

**CINE CLUB
VIÑA DEL MAR
CHILE**

cine foro

**TERCER FESTIVAL DE CINE AFICIONADO
ENERO 1965**

AÑO 1 NUMERO 4

COSTA BRAVA

VIÑA DEL MAR
(Chile)

Balneario en Construcción,

Ventas de Casas y Sitios con amplia vista al mar — Informes:
calle Valparaíso 694— Oficina 701
Viña del Mar.

COSTA BRAVA

HIGUERILLAS

LOS LILENES

COCHOA

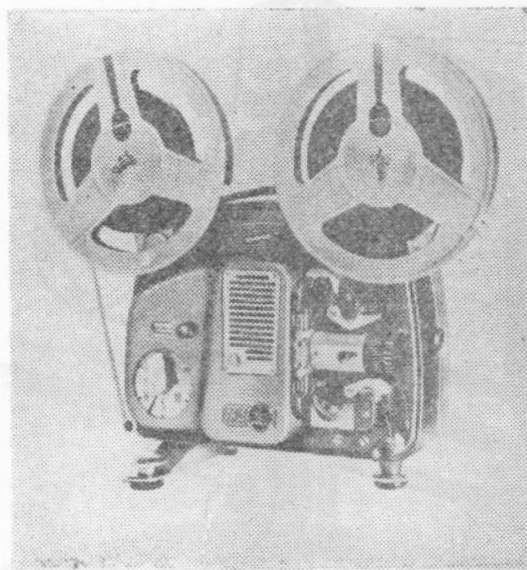
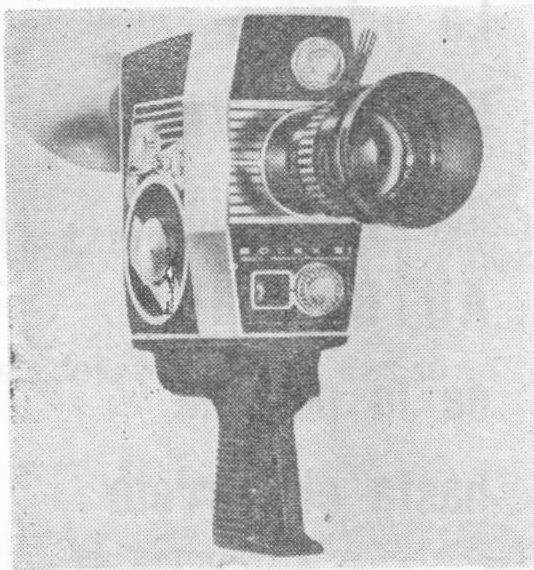
RENACA

LAS SALINAS

VIÑA DEL MAR.

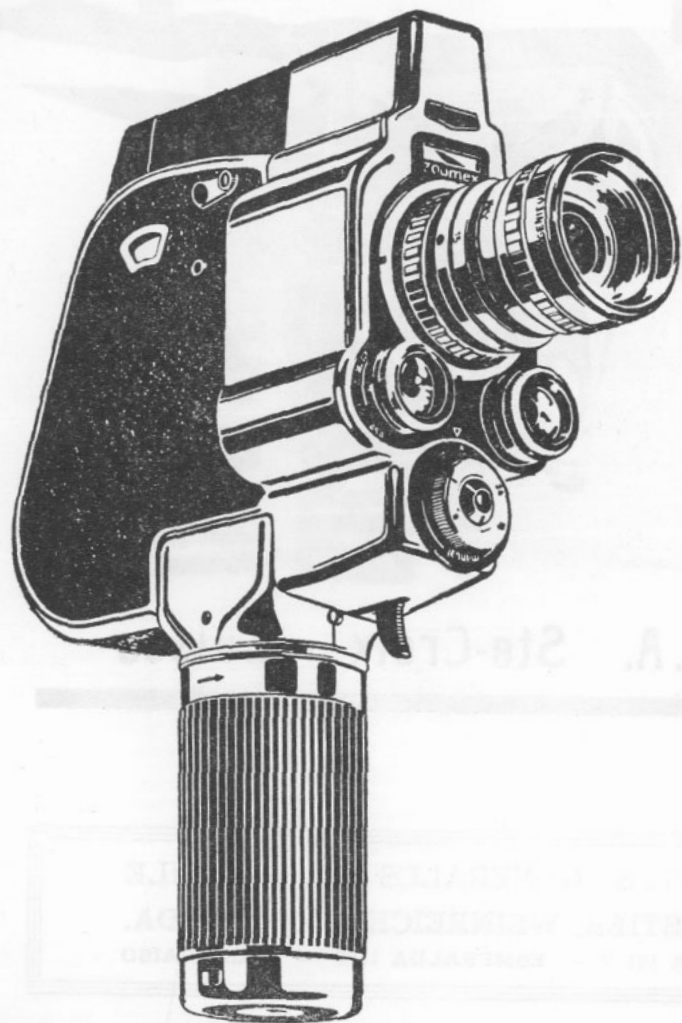
VALPARAISO.





PAILLARD S.A. Ste-Croix - Suisse

AGENTES GENERALES PARA CHILE
FORESTIER, WEINREICH Y CIA. LTDA.
CASILLA 191-V — ESMERALDA 1069 — VALPARAISO



La primera
FILMADORA
con colocación
AUTOMATICA
de la película
hasta el carrete

carana
zoomex

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
ALFRED REIFSCHNEIDER Y CIA.

