Sólo a comienzos del 73 el gobierno de Allende, presionado desde el exterior, decidió efectuar ese festival a nivel estatal en el mes de diciembre, fuera del ámbito de la Universidad. Pidió nuestra ayuda y cooperación. Pero ya era demasiado tarde. El 11 de septiembre terminó con todo, y tal como los cineastas emigraron, también el festival emigró; y emigró a La Habana, que era el lugar más adecuado para hacerlo ya que Cuba tenía la capacidad, los contactos y los medios necesarios.

Nota de la redacción: La Universidad de Chile de Valparaíso, en convenio con Chile Films mantuvo la Escuela de Cine.

ALFREDO GUEVARA, EL FORJADOR

Si Viña del Mar fue cuna del Nuevo Cine Latinoamericano, Alfredo Guevara fue el partero, el alquimista, el forjador que lo hizo nacer.

En efecto, en Viña del Mar dimos las condiciones para que naciera: citamos a los cineastas y buscamos los fondos para traerlos, alojarlos y alimentarlos; sacamos a los cubanos de su encierro insular; rompimos la maraña burocrática; y edificamos una sala de cine con la maquinaria más nueva del mundo, a disposición de los realizadores y sus películas.

Por otro lado, conseguimos un salón espacioso, a pocos metros de la sala, para efectuar las reuniones de mutuo conocimiento y camaradería, vale decir, el Encuentro.

Si bien todos los puntos del debate dieron resultados claros y prácticos y logramos armar una Central Unica, con sede en Viña del Mar, con el fin de correlacionar y promover al Nuevo Cine Latinoamericano, lo cierto fue que fracasamos. Nuestro esfuerzo económico apenas logró cancelar los gastos del Festival. Pero de allí a subvencionar un Centro, hay una enorme distancia. Es cierto que todo nuestro trabajo era gratis, pero para habilitar un Centro hacen falta papeles con membrete, gastos de impresión, de franqueo, de muebles, de movilización, viáticos y muchos otros que no estábamos en condiciones de afrontar. Sólo contábamos con nuestra capacidad. Pero todos nosotros realizábamos la labor cinematográfica en forma paralela a nuestras profesiones. En los mismos días de los festivales, yo continuaba atendiendo casos urgentes de niños enfermos, a veces en compañía de

algunos delegados que querían conocer los rincones escondidos de Viña el Mar y Valparaíso.

Sólo alcanzamos a nombrar a Jorge Leiva como Secretario Ejecutivo del Centro... y hasta allí no más llegamos.

Por otro lado, pensamos que una cita continental en Viña cada dos años podría suplir, momentáneamente, al Centro. Pero como hemos visto luego, el festival se nos escapó. Los mismos que debieran haberlo promovido, se dedicaron a impugnarlo.

Ya sabemos que se hizo un Festival-Encuentro más, bajo el alero de la Universidad de Chile. Y luego pasaron los años y vino el Golpe...

Es en este momento en que aparece de nuevo Alfredo Guevara, agudo, claro, inteligente, con una gran capacidad organizativa y una mística cinematográfica ineludible. Se contacta con los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano en forma directa y, una vez que lo logra, lanza el Festival de La Habana, heredero directo del de Viña. Recrea nuevamente el Centro de Cineastas e impulsa la creación de una Escuela de Cine continental. O sea, realiza las mismas cosas en que nosotros fallamos después de un comienzo auspicioso.

El destino lo puso en el punto y en la hora precisa. Si no hubiera esta allí Alfredo Guevara, el Nuevo Cine Latinoamericano no sería lo que es hoy. Seguiría desperdigado como lo estaba antes y, muy posiblemente, se habría despersonalizado o extranjerizado, siguiendo los cánones estéticos yanquis o europeos.

Es fundamental que veamos nuestras obras y discutamos sobre ellas si queremos mantener una unidad de fondo. Si bien la temática de un país latinoamericano a otro no es la misma, todos tienen un común denominador, quien más, quien menos. La miseria, el hambre, la cesantía, la justicia clasista, el neocolonialismo, el abuso. Quien más,

quien menos, todos sufrimos de los mismos males. es también tarea del cine denunciarlos para que la gente reaccione y trabaje para solucionarlos. Debe haber un cine comprometido, un cine que se retroalimente con el de los vecinos. De no ser así, corremos el peligro de caer nuevamente en aquel cine apaciguador del pasado y que promueven los que tienen el poder, ese "opio del pueblo" que nosotros, cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, estamos decididos a finiquitar.

Esa es la importancia clave de Alfredo Guevara, el forjador del Nuevo Cine. Mantener los contactos, realizar los festivales-encuentros, crear una Escuela de Cine modelo en América Latina, con una temática tercermundista. No crear estetas sino que revolucionarios del celuloide. Gente que luche por los cambios. Gente que no se rinda frente a la presión del sistema.

Cada país latinoamericano tiene sus matices; pero la problemática de fondo es siempre la misma.

Sin Alfredo Guevara, Viña del Mar sólo sería un bello y nostálgico recuerdo.

LAS PELICULAS DEL NUEVO CINE CHILENO ENTRE 1967 Y 1973

Como hemos afirmado a comienzos del libro, el Nuevo Cine Chileno nace conjuntamente con el Nuevo Cine Latinoamericano el año 1967. Hasta esa fecha, sólo hubo películas precursoras, con más o menos ingredientes de ese nuevo cine. Entre ellas, mencionamos los siguientes largometrajes, ya comentados:

"Banderas del pueblo" (1964) de Sergio Bravo, documental prohibido por la Censura Cinematográfica.

"Morir un poco" (1967) de Alvaro Covacevic, documental.

"Largo Viaje" (1967) de Patricio Kaulen, argumental.

"Erase un niño, un guerrillero, un caballo" (1967) de Helvio Soto, argumental.

"Lunes 1º Domingo 7" (1968) de Helvio Soto, argumental.

A continuación incluyo una enumeración de las películas de largometraje -argumentales o documentales- de ese Nuevo Cine hasta el año del Golpe: 1973.

Me parece que esta es la lista completa, salvo alguna omisión involuntaria, sin especificar su calidad cinematográfica.

"Tres tristes tigres" (1968) de Raúl Ruiz, argumental.

"Caliche sangriento" (1969) de Helvio Soto, argumental.

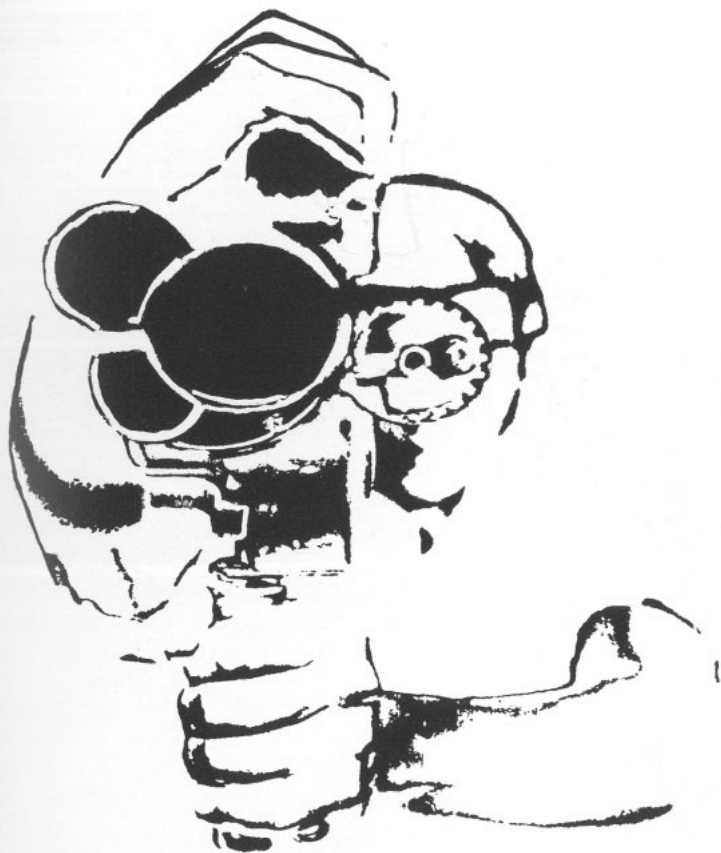
"Valparaíso, mi amor" (1969) de Aldo Francia, argumental.

"El chacal de Nahueltoro" (1969) de Miguel Littin, argumental.

"Los testigos" (1971) de Charles Elsesser, argumental.

"Voto más fusil" (1971) de Helvio Soto, argumental.

- "Nadie dijo nada" (1971) de Raúl Ruiz, argumental.
- "Compañero Presidente" (1971) de Miguel Littin, documental.
- "La expropiación" (1971) de Raúl Ruiz, argumental.
- "Ya no basta con rezar" (1972) de Aldo Francia, argumental.
- "El primer año" (1972) de Patricio Guzmán, documental.
- "La casa en que vivimos" (1972) de Patricio Kaulen, argumental.
- "Operación Alfa" (1972) de Enrique Urteaga, argumental.
- "La respuesta de octubre" (1973) de Patricio Guzmán, documental.
- "Descomedidos y Chascones" (1973) de Carlos Flores, documental.
- "La metamorfosis del jefe de la policía política" (1973) de Helvio Soto, argumental.
- "Palomita blanca" (1973) de Raúl Ruiz, argumental, prohibida por la censura.
- "La tierra prometida" (1973) de Miguel Littin, argumental, estrenada en el extranjero.



2º FESTIVAL de CINE LATINOAMERICANO

2º ENCUENTRO de CINEastas LATINOAMERICANOS

DEL 14 al 22 de NOVIEMBRE en VALPARAISO - CHILE

Organiza: El Estado. Asesora: Universidad de Chile y Alameda

Asesoran: J. M. PALACIOS y M. V. DEL MAR. J. V. DEL MAR. MUNICIPALIDAD de VALPARAISO
COMITÉ de FOMENTO de VALPARAISO. MINISTERIO de RELACIONES EXTERIORES. DIRECCION de TURISMO
MINISTERIO de FOMENTO del SUR. J. V. DEL MAR. J. V. DEL MAR.



Aldo Francia y Raúl Ruiz en el Cine Club Viña del Mar (1969)



Los críticos de cine
Hvalimir Balic, Luisa
Ferrari y Héctor Soto,
(1969)



Aldo Francia y el Director del Festival "Forum" de Berlín, Peter Schumann, durante el Segundo Festival de Cine Latinoamericano (1969)



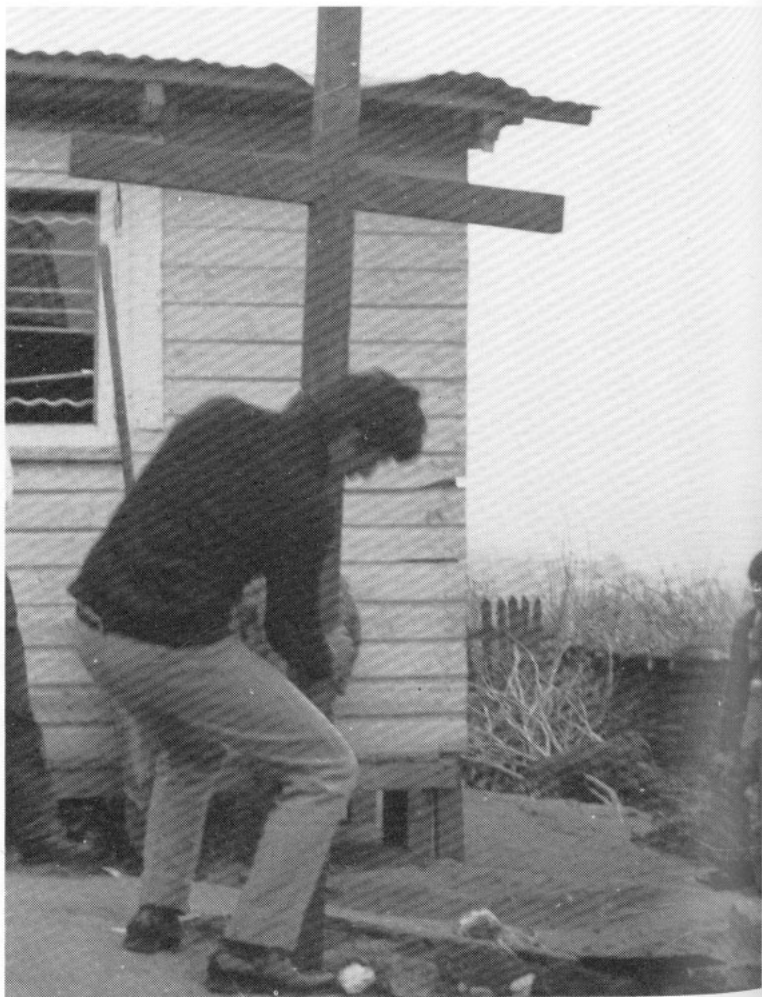
Fernando Solanas ("El exilio de Gardel") y Aldo Francia en el Segundo Encuentro de Cine Latinoamericano en Viña del Mar



Escena de la película "Valparaíso, mi amor" (1969)



Los actores Hugo Cárcamo y Sara Astica en "Valparaíso, mi amor"



Marcelo Romo, el protagonista del segundo largometraje de Aldo Francia, "Ya no basta con rezar" (1972)



Leonardo Perucci, Marcelo Romo y Gonzalo Palta en otra escena de "Ya no basta con rezar"



La coronación de grandes
esfuerzos: sala de Cine Arte
de Viña del Mar



"Dios y el Diablo en la Tierra del Sol", film brasileiro de Glauber Rocha



"Tire Die", cortometraje del argentino Fernando Birri



"Sangre de Cóndores", Jorge Sanjinés, (Bolivia)