AGUSTINAS 1161 — CASILLA 4216
SANTIAGO — CHILE

Pellerano Hnos.

EN EL CORAZON DE LA CIUDAD

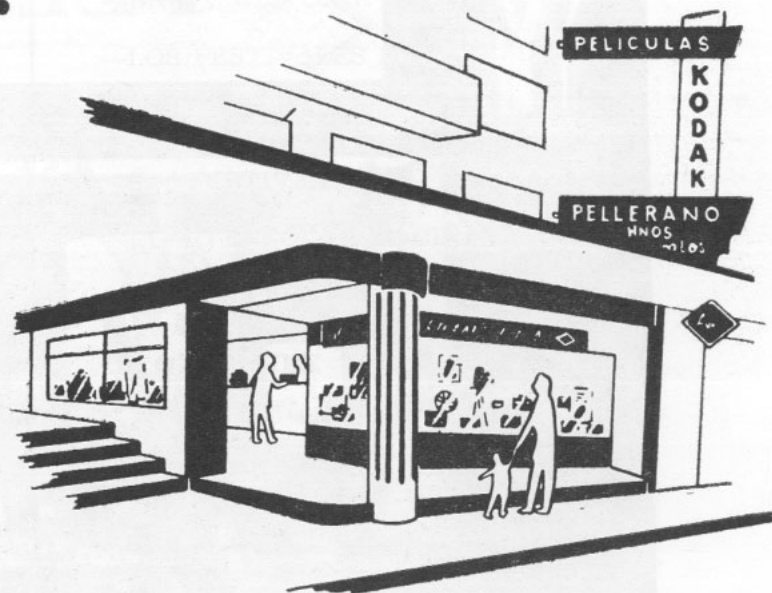
CINE

FOTOS

COLOR

CONDELL 1528

FONO 3024



DOS GENERACIONES AL SERVICIO DE LA FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA



FOTO CINE PELLERANO



JOSE PELLERANO L.
ARLEGUI 679

VIÑA DEL MAR
(CHILE)

TELEFONO 883707
CASILLA 894

Cine Foro

REVISTA OFICIAL CINE CLUB VIÑA DEL MAR

Dirección: José Troncoso y
Luisa Ferrari

Producción: Luciano Tarifeño y
Jorge Morales

Director Responsable: Luisa Ferrari

Domiciliado en: Quillota 214 - Viña

Representante Legal: Guillermo Aguayo

Domiciliado en: Quillota 214 - Viña

Representante en Santiago: Kerry Oñate

4° Piso - Oficina 409
Huérfanos 1117

Suscripciones: Cine Club Viña del Mar
Casilla 314
Quillota 214 - Viña

Valor de la suscripción por 12 números: E° 7.— en Chile
En el Exterior: U. S. \$ 5.—

REGISTRO DE PROPIEDAD
INTELCTUAL EN TRAMITE

AÑO I N° 4

ENERO 1965

EDICION DEDICADA AL TERCER FESTIVAL

SUMARIO:

NUESTRO CINE

- “EL PORQUE DE LOS FESTIVALES DE CINE AFICIONADO”
- BREVE HISTORIA NUESTRA
- LOS FESTIVALES DE CINE AFICIONADO
 - 1.er FESTIVAL: 1963
 - 2° FESTIVAL: 1964
 - 3.er FESTIVAL: 1965
- COMO ENFOCAR EL CINE AFICIONADO

EL OTRO CINE

EL CICLO DE LA ANGUSTIA

- ANTONIONI

“EL ECLIPSE”

- FELLINI

“8½”

- WELLES

“EL PROCESO”

**SEA UD. UNO DE LOS 400 DUEÑOS
DEL PRIMER**

CINE ARTE

DE CHILE

**EL CINE MAS CENTRAL DE VIÑA DEL MAR — LA MEJOR
CALIDAD VISUAL Y AUDITIVA — 400 BUTACAS
AIRE ACONDICIONADO**

VENTAJAS PARA LA CIUDAD

- Ciclos retrospectivos de cualquiera época del cine
- Películas exclusivas
- Preestrenos con foros
- Festivales de Cine Aficionado y Profesional
- Foros semanales y enseñanza del cine
- Ausencia de propaganda
- Cine Infantil Dominical
- Obra teatral, Concierto o Recital semanal

VENTAJAS PARA LOS DUEÑOS

- Reparto semestral de utilidades
- Entradas muy rebajadas
- Reserva de localidades hasta media hora antes de la función
- Funciones exclusivas
- Envío de informaciones cinematográficas de Cine Arte

El Directorio será elegido entre los 400 dueños

INFORMACIONES E INSCRIPCIONES EN LA SECRETARIA DE CINE ARTE

EDIFICIO VICUÑA MACKENNA, PLAZA VERGARA — CASILLA 314 — VIÑA DEL MAR

Casino Municipal de Viña del Mar: —“Es la palanca que impulsa el progreso de la Comuna”.

EL PORQUE DE LOS FESTIVALES DE CINE AFICIONADO

Hacer un Festival de Cine Aficionado, en un país en que prácticamente no existe cine, es una labor larga, engorrosa y cara. Demanda tiempo, sacrificios y trabajo. En mucha gente causa recelo y desconfianza. Recelo y desconfianza que manifiestan entabando en todo lo posible una actividad que debería contar con el apoyo de todo el mundo: el de arriba y el de abajo.

¿Qué es lo que nos mueve? ¿Qué es lo que nos ha impulsado, a un pequeño grupo de fanáticos del cine, a seguir luchando cuando nos hemos encontrado frente a la indiferencia u hostilidad de algunos grupos? ¿Cuál es el motor de esta lucha contra la miopía, la falta de visión y el subdesarrollo? Cuando generalmente la acción se justifica sólo por el dinero, encontrar un grupo de visionarios que luchen exclusivamente por el Arte, es algo sumamente raro. Cuando la indolencia y la falta de acción es un vicio nacional, encontrar un grupo que se sacrifique exclusivamente por un ideal, sólo se da en raras ocasiones.

Somos una nación subdesarrollada. Pero, decir que lo somos exclusivamente en la parte económica, pues nuestra inteligencia y cultura está a la altura de los países más avanzados del mundo, es completamente absurdo. Es confundir los efectos con las causas. Nuestro subdesarrollo es mental.

Pensar exclusivamente en el subdesarrollo económico, es igual que fabricar cárceles punitivas para los reos, y no mover ni un dedo para proteger a los miles de niños vagos que pupulan por nuestras calles, sin ropa, sin alimentos y sin educación. Es fabricar ladrones y prostitutas, y mover toda nuestra organización social, todo nuestro subdesarrollo mental, a tratar de encerrarlos para que no "contaminen" el resto.

Estamos luchando contra ese subdesarrollo. Otros, lo hacen en el campo social y económico. Nosotros, lo hacemos en el artístico.

Hay que modificar toda nuestra legislación vigente. Aunque parezca absurdo, es más fácil, en nuestra Patria, exportar todo el Museo Nacional de Bellas Artes, que internar a la Gioconda de Leonardo... , aunque ésta sea regalada. Se mira y se enfoca el arte, como si fueran zapatos o camisas. Existe un falso proteccionismo nacional —proteccionismo con mucha cara de monopolio —que no hace diferencia entre una escultura y una botella de vino. Se prohíbe la internación de una obra de arte, aunque sea de una artista chilena (como ocurrió con Marta Colvin y su cabeza premiada en la Bienal de San Paulo, pero que por “desgracia” fue tallada en París) como si fuera un tonel de vino francés. Subdesarrollo puro. Y Tortero lo tiene sus pinturas en la Aduana; al igual que otro chileno, Lautaro Murúa, tiene sus películas perdidas en algún almacén de rezagos aduaneros. Si esto no es subdesarrollo mental, no sabríamos que nombre ponerle.

Y esta actitud oficial frente al arte, aparece en todos los campos. Si en Chile, esporádicamente, aparecen valores artísticos (que sin duda los hay) lo hacen a despecho y en contra de toda la corriente burocrática obstaculizadora.

Hay que luchar por cambiar este estado de cosas. Cada cual, en su campo. Cada cual, en su barricada.

Nosotros luchamos en el frente cinematográfico.

Los países se valorizan y se conocen actualmente por el cine que producen. Naciones sin cine, son miradas con cierto desdén por el concierto de los pueblos cultos. Es nuestra labor que Chile entre, finalmente, a competir con los demás países en el campo del arte cinematográfico.

Por suerte , en esta lucha, no estamos solos. Las Universidades, y entre ellas en primer lugar, las Universidades de Chile y Santa María, nos abrieron sus puertas y nos dieron todo su apoyo. Otros grupos, tanto universitarios y artísticos como firmas comerciales, nos ayudaron en la medida de sus fuerzas. La Prensa, nos acogió en sus columnas. Y es así, como poco a poco nuestro Festival fue creciendo. Dentro de dos años, junto a nuestro Quinto Festival de Cine Aficionado, pensamos lanzar el Primer Festival de Cine Profesional.

El día que lo consigamos, podremos decir que la primera fase de nuestra lucha habrá terminado.

ALDO FRANCIA B.

BREVE HISTORIA NUESTRA



Si alguna vez, andando el tiempo, se quisiera determinar cuando nació en Chile el Cine Aficionado, seguramente la fecha con mayores méritos para ello sería el 20 de Agosto de 1962. En efecto, ese día se reunían en la Quinta Rioja de Viña del Mar los poseedores de cámaras cinematográficas de formato pequeño, que habían sido previamente citados por la prensa. La reunión fue todo un éxito y constituyó el punto de partida del actual Cine-Club Viña del Mar.

Hasta ese momento, el cineasta aficionado se había limitado a perpetuar en el celuloide las gracias del niño y las jugarretas del perro regalón. El verdadero cine nació en el momento en que quedó atrás ese "cine recuerdo" para dejar lugar al "cine arte". En el momento en que aquellos poseedores de cámaras de formato reducido tomaron conciencia de la gran herramienta que poseían, tomaron conciencia de la posibilidad de expresión del cine aficionado.

En cierta oportunidad en que se consultó a Aldo Francia, actual Director de Festivales de Cine-Club y primer impulsor de esta iniciativa, en favor del cine aficionado chileno, acerca del origen de este movimiento dijo: "La idea me vino cuando, por casualidad —en la Feria de Milán 1961—, leí un número de la revista "L'Altro Cinema", en que se anunciaban Festivales de Cine Aficionado. En ese momento se abrió ante mis ojos un mundo nuevo, lleno de esperanzas y posibilidades. Quise asistir a uno de esos Festivales. El más próximo era el de Merano en Italia, que comenzaba pocos días después. Fui. Quedé asombrado con la calidad que se podía lograr con tan pequeña máquina. Pocos niños y pocos perros.