"Memorias del Subdesarrollo", del cubano Tomás Gutiérrez Alea



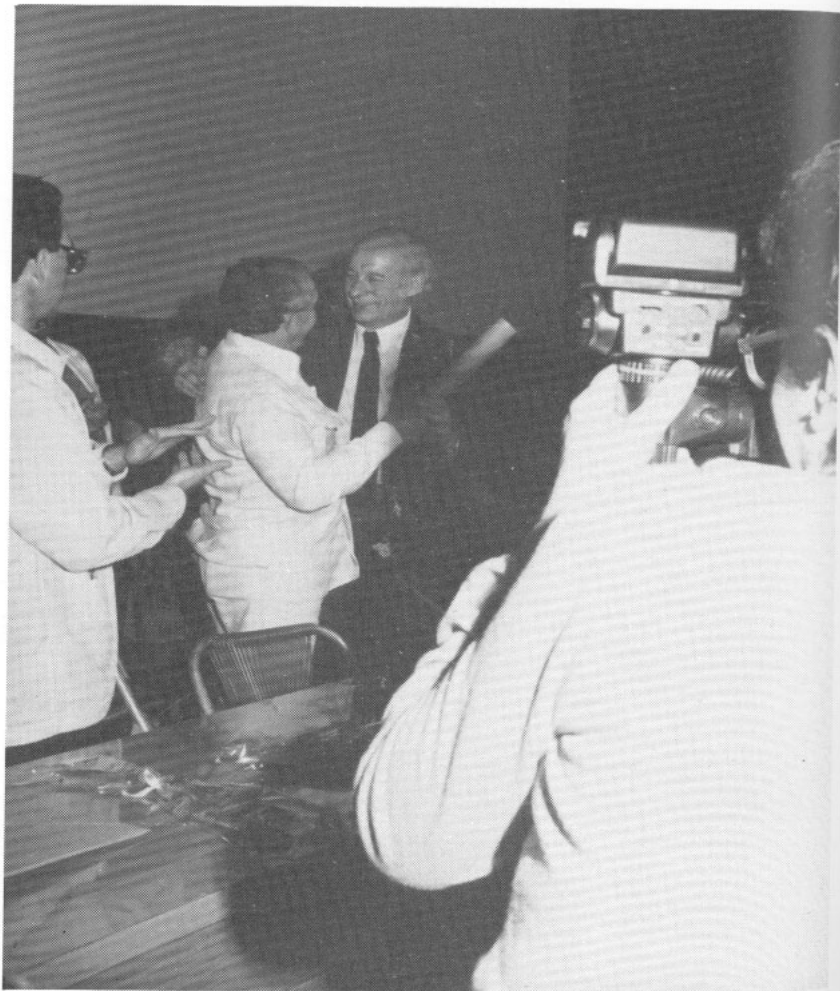
Film cubano "Manuela"
de Humberto Solás



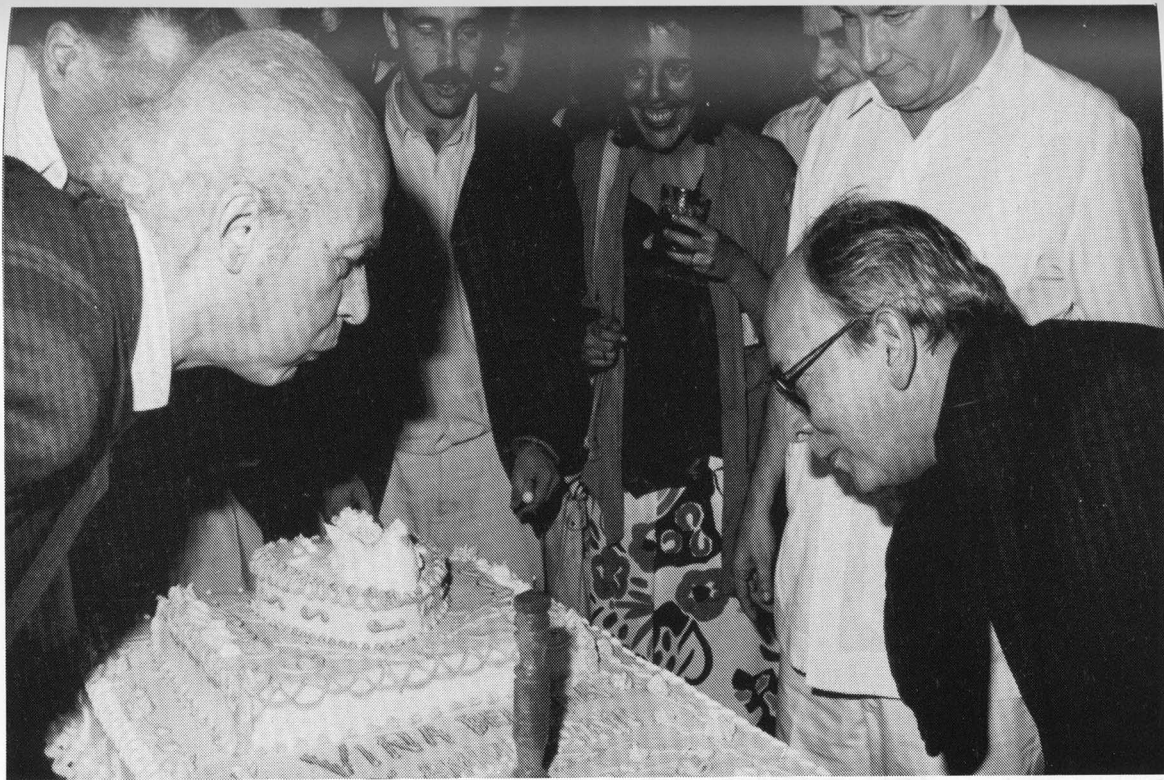
Protagonista de la película cubana "Lucía" de Humberto Solás



Aldo Francia en conferencia de prensa en Barcelona, 1974, durante la presentación de su película "Ya no basta con rezar"



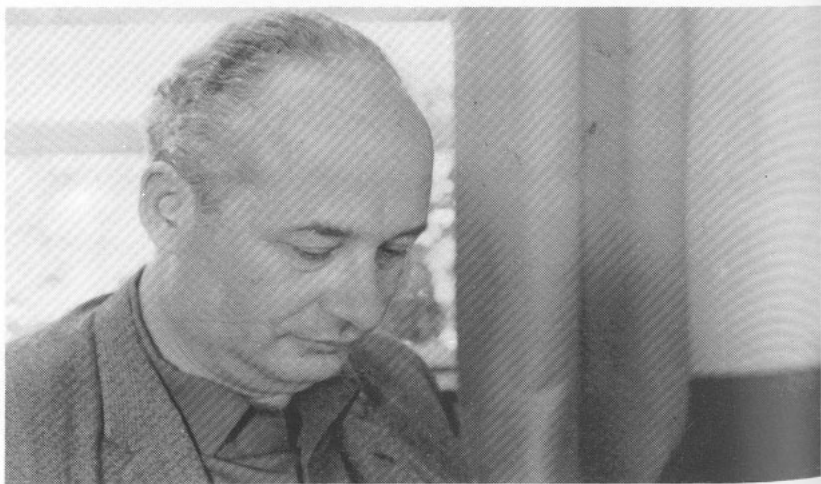
Gabriel García Márquez, Presidente de la Unión de Cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, entrega diploma a Aldo Francia por organización de festivales de Viña del Mar. (Cuba, 1987)



Aldo Francia y Alfredo Guevara celebrando en La Habana (1987) el vigésimo aniversario del Festival de Cine de Viña del Mar



Cineastas latinoamericanos en el 9º Festival de Cine Internacional de La Habana. De izquierda a derecha: Agustín Mahieu, Erika de Francia, Aldo Francia, Miguel Littin y Luisa Ferrari.



Aldo Francia, un hombre multifacético que con entusiasmo y vocación realizó su sueño de niño: ser cineasta.

MIS PELÍCULAS

"Para prologarlo Lenin, lo que interesa no es nuestra opinión acerca de él. Me interesa tampoco lo que de él se dice a unos cuantos cientos o a unos miles, en un pueblo que cuenta con tantos millones como el nuestro, ante el pueblo. Debe clavar sus raíces más profundas en las grandes trabajadoras. Debe ser comprendido y amado por éstas. Debe penetrar en sus sentimientos, en sus ideas y en su voluntad. Debe llegar a ser arte para ellos. No podemos alimentar a una minoría con cine, teatro y hasta refectorio, mientras las masas obreras y campesinas carecen de todo. No podemos, en el sentido liberal de la palabra, hacer el cine para los ricos y a los campesinos. Aprendamos a administrar y a calcular la vida puesta en ellos, sin excluir tampoco el arte y la cultura".

Clara Zetkin "Recuerdos sobre Lenin" Colección 24, Editorial Grijalbo, México D.F., 1968.

Hasta ahora, he narrado el nacimiento del Nuevo Cine Iberoamericano, a partir de los Festivales de Cine de Villa del Mar, dejado a un lado en forma deliberada, la gestación de mis películas. Sólo las he mencionado a través de artículos de prensa o párrafos libros. Pero ya que se me da la oportunidad hablaré sobre ellas, o su génesis, su todojo, distribución, críticas y otros pormenores, sin dejar de lado la anécdota.

Mis películas extranjeras. Para mí, lo fundamental es que el público no se aburra. Pueden parecer superficiales y de hecho, chocan críticamente así las ven. Pero tienen más de una lectura, que a todo el mundo sin que se den cuenta. Considero que los buceadores captan la segunda intención de los films y los valorizan como

MIS PELICULAS

"Pero -prosiguió Lenin- lo que interesa no es nuestra opinión acerca del arte. Ni interesa tampoco lo que dé el arte a unos cuantos cientos o a unos cuantos miles, en un pueblo que cuenta con tantos millones como el nuestro. El arte es para el pueblo. Debe clavar sus raíces más profundas en las grandes masas trabajadoras. Debe ser comprendido y amado por éstas. Debe unir las y levantarlas en sus sentimientos, en sus ideas y en su voluntad. Debe sacar y educar artistas en ellas. No podemos alimentar a una minoría con bizcocho dulce y hasta refinado, mientras las masas obreras y campesinas carecen de pan negro. Y no digo esto, como se comprende, en el sentido literal de la palabra, sino que también en un sentido figurado. No perdamos nunca de vista a los obreros y a los campesinos. Aprendamos a administrar y a calcular con la vista puesta en ellos, sin excluir tampoco el arte y la cultura".

Clara Zetkin "Recuerdos sobre Lenin". Colección 70, Editorial Grijalbo S.A., México D.F., 1968.

Hasta ahora, he narrado el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de los Festivales de Cine de Viña del Mar. Y he dejado a un lado en forma deliberada, la gestación de mis películas. Sólo las he mencionado a través de artículos de prensa o párrafos de libros. Pero ya que se me da la oportunidad hablaré sobre ellas, sobre su génesis, su rodaje, distribución, críticas y otros pormenores, sin dejar de lado la anécdota.

Mis películas entretienen. Para mí, lo fundamental es que el público no se aburra. Pueden parecer superficiales y de hecho, muchos criticones así las ven. Pero tienen más de una lectura, que llega a todo el mundo sin que se den cuenta. Considero que los buenos críticos captan la segunda intención de los films y los valorizan como son.

Las dos películas que alcancé a filmar, siempre tuvieron el favor del público. Fueron recibidas con grandes aplausos, factor que muchas veces molestó a los "críticos" por así llamarlos, que se lanzaron en picada contra ellas. Pero han pasado los años y siguen vigentes como cuando fueron estrenadas. Hasta el día de hoy se exhiben en todo el mundo, se debaten y comentan en foros y mesas redondas.

Si hubiera seguido filmando, la tónica habría sido la misma. Exitoso popular y división de los críticos.

NACE "VALPARAISO, MI AMOR"

Antecedentes:

Al comenzar Cine Club Viña del Mar, el año 1962, me propuse una meta de cinco años para llegar al largometraje. Me equivoqué, fueron seis.

Desde un comienzo de Cine Club, unos cuantos amigos y yo, teníamos claro que nuestra labor era establecer las bases de un nuevo cine nacional. En muchas conferencias de prensa se repetía y volvía a repetir que el cine de aficionado era la matriz de la que saldría el cine profesional en los países en que éste no existe. Y en Chile no se podía hablar de un verdadero cine nacional. Sólo esporádicas películas de mala factura, en general pueriles. Mi impresión es que escasamente una que otra salvaba parte de su andamiaje del naufragio total... Pero ninguna pertenecía a lo que ahora se denomina Nuevo Cine Latinoamericano.

En 1966, después del 4º Festival comencé a acumular datos para realizar un largometraje. Pero sólo fue el 5º Festival -el primero latinoamericano- el que me dio las pautas a seguir. Tenía dos años por delante para realizar mi film y con él inaugurar el 2º Festival Latinoamericano de 1969, el primero que incluiría largometrajes. Por otro lado, Ruiz, Littin, Soto y varios más, estaban en el mismo predicamento.

El primer dato para mi largometraje lo obtuve de un carabineiro que me hizo auto-stop camino a Santiago. Y como el viaje invita a hablar, me contó que días atrás le había tocado intervenir en un caso

de robo de vacunos, que eran descuartizados en el campo y llevados a la ciudad para su venta. Habían descubierto restos de una vaca colgando de un árbol y que habían montado guardia toda la noche en espera de los cuatreros. Al amanecer, aparecieron un hombre y dos niños chicos. Los habían apresado y mientras llevaban esposado al padre, detrás sus dos hijos lloraban en forma desconsolada. Se trataba de un cesante hambreado, padre de ocho niños. Me interesé por el caso. Fui a la cárcel, hablé con el hombre, me conseguí el veredicto del juez, visité el lugar de los robos, hablé con los campesinos robados y armé la trama del film. Ocho niños me pareció demasiado, así que reduje a cuatro y otros dos que ya se habían ido. Sin embargo, dentro de la película, en la noticia que dan por la radio, hablan de ocho hermanos y los niños, frente a la pregunta de los periodistas, afirman que eran ocho. La radio, la noticia, tenía para ellos más veracidad que su vida real. En segundo lugar, cambié la madre real por la comadre, algo mucho más representativo de nuestro pueblo. Y eliminé la 'cebollera' escena del padre esposado y sus dos hijos chicos llorando detrás e implorando a los carabineros que los dejen libres a ellos y al padre.

Sobre este esquema básico estructuré todo el film.

Posteriormente, conocí el caso de un niño que junto con otros niños vagos merodeaba por los jardines de Caleta Abarca. Vivía en Santiago y cada vez que podía, se arrancaba a Viña del Mar. Se llamaba Ricardo y era bizco. Me hice amigo de él y me relató el hecho más importante de su vida: un día en que estaba vagabundeando solo, se le acercó una señora -muy católica, según supo posteriormente- la que después de hacerle varias preguntas de cómo vivía, dónde dormía, qué comía, se lo llevó en su auto a una residencia de Concón. Durante algunos días vivió como el hijo mimado de la casa, lo bañaban, le cortaron el pelo, le compraron ropa nueva, lo alimentaban, lo paseaban, pe-

ro muy luego lo dejaron nuevamente en Caleta Abarca. Los antiguos amigos de la pandilla, al verlo llegar así en auto, de pelo corto y ropa nueva, después de echarle tallas le pegaron y robaron toda su ropa. Quedó peor que antes. Pero esos día que vivió como niño rico, lo habían marcado profundamente, pues ahora sabía lo que era ser rico, comer bien y dormir en una cama para él solo. José Román, en el momento de hacer el guión definitivo, me propuso llamarlo Chirigua. Y así quedó, como Chirigua. Decidí tomar la historia tal cual me la contó y que la viviera uno de los hijos de Mario González, el ladrón de ganado.

A través de una amiga supe la historia de Antonia, la niña que se prostituye. Una vecina pobre del barrio le envió la niña a su casa, con el fin de que mi amiga la lavara en su tina de baño. Tenía ocho años. Al hacerlo, notó que en la zona de los genitales, que a su edad debe ser lampiña, tenía un montón de pelos cortos y ensortijados. Interrogada, confesó ingenuamente que en el paradero de taxis de la Plazuela Ecuador, un taxista la llevaba de vez en cuando en su auto al campo y le "hacía cosas". Después le pasaba un poco de dinero. Y que, a veces, la llevaba donde otros taxistas que hacían las mismas "cosas" y que también le pasaban dinero. A ella, esas "cosas" no le molestaban, más bien le gustaban y, sobre todo, le gustaba que después le dieran dinero, con el cual compraba dulces, chocolates y helados. Tiempo después de que me contaran esto, supe que trató de lanzarse al vacío desde el Puente Capuchinos, de Caleta Abarca. De este caso, tomé la primera parte de la historia, le aumenté a la niña tres años de edad y suprimí el intento de suicidio, por poco real... Y así, Antonia pasó a formar parte de la familia del preso del Cerro Cárcel. Al hermano Ricardo, el mayor, le asigné una historia muy corriente, la del "aprendiz de delincuente". Y al chico, al Marcelo, le tocó vivir lo que yo todos

los días veía mientras trabajaba en la Posta Infantil de Valparaíso: el niño que muere por falta de medios, por no haber una cama donde curarlo de una bronconeumonía grave. Si hubiera dinero, cualquier clínica o pensionado de hospital le habría salvado la vida.

Para describir su entierro, fui a uno real de un niño y transcribí todo lo que dijeron. Como no tenían cruz, el sepulturero le sacó la cruz a una tumba vecina y le escribió el nombre del nuevo niño muerto. Una cruz colectiva, ya que había servido para diversos entierros, con varios nombres apuntados a lápiz, como leí después.

Y luego me enteré del sentido de "propiedad del trabajo" de los niños aguadores del cementerio. Y lo mismo averigüé en la feria.

Respecto de la canción, leitmotiv de la película y que le da el nombre a la misma, la primera vez que la escuché fue en una vieja micro, cantada por una niñita. Me interesé inmediatamente por ella. Le seguí la pista, que me llevó a Jorge Farías, el cantor de Valparaíso, quien también la canta en el film. A través de él, llegué al compositor que, por desgracia, ya había fallecido: un iquiqueño enamorado de Valparaíso. Conocí a su esposa y le compré los derechos para usar la canción.

Y ya tenía lista la estructura del film, con la música apropiada para los ambientes que iba a mostrar.