El Cine-Club nació pujante, lleno de esperanzas. Se iniciaron cursos destinados a enseñar a sus afiliados la técnica de cámara, guión y montaje. Seis meses después tenía lugar el Primer Festival de Cine Aficionado Nacional: 60 películas. La producción de 10 años. Muchos niños y muchos perros.

Al amplio apoyo oficial que un comienzo se dio a esta actividad, siguió un período de desconfianza y reticencia inesperada. Las Universidades, sin embargo, visionarias, abrieron sus puertas a Cine-Club y a sus labores. Así se pudo seguir adelante con foros para estudiar la técnica del cine de los grandes realizadores, como también efectuar conferencias, clases, etc.

Paralelas a las labores de los aficionados viñamarinos comenzaron a surgir, tanto en el Norte como en el Sur del país, pequeños grupos de poseedores de cámaras de formato reducido, que estudiaban cine y filmaban en equipo.

Después vino el Segundo Festival de Cine Aficionado, esta vez con carácter internacional. Fue una aventura nueva, tanto para nosotros como para los organismos oficiales y el saldo dejó fueron muchos dolores de cabeza, sinsabores, tribulaciones y gastos; pero también mucha experiencia.

Cine-Club salió fortalecido del Festival. Salió adelante, a pesar de todo.

Ahora, Cine-Club Viña del Mar ha crecido; pertenece al P. S. A. (Photographic Society of America) con sede en Philadelphia, U.S.A., entidad que agrupa

a los aficionados del Cine y Fotografía de América, y al U.C.A.H.M. (Unión de Cineastas Huitistes Mondiaux) con sede en París, Francia, que reúne a los aficionados al cine de 8 mm. de todo el mundo.

Además, existen, ya los primeros contactos con la U.N.I.C.A. (Unión Internationale du Cinema d'Amateur) con sede en Bruselas, Bélgica, organismo máximo del Cine Aficionado del mundo, que es miembro integrante del Consejo Internacional del Cine y Televisión de la UNESCO. Los trámites para afiliarse a ella se han iniciado. El requisito previo, es la existencia de la Federación de Cine-Clubes Chilenos. Se espera que antes del mes de Agosto de 1965, fecha del próximo Congreso de la UNICA, Chile forme parte de ella.

Si quisiéramos agregar a este breve esbozo del cine aficionado nacional algo más, indiscutiblemente pasos adelante en su favor, forzosamente tendríamos que citar dos hechos: la Edición de la revista "Cine-Foro", que ha permitido extender el radio de acción a todo el país, y al margen del Cine-Club, la formación de una sociedad para la construcción de un teatro de 400 butacas: un Cine-Arte. Este se encuentra actualmente en construcción en un edificio ubicado frente a la Plaza J. Fco. Vergara de Viña del Mar.

Y aquí llegamos al Tercer Festival, cuya preparación y organización encontró menos dificultades que los anteriores. El se encargará de demostrar que el tiempo de los comienzos, el tiempo de los niños y los perros, el tiempo del "cine recuerdo", pasó definitivamente al pasado.

Cine-Club Viña del Mar agradece a las Autoridades Civiles y Universitarias, a los Organismos Estatales, a las Firms Comerciales e Industriales, a la Prensa, Radio y Televisión, y a todas las personas que en una forma u otra han ayudado al éxito del Tercer Festival de Cine Aficionado

LOS FESTIVALES DE CINE AFICIONADO

PREPARATIVOS. —

No habían transcurrido 20 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:

"Habrà Festival Internacional de Cine Aficionado, en Febrero": "En Viña del Mar se realizará el Primer Festival Internacional de Cine de Aficionados, 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 en la primera 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 más 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.

PRIMER

FESTIVAL

1963

(A través de los informes de la prensa).

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 del 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 mmts. 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. Por otro lado, instituciones de la zona y firmas especializadas ofrecieron premios para la mejor película turística, folklórica y familiar.

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 éstos el que se refería al máximo galardón:

"El premio máximo de este Festival será el PAOA DE ORO (Moai de dos caras) y será otorgado a la mejor película presentada".

Pero, ¿Qué era este Paoa de Oro, tan destacado por el vespertino porteño? Este premio que en aquel Primer Festival fue ofrecido por la Municipalidad viñamarina, nació en el seno de la Sociedad Francisco Fonck, matriz del Cine Club, que quiso mediante un premio autóctono, indicar el origen arqueológico de la nueva sociedad cinematográfica. El PAOA, tal como está especificado dentro del reglamento, es básicamente un Moai con dos caras, similar

al Dios Jano de la literatura grecoromana. 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 lo femenino; la risa y el llanto; la comedia y la tragedia... Y es justamente este dualismo histriónico el motivo que prevaleció para que el Cine Club de Viña del Mar tomara el PAOA como símbolo de su Festival sobre el Moai o cualquier otro motivo pascuense o autóctono nacional.

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 el 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 adoptado luego que se conoció una solicitud de esta institución cultural viñamarina, en el propósito de encontrar 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 filmico 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."

Por otro lado, fuera de esta ayuda oficial, varias empresas periodísticas y casas comerciales ofrecieron los diversos premios para cooperar al éxito del Festival. Sólo restaba esperar el envío de las películas.

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) Juan Ehrmann, delegado del Círculo de Críticos de Arte y crítico de la Revista Ercilla, que presidió el Jurado.

2) Kerry Oñate, Subdirector de la Cineteca 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 Viña 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 el Cine Club Viña del Mar, estuvo presente Juan Pérez, de Peñaflores, que con su presencia y numerosas películas, contribuyó a dar vida al Festival. Trajó toda su producción (21 películas), de las cuales fueron presentadas nueve al público. Junto con Aldo Francia, fueron los que aportaron mayor número de películas. Y, en el fondo, el Festival fue una dura lucha entre ambos. Los dos totalizaron nueve de los once premios otorgados. Otros participantes fueron Mauricio Evans, Natalio Pellerano (de gran trayectoria posterior en el cine aficionado). Víctor Cádiz (con 2 películas de aficionados pioneros en Chile), John Williams, los penquistas Oscar Oñate y Horacio Takeda, los santiaguinos Luis Sotomayor y Humberto Solovera, etc.

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 acompaña del comienzo hasta el fin, y con un nivel de realización inespablemente 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."

Como ya dijimos, 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 más 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 externo y frío. Dominada la heramienta 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 criclista, 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 convencer y ambos llegan a configurar su personal estilo."

A través de esa enconada competencia entre dos estilos, dos formas de concebir el 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 del Acta del Jurado. "Cantarito de greda de Peñaflor" y "Frutilla de mi tierra", documentales de Juan Pérez, en 8 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."

"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 los 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 sonido grabados directamente y en el lugar de la acción, sumado a un enfoque objetivo y científico."

"Viña del Mar" fue considerado el mejor film turístico, porque su director, el joven porteño Jorge Garrao "revela ya un principio de interpretación personal".

"Las invitadas", de Mauricio Evans, recibió el premio a la mejor película familiar.

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 cineamatoriales chilenas."

Se declaró desierto el premio al mejor guión.

Este fue el resultado del Festival, sin embargo, el Festival aún deparaba otras sorpresas. Remitámonos a las que Juan 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 con una salva de aplausos por el 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 en atónito silencio. Luego hubieron algunas pifias. Comentó Walter Muñoz, crítico de cine de Radio Minería: "Esto se le permite a Truffaut en Cannes, pero no a Pérez en Viña."

"El Dr. Solovera (otro de los concursantes): "¡Qué 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 A. 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 nuevos 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 artísticas. Era fundamental que todos ellos se agruparan para intercambiar ideas y conocimientos.

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 destinadas al Festival. Y, en tercer lugar, con el fin de que llegarán 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 (EL 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 anterior, se unieron ambos tipos de películas, permitiendo que compitieran 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), y
- 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.

SEGUNDO

FESTIVAL

1964

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 sido 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, y confiábamos que nuestra solicitud sería aprobada.

Todo tenía color de rosas.

Pero pasaron 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 Vergara. 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. Lo solicitud en tal sentido fue rechazada. Podía "opacar" financieramente el Festival de la Canción. . . Pero había otra posibilidad. El Teatro Municipal estaría reparado 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 Cerrillos, mediante esta sencilla fórmula mágica: debían ser dirigidas a Cine-Club Viña del Mar, colocar en la dirección Cerrillos - Chile. Pero las películas tendrían que pasar por la Censura. Ser retiradas por un Agente de Aduana, previo 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, seiscientos 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 ofrecerle 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 EMPIEZAN 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 las boletas de llegada de mercadería a Cerrillos. Completamente inútil. Recurrimos a las compañías aérea. Menos. El misterio era total. Algunos, al ver la "fórmula mágica" se sonrieron. Nos trataron de ingenuos y pocos claros. En ninguna parte estaba consignada nuestra dirección de modo que, no podían avisarnos de la llegada de los paquetes. Nos costó convencerlos 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 lista de encomiendas y certificados, y allí estaban consignados. "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 del 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. Y aún debían pasar por la Censura. Esta salía a 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 había pocas posibilidades de que las de ese tipo 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, con nosotros 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 de su forma de operar, lo que respecta a nuestro Segundo Festival le agradecemos la rapidez con que revisaron y despacharon nuestros filmes.

Ahora teníamos sala y teníamos las películas. Solo nos faltaba el apoyo económico municipal. El mismo día que el Festival comenzaba supimos la respuesta: No habría ayuda...

Esto significaba aligerar aún más nuestros escuálidos bolsillos.

DESARROLLO DEL FESTIVAL

Este Segundo Festival, fuera de ser internacional, tuvo una característica diferente al primero. Contó con una exposición fotográfica hecha por el Club Fotográfico Valparaíso. Con la primera exposición chilena sobre la historia del cine, tanto a base de paneles como de películas. Con una exposición de afiches.

Y con la primera muestra chilena de Museo de Cine. Todo esto hecho en íntima colaboración con la Cineteca de la Universidad de Chile.

Una especie de desafío a la adversidad.

Este Segundo Festival de Cine Aficionado se desarrolló entre el 8 y el 16 de Febrero, en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso.

El Jurado en esa ocasión, estuvo formado por: Kerry Oñate, subdirector de la Cineteca Universitaria, que presidió el jurado. Carlos Alberto Cornejo, por el Círculo de Críticos de Arte. Lidia Baltra, por la Revista Ecran. Mario Naudon, crítico teatral, por el Cine-Club Viña del Mar. Gabriela Castro, directora de la Biblioteca Municipal Benjamín Vicuña Mackenna, de Viña del Mar, por la Municipalidad de Viña del Mar.

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

Se recibieron 16 películas extranjeras, con 32 chilenas (9 de las cuales fueron eliminadas). En evento al formato, llegaron 27 en 8 mm (4 extranjeras) y 21 en 16 mm (12 extranjeras). Respecto del color, 11 lo fueron en blanco y negro y 37 en color.