Hice un guión inicial y con él me acerqué a José Román, de la Cinemateca Universitaria. Su aporte como escritor fue fundamental. Ayudó a colocar varias secuencias importantísimas dentro del film: la visita de los periodistas; de la visitadora social y otras.

Enseguida, me conecté con un director de fotografía y camarógrafo argentino, Diego Bonacina, un maestro en el manejo de la cámara.

Como director de producción me arriesgué a tomar a José Troncoso que, como ya dije anteriormente, tenía momentos geniales, pero también, a ratos, era un lastre. Tenía partida de caballo de carrera... y llegada de caballo de feria.

Como ayudante de dirección se contrató al guionista, José Román. Preveía que el guión tendría muchos cambios, dada mi falta de experiencia. Y en efecto, así fue.

Hicimos un plan de producción que siguiera el sentido el argumento, con el fin de que los actores fueran poco a poco modificando su actuación y a medida que se fueran compenetrando con los problemas.

Ahora, como mi experiencia en dirección de actores había sido muy escasa, tratamos de que la misma gente de Valparaíso se interpretara a sí misma. Vale decir, una enfermera, se representara a sí misma, lo mismo que una prostituta o un médico. Es por eso que fuimos al Hogar de Menores de Carabineros a elegir niños, ya que allí recogen a los niños vagos. Y era mucho más fácil hacer actuar de vago a alguien que realmente lo fue. Todos los niños hombres de la película provienen de ese Hogar. Y dudo que en el cine chileno haya niños más reales que estos, los tres hijos de Mario y las patotas de la feria y del cementerio. Los puse bajo las órdenes de Oscar Stuardo, director de teatro y que también trabajó en el film como ayudante de dirección. En realidad, no dio el resultado que se esperaba, pues los niños salieron hablando como actores de teatro y no como niños de la calle. Tuve que obligarlos a hablar como hablaban siempre. Se les daban las ideas y ellos sacaban su propio idioma. Aunque no se entendiera nada de lo que decían, como en el caso del Chirigua, eso era mucho más real que los niños recitando papeles de teatro de fin de curso. Por suerte nos dimos cuenta antes de comenzar la filmación. En

efecto, mientras esperábamos los negativos de USA, los días domingo en mi casa se hacía una actuación sobre pequeños guiones referentes a los tiempos anteriores al comienzo del film. Fueron cuatro domingos seguidos. Allí nos dimos cuenta de lo falsos que eran los noveles actores y rápidamente borramos todo lo que habían aprendido. A pesar del fracaso, Oscar Stuardo como actor se reivindicó totalmente como el periodista prepotente de la película.

La hermana de los niños fue otro problema. Después de mucho buscar encontramos una niña, ni fea ni bonita, pero muy expresiva. Y bien arreglada, dejaba de ser una niñita y se confundía con las prostitutas jóvenes del puerto. Era hija de un gáster y tenía un aspecto popular; perfectamente podía ser hermana de Ricardo, Chirigua y Marcelo.

Para el papel de Mario, había pensado en Nelson Villagra, pero ya estaba comprometido para interpretar el Chacal de Nahueltoro, con Miguel Littin. En su lugar, en vez de un actor, colocamos a un locutor de radio, Hugo Cárcamo, que interpretó a la perfección a Mario González. Para la comadre, ya la tenía elegida desde el 4º Festival del Cine: la actriz de "Aborto" de Pedro Chaskel: Sara Astica. Excelente actriz, que sirvió de viga maestra de toda la película. Todos se apoyaron, todos nos apoyamos en ella. Tuvo que soportar todo el peso del film.

Además, junto a ella, habían tres o cuatro actores de no mucha experiencia, y, por lo tanto, no muy vistos. La idea era que todo el film tuviera un aspecto de documental, evitando la identificación del actor con el espectador. Todo lo contrario. Buscando su distanciamiento. Lo que se pretendía era que los espectadores tuvieran la sensación de estar mirando la casa del vecino a través del ojo de la cerradura.

Antes de comenzar el rodaje, se les explicó a todos lo que se pretendía, y que cada cual aportara y enriqueciera a su personaje tal como lo sentía, pero conservando las directrices del film. Así se hizo, con un muy buen resultado. Si algo se salía enteramente del contexto, o se repetía la toma o se eliminaría en la etapa del montaje. Así sucedió con muchas escenas sugeridas por José Troncoso, cuando "era animal de feria y se creía caballo de carrera". Al principio discutíamos, pero luego me convencí de que ahorraría dinero filmando lo que él quería y eliminándolo luego en el montaje. Sin embargo, Troncoso tuvo sus momentos geniales. Todo el final de la película, en la boite subterránea del Yako, fue mérito de él. Conocía muy bien el ambiente y lo reprodujo a las mil maravillas.

En dinero, la película se financió con la venta de una casa que había recibido en herencia. Duró hasta la fase de sonorización del film. Después tuve que recurrir a los bancos.

El guión terminado fue analizado por un sociólogo, el que limó dos o tres partes para hacerlo más verosímil.

Se decidió filmar cámara en mano, con luz que pareciera natural, aunque las caras quedaran negras, y con cámara escondida en lo posible; y si no lo fuera, como en los interiores públicos, cansar a la gente con la repetición de la misma acción durante varias horas y, luego, cuando todos tuvieran aburridos de la filmación, filmar en serio. El resultado fue espectacular.

Respecto de los lugares de filmación, todos fueron reales. Sólo se recreó la casa de la familia González. Encontramos una pieza vacía en Viña, amoblada y alhajada con las mismas cosas que tendría la familia González. Sólo hubo que agregarle dos o tres elementos, entre ellos, una fotografía de calendario de Juan XXIII, el Papa bueno.

La pieza daba a la calle Marina y posteriormente se derrumbó con uno de los terremotos de los últimos años. La casa por fuera, vale decir, la fachada, la encontramos en un rincón del cerro Santo Domingo, al final de la calle Capilla. La exótica escalera que comunicaba la habitación con el patio común, en una casa del Camino Cintura, a la altura del Cerro Cordillera; y el patio de la casa, en la subida Baquedano, a la altura del Cerro Monjas. A pesar de la diversidad de lugares, todo quedó amarrado como una unidad sólida. La magia del cine.

Y comenzó la filmación

Y comenzaron los sinsabores de un productor enfrentado a un director de fotografía. El productor, que quería que su amiga "alimentara" al equipo con sandwiches de mala muerte, que ella confeccionaba a desgano y que había que mandar a buscar a Viña en vehículo, y que por el tráfico, nunca llegaba. Y el director de fotografía, con botella en la mano y rodeado de lolitas que seguían la filmación como las cantineras de la Guerra del Pacífico y que disputaban entre sí, porque todas se sentían la predilecta del simpático y chinchoso camarógrafo. Y enseguida, como ambos eran trasnochadores, las citaciones a las 9 de la mañana encontraban a todo el equipo reunido, menos al productor y al camarógrafo, a los que había que sacar a tirones de la cama, labor que recaía en el Gerente de Producción, Guillermo Aguayo. Después optamos por dejar los sandwiches y almorzar en restaurantes especiales (picadas). Afortunadamente, las cosas mejoraron en el camino y la filmación terminó en un ambiente de total camaradería.

A medida que se filmaba, el guión se iba enriqueciendo o transformando. La escena de los niños en la cama fue descubierta por ellos mismos durante las largas horas de espera y la del castigo de María a

Antonia cuando ésta vuelve a casa después de la violación, fue impuesta por Sara Astica, la que no aceptaba que María se quedara indiferente frente a la prostitución de su casi hija. Fue aprobada la escena, a pesar de que bordeaba peligrosamente el melodrama. Se improvisó la escena sin contarles nada a los niños, a lo que saliera. Y salió bien. Fue tal la sorpresa de Antonia, que sufrió el castigo sin despegar los ojos de María, al igual que Marcelo que no sabía lo que pasaba.

Además, debido a los atrasos en el comienzo del rodaje diario, algunas tomas que debían haber figurado de mañana, resultaron tan oscuras, que en la fase de montaje hubo que situarlas al atardecer.

Lo que más costó, fue encontrarle un final a la película. Se filmaron tres finales. Ninguno funcionó. Se optó por "volatizar" a los niños, como si la ciudad se los hubiera tragado. Sólo se escuchan las voces de Mario y María, ahora solos durante la última visita a la cárcel, autoengañándose a sabiendas sobre los hijos, para terminar hablando en off en una escena en que por primera vez se divisa el mar de cerca, sobre el niño que nacerá, como si esa imagen de libertad le augurara un porvenir diferente. Niño que, por otra parte, marcó el avance cronológico de la historia. Todo es un autoengaño, pues también ese niño caerá en la delincuencia o en la muerte, junto a los demás.

El mar, a pesar de que Valparaíso es un puerto, no tiene cabida dentro del film. El mar es la imagen de la libertad y para esta gente no hay ninguna libertad. Una escena, que se filmó con Antonia y Marcelo caminando por la costanera hasta encontrarse con un barco semihundido y que precedía a la escena de la violación, tuvo que ser eliminada en el montaje. Desentonaba con el resto de la película. Era un homenaje a Antonioni, uno de mis directores preferidos, pero, por lo demás, resultaba una escena totalmente gratuita. El mar es para la gente libre, para los ricos; no para una familia que se hunde poco a

poco, aunque sea en medio de risas y autoengaños. Y ese hundimiento, desde las tomas iniciales de los cerros por encima de Valparaíso hasta el subterráneo del Yako, es un hundimiento real. La película cae cada vez más hondo, a medida que sus personajes van cayendo. Se pierde la poesía de los cerros y se hunde en la sordidez de una boîte de marinos, mafiosos y prostitutas.

La película se rehizo en el montaje. Fuera de todos los trozos eliminados anteriormente, al diagramar el ritmo del film, nos dimos cuenta que el momento cúspide, luego de la aprehensión de los niños en el prólogo, es la captura de Ricardo en el robo al negocio. Es el último de los cuatro en caer en la muerte o en la delincuencia. Seguir contando cosas era provocar el aburrimiento y, por ese motivo, de un solo corte volaron quince minutos de película ya montada y doblada. Después venía el baile de los ascensores, de la mañana hasta la noche, marcando el paso del tiempo, y el epílogo final "real" con el contrafactual "irreal" de la conversación en "off". Ese corte impidió el naufragio del film y le dio un halo poético e integrador a toda la película.

También en montaje, nos dimos cuenta de que la violación de Antonia era demasiado corta. Antonia no estaba avisada y Jesús Ortega se apuró demasiado con su beso. Antonia creyó que la violación era real y se alejó a la carrera, oponiéndose a una nueva toma. La película no podía quedar así. Y en ese momento me acordé de "Rocco y sus hermanos" de Visconti, en que contaba la historia de cada hermano con el nombre de ellos en lo alto de la imagen al comenzar la secuencia. Yo fijé la foto para darle más fuerza a la caída y sobre la foto fija coloqué el nombre de Antonia. Hice lo mismo en el momento crucial de la historia de cada hermano, fijando, asimismo, la fotografía. Con esto logré unir a todo el film, otorgándole un aspecto de cerradura y determinismo agobiante.

Quise ir más allá, colocando los nombres de Mario y María, en el momento en que éstos dejaban de proteger a los niños, pero sin detención de imagen; y en esto creo que me equivoqué, pues bastaba con los nombres y las fotos fijas de los niños.

Otro punto clave del film fue la música. La compuso Gustavo Becerra, sobre el motivo de "La Joya del Pacífico" y, además, música abstracta incidental. Con la primera, el resultado fue óptimo; con la segunda, no estoy muy seguro, pues se rompe un poco la unidad musical.

Y, por último, el título de la película. ¿Cómo llamarla? Muchos creyeron que era una copia de "Hiroshima, mon amour". En efecto, el título fue sacado de Resnais, pero el sentido es completamente opuesto. "Valparaíso, mi amor" no es una película de amor; todo lo contrario, es un canto del antiamor que toda una sociedad, todo un sistema pueda tener por los estratos más modestos de la población. En el film no hay amor. Sólo existe amor en la dedicatoria que puse en la última toma y en el cambio de la última estrofa de la canción del film, donde, en esa misma toma, en vez de cantar "Valparaíso, de mi amor", dice "Valparaíso, mi amor".

Respecto de la producción del film, tuvimos dificultades para terminarlo, por falta de capital. Tuve que recurrir a varios bancos y amigos para poder darle término.

Me penó el encuentro de realizadores chilenos del 4º Festival. Como dije entonces, Patricio Kaulen no me perdonó la crítica que recibió en esa oportunidad.

En primer lugar, me cedió los estudios de Chile Films para sonorizar la película, pero cuando su amigo Germán Becker tuvo que sonorizar "Volver", me sacó por un mes de la sala de sonorización, lo

que me significó desequilibrarme un mes más con los bancos y con los pagos de intereses.

En segundo lugar, pedí un préstamo de 100.000 escudos al Banco del Estado. Estaba avalado por mi amigo, el diputado demócrata cristiano, Eduardo Sepúlveda, el mismo que nos ayudó a sacar la ley especial de Cine Arte. Hablamos con el gerente del banco y con el Ministro de Hacienda. Todo estaba aprobado, sin embargo lo rechazaron. En esa misma reunión del Comité del Banco, Germán Becker fue agraciado con 2.000.000 de escudos para que terminara su film "Volver". ¿Qué había pasado? según el gerente del Banco: órdenes de arriba...

En tercer lugar, no me daban sala de estreno en Santiago. A pesar de que Miguel Littin terminó su "Chacal" después de "Valparaíso, mi amor", tenía las puertas abiertas de los cines para poder estrenar y comenzó con la promoción mucho antes que yo. En vista de mi insistencia, me dieron ocho días para promover el film y estrenar antes que el "Chacal". Lógicamente tenía que irme mal, a pesar de la intensidad de la semana de propaganda.

¿El motivo? La mano negra que se movía entre los distribuidores de películas y que no daba un espacio para poder estrenar. No obstante, el film había sido un éxito cuando se estrenó en Valparaíso. En nueve días que me concedieron, la vieron 15.000 personas en el cine Velarde; luego, el éxito continuó en Viña del Mar y demás ciudades de la V Región. Resultado de una promoción intensiva a la cinta, a través de diarios, radios, afiches, corazones pegados a los postes del alumbrado público y los de los troleys, afiches horizontales colocados en las soleras, propaganda móvil a toda hora, corazones pequeños lanzados sobre la ciudad desde un avión, etc.

EXHIBICIONES

La película fue estrenada, sin público invitado, en el Topsy de Reñaca.

Tal como está escrito. En una boîte sicodélica que proyecta imágenes de films contra las paredes, con una música infernal de fondo y un juego de luces alucinantes, capaz de desencadenar a cualquiera un ataque de epilepsia.

El autor de la gracia fue el director de producción, José Troncoso. Pasaba por un período de depresión y no encontró nada mejor, como medio terapéutico, que sacar una de las copias guardadas en Cine Arte y llevarla al Topsy. Debido a que las proyectoras eran para películas mudas, la copia quedó parcialmente inutilizada. Pero Troncoso quedó mejor. Ese destello genial le provocó un ataque de risa incontenible que anuló la depresión. Fue la última actuación del popular Pepe en mis películas y en Cine Arte. Después entró en una onda mística que, gracias a Dios, conserva aún.

Posteriormente, como indiqué a propósito del Primer Festival de Cine Latinoamericano, la película fue exhibida en función de vermut a los socios de Cine Arte y se presentó en función nocturna de ese mismo día para inaugurar el Festival.

La cuarta exhibición se realizó en el Cine Velarde de Valparaíso, el 25 de diciembre de 1969, en función de matiné. En el horario de vermut de ese día, antes de que terminara la función, escuché el primer comentario popular sobre "Valparaíso, mi amor". En el toilette para hombres, un señor orinando, que se había retirado antes del final de la película, comentó sin mirarme: "¿Quién habrá sido el huevón que hizo esta cagada?". Tenía razón. El pobre esperaba una serie de lindas postales de su amado puerto y le salieron una serie de vistas que sólo mostraban las miserias de la ciudad.