En evento a la categoría de los filmes enviados al Festival se clasificaron del siguiente modo:

De argumento: 15 (eliminadas 2), de las cuales 4 eran extranjeras.

Documentales: 24 (eliminadas 7), de las cuales 5 eran extranjeras.

De fantasía: 5, de las cuales 4 eran extranjeras.

Familiares: 5, de las cuales 3 eran extranjeras.

Respecto de la proveniencia extranjera de las películas, el mayor envío llegó de EE. UU., con 4 películas. Venían después, Checoslovaquia y España con 3 películas cada una. Y luego, Venezuela, Cuba, Inglaterra, Escocia, Canadá y Alemania con una película por país. De Panamá también llegó una película, pero dos semanas después del Festival.

El Festival se desarrolló durante 9 días, exhibiéndose en los primeros días las películas de competencia, y en el último sólo las premiadas.

En este Segundo Festival, a diferencia del primero, no hubo competencia entre dos personas determinadas. Si hubo competencia ésta fue de 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 unas rocas. Las algas se humanizan y lo arrastran al mar. Buena actuación y fotografía. Pero la historia estuvo mal contada, debido a fallas en el guión y dirección.

"Un Viaje a Paine", de Dante Baeriswyl, del Cine Experimental Católico de Punta Arenas, documental sobre esa lejana región chilena. Fotografía en colores muy bella..., 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 del defecto de haber sido filmados sin guión previo. El primero, sobre los indios de la ciudad boliviana La Paz; y 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 con 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 demasiado inconsistente.

"El Billete", de Víctor 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 por su símbolo, sino por lo que físicamente 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 Ascia Films, de Santiago. Su defecto fundamental, radicó en la falta de un verdadero sentido de guión cinematográfico.

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

"¿La Fotografía, un deporte?", del venezolano Alexander Statzewitch, fue una película simpática y bien actuada.

"Mit Meniner B. B. in Chile", del alemán Karl Weillinger, demasiado pueril. El texto en castellano llamaba cóndores a las gaviotas; monte al modesto Santa Lucía, santiaguino, y gauchos a los huasos. Fue la nota cómica, sin quererlo, del Festival.

"Diez Centavos", del cubano Antonio Cernuda, mostró una gran belleza fotográfica, tal vez la mejor del Festival, pero que, además de un guión débil, adolecía del defecto de ser justamente eso: fotografía.

Entre las yanquis, nada de especial. Documentales discretos. Al igual que la película del canadiense Fitzgerald. De las españolas, interesantes las dos películas de Felipe Sagués. "Hybrys", película en dibujos animados sobre las leyes de Mendel, y "Consumatum est", también de fantasía, pero sobre un tema bíblico.

Respecto de las actividades complementarias del Festival, nos remitiremos a lo que Juan Erhmann nos signó en "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. Desapareció un total de veinte. Las primeras en ausentarse correspondieron a desnudos. Por ejemplo, una de "La reina del Strip-Tease", de un papel 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."

RESULTADOS

La mejor película del Festival, premiada con el Paoa de Oro y los 200 dólares, fue "Suita", 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 los premios "El Mercurio", el Mejor guión; el premio "La Unión", el Mejor montaje; y el premio Forestier, a la Mejor Fotografía, en blanco y negro.

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". También resultó premiada con el Premio Agfa a la mejor película de Argumento.

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

La mejor película familiar, que recibió el Premio Evans, fue "A lick and a Promise", de 16 mm. color, de Frank Marshall (Escocia), "por su frescura, agilidad y la simpatía de sus personajes."

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 Vacla Havlick (Checoslovaquia), "porque narra en forma novedosa un episodio humano, sencillo y emotivo, demostrando eficiencia en el manejo de la cámara". Y asimismo, dos mencio-

nes: Una, para el filme "El Billeto", de 16 mm., blanco y negro, de Víctor Cádiz, "por las virtudes cinematográficas que contiene, especialmente en lo que se refiere a argumento e intención"; y otra para el filme "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 ella un digno mensaje humano."

UN FESTIVAL CON LARGA COLA

El Segundo Festival no terminó el 16 de Febrero. Aunque parezca mentira, aún no termina.

Si difícil fue internar las películas al país, más difícil aún, fue devolverlas a sus países de origen. Las películas internadas al país a través de un Agente de Aduana (con fuerte depósito de garantía) debieron ser exportadas de la misma manera. Y aquí se tiene el hecho curioso, de que los premios ganados por los participantes extranjeros llegaron o sus manos antes que los filmes concurrentes.

Aldo Francia, a mediados de Julio, durante su visita a Checoslovaquia entregó los premios ganados a las películas checas. Los premios obtenidos por el inglés Noble y el escocés Marshall fueron enviados por vía aérea certificada. Sin problemas.

Con las películas no se pudo hacer lo mismo. Trámites y trámites. Para evitar comentarios insertaremos a continuación algunos párrafos de las cartas recibidas por el Cine-Club Viña del Mar, en relación a 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 celebrado 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 manifestarle que estamos disgustados, por el retraso de dichas películas a la vez de nuestra ansiedad, por el tiempo que llevamos transcurridos...

FELIPE SAGUES.

BARCELONA, 24 de Julio de 1964.