Lo mismo le pasó a los guardiamarinas del buque escuela "Esmeralda" que al recalar en Estocolmo, invitaron a sus colegas suecos (y suecas) a ver las hermosuras de Valparaíso. Todos salieron cariacontecidos y avergonzados de la función. Se sentían engañados.

El comentario más lapidario, que resume lo anterior, fue el de un periodista humorístico de Concepción, que en su diario acotó:

"Valparaíso, mi amor"...

Menos mal que lo ama.

"VALPARAISO, MI AMOR" EN LOS FESTIVALES

Como dijimos anteriormente, "Valparaíso, mi amor" abrió el Segundo Festival de Cine Latinoamericano. Gustó al público en general y a los asistentes más moderados del Festival. Los más radicales la encontraron blanda.

A algunos les molestó mi agradecimiento especial a Carabineros de Chile, que aparece a comienzos del film. Encontraban que era un acto de cobardía y no se daban cuenta de que después de ese agradecimiento venía la secuencia de la captura, en que los carabineros son los protagonistas. Toda esa secuencia tiene un tono irónico. Muestra a los carabineros como seres humanos y no como seres arrogantes, máquinas bélicas tipo robots androides, que era la imagen que los delegados traían de sus respectivos países, dominados por dictaduras militares. Sin ese cartelón del comienzo, la película corría peligro de ser prohibida por ironizar al Cuerpo de Carabineros. Es cierto, se muestran un poco ingenuos e inocentones pero, a la vez, sumamente humanos, tanto, que al verlos ahora en la cinta nos embarga una gran sensación de nostalgia sobre el Chile que ya se fue. Desgraciadamen-

te, en mi opinión, el Cuerpo de Carabineros ganó en arrogancia y dureza lo que perdió en poesía y bondad.

En esa ocasión la vieron Pierre Kast, realizador francés que la invitó a la Quinzaine des Réalisateurs del Festival de Cannes; y Peter Schumann, crítico de cine alemán que la invitó al FORUM del Festival de Berlín.

Solicité a ALEX de Buenos Aires enviara a Francia una copia subtitulada en francés. Desgraciadamente, debido a motivos de deudas yo no pude asistir al Festival.

La película fue bien recibida por el público; pero desafortunadamente la copia tenía una falla imprevista: el rollo 2 mostraba una falta de sincronismo entre la palabra y la imagen, de 1 ó 2 segundos, lo que repercutía en su recepción. La culpa la tenía el Laboratorio ALEX que al realizar la copia, le cortó la banda de sonido y se estropearon entre 24 y 48 fotogramas, que el encargado del trabajo eliminó; lástima que olvidó hacer la misma operación con la banda de imagen. Reclamé al laboratorio de Buenos Aires, suplicándole que a la brevedad posible enviaran corregido, otro rollo 2 a Francia. A los 15 días, como aún no había llegado el rollo, volví a insistir. Luego, como pasó el tiempo y nada llegaba a París, volví a escribir a ALEX. Y ahora sí que llegó el rollo a su destino..., pero en triplicado (uno por cada carta).

A Berlín fui invitado con los gastos pagados. En el FORUM se presentaron siete películas latinoamericanas, una por cada país. "Valparaíso, mi amor" fue una de las más aplaudidas. Fue comprada de inmediato por los países de habla alemana y los países escandinavos.

Posteriormente, me invitaron a la Semana del Color de Barcelona, a una muestra paralela de películas en blanco y negro de Latinoamérica. Envié una copia, pero simultáneamente me invitaron a la

URSS para que presentara algunas películas chilenas. Asistí con "Valparaíso, mi amor", junto a mi mujer y a Gustavo Becerra, autor de la música de mi película. Llevaba también "El Chacal de Nahueltoro" y "Caliche sangriento" y me tocó presentar las películas a las sociedades de cineastas y de intelectuales, tanto en Moscú como en Leningrado. El resultado fue la venta de las tres películas a la URSS. Debido a este viaje, no pude asistir al estreno de mi film en Barcelona. Por lo que leí posteriormente en la prensa española, fue muy bien recibido.

Luego, a través de la Sociedades de Realizadores Franceses, mi película fue invitada al Festival de Cartago en Túnez, donde iba en una muestra de la Quincena de realizadores de Cannes. Fue publicitada en los diarios como "Valparaíso mis a mort", lo que la convertía de inmediato en una película policial. Sin embargo, no llegó a estrenarse para esa ocasión. La copia se perdió en el camino en el envío desde Francia a través de la Compañía de Aviación Air Tunis y la Recepción del Festival. Hablé con el encargado del Festival y una serie de organizadores, hasta llegar al Ministro de la Cultura. Nunca vi gente de tanta responsabilidad con más desorden mental que ésa. La lógica era para ellos algo totalmente desconocido. Tuvimos que esperar a que terminara el Festival para recoger la película, en el único lugar en que podía estar, según nuestra lógica:

- 1) Se le entregó la copia a Air Tunis,
- 2) No llegó a la recepción del Festival,
- 3) No llegó al aeropuerto de Tunis,
- 4) Sólo podía estar en las bodegas de empaque de Air Tunis en

París.

Y, efectivamente, al llegar a Orly fuimos a las bodegas de empaque de Air Tunis y allí estaba la copia.

"Valparaíso, mi amor" nunca fue presentada en un festival competitivo, pero integró muchas muestras desde entonces hasta ahora.

Fue subtitulada o doblada a 20 idiomas. Fue vista por 60.000.000 de personas y se paseó por todos los continentes. Aún hoy es solicitada por cinéfilos de todo el mundo para realizar muestras o debates sobre la realidad latinoamericana.

CRITICAS A TRAVES DE LA PRENSA

Con el estreno de "Valparaíso, mi amor", aparecieron en "cartas al director" de la prensa, numerosas opiniones a favor y en contra de la película. Pondré algunas de ejemplo.

(El Mercurio de Valparaíso, 25 de enero de 1970)

"Respondiendo a L.A.M. carnet 35649, Viña del Mar, debo decir que desde chica he visto cine; creo saber de películas y he visto varias nacionales, que aunque no han sido un dechado de perfección, han superado con largueza a la del Dr. Francia.

Por mi parte, sigo opinando lo mismo que ya dije en mi carta anterior. Ese padre cesante que hasta la cara tenía de flojo, bien pudo haber trabajado en lo que fuera, mozo, lustrabotas, barredor de calles, etc. antes que robar.

La muchacha, otra floja como la mayoría de las que se prostituyen, bien pudo emplearse como doméstica y luchar estudiando de noche si hubiese querido ser decente. El muchacho, ladrón y mal agradecido, pudo haber solicitado trabajo a la misma señora que lo ayudó, pero era más cómodo robar y mandarse a cambiar sin ni siquiera agradecer el bien recibido.

Y es lógico que la mendicidad avergüence a cualquier país, sobre todo en éste, en donde abunda la sinvergüenzura en que se ven tantos

"pelusas" pedigüños que muchas veces son mandados por sus padres a pedir para sus vicios.

Para ver y saber lo que pasa en el puerto, como en otras partes, no se necesita verlo en películas. Por último le diré, señora o señor L.A.M. que sólo duermo de noche y cuando me toca ver una película mala como me ocurrió con "Valparaíso, mi amor", pues me cuesta mantener los ojos abiertos. Por eso repito, ojalá no salga al extranjero, ya que muchos opinan como yo.

Nina R.H."

(El Mercurio, 21 de enero de 1970)

"Quiero referirme a la carta firmada por el Sr. Apablaza, en la que hace una aguda crítica y negativa por la película "Valparaíso, mi amor".

La cinta me gustó mucho y creo que no merece tales críticas. Quienes lo hacen demuestran una profunda falta de objetividad y sentido de la realidad, pues cierran los ojos ante problemas tan reales como candentes.

Es triste decirlo, pero en nuestro puerto existen los problemas que da a conocer la película en referencia.

Personalmente, tal como le digo, la película me agradó y me emocionó por su poesía y por sus enfoques que afectan a todos los chilenos.

Ojalá las futuras películas chilenas sigan por el mismo camino

Una dueña de casa. Carnet 183565, Valparaíso.

A continuación, la crítica de la película que apareció en la "Estrella" de Valparaíso, el 21 de enero, y que el "crítico" no firmó.

"Estoy plenamente consciente de las dificultades que debe enfrentar un filme nacional para atraer público, compitiendo con lo mejor de

la producción cinematográfica mundial, porque, como es natural, las películas importadas son ya una selección y los medios para hacer cine en casa, limitados.

Los italianos, después de la última guerra, lograron el milagro del neorrealismo, supliendo con imaginación lo que el país empobrecido no podía darles; pero Italia tiene una tradición artística, un material humano dúctil para hacer buen cine. Chile también ha logrado films de calidad, como "Morir un poco" y aunque a muchos parezca un disparate, "Ayúdeme Ud. compadre". Entre nosotros la pasión política no sólo ha ofuscado la crítica, sino también, en algunos casos, ha mutilado la capacidad creadora de los artistas. Se desea dar una "lección política" o bien, se espera una "lección moral". Esto es prostituir el arte. Las fábulas con moraleja, en la medida en que son obras de arte, tienen derecho a sobrevivir. Una película, no por el hecho de entregar una visión realista de la vida es buen cine, como tampoco la abundancia de desnudos es garantía de calidad.

No importa que "Valparaíso, mi amor" entregue un aspecto negativo de nuestra ciudad, indiscutiblemente auténtico... también con dicho material puede crearse una buena película. ¿Qué pretendieron sus creadores?... Lograr un "Valparaíso, mi amor..." o bien un "Valparaíso, mi amor!".

Me explico: "Valparaíso, mi amor..." apenas susurrado y dicho con nostalgia es una añoranza de algo que fue, pero que ya no es. La película sería entonces una "denuncia" un "yo acuso". Como denuncia el film del Dr. Aldo Francia es tímido, carece de contrastes; allí no hay "malos", la gente rica es generosa, le tiende la mano al niño, el cual aparece como un malagradecido. En el film que comentamos, los ricos podrán ser tontos, pero no se les presentó como malos. Los pobres, en cambio, no se ven tan "buenos". ¿Qué hubiese ocurrido si el padre no

fuese encarcelado? ¿Habrían sido mejores los hijos? En la película, más que nada por ocio, los vemos convertirse en ladrones o prostitutas; reúnen dinero para ir al cine y ocasionalmente para remedios. ¿Puede ser considerada como DENUNCIA AUDAZ una cámara que no es bistrú, que no hace sangrar, tímida y casta hasta en la escena de la seducción? ¿Era su preocupación preponderante la denuncia o el no ser clasificada como película para mayores de 21 años, ya que necesariamente esto último importaría una ganancia inferior?... Algo así como gritar: ¡revolución, revolución, pero al 35% de interés!

¿Será entonces: "Valparaíso, mi amor!" un grito apasionado, ardiente, estremecido? ¿Se aman en él los vicios, las injusticias sociales, la miseria, la prostitución? (No vemos otra cosa en la película) ¿Cómo entender, entonces, esa dedicatoria final al padre que le ha dado la felicidad de nacer en Valparaíso? ¿Masoquismo?

No podemos hablar fielmente de Valparaíso sin que el mar se haga presente. ¿Qué es lo que hace a Valparaíso? ¿sus prostitutas o "el mar que tranquilo te baña"?... Pueden ser ambas cosas, pero nunca sólo la primera. Conclusión: el guión no fue pensado como un todo armónico. No supo sacársele partido al tema. Traicionó a sus autores la claridad y belleza de la fotografía, en detrimento del argumento.

¡Cuántas veces se elige el camino más largo para llegar a un punto! Ejemplo: para transportarnos al cementerio, la cámara enfoca un ascensor, de allí pasa a un cielo por el que vemos subir lentamente el cerro del cementerio hasta cubrir la pantalla (el mismo efecto pudo lograrse con un camino más corto). Además, la reiteración de tomas hace monótono el film; como ser la secuencia larguísima en que la cámara sigue al padre cuando ingresa a la cárcel. Se abusa de la voz en off, dando la impresión de que el director está inseguro de la calidad interpretativa de sus artistas. Casi nunca los enfrenta en primeros planos y cuan-

do lo hace (especialmente con el hijo del ladrón) el sonido está mal sincronizado, como si otra vez escucháramos en castellano al león de la Metro. En la selección de voces se abusó del timbre agudo (Carabineros, cantante, etc.). Echamos de menos voces graves, como en un buen concierto necesitamos escuchar el contrabajo".

Después de esta joya de crítica, escrita por alguien que no entendió nada de nada, y que apareció en un vespertino de derecha, algunos breves trozos seleccionados de verdaderos críticos de cine:

"Con la frialdad de un encuestador, Aldo Francia escruta la miseria de seis porteños arrancados de la vida real, en un film empañado por una poesía amarga que marca un hito importante en el desarrollo del cine social chileno. El púdico equilibrio entre el melodrama y el documental, ha permitido a Francia realizar una película cuyos rotundos postulados no tienen precedentes en el cine nacional."

Héctor Soto Gandarillas. *La Tarde*, Santiago, 26 de abril de 1970.

"Aldo Francia quiso rendir un homenaje a Valparaíso, y para ello no ubicó su cámara en los sitios turísticos, ni compuso una historia boba y falsa para la exportación. Prefirió sondear el Valparaíso que conocen como a su vida millares de habitantes: el de los cerros pobres, el de la vida áspera y sin horizontes. Sus protagonistas no estudiaron un guión para representarlo después de trabajosos ensayos. El film posee un estilo documental y todo parece espontáneo. El lenguaje es el mismo que brota de los coloquios del pueblo, sin correcciones, en perfecto chileno. El film no sólo es honesto y verídico. De todo ese cuadro abigarrado y dinámico, de los ascensores, de los bares, las casas de latas destartalladas, las escaleras, las calles estrechas, la cárcel, los mercados, se desprende una profunda adhesión a los dolores y frustraciones del pueblo. Las concesiones caritativas que se le hacen al cine nacional no cuentan

para "Valparaíso, mi amor". Es una película adulta y meritoria por sus intenciones fundamentales y por su realización."

Luis Alberto Mansilla. El Siglo. Santiago, 26 Abril de 1970, Santiago.

Cuando se trata de verdaderos críticos de cine, no importa su pensamiento político, o si el diario es de derecha, como La Tarde o de izquierda, como El Siglo. Primará el cinéfilo sobre el político.

UNA CRITICA INESPERADA

En general, la crítica especializada trató bien a "Valparaíso, mi amor", al ser estrenada en Chile. La mayoría le encontró defectos, que los tiene; pero lo singular es que lo que era malo para unos, era excelente para otros; y viceversa. Quién entiende a los críticos...

En forma global, estuve conforme. Pero hubo una crítica que me molestó profundamente Y fue precisamente de Joaquín Olalla, a quien nombré anteriormente con ocasión de los festivales. Olalla era un buen crítico. Lo malo es que se las daba de "l'enfant terrible" de la crítica cinematográfica nacional. Era como si él tuviera que dar el visto bueno, que consagraba o rechazaba a las películas chilenas. Y "Valparaíso, mi amor" no pasó el examen. Me sentí obligado, sólo a él, a darle una respuesta.

A continuación, incluyo trozos seleccionados de su crítica y mi respuesta, ambas aparecidas en la revista P.E.C. de Santiago, el 30 de abril y del 22 de mayo de 1970, respectivamente.

Escribe Joaquín Olalla:

"Valparaíso, mi amor": una experiencia fallida.

"Ante una producción numérica insólita, en comparación con años anteriores, es menester un amplio distingo. A saber: primero aque-

llos films que son realizados por los "conocidos de siempre" (léase Kramarenko, Kaulen, Bohr, Becker, Alvarez, Covacevic, etc.) de los que muy bien se sabe lo que se puede esperar (nulidad, la más de las veces); y segundo, aquellos que corresponden a una nueva promoción de realizadores, al margen de sus cualidades propias. En este terreno "Valparaíso, mi amor" significa la entrada al cine de un nuevo nombre -el de Aldo Francia- y cuya actitud (y/o intención) se alinea dentro de lo que generalmente (aunque con poca precisión conceptual) ha dado en llamarse cine nuevo... (o cine joven, o cine de ruptura, etc.). Dicho de otro modo: gente que intenta o ensaya un cine de expresión, un cine culturalmente consecuente, y no un mero espectáculo; un cine, que a diferencia de lo que se ha hecho y viene haciéndose, no quiere ser la mera falsificación de películas cuya única intención sea la de imitar a todas las películas que en el mundo han sido".

"Desde este punto de vista, el film de Aldo Francia queda fácilmente ubicado entre éstos. Pero distinto es lo que "Valparaíso, mi amor" es capaz de aportar, lo que su realizador ha logrado".

"Si aceptamos la denominación de un nuevo cine chileno, el film de Francia ha llegado a destiempo: en primera instancia es un film retrofechado, es decir, superado. Porque este nuevo cine chileno (o joven cine chileno), ha dado en 1968 una obra maestra: "Tres tristes tigres" de Raúl Ruiz".

"No intentamos la comparación en desmedro de la originalidad e individualidad de cada film. Se trata de utilizar el film de Ruiz como un punto de referencia, por lo demás, inevitable. Porque dentro de un panorama cinematográficamente magro, no pocas veces culturalmente vergonzoso, el film de Ruiz resultó ser la primera obra cinematográfica verdadera hecha en nuestro medio. Y además, esta primera obra cinematográfica verdadera -que implica también, al primer autor cinema-

tográfico chileno propiamente dicho- recibe su consagración y espaldarazo definitivo, no en Chile, sino que en el Festival de Locarno".

"Nos hemos detenido un poco en el film de Ruiz dada su trascendencia. Porque "Tres tristes tigres" marcó un punto del que no puede prescindirse, ni mucho menos olvidarse. Una obra cinematográfica como la de Ruiz, primera tanto en el orden cronológico como en el de niveles estéticos, debe situársela donde corresponde. De allí que, críticamente, su referenciación resulte no sólo oportuna sino indispensable. De esta manera, se invalidaría por omisión de la premisa fundamental, todo juicio crítico".

"El film de Ruiz -es decir, un film de ruptura, inconformista en el sentido profundo de su significado, dueño de un lenguaje propio, de una poesía valedera- obliga y compromete a la crítica en términos semejantes. Dicho de manera llana: es imposible tolerar o aceptar la falta de definición conceptual frente al cine y frente al lenguaje cinematográfico, en nombre de unos cuantos hallazgos técnicos, o de secuencias más o menos acertadas, o de buenas intenciones... Hacerlo, implicaría ignorar lo único importante y trascendente que en largometraje argumental se ha hecho en el país".

"Aldo Francia viene del cine amateur. No utilizamos el término en un sentido peyorativo: estamos señalando un hecho. Ello lo limita de la partida, en un cierto aspecto; limitación que parece no haber superado. "Valparaíso, mi amor" constata varios tópicos de la limitación. Básicamente, ésta podría definirse como la "falta de una definición del compromiso cultural". Este ha sido vacilante, y por ello, ha estado librado a influencias diversas, asimiladas precipitadamente y en forma superficial. Baste un ejemplo: las raíces sobre las que "Valparaíso, mi amor" está agarrado. Hubo un tiempo en que la ciudad de Valparaíso, que en abundancia inspiró a escritores y plásticos, era ignorada por los cineastas

(amateurs y profesionales). Si se le tocaba, no se iba más allá de lo pintoresco. Hubo de venir un maestro, Joris Ivens y realizar "A Valparaíso", para que se dieran cuenta que los cerros, sus ascensores, sus casitas, sus gentes eran "fotogénicas", y mucho más que los cuidados jardines de Viña. Surgió la nueva consigna: Valparaíso. Allí había de todo, desde elementos para lo pintoresco hasta la más aguda y patética denuncia social".

"No puede afirmarse lo que no ha sido. Pero si Ivens no hubiese pasado por Valparaíso, Francia no hubiese hecho "Valparaíso, mi amor". Pero, no es esto lo grave: lo malo está en que las lecciones del maestro holandés no han sido asimiladas, excepto en lo superficial; su influencia es como si no existiera. Mejor dicho, el film de Ivens en nada influyó a Francia".

"Otro ejemplo similar es el caso de la excelente fotografía y trabajo de cámara de Diego Bonacina: este extraordinario operador había sido previamente "ablandado" por Ruiz; en manos de éste, supo afinar su estilo, perfeccionar sus movimientos, hacer que su "cámara en mano" se convirtiese en un elemento esencial del lenguaje. Pero también las posibilidades de Bonacina han sido tocadas en lo superficial: virtuosismo técnico, las más de las veces, gratuito".

"Ambos ejemplos nos obligan a abordar la médula del film. Nos hubiese gustado escribir: "nos obliga a tocar sus resortes íntimos"... Pero no los hay. En su lugar; un gran desacierto, un disparo sin puntería porque, conceptualmente, no se hizo puntería. El proyectil cayó en cualquier parte, y si tocó algo, fue por casualidad. Tal es el film de Francia, que desde el título merece una objeción: ¿por qué un nombre tomado ya de un casi-clásico como "Hiroshima, mon amour"? Aunque hayan mil razones que lo justifiquen -no las hay en verdad- no debió usarse. Esto del

título ilustra con alguna propiedad lo insinuado más arriba con el término "amateur".

"Valparaíso, mi amor" carece de "plan". De allí la dicotomía que existe entre intenciones y lenguaje empleado. En el primer caso, tampoco éstas están claras, definidas. Por una parte, denotan una aproximación a algunas técnicas del neo-realismo italiano de la década del 40; por otra, una ausencia de profundización en las raíces, sean sociales o humanas, que motivan la historia. Esta, en sus rasgos esenciales, ha sido tomada de un hecho real. Poco interesa que así haya sido, o que se la inventara. La cuestión es el sentido que de ella se desprende, originado por "la manera en que ha sido contada".

"He aquí que tocamos el punto básico: "el lenguaje". El film vacila entre dos polos: o la anécdota es un mero hilo narrativo para hacer un documental sobre la ciudad (hilo que en el caso del documental es absolutamente innecesario, prescindible, y sólo aceptable en una concepción muy ramplona del género), o la ciudad, que por sus características genera dicha anécdota. Ambos polos, como puede verse, establecidos por razones analíticas, son también débiles en sí mismos en el film".

"Sin embargo, este vacilar existe, y arruina la obra. Por un lado, desdibujando la anécdota y sus posibles implicaciones humano-sociales, por otro, concediendo una dosis de determinado "pintoresquismo" -vicio repudiable- que llena de tiempos muertos la narración, y que causan la impresión de estar allí puestos sólo para completar tiempo".

"El film pudo tener, con los materiales con que se construyó, una definición clara: narrar esa historia (real o ficticia) con un "tratamiento documental". Mas, para lograrlo, era necesario un método de trabajo. Y eso, precisamente, faltó".

"De allí que los diversos materiales narrativos, obtenidos de la realidad, se hayan ordenado echando mano a los lugares comunes más

habituales y convencionales; de allí que el pintoresquismo fácil ocupe el lugar de la descripción rigurosa; que la pretendida crítica social sólo mueva a sonrisas. Defectos éstos que estaban en el guión, pero que "una puesta en escena" más elaborada hubiese superado. Prueba de lo dicho es la secuencia más lograda, la menos artificial, la mejor encuadrada en el contexto de la narración que el film necesitaba: la secuencia de la posta. El lugar atiborrado de gente, la falta de personal. No hay camas, la mujer vuelve con el niño en brazos; su mirada fija en los rieles del ascensor. Al día siguiente, el cementerio. Resignación. La humanidad del gendarme que acompaña al padre de la creatura sepultada, ya que cumple condena. Quien ha sintetizado tan brevemente, y con tanta intensidad dicho momento narrativo, es el cineasta en potencia que hay en Francia; y tras él, en ese momento, actuó su verdad: los muchísimos casos parecidos que ha visto en el ejercicio de su profesión: médico-pediatra. Allí está la "sensibilidad humana verdadera", que aleja todo sentimentalismo (esa otra forma de pintoresquismo, el "pintoresquismo moral")".

"Esta es la única secuencia válida del film. Lo único rescatable. El resto, por sobre lo señalado, es caótico. Francia no controló, ni midió el virtuosismo de Bonacina: sus planos-secuencia, gratuitos, son otra forma de tiempos muertos. Sus largas caminatas dentro de la cárcel, no alcanzan a describir el ambiente. En fin, el señalado vacilar dentro de las múltiples posibilidades que le proponía la realidad, la falta de método para asimilar o desechar las sugerencias, sean del medio social en que trabajó, sean los de sus colaboradores inmediatos, arruinan el film: lo reducen a una obra realizada con destacada solvencia técnica (mérito principal del operador Bonacina), pero carente de todo lo demás: coherencia interna, definición de lenguaje, estructuración narrativa".

"Así, los puntos en que pretende una crítica al Servicio Social (la visitadora) o a la prensa (los periodistas), se auto anulan. Queda como resultado: el sistema en que vivimos es bueno; los malos son los que lo cumplen o ejercen, cuando bien sabemos de las verdaderas insuficiencias y defectos".

"Quedaría por observar la cuestión del diálogo. Y, nuevamente, el film de Ruiz, "Los tres tristes tigres" se nos presenta como magistral. En Ruiz, la caracterización del "hablar chileno" -modismos, actitudes verbales, etc.- eran "parte de la acción y del comportamiento de los personajes". Aquí, meros adornos, más pintorescos que verdaderos, y redactados por quien jamás se ha planteado las verdaderas motivaciones del peculiar modo de hablar del chileno".

"El trabajo de los actores, en general, no merece objeciones. El protagonista actúa más por presencia: su papel, dramáticamente, casi no existe. Sara Astica prueba, una vez más, ser la excelente actriz que siempre ha sido: en su trabajo hay más aporte personal que mano del director. Idéntica observación cabe ante la espontaneidad de los actores jóvenes".

"Queda de "Valparaíso, mi amor" una secuencia rescatable: la aludida de la posta, otra, insinuada y no rematada; aquélla de la modesta casita en que los adolescentes juegan, donde la promiscuidad y la iniciación sexual crean un curioso clima debido al movimiento "anárquicamente organizado" de la cámara, pero no culmina con claridad. Algunos apuntes de la vida nocturna del puerto se invalidan por su falta de vitalidad: personajes tipo, pero no vida espontánea. Los intentos de humor (la secuencia de apertura) o la visita a la casa rica, verdaderamente lamentables. No hablar de ciertos intentos de diálogos en "off" o de aquellos momentos en que quiere pintarse el sadismo infantil o des-

cribirse cierta vida lumpen de los niños. Todo esto más propio de una sicología barata que de verdadera vitalidad".

"Valparaíso, mi amor" deja un saldo muy en contra. La precipitación, las ideas preconcebidas, la puesta en juego de consignas muy a la moda, el pintoresquismo, la falta de rigor metódico, son las principales causas de este saldo. Que las señaladas secuencias válidas, aunque lo sean a nivel de apunte, sirvan de meditación. El cine nacional, sobre todo aquel que surge de grupos, que de una manera u otra propone una visión diferente, merecía una obra, si no más madura, a lo menos libres de objeciones y bajezas tan típicas y propias de "los otros".

Bastante molesto por esta crítica descabellada, hecha por un crítico que las daba de Pontífice del cine nacional, le respondí lo más rápidamente que pude y el 22 de mayo salió publicado en P.E.C.

"Respuesta a Joaquín Olalla."

"Como autor de "Valparaíso, mi amor", sólo quisiera hacer unas acotaciones personales al parrafito que firma Joaquín Olalla".

"Antes que nada, y con el fin de fijar conceptos, quisiera sintetizar, en pocas palabras, las cualidades que debe tener una persona para aspirar al título "crítico de cine". Básicamente son cuatro: conocimientos generales, cultura cinematográfica, capacidad de análisis y síntesis y cultura personal, vale decir, perfecta adaptación y equilibrio del aspirante a crítico con el medio que lo rodea. Si faltare algunos de estos elementos, el supuesto "crítico de cine" se convierte en "críticón", y a los críticones es mejor no tomarlos en cuenta y menos aún, enviarles cartas con acotaciones personales a las revistas o diarios en que escriben. Olalla posee potencialmente las cualidades para ser un "crítico de cine" verdadero, siempre que se desprenda de la maraña de

términos, conceptualmente confusos y semánticamente mal usados, que lapza en cada frase (y que, sin duda, provienen de su afición amateurística, europeizante y enajenante por "Cahiers du Cinema"). Si lo logra y es consecuente con el medio cultural que lo rodea (dentro del cual, bien o mal, él se desenvuelve) tendremos sin duda a uno de los mejores "críticos" del país".

"Ahora, ¿cómo enfrenta un crítico de cine a una obra cinematográfica?".

"Antes que nada, formulándose las siguientes preguntas. ¿Qué quiso decir el Director con esto? ¿Cuál es la intención del film? ¿Qué pretendió al hacerlo?".

"Y es aquí donde falla básicamente la crítica que Olalla hace de "Valparaíso, mi amor", y convierte a sus comentarios en notas superficiales, generalmente erradas y absurdas. En vez de entrar dentro de ella, se limita a compararla con "Los tres tristes tigres" de Raúl Ruiz, tomando este film como el "patrón nacional cinematográfico" en relación al cual deben compararse y medirse todas las películas que se hagan en nuestro largo y estrecho país".

"De allí que, críticamente, su referenciación (a los "Tigres" de Ruiz) resulte no sólo oportuna sino que indispensable. De otra manera se invalidaría -por omisión de la premisa fundamental- todo juicio crítico, afirma sentenciosamente y magistralmente Olalla... quitándole de entrada todo valor crítico a su artículo. Es como si un crítico de pintura quisiera enjuiciar una exposición de pintura abstracta, comparándola con la obra señera de Valenzuela Llanos... "na que ver" dice la juventud actual. "Valparaíso" es una cosa y "Los tigres" otra. Es el criterio, equilibrado y ponderante, el que debe emitir un juicio crítico... y no alguna confusa "premise fundamental".

"En seguida, y como falla básica de "Valparaíso, mi amor", me achaca mi "falta de una definición del compromiso cultural" (cuan bellas palabras...). Desgraciadamente para Olalla, el film no tiene una motivación cultural, sino que social (y en este sentido habría sido muy conveniente, aunque le repugne leer las críticas de cine nacionales, que le hubiera echado un vistazo a lo que publicó en el número anterior de la revista, su colega Caligaris). Si para hacer un film hubiera que buscar la "definición del compromiso cultural", "Valparaíso" jamás habría sido filmado, pues no me interesa tener como meta un "fin cultural". Si la película se enfoca socialmente, que es como hay que enfocarla, se verá que no es ni vacilante, ni poco clara; pero tampoco es vociferante o revolucionaria. Sólo es una simple mirada a algunos hechos que acaecieron y que están acaeciendo actualmente en nuestro país, sin tomar partido (aparentemente), sin acusar a nadie (aparentemente), y sin profundizar dentro de los hechos (aparentemente). Son simples historias (cargadas de dinamita para las personas que saben pensar) mostradas en la forma más impersonal posible. El film no es ni una crítica social, ni un panfleto.

Si Olalla hubiera enfocado "Valparaíso, mi amor" como un crítico de cine, vería que el film tiene un plan (rigurosísimo), tiene un lenguaje (eficaz) y tiene una puntería (que golpea donde se apuntó). No se puede criticar diciendo: "El film pudo tener, con los materiales con que se construyó, una definición clara: narra esa historia (real o ficticia) con un tratamiento documental". Eso no es hacer una crítica. Es decirle a uno que "hable en portugués", mientras que uno se empeña hablando "en español". Y encontrar falsa la palabra "ahora" porque no fue "agora" y encontrar errado el término "bueno" porque no fue "bon". Y ese no es el papel del crítico. No se le puede objetar a un director, bueno o malo, el lenguaje que emplee. Lo que sí se le puede criticar

es que sea claro u oscuro, si se expresa bien o se expresa mal. Y creo que "Valparaíso, mi amor" es una película clara. Todo el mundo la entiende... salvo el caso de algunos que se empeñan en escuchar portugués.