"Muy señores nuestros:

Hemos recibido las bases para el Tercer Festival de Cine Aficionado .. Para ello se exige una seriedad en la devolución de los filmes una vez que ha terminado el Concurso, y precisamente en este punto hemos de advertirle que estamos algo quejosos, puesto que nuestro Presidente Sr. Sagués y nuestro vocal de proyecciones, Sr. Sabate, desde hace varios meses están pendientes de recibir las películas que les mandaron en Enero del cte. año.

CARLOS ALMIRALL

GLAGDW, Scotland, 19 August 1964

"Dean Sir,

A Lick and a Promise.

The above film has not yet reached me.

FRANK MARSHALL.

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 atarting to get worried that the films might be lost...

WALTER SCHAFREITLE

TARZANA, California August 30.

"Dear Director,

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

TRUMAN ELI.

Y así, por el estilo, todos los concurrentes extranjeros. Lo curioso un hecho: la película de Truman Eli no llegó a su destino por la vía regular. A mediados de Octubre, sorpresivamente apareció en la Casilla del Cine Club. ¿Qué pasó? Misterio. Cinco días después llegaba a su destino. En ocho meses, por vía oficial, no logró llegar a Estados Unidos. En cinco días, por vía particular, llegó a manos del desesperado Eli.

Pero aún hay algo peor. Las películas checas aún no llegan a Checoslovaquia. Se habrían podido entregar directamente, junto con los premios, en Julio. Pero había que seguir el conducto regular.

Este Segundo Festival, debido a todos los inconvenientes creados, significó innumerables viajes a Santiago, con el consiguiente gasto y pérdida de tiempo. Mil dólares de déficit. Dinero inmovilizado. Sinsabores y rabias. Angustia para nosotros y descrédito para Chile. No seamos tan ilusos de pensar que los competidores extranjeros criticarán a zutano o fulano por el atraso en la recepción de las películas. El criticado es Chile. En Europa, quién más quién 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 esta experiencia, es impagable. Ya estamos en condiciones, pues conocemos el sistema, de organizar un Festival de Cine en cualquiera de sus formatos.

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

Casino Municipal de Viña del Mar: —"Es la palanca que impulsa el progreso de la Comuna".

TERCER

FESTIVAL

1965

SU PREPARACION 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-clubes, distribuidos por los cinco continentes, ya más de setenta revistas especializadas de 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.

Conocimientos adquiridos en el Segundo Festival, la apreciación personal que se tuvo de él de la calidad del cine aficionado extranjero y el gran aporte que significó las experiencias vividas en varios Festivales de Cine Aficionados europeos, por el Director de Festivales de Cine-Club Viña del Mar, en su reciente viaje a Europa fueron determinantes de las modificaciones en la reglamentación y de las novedades en el desarrollo mismo de este evento. Nuevamente, y debido a la gran victoria del 16 mm. sobre el 8 mm. (de las nueve películas premiadas sólo una era de 8 mm.), se volvieron a separar ambos formatos, igual que lo estuvieron 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 fotografía en colores Otra novedad, es un premio que se agrega a la lista tradicional: el Premio de Público, tanto para el de 8 mm como para el de 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 entre ellas, 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 es presidido por Guillermo Aguayo E., estando a cargo de Aldo Francia B., Director de Festivales de nuestra institución, la labor de organizar y dirigir esta competencia.

NOS HAN COMPRENDIDO

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

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

No hemos tenido dificultades aduaneras; hemos recibido amplia cooperación de firmas y empresas comerciales especializadas, de la prensa, de la radio, de la Televisión Universitaria; no tenemos problemas de sala; todos han cooperado con nosotros cuando lo hemos pedido. No hay, como se ve, dificultades de ningún tipo y tal vez, el único problema radica en el atraso con que llegan algunas películas del exterior, atraso que no es de la exclusiva responsabilidad de nuestro Servicio de Correos.

Indudablemente, todo lo anterior indica que nos están mirando con otros ojos y prueba de esta nueva actitud, frente a nuestra actividad y a nuestro Festival, es la carta que hemos recibido de la I. Municipalidad de Viña del Mar, la que transcribimos a continuación:

VIÑA DEL MAR, 11 de Noviembre de 1964.

"Señor Presidente del Cine-Club de Viña del Mar.

Esta Alcaldía ha visto con sumo interés las iniciativas de fomento cinematográfico del Cine-Club de 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.

En nuestro deseo el que la Municipalidad colabore ampliamente con vuestras iniciativas, para lo cual tendré el mayor interés en entrevistarme con Uds., agradeciéndole

hacerme llegar, simultáneamente un memorándum conteniendo las medidas que Uds. consideren necesarias para concretar el apoyo municipal.

Saluda muy Atte. a Uds.

JUAN ANDUEZA SILVA,
Alcalde de Viña del Mar".

Como se ve, contamos con el apoyo y comprensión de los organismos oficiales, y de gran parte del público. Si en un comienzo, nos ayudaron por chicos, ahora, nos ayudan porque hemos dado muestras, a través de estos años, que el único ideal que nos guía es el Ideal Artístico.

Gracias a todo el mundo.

PREMIOS

PAOA y 200 dólares (o su equivalente en escudos), a la Mejor Película del Festival.

Para el 16 mm.:

- a) Premio Agfa, a la Mejor Película de argumento.
- b) Premio Casino Municipal, a la Mejor película documental.
- c) Premio "El Mercurio", a la Mejor película de fantasía.

Para el 8 mm.:

- a) Premio Kodak a la Mejor película de Argumento
- b) Premio Francia a la Mejor película documental.
- c) Premio La Unión, a la Mejor película de fantasía.