Y es así como se produce en Olalla esa confusión conceptual, derivada de su falta de conocimientos semánticos, tanto en las palabras y en sus contextos (falta de significado claro en gran parte de sus observaciones) como del lenguaje cinematográfico que pretende criticar.

Olalla escribe textualmente: "He aquí que tocamos el punto básico: el lenguaje. El film vacila entre dos polos: o la anécdota es un mero hilo narrativo para hacer un documental sobre la ciudad, o la ciudad, por su característica, genera dicha anécdota. Ambos polos, como puede verse, establecidos por razones analíticas (?) son también débiles en sí mismos en el film" (perdonen, ¿de qué film están hablando?).

Y esto es lo que pasa cuando se insiste en escuchar portugués mientras uno habla español. Reconozco que los "Tigres" -la "premisa fundamental" de Olalla- es una excelente película, "hablada en portugués", pero a mí personalmente el portugués no me interesa, en parte porque no lo hablo bien y en parte porque tengo un sentido social de la cinematografía. Sólo tengo interés por el cine social, ...aunque mi "español" no sea muy perfecto. Y lamentablemente, Olalla no entiende español. Basta leer esta frase para darse cuenta de su desconocimiento del lenguaje, cuando deduce del film: "el sistema en que vivimos es bueno; los malos son los que lo cumplen o ejercen" y agrega genialmente: "cuando bien sabemos de las verdaderas insuficiencias o defectos". Lo curioso del caso, es que hace algunos meses un crítico porteño había escrito el siguiente comentario: "Todos los personajes

del film son buenos. No hay maldad en ellos. ¿Cómo es posible entonces que esos niños desemboquen en el robo y en la prostitución?". Por lo menos, ese personaje entendió el idioma. Sólo le faltó un poco de sensibilidad e inteligencia.

Olalla, por otro lado, hace gala de su "amateurismo" (y no lo digo en sentido peyorativo) cuando critica el título del film por la osadía de haber tocado un "ya semi clásico como Hiroshima, mon amour". "Mi amateurismo" (como dice Olalla) me lleva a no respetar ningún título de película, precisamente, porque a diferencia de él, tengo frente al cine una posición completamente distinta, no amateurística. Creo firmemente que el cine es un medio y no un fin en sí. Si hubiera que titular una película "El gran acorazado Potemkin", le pondría este título sin ningún asco (y estoy seguro que Eisenstein no se revolcaría en su tumba).

"Olalla insiste en su amateurismo cuando afirma que filmamos en Valparaíso, no por el hecho de vivir en él, sino por la obra "A Valparaíso" de Joris Ivens, en la que Olalla trabajó como ayudante, nos abrió los ojos y por fin pudimos apreciar las condiciones especialmente cinematográficas de la ciudad en que vivimos".

"Para terminar, sólo me queda desear a Joaquín Olalla una posición social más consecuente, con ruptura de su andamiaje cultural cahierista y extranjerizante, para que de una vez por todas comience a hacer críticas de cine como "crítico de cine" (ya que posee la mayor parte de los elementos para serlo) y no, usando sus mismas palabras, con "las objeciones y bajezas tan típicas de los otros...".

Y esta fue la única crítica adversa que respondí. Nunca volví a repetirlo. Me molestó que un tipo inteligente, como Olalla, me hiciera una crítica tan descriteriada. Si hubiera sido otro, me hubiera reído, tal como me reí con el criticón de "La Estrella"; pero con Olalla, no.

Y para terminar, después de mi airada respuesta, Joaquín Ola-
lla se cuidó mucho antes de criticar a otro director chileno.

Críticas extranjeras

"Valparaíso, mi amor" tuvo buenas críticas en todos los países
en que se exhibió. Veamos algunas:

"Más que un panfleto: "Valparaíso, mi amor"

Pobreza, desamparo, enfermedad y criminalidad: la miseria de los niños cuando fracasan los adultos. La película del pediatra chileno Aldo Francia recoge un tema que no es nuevo en el cine. Se piensa en "Ladrón de bicicletas" de De Sica y también en "Los olvidados" de Buñuel o en "Los golfos" de Carlos Saura. Pero Francia está más cerca de la realidad. No hay florituras poéticas en él. Hasta el mundo del Neo-realismo italiano parece inocente e idílico comparado con la miseria que documenta esta película venida de Chile.

Para los niños marginales del puerto de Valparaíso no hay esperanza: desde el principio su vida es una continua lucha que refleja cruelmente las reglas de juego del podrido mundo de los adultos. Toda posibilidad de hacerse de un poco de dinero o un mendrugo de pan para el estómago vacío, tiene que ser defendida contra una innumerable competencia. Al final queda sólo la criminalidad y para las niñas la calle o la cuestionable felicidad de un casamiento. Tal como el ascensor que cruza esos barrios pobres, el camino de aquellos niños sólo lleva hacia abajo.

Sin embargo, la película de Francia no despierta falsa compasión: él denuncia con impecable puntería, alternando caridad inútil con brutal violencia policial. Sólo ha captado la situación sin salida de los pobres y sus hijos, sin exageración ni melodramatismo cinematográfico.

Escenas como la muerte del pequeño Marcelo, son episodios casi al margen y se vislumbran como consecuencia de una sociedad inhumana. Más efectiva que cualquier panfleto, esta película, que no abandona nunca el plano de la sobria documentación, indica la necesidad de un cambio de tal sociedad. Y, seguramente, no apunta sólo a la situación en Chile en donde han sido capaces de exigir este cambio mediante elecciones libres".

Wolfgang Ruf, Suddeutsche Zeitung 16/6/71

"...Francia hace del hundimiento progresivo de esta familia una película cautivadora, tremendamente sobrecogedora... "Valparaíso, mi amor", funciona porque Francia tiene un amor a la vida suficientemente fuerte para gritar su odio por las absurdas disonancias de la sociedad y porque tiene el talento para expresar sus pasiones con un sentido de la belleza que es verdaderamente poético... El desarrolla un estilo magistral, fluido, de ricos matices que recuerda al de Fellini. Siente ira, compromiso, pero no es un simple predicador... "Valparaíso, mi amor", es un film que cualquier director estaría orgulloso de filmar y pocos podrían hacerlo".

Kevin Thomas, Los Angeles Times

"...una de la películas más devastadoras que emerge del así llamado Tercer Mundo... Una descendiente de las películas neorrealistas de Vittorio de Sica, como "Lustrabotas" o "Ladrón de bicicletas".

Arthur Ross, Los Angeles Free Press

A continuación transcribo del "Boletín del Departamento de Prensa e Información del gobierno de la República Federal de Alemania", editado en Bonn, el 29 de octubre de 1971:

"Festival del Film Latinoamericano en Francfort"

"Con motivo de la Feria del Libro de Francfort y coincidiendo con ella, se celebró en la ciudad del Meno un Festival de Cine Latinoamericano, en el cual se proyectaron películas de 8 países que ofrecieron una visión de conjunto del quehacer cinematográfico político en América del Sur..."

"De Chile estuvo representado casi la totalidad del cine nuevo, llamando la atención el film de crítica social "Valparaíso, mi amor", rodado por el pediatra Aldo Francia. El sugestivo manejo de la cámara aboga por una reforma de la situación social, pero sin énfasis revolucionario".

Y así por el estilo. La recepción del film en el extranjero fue mucho mejor de la que tuvo en Chile, dando la razón al dicho: "Nadie es profeta en su tierra".

YA NO BASTA CON REZAR

Antecedentes:

Corría el año 1970. Después de "Valparaíso, mi amor" quedé un poco desorientado sobre qué hacer enseguida. Durante el Festival de Berlín un productor alemán invitó a los latinoamericanos a un curso de guiones. Después de pensarlo un poco, quise hacer un "Valparaíso, mi amor" de la clase media, centrado en un empleado bancario arribista que quiere ser rotario a quien, sin darse cuenta, "lo agarró" la máquina. Saca dinero de la caja con el ánimo de reponerlo, pero siempre cae más bajo, hasta terminar en la cárcel, donde fabrica símbolos rotarios encargados por los diversos clubes de la zona.

El guión no nos gustó ni a mí ni al productor germano.

Volví a Chile e ingresé a un grupo de estudios que trataba de conciliar el cristianismo con el marxismo. Eramos varios, algunos cristianos, inclusive sacerdotes; otros comunistas, y yo que desde hacía varios años me definía como cristiano-marxista. O sea, sentía que ya había superado el objetivo del curso.

Allí conocí algunas experiencias sacerdotales, tales como la del párroco de Forestal, el catalán Ignacio Pujadas; y el del Cerro Cordillera, Darío Marcotti.

Por otro lado, un amigo me habló de hacer un documental sobre el increíble arzobispo de Valparaíso, Emilio Tagle, quien en plena conmoción social seguía sacando la luz un tema de la moral patriarcal neolítica: la desnudez de la mujer en la playa. Y año tras año, para la época de Navidad, precursora del veraneo, volvía a insistir, con

una circular, sobre el "uso del bikini", excomulgando a las que lo usaren y a los familiares que permitiesen a sus hijas usarlo. Un hecho de la "antología del ridículo", totalmente anacrónico y que no se compadecía con los tiempos de hambre, miseria e injusticia social que estábamos viviendo. Allí estaba mi película. Y sería una respuesta a "Valparaíso, mi amor".

Hablé largamente con los sacerdotes nombrados. Supe de sus aventuras y desventuras. Asistí numerosas veces a la misa de la capillita de Forestal Alto, fabricada con el esfuerzo del curita llegado de España. Vi el fervor de la gente, tan diferente a aquella de las iglesias tradicionales. En realidad, sentía que allí estaban los cristianos; y no entre los que van a misa como si fueran a una fiesta social y que realizan obras benéficas para acumular puntos, destinados a asegurarse la entrada a las puertas del cielo. No digo que esto sea malo; pero no tiene el desinterés cristiano. Más bien tiene el interés católico, profundamente capitalista, de invertir en obras benéficas para obtener dividendos descomunales. La Iglesia de Forestal era posterior a Juan XXIII, el Papa bueno, que se oponía a los últimos vestigios de una Iglesia preconiliar.

Desde antes de hacer el guión ya conocía la primera y la última toma del film. Comenzaría donde "Valparaíso, mi amor" finaliza, para terminar con el cura lanzando una piedra contra el orden establecido. De allí que la película primitivamente se llamó "La pedrada", nombre que conservó en los países germánicos y escandinavos.

¿Y porqué "La pedrada"? La historia la escuché de dos señores en una peluquería, que comentaban críticamente un hecho que a uno de ellos aconteció. Un niño de la calle le rompió el vidrio de una ventana de su mansión, que por lo demás yo conocía, y éso con toda deliberación. Fue atrapado por el mozo de la casa y llorando confesó el

motivo. Cuando vio esa mansión con cuatro autos en el jardín, sintió que algo se rebelaba dentro del él. Aquí cuatro autos, y en su casa había que hacer figuras para comprar un poco de pan. Y sin pensarlo, tomó una piedra y quebró el vidrio. Comentaban los señores "a lo que había llegado el resentimiento de alguna gente; que no trepidaban en realizar un hecho delictual, sin miramiento ni respeto..."

La película ya estaba armada. Tenía los ingredientes estructurales; sólo le faltaba el relleno.

Si en mi otra película había aprovechado el embarazo de María para marcar el paso del tiempo, aquí serían las fiestas populares religiosas las que moverían la cronología de la película.

Le cambié título, por uno más puntudo y le puse "No basta con rezar". El "Ya" se lo agregué posteriormente, por el simple hecho de molestar a los pechoños, a los que sólo les basta rezar para "cumplir con sus obligaciones en esta vida". Sabía que sería criticado por éso, pero no importaba. Y, por lo demás, era más incisivo y bello "Ya no basta con rezar". Desde un comienzo también supe que ése sería el título de la canción que había que mandar a hacer. Y que esta canción la compondrían los porteños integrantes de "Tiempo Nuevo", uno de los cuales le había puesto la guitarra a mi cortometraje "La escala".

Otra cosa que estuvo determinada antes de comenzar siquiera el guión, fue el afiche, que sería la última toma congelada del film, con el cura lanzando la piedra contra el público, vale decir, frontalmente.

Llamé nuevamente a José Román para hacer el guión del film en conjunto y al cura Darío Marcotti del Cerro Cordillera, para que nos transmitiera sus experiencias y las informaciones litúrgicas que nos hacían falta. Trabajamos duro.

Decidimos que toda la película iría desde una Iglesia que muere a otra que nace. Cánticos de iglesia sobre vistas de la ciudad, como

si toda la ciudad rezara a través de esos coros de misa. De pronto, campanadas de muerto interrumpen los coros y aparece la extremaunción a un muerto. Es la vieja Iglesia que muere. Al final del film, otra clase de rezos (el pueblo unido jamás será vencido) que se interrumpen bruscamente y no se escucha ningún ruido hasta la rotura del vidrio (compromiso total de Jaime) y las campanadas de júbilo por el nacimiento de la nueva iglesia.

Entre ambos puntos, desde la muerte de un tipo de Iglesia, hasta la alegría por el nacimiento de otra, el sendero de un sacerdote y el desarrollo de una huelga.

Ambas historias parten distantes una de la otra, pero a través de las circunstancias, ambos caminos convergen hasta llegar a un final de integración total.

Colocamos dentro del film nuestros recuerdos de infancia, y con ellos dibujamos cariñosamente la imagen del cura tradicional, el padre Justo. Para poner en su boca palabras convincentes, usamos el diario "La Estrella" de Valparaíso, donde semanalmente salían gacetas escritas por dos sacerdotes ultraconservadores de la zona: Rubio y Pienovi.

Y el mar, que no se mostraba en "Valparaíso, mi amor", aquí se muestra en toda su belleza, pero siempre en relación con los ricos. El mar es tranquilo, visto desde el ventanal del gerente de los Astilleros o cuando el Obispo lo recorre junto con los pescadores (ya que estos pequeños y subdesarrollados capitalistas le hacen el juego a los ricos); es tranquilo, cuando un secuaz del gerente contrata a los matones para que interrompan la ayuda a los huelguistas. Pero se vuelve furioso cuando Jaime se rebela, caminando junto a su amigo Gabriel, a lo largo de la costa.

Si "Valparaíso, mi amor" era imposible filmarla en colores, "Ya no basta con rezar" exigía el color. En la primera, no había ninguna salida, ninguna salvación, todo era gris. En cambio, la segunda es un camino a la libertad, una respuesta a "Valparaíso, mi amor"; por lo tanto, el color era fundamental.

Y todo el film debía ser filmado con otra cámara, no ya "intrusa y ágil" como la de "Valparaíso", sino que contemplando todo en forma calmada desde el mejor ángulo posible. Si "Valparaíso" era una película de concepción neorrealista -nueva ola- ésta tenía que ser completamente realista. Por ese motivo elegía a Silvio Caiozzi como camarógrafo. Había visto su trabajo en "Caliche sangriento" y "Voto más fusil", de Helvio Soto, y me pareció que era lo que yo buscaba. No me equivoqué. Su cámara aportó mucho a la claridad y fuerza del film.

Como productor elegimos a Luis Carlos Pires, que había llegado desde el Brasil a Chile a filmar "Los soles de la Isla de Pascua", de Pierre Kast.

A propósito de Pires, éste nos manifestó que nunca había tenido el gusto de ser remecido por un temblor de tierra y a toda costa quería sentir el placer de pasar por uno. El diablo lo escuchó: estando alojado en mi casa, le tocó la suerte de vivir el terremoto de 1971. Era de noche y Pires estaba alojado al otro extremo de la casa. En pleno desplome de libros, platos, conservas y todo lo que fuera móvil en la casa, me preguntaba desde lejos en castellano brasilizado: ¿Aldo, este es un temblor?... Y estaba agarrado a dos manos de la puerta de su dormitorio, para no caerse al suelo. Pires era la calma carioca personalizada. Nada lo inmutaba. Cuando se le pedía algo como productor y no lo conseguía, tenía un comentario cliché: "Cagou toudo..." y se quedaba muy conforme, mientras todos los demás nos desesperábamos.

• Le contraté a Pires tres excelentes ayudantes de producción, que conseguían lo imposible: Jorge Montesi (actualmente realizador de cine para la TV canadiense de habla inglesa), Lelo Aguirre residente actual en Noruega y Pirincho Cárcamo, que tiene actualmente un programa en TV, de música para la juventud.

Como jefe de producción, a las órdenes de Pires, colocamos a Alberto Celery, de gran efectividad y a Jorge Durán, como ayudante de dirección, excelente en su trabajo y en la actualidad famoso director de la cinematografía brasileña.

Para actor principal de la historia, mientras hacíamos el guión pensábamos en Jaime Vadell; de ahí que el personaje se llamara Jaime y no Marcelo. Una vez que Vadell, por motivo familiares, desistiera de interpretar el personaje, ubicamos a Romo. Todas las mañanas un taxi especial lo traía desde Santiago y después de esperarlo todo el día lo llevaba de vuelta a la capital, donde actuaba en una obra de teatro. Es por eso que en las partes donde figuraba él, la filmación duraba sólo hasta las cuatro de la tarde... lo que no dejaba de ser engorroso.

Su contrapartida, el padre Justo, fue Tennyson Ferrada, con el cual Romo tenía una compañía de teatro independiente, lo que fue muy positivo, ya que estaban acostumbrados a trabajar juntos.¹⁵

Se programó la filmación en el mismo orden del guión, para permitir que el padre Jaime fuera cambiando poco a poco de actitud, no sólo en cuanto a lo síquico, sino también en lo físico.

El principal escollo del film fue conseguir el Grupo Móvil de Carabineros. Hablé varias veces con el Ministro del Interior, José

15. Otros actores del film son: Mónica Carrasco, Claudia Paz, Rubén Sotocornil, Arnaldo Berríos, Marta Contreras y Osvaldo Rodríguez.

Tohá, y con el Subsecretario del Interior, Daniel Vergara. Que actuaba, que no actuaba; hasta que finalmente nos autorizaron carabineros normales, pero no al Grupo Móvil. Tuvimos que fabricar uno rápidamente. En San Bernardo, cerca de Santiago, compramos calamorros, pantalones y camisas de las Fuerzas Armadas, en desuso; las lumas y los escudos los fabricó uno de los electricistas del film, los cascos fueron fáciles de conseguir. Y los "elementos vivos" del Grupo Móvil los obtuvimos del Liceo de Hombres de Valparaíso.¹⁶

Y comenzó la filmación

El elemento trabajador, que figuraba en huelga, fue provisto por el astillero "Las Habas".

En el primer choque callejero entre trabajadores y "Grupo Móvil", apareció el verdadero Grupo Móvil, alertado por unos vecinos... Pero desgraciadamente, no intervino. Se retiró silenciosamente, tal como había llegado. Habría sido la gran oportunidad de filmarlos en acción.

La película siguió su curso normal. La fiesta infantil fue preparada por el segundo ayudante de dirección, Luciano Tarifeño y resultó ágil y divertida.

La fiesta en el comedor de los ricos salió con mucha naturalidad. Para entrar en calor, los comensales comenzaron antes a tomar

16. Estos uniformes casi causaron una matanza. En agosto del 73 me los pidió prestados Pablo de la Barra, para realizar su film "Queridos compañeros". El 11 de septiembre, ignorantes de lo que pasaba, partieron en camión con su "Grupo Móvil" ya disfrazado... Los pararon efectivos militares. Querían fusilarlos, pensando que eran un grupo armado "enemigo". Sólo en el último minuto pudieron convencer al oficial que se trataba de una película. Un documento de la Intendencia autorizando la película y del cual, debido al nerviosismo, casi olvidado, los salvó de ingresar a formar parte de los "mártires de la cinematografía chilena".

vino. En cambio, los preparativos para empezar el rodaje, se demoraron, a pesar de que los comensales siguieron con el mismo ritmo...

La "quemada de Judas" había sido filmada meses antes, para Semana Santa, cuando en todos los cerros de Valparaíso queman a un monigote lleno de monedas recolectadas por los vecinos y que representa a Judas, el traidor. Al quemarse, caen las monedas, que, calientes, son recogidas por todos los niños del cerro. Fue filmada por Diego Bonacina, el camarógrafo de "Valparaíso, mi amor", para aprovechar esa ocasión, antes de saber aún como insertarla en el film. Finalmente, encontró su lugar para marcar la posición semipaternalista del padre Gabriel (interpretado por Leonardo Perucci).

Lo mismo sucedió con el "Juicio a Jesús", que cada año es representado para Semana Santa por un grupo del Cerro Placeres. Nosotros pedimos su colaboración en el rodaje de la película, para realizar la escena del padre Justo, el Pilatos que se lava las manos. Aceptaron, pero luego, cuando ya Pilatos se lavó las manos, se enojaron y se fueron. Querían un documental dedicado solamente a ellos. No se conformaban con aparecer en una película (lo más importante que pudo pasarles). Luego, durante la exhibición del film, se dedicaron puerilmente a comprarles a veniales operadores de cine de provincia, la parte en que ellos figuraban. Sólo lograron mutilar dos copias de las cuatro existentes. Hubo que rehacer el pedazo, a partir del positivo de una de las copias. ¡Infantiles!... para usar un término más moderado.

La película marchó bien durante la primera parte, mientras Jaime aún no abandonaba su parroquia. Pero en la segunda parte, Marcelo Romo se opuso a seguir filmando, porque la película había llegado a un punto muerto, situación que no habíamos detectado al confeccionar el guión. Paré la filmación y traté de ubicar a José Román,

el coguionista, para ver como resolvíamos el impasse. Desgraciadamente, él estaba filmando un cortometraje y no tenía tiempo para distraer. Pero, Jorge Durán dio con la fórmula para deshacer el embrollo. Con su solución me acerqué a Román y en un par de horas estaba todo arreglado. De allí salió la escena del bautizo y el Cristo de Palo.

El bautizo era lo contrario de la extremaunción y durante aquel, Jaime se retira por culpa de un borracho. En realidad, la nueva Iglesia nacía con el pueblo; pero Jaime aún no lo siente así. Por eso se va, ya que su compromiso todavía no es total. Se ha aproximado bastante, más que su amigo Gabriel, pero le falta el último empujón.

Ubicar el Cristo de Palo fue una odisea. Vivía en un ranchito aislado en un cerro, junto a su padre y a su hermano, locos. El era el sostén de la familia, a pesar de su grado de locura bastante avanzado. Llevarlo a la filmación fue difícil, y luego dirigirlo... Eso era prácticamente imposible. Hacía lo que él quería, y lo que él quería era bailar. Por lo tanto, lo dejamos bailar. Después de la filmación y cuando se pasó la película en Viña, él, como artista, iba al foyer del Cine Rex. Hasta que un buen día se lo tragó la tierra, nunca más apareció...

Para el desfile final de la película, decidimos recurrir a los partidos de izquierda con sus banderas y gallardetes. Sólo respondió el Partido Comunista. Los demás no nos tomaron en cuenta. "Caugo tou-do" dijo Pires y se sentó a descansar. "No cagou nada", le respondí y comenzamos la filmación con la gente que había. En el camino se fueron agregando más personas debido al slogan político repetido hasta el infinito...(el pueblo unido jamás será vencido) y luego por montaje, arreglamos la masa de huelguistas hasta que pareciera muchedumbre. Las voces las pusieron los alumnos de la antigua Escuela de Cine de Viña del Mar, que ya estaban arranchados en Chile Films. Con ellos siempre mantuve óptimas relaciones.

Primeras exhibiciones

La primera exhibición de la película fue para inaugurar la Muestra Internacional de Cine, que se realizó en abril de 1972, en el Gran Palace de Santiago.

Luego, se exhibió en un Seminario, en los alrededores de Santiago, para mostrarla a sacerdotes y monjas. Y, posteriormente, en la Aula Magna de la Universidad Católica de la capital.

Gran recepción en los tres lugares.

La cuarta exhibición del film fue para un público difícil, no precisamente intelectual o dado a las manifestaciones religiosas. Fue mostrado en una función nocturna del tipo "función sorpresa" en el Cine Rex de Viña del Mar, frente a espectadores que esperaban erotismo o acción. Todo; menos una película de curas. Después de un rato de desconcierto, en que se escucharon silbidos y manifestaciones diversas de descontento, el público "entró" en la película y terminaron creando el slogan final, juntos con los manifestantes de la pantalla. Claro que, en ese momento, una parte del público no soportó el "shock" y se retiró de la sala. Pero el resto aplaudió masivamente.

Y llegó el gran día del estreno. Nuevamente, al igual que para "Valparaíso", mi amor", la propaganda fue masiva. Se confeccionaron 10.000 afiches, tamaño grande, con la imagen del cura lanzando la piedra, aparentemente contra la ciudad. Apenas se leía que se trataba de un film. Con ellos empapelamos Valparaíso y Viña. Pegábamos corridas de 40 afiches, todos iguales, imitando al "sistema Goebbels". Se provocó una conmoción pública. "El oro de Moscú", como insinuaba la prensa en forma malvada... En realidad solo era el "oro de Francia".

Se estrenó en el Cine Velarde de Valparaíso, en el mes de abril de 1972 y duró tres semanas en la sala de estreno. La vieron 45.000

personas, que la aplaudieron al final de cada función. A una de las sesiones de matiné, durante la primera semana, asistió el Obispo Emilio Tagle, el campeón del bikini, rodeado de sus acólitos. Rolando Rivillo, antiguo socio de Cine Club, actor secundario de mis películas y contralor de ellas en los cines, se acercó ingenua y chinchosamente, como acostumbra hacerlo cuando cranea alguna pequeña maldad, y le preguntó al ilustre prelado "que le pareció la película..." El Obispo se escabulló diplomáticamente. Otro le habría pegado. Rivillo encontró que la reacción del Pastor no había sido tan negativa. Ni siquiera dijo una palabra.

En Santiago, "Ya no basta con rezar" se estrenó sin mi presencia. Esperábamos hacerlo en el cine Astor; pero estaban proyectando "El boxeador chino", una de las primeras películas de karate llegadas al país... y se quedó pegada en cartelera desde abril a octubre. Yo tenía que estar en Europa para septiembre. Resumiendo, la película se estrenó en Santiago, en medio de la participación en vivo y en directo del Grupo Móvil. Era el paro de octubre. Y, naturalmente, era más divertido ver la actuación de los "verdaderos" protagonistas del film, antes que ver a sus malos imitadores en la imagen de una pantalla. Además, el espectáculo, fuera de ser gratis, lo podía convertir a uno en actor...

Fue el único fracaso de la película.

"YA NO BASTA CON REZAR" EN LOS FESTIVALES

Por principio, tal como afirmé anteriormente, no envió películas a Festivales competitivos. Sin embargo, con "Ya no basta con rezar" pasó algo curioso. Ganó dos premios -y casi ganó un tercero- sin proponérmelo.

Antes que nada, cuando estaba en fase de montaje y doblaje en Chile Films, la vio un productor alemán que trabajaba para la televisión y ofreció comprarme la película, siempre que figurara él como productor del film. La segunda condición, era que debía enviarse al Festival de Berlín, entre las películas en competencia (esta exigencia era para aumentarle el precio de venta a la TV alemana, sobre todo si sacaba algún premio). Dado que la oferta era buena, acepté el convenio, y apenas estuvo lista, le envié una copia, con la lista de los parlamentos traducidos al alemán. Vio la película entera, con el final incluido (y que él no había visto), y se asustó, según me informaron amigos comunes de Alemania. En ese momento, se puso a divulgar la versión de que yo lo había engañado. Por lo tanto, deshizo el convenio, no me pagó ni un centavo (siendo que antes quería pagarme, a toda costa, 25.000 dólares de adelanto para comprometerme definitivamente con él) y no fue presentada al Festival de Berlín. Se asustó con el "compromiso político" del Padre Jaime. Lo comprendí perfectamente; pero me molestó que dijera que yo lo había engañado, cuando la verdad era todo lo contrario, el engañado fui yo.

Y luego, a comienzos de noviembre de 1972 fue presentado, al igual que "Valparaíso, mi amor" dos años antes, en la "XIV Semana Internacional de Cine de Barcelona", muestra no competitiva. Éxito completo, tanto de crítica como de público.

Comenta Salvador Corberó, en el "Diario de Barcelona":

"No es la primera vez que una película de Aldo Francia es dada a conocer en Barcelona. Hace dos años "Valparaíso, mi amor" levantaba una auténtica oleada de polémicas. Ahora "Ya no basta con rezar", ha venido a significar el máximo reconocimiento público a las películas presentadas en la Semana Internacional. A pesar de que la proyección se había programado para una de las sesiones matinales, consiguió una

audiencia notable y ante la imagen final, el padre Jaime de la ficción devolviendo con notable vigor una de las bombas lacrimógenas lanzadas por los "pacos" contra los manifestantes, se produjo una explosión de aplausos y gritos de "bravo" poco frecuentes en un certamen de este tipo".

Y Miguel Roca escribe en "Palma de Mallorca", del 9 de noviembre:

"Los mayores aplausos para "Ya no basta con rezar" de Aldo Francia. Imposible de separar del contexto chileno en que se sitúa. "Ya no basta con rezar" es una película progresivamente acertada. Ingenua en sus comienzos, Aldo Francia compone una nueva y decorosa aproximación al tema de la Iglesia".

Y Miguel Porter escribe en "Destino", del 11 de noviembre:

También esperanzadora y hasta cierto punto lograda, es "Ya no basta con rezar" del chileno Aldo Francia. El largo camino de un sacerdote católico hacia la revuelta, hacia una profunda transformación de su sentido del Evangelio".

Y en Tele Express, del 24 de noviembre, al resumir la Semana:

"El interés de "Ya no basta con rezar" estriba en la enorme espontaneidad y vigor que Aldo Francia ha sabido introducir en el film, que por sus características corría el riesgo de exponer farragosamente su tesis. Por el contrario, Aldo Francia, demostrando así su inteligencia, ha levantado una película que si por algo atrae la atención es por su humor, su facilidad narrativa y la agilidad del discurso. En este sentido, "Ya no basta con rezar" es una bella muestra de cine político de agitación y didactismo. Los espectadores premiaron al film con la ovación más unánime, cerrada y larga de todo el certamen".

Y, luego de Barcelona, la película fue seleccionada entre 135 films para integrar "La Semana de la Crítica" del Festival de Cannes y elegida por los críticos, en primer lugar, con el fin de inaugurarla.

Después de ser exhibida en el Palacio de los Festivales, se mostró, como todas las demás películas del Festival, en el cine Olimpia de Cannes, donde el público le pone nota a cada película. También alcanzó el primer lugar. Hago notar que cada realizador, después de mostrar su obra, debía responder una serie de preguntas del público. Me fue sumamente bien, a pesar de mi francés "macarrónico"; tanto, que después de la función se acercó un grupo de jóvenes y me invitó para una fecha más adelante a intervenir en una mesa redonda sobre el problema de "los inmigrantes norafricanos en Francia". Cuando llegó el día del debate, no sabía nada del tema, a pesar de que me informé algo a través de la prensa; pero había quedado envalentonado con mi foro en el Olimpia y en ese momento me sentía capaz de participar en cualquiera mesa redonda sobre cualquier tema. Lo malo es que el numerosísimo público, alrededor de 1.000 personas, estaba sumamente dividido, y dijera lo que uno dijera, recibía el aplauso de la mitad y la silbatina de la otra mitad... Por lo menos me sirvió de experiencia. Comprobé, una vez más, el dicho: "Pastelero a tus pasteles".

Antes que terminara el Festival me fui a Italia y a través de la prensa me informé que había obtenido una nominación en Cannes, a pesar de que la Semana de la Crítica no es competitiva.

Transcribo la noticia, tal como yo la leí en el diario "L'Avennir" de Milán, del 27 de mayo de 1973:

"Nos parece significativo subrayar que la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine) premió "El Espantapájaros" v también al film

de Paul Newman y al chileno "Ya no basta con rezar", en que "se evidencia la actividad de un sacerdote por una verdadera justicia social".

Como no estaba en Cannes no pude recibir el premio. Y tampoco lo pude recibir en la ciudad de Fiuggi, Italia, donde a fin de año se exhibieron todas las películas ganadoras de premios OCIC en los diversos festivales de la temporada, frente a un público eminentemente eclesiástico.

Y aquí me viene a la memoria la recepción totalmente contrapuesta que tuvo la película frente a la Iglesia Católica de Valparaíso y la europea: tanto en los mandos altos como en la plebe de curas y monjas. Con decir que en Francia, después de la proyección normal de la película en los cines, la congregación benedictina compró los derechos para exhibirla los días domingos en los salones parroquiales, con toda la comunidad presente y con realización posterior de un foro. Me contaron, gente que asistió a esas exhibiciones, que las discusiones eran a gritos entre los preconciarios y los postconciarios... pero los curas lograban su objetivo: modernizar la grey, remecerle un poco sus atávicos pensamientos de una Iglesia puramente espiritual y moralista.

También fue comprada la película por los seminarios del Vaticano, para mostrársela a los aspirantes a sacerdotes.

Y no existe revista católica europea en donde no haya sido alabada, tal como lo hace la italiana "Famiglia Cristiana", del 6 de junio de 1975, mientras era exhibida en los cines italianos. O "Il Messaggero de Sant'Antonio", de enero de 1975.

Por otro lado, "Jesús Maestro", del mes de diciembre de 1972 llena tres páginas escritas por M. Vigil s.t.j. hablando sobre la película y sobre la posible identidad de cristianos y marxistas. Frente a mis

que no se intensan por su explotación económica.

declaraciones termina diciendo: "Interesante Aldo Francia, interesante y polémica su película que merece ser vista y comentada".

Luego, volví a Chile y le perdí la pista al film.

El año 1974, por recomendación especial de los marinos, me alejé un tiempo de Chile; pero en mi ausencia nunca me mostré junto a la película. Recibí una serie de invitaciones a diferentes países europeos, africanos y americanos, pero las rechacé todas. Quería volver a Chile y traté de comprometerme lo menos posible. Asimismo y por el mismo motivo, rechacé tres ofrecimientos para filmar en Europa: dos franceses y uno alemán.

A pesar de ser en esos momentos "el amor de todos los franceses", como me dijo un realizador galo, no me quedé en París y volví a Chile.

Cual no sería mi sorpresa cuando un buen día, en "Las Últimas Noticias", del 9 de diciembre de 1975, leo un párrafo con este título:

"Película chilena ganó premio en España"

"Huelva, España 8 (AP). La película chilena "Ya no basta con rezar" de Aldo Francia obtuvo el primer premio (que, al igual que el premio OCIC, nunca he visto) de la Primera Semana de Cine Iberoamericano, realizada aquí con participación de 11 países. El segundo premio lo obtuvo "Quebracho", presentada por Argentina y el tercero "La tierra prometida" de Miguel Littin, también de Chile".

La confirmación de la noticia salió en "El Mercurio" de Santiago, del 10 de diciembre de 1975, donde un "crítico" de espectáculos, de una ignorancia y engreimiento rayanos con la estupidez, escribe lo siguiente:

"¡Grotesco!"

Que los festivales de cine acepten como "representación chilena" a artistas que no sólo dejaron a su país, sino que no dudan en desprestigiarlo con todas las armas a su alcance.

Un apoyo marxista bien organizado se encarga de asesorar económicamente a estos cineastas y es así como personajes como Helvio Soto se dan el lujo de filmar con actrices como Annie Girardot.

La última de estas noticias bombas del cine chileno ha llegado desde la ciudad de Huelva, España, donde se desarrolla la Semana del Cine Iberoamericano. El ganador de este certamen, donde no se sabe exactamente qué cineastas compitieron de otras naciones, fue Aldo Francia y su film titulado "Ya no basta con rezar" que logró este sitio por "votación popular".

Hago notar lo de siempre: el apoyo masivo del público a mis películas, hechas para que las entienda un niño de 8 años, y el relativo rechazo de los "críticos" que las encuentran simples y superficiales. Pero si no saben leer bajo la superestructura simple y fácilmente comprensible, no es culpa mía. Lo que pasa es que aún les falta mucho para ser verdaderos críticos y no simples comentadores de la película y de lo que ven en la superficie de ella.

La tercera noticia del premio de Huelva la leí en la revista "Visión", del 1 de febrero de 1976:

"1ª Semana de Cine Iberoamericano"

La masiva manifestación de films iberoamericanos actuales, realizada el pasado diciembre en Huelva, España, con motivo de celebrarse la Primera Semana de Cine Iberoamericano, ha puesto en claro dos cosas: primero, que el cine de Latinoamérica ha crecido tanto que su conocimiento pide estudios monográficos; y, segundo, que el talón de Aquiles de su producción es la apatía de las grandes cadenas distribuidoras, que no se interesan por su explotación económica.

En el Festival, como contribución al mejor conocimiento del cine iberoamericano, se proyectaron 46 películas provenientes de siete países: Argentina, Brasil, Cuba, Chile, España, Perú y Venezuela.

Con el fin de atraer el interés de los distribuidores, la Semana otorgó los premios en efectivo para el distribuidor español que adquiriera cada una de las películas recomendadas y las exhiba públicamente en España en un plazo máximo de diez meses. La votación democrática de la recomendación fue hecha por todo el público asistente a la proyección, que depositó su voto personal en la urna situada a la salida, al finalizar cada sesión.

El premio de recomendación para el mejor largometraje, dotado de 1.250 dólares, fue ganado por la película chilena "Ya no basta con rezar", de Aldo Francia.

El premio para el mejor cortometraje, dotado de 420 dólares, lo ganó el film español "Funerales de arena", de Julián Marcos y Paco Rabal, con textos de Rafael Alberti".

Como de costumbre el público me apoyó. El film, al igual que "Valparaíso, mi amor", fue distribuido en España. Y al igual que con aquella, no vi ni un centavo.

Y casi obtuve un tercer premio. En efecto, al darse "Ya no basta con rezar" en Cannes, se me acercó la Comisión que da el premio Georges Sadoul y me pidieron que los visitara en París después del Festival, pues estaban interesados en premiar mi película. Pero las circunstancias me hicieron volver rápidamente a Chile y no pude verlos. De todos modos, no me importó.

CRITICAS A "YA NO BASTA CON REZAR"

La primera crítica la tuve de María Romero en "El Mercurio" de Santiago, con motivo de la "Muestra Internacional de Cine".

María Romero escribió en "El Mercurio", del 19 de abril de 1972:

"Seguramente que la gran sorpresa la dio "Ya no basta con rezar" que recién termina Aldo Francia y que de nuevo transcurre en Valparaíso -como la anterior del realizador- enfocando especialmente sus cerros con sus desamparadas y misérrimas poblaciones. Dando un gran paso de avance, el director gasta tino, emoción e inteligencia para penetrar en la pugna entre el sacerdote que cree en la importancia de la lucha para ejercer su ministerio, y el párroco, bondadoso y tradicional, que se apega a las añejas normas de caridad. Una muy bella fotografía resalta la hermosura singular de nuestro puerto con todos sus abismantes contrastes. Aldo Francia consigue maduros paralelos y desmenuza con hondura y convicción el problema que presenta. Es una buena película chilena",

Por lo demás, María Romero, contra el parecer de otros críticos, siempre defendió mis películas. Entendió perfectamente la estructura de ellas: simplicidad en la superficie; en lo profundo complejidad.

No sucedió lo mismo con críticas que aparecieron en Valparaíso en ocasión de su estreno.

En efecto, fuera de algunas cartas de lectores que aplaudieron la película, aparecieron otras de sacerdotes y laicos vinculados al Epis copado porteño que se lanzaron furiosamente contra ella y su director.

"El diablo anda suelto en Valparaíso" tituló un vespertino de la capital resumiendo las críticas que recibí. Todos insistían en la labor en pro de los pobres que ejercía la Iglesia de Valparaíso, y enumeraban una serie de obras realizadas por ella. Algunos me quitaban toda autoridad para juzgar a los curas, "porque no era creyente". Otros me atacaban porque yo me habría aprovechado de la ingenuidad de las entidades católicas, al no haberles mostrado el verdadero guión de la película. El Obispado de Valparaíso entregó una declaración a la prensa bajo este título: "Película da mala imagen de la Iglesia" y denunciaba en forma oficial, todo lo que sus adláteres habían escrito antes en los diarios.

Me quedé callado, hasta el momento en que me entrevistaron en "La Estrella" de Valparaíso. A continuación pongo algunos párrafos de ella:

"Respuestas a críticas están en mi película".

"¿Qué le ha parecido la reacción de la prensa porteña y santiaguina? Estoy agradecido. Los diarios, hablando en favor o en contra me hicieron buena propaganda. Al comentarista de "Puro Chile" (diario de la época perteneciente a gente de izquierda) no le gustó la película y se basa en lo que menos habría pensado que aduciría un crítico con la inspiración de ese diario: la encontró poco artística. En "La Estrella", entre otras, hubo una crítica dura del Padre Pienovi. Después de ella, los seminaristas de Santiago me invitaron para que les hiciera una función con mi película. Les agradó mucho. La cinta fue exhibida también con motivo de las "Jornadas de Cristianismo y socialismo". Tuve felicitaciones de curas y monjas.

¿A qué se debe la inclusión del "Cristo de Palo"? La película plantea los problemas de los cristianos con el mensaje de Cristo y los humildes. El "Cristo de Palo" es un Cristo de buena fe, pero loco. El

verdadero Cristo es aquel que descubren los cristianos cuando piensan que lo importante no es recoger niños pobres o abandonados, sino evitar que en una sociedad haya niños abandonados. No digo que esta ayuda sea mala. Es valiosa; pero nuestro deber de hoy debe ir más allá. Es como la poliomelitis: es cierto que es buena la acción de los médicos que siguen un tratamiento a los niños afectados por el mal; pero mucho más importante es prevenir la enfermedad vacunándolos y extirpando los focos de infecciones".

Esta reacción adversa de la Iglesia Católica, como ya dijimos, se dio solamente en la diócesis de Valparaíso. Y aun allí, recibí varias cartas de sacerdotes dándome apoyo frente a la posición del Obispo y sus seguidores.

"Ya no basta con rezar" fue un éxito de público y de crítica en todos los países en que se dio. Era la película obligada de las concentraciones europeas en apoyo al pueblo chileno en contra de la dictadura. Y es la película que se pasa una y otra vez por televisión, al cumplirse un año más del golpe militar.

Ciertos sectores de la crítica de izquierda la encontraron débil, en la época de su estreno en Chile. Afirmaban que por no ser yo un cineasta de jornada completa, no podía adentrarme profundamente en un tema; y, además, por no pertenecer a un partido político, era un personaje indefinido, infiltrado en las filas de la izquierda nacional. En pocas palabras, un pequeño burgués que se las daba de marxista. Espero que con el transcurso del tiempo hayan cambiado de opinión.

Desde hace muchos años me defino como cristiano-marxista y pienso definirme de ese modo hasta el día de mi muerte. La base de mi pensamiento es el amor al prójimo y eso se trasluce en todos mis personajes, aun en los villanos. Y esa es la base fundamental del Cristianismo y del Marxismo, que se expresa en una sola palabra: Justicia.

UN GUION NO REALIZADO: "LA GUERRA DE LOS VIEJOS PASCUALES"

También lo incluyo, pues la película fue iniciada el año 1973 y espero terminarla algún día.

Con ella, debía completar la trilogía sobre Valparaíso. Con "Valparaíso, mi amor" usamos una técnica neorrealista; "Ya no basta con rezar" es realista; y "La guerra de los viejos pascuales" debería ser absolutamente surrealista.

Es un cuento para niños (y para grandes), en el cual se muestra un Valparaíso insólito. El guión fue realizado por José Román y Renzo Pecchenino (Lukas) y se basó en una idea mía. Román aportaba los parlamentos y Lukas, las situaciones cómicas.

En el calendario anual de fiestas, hay una que odio en forma categórica. Es la Navidad actual, descristianizada y comercializada. Es la festividad más cruel del año; aquella en que las diferencias sociales ya no son a nivel de los adultos, sino que a nivel de los niños. Entre los niños que reciben todo cuanto piden, y que a las pocas horas tienen todo abandonado, y los otros, los que sólo se limitan a ver los juguetes a través de las vitrinas. Entre esos dos grupos de niños hay todo un mundo de injusticia. El niño es la principal víctima de esta Navidad clasista, reducida a ese estado por obra y gracia de los comerciantes... "por los dueños de jugueterías", como se consigna en el guión del film.

La idea de la película me vino de una anécdota que leí en un diario. En EE.UU., un hombre disfrazado de viejo pascual y que tra-

bajaba en un gran negocio de juguetes, un buen día es "tocado por la gracia divina" y se sintió que era el "verdadero" Viejo de Pascua; comenzó a regalar los juguetes; vinieron niños de todas partes, se produjo un ambiente de locura total... Y el viejo terminó en la cárcel.

Asocié esta idea a un viejo cuento mío, de esos que escribía en las clases aburridas de la Universidad. En él, una niña pobre corre todos los días al escaparate de una juguetería y le habla a una muñeca de la que está enamorada. Un buen día, se acerca a ella un caballero de barba blanca y le pregunta qué muñeca le gusta más. La niña, pensando en un milagro de Navidad, inocentemente le indica la suya. Una verdadera tragedia griega en tono menor. El caballero comenta con el vendedor que tiene una nieta que ansía una muñeca, y que él no sabía cual elegir. Esta escena en mi película es observada por el héroe de ella, Pascual Nicolás, que trabaja de viejo pascual en ese negocio, y quién al darse cuenta de la tragedia de la chica, saca de los escaparates una caja en la que hay una muñeca igual y se la regala. Y luego, siguiendo las huellas de su colega americano, comienza a regalar a "los niños de las vitrinas" todos los juguetes del negocio. Es encarcelado.

Y este era el prólogo de la película. Luego comenzarían las luchas del "Sindicato de anunciadores de la vía pública" en pro de Pascual Nicolás, su presidente y apoyado por todos los niños, contra las fuerzas especiales de la "Sociedad de dueños de juguetería".

Y esta era toda la película, repleta de gags, con pocos diálogos y con un ritmo creciente hasta llegar al gran final.

Hicimos el guión, pensando ya en la posibilidad de un Golpe de Estado, que seguramente nos permitiría, debido a que era un film para niños, continuar con las filmaciones a los pocos días...

Ubicamos todos los sitios de filmación. Y comencé a contratar gente.

Un nuevo brasileño para la producción: Marsilio. Un escenógrafo, un vestuarista... Hablé con Luis Advis para la música, que sería como la de "Pedrito y el Lobo", vale decir, cada personaje tendría su motivo musical.

Armé una nueva oficina y empezamos a seleccionar niños y actores.

Contraté nuevamente a Silvio Caiozzi y su equipo, y comenzamos a filmar exteriores y espectáculos que luego aparecerían en la película.

La producción estaba casi lista para dar el "cámara y acción" a los actores, cuando sobrevino el Golpe de Estado.

Dejamos pasar un tiempo prudencial y solicité al delegado cultural del nuevo gobierno, la autorización para filmar. Me pidió el guión. Lo leyó y la respuesta fue "no, pues todo el mundo va a pensar que los malos son los integrantes de las Fuerzas Armadas". Le respondí que eso era un problema de ellos. Si se sentían con la conciencia sucia, no era algo que me atañía a mí. Y le agregué: "También si filmo La Caperucita Roja y el lobo feroz todo el mundo va a pensar que Uds. son el lobo feroz". Y hasta allí llegó la conversación.

Pero, no pierdo la esperanza de terminarla algún día. Sería la primera película para niños hecha en el país y posiblemente en toda Latinoamérica. Si la filmo, podré decir "misión cumplida" y luego, morir tranquilamente, ya que los personajes de Pascual Nicolás, el Loco, el Muñeco, la Burrera sobrevivirán en el corazón de los niños, tal como sobreviven Mario y María, Chirigua, Ricardo, Antonia y el Marcelo, el padre Jaime y el padre Justo, en el de los adultos.