Premio Forestier para la Mejor Fotografía, en blanco y negro.

Premio Pellerano, para la Mejor fotografía en colores.

Premio Sociedad Fonck a la Mejor película folklórica.

Premios de Público para las películas que más gustaron en 8 y 16 mm.

Premios y menciones especiales del Jurado.

JURADO

Agustín Mahieu, crítico cinematográfico y realizador argentino.

Kerry Oñate, Subdirector de la Cineteca Universitaria de la U. de Chile.

Lidia Baltra, del Instituto Filmico de la U. Católica.

Juan 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 Aficionado.

COMO ENFOCAR EL CINE AFICIONADO

Si bien bajo muchos aspectos, tanto el cine aficionado como el cine profesional se rigen por los mismos cánones, hay algunos hechos —derivados exclusivamente de la diferencia de posibilidades técnicas— a los que es imposible aplicar el mismo criterio. El cine profesional, debido a la gran cantidad de medios, logra una calidad técnica casi perfecta que en el cine amateur se logra más difícilmente.

El cine es un lenguaje. Y para poder expresarse a través del celuloide, hay que aprender ese lenguaje. Primeramente hay que aprender a pronunciar las palabras (técnica); en segundo, lugar, hay que saber usarlas dentro de frases fluidas y claras (lenguaje cinematográfico); y en tercer lugar, hay que decir cosas interesantes (contenido). Para analizar una película, hay que tomar en consideración esos tres factores. Si bien en el cine profesional, como ya dijimos, la técnica es casi siempre perfecta, sin diferencias apreciables entre una película y otra, en el cine de aficionados hay que saber valorarla separadamente.

Es por eso que frente a una película de aficionados hay que formularse previamente tres preguntas:

- a) ¿La película es técnicamente buena?
- b) ¿El lenguaje empleado es correcto?
- c) ¿El contenido es valedero?

La respuesta negativa a cualquiera de estas tres preguntas atenta fundamentalmente contra la calidad de la obra. Una obra de técnica buena y de lenguaje correcto, pero sin contenido valedero, es una obra hueca. Como asimismo, una obra que se basa exclusivamente en el contenido, pero cuyo lenguaje es incorrecto, transforma a la película en pretenciosa y falsa. Lo más perdonable, dentro del cine de aficionados, es que la película sea de contenido y lenguaje adecuado, vale decir, bien expresada, pero de técnica débil. La técnica deriva de elementos casi exclusivamente mecánicos, mientras que el contenido y el lenguaje son derivados directamente de factores humanos. Y lo que vale en la obra cinematográfica es la *"expresión hu-*

mana". Cine es justamente eso: *"Expresar en un lenguaje adecuado un contenido de validez humana"*. Es por eso que las fallas técnicas, si bien hay que tomarlas en consideración, no hay que exagerarlas hasta convertirlas en el factor más importante en la evaluación de la obra.

Tratemos ahora de analizar los diversos factores que hay que tomar en cuenta para calificar cualquiera de las películas presentadas a un Festival de Cine Aficionados.

Comencemos por decir, que un filme es la expresión de un artista a través de elementos visuales y sonoros. Es fundamental la conjunción de ambos elementos, óptico y auditivo. Ambos deben estar equilibrados; pero, dado que el cine nació como un arte visual, la parte preponderante debe radicarse en la imagen. Es posible hacer abstracción del sonido; pero es imposible dentro de una película, hacer abstracción de la imagen. La imagen debe de hablar de por sí. El sonido sólo debe darle las inflexiones necesarias para acentuar disminuir o modificar lo expresado visualmente a través de la pantalla.

Analicemos, por lo tanto, primeramente a la imagen.

Cada fotograma, aisladamente, puede analizarse al igual que una fotografía, desde dos puntos de vista diferentes: del técnico y del artístico. Técnicamente podremos decir que tiene la iluminación necesaria, que no está desenfocado, que no hay partes veladas (por un parasol, p. ej.), o con fogonazos de luz o de color. Artísticamente, que está bien compuesta y que los clarososcuros o los colores están bien equilibrados. En una palabra, que es bella.

Del fotograma aislado, podemos pasar a la serie de fotogramas, obtenida en un espacio determinado de tiempo a través de un solo apretón sobre el disparador de la filmadora. Lo que se llama *"plano"* o *"toma"*.

Estos planos, como cualquier aficionado al cine está en antecedentes, pueden ser de diversos tipos, según la cantidad de elementos que comprendan. Básicamente, se dividen en cinco, según la forma en que el cuerpo humano entra dentro del fotograma o cuadro cinematográfico. Se llama "*plano general*", cuando lo esencial es el lugar y no el hombre (éste se vislumbra muy pequeño dentro del cuadro). "*Plano medio*", cuando el hombre cabe completamente dentro del fotograma, sin sobresalir por ningún lado. "*Plano americano*", cuando sólo caben aproximadamente tres cuartos de la figura humana (o sea, hasta la altura de las rodillas). "*Primer Plano*", cuando el fotograma engloba menos de la mitad del cuerpo. "*Primerísimo Plano*" cuando sólo entra dentro del cuadro un detalle (la boca, una oreja, etc.)

Estos planos pueden ser fijos (sin mover la máquina) o en movimiento. Los movimientos básicos son "*la panorámica*", moviendo la máquina sobre un eje fijo en el suelo y "*el travelling o toma en marcha*", vale decir, desplazando la cámara en el espacio, no por movimientos rotatorios o verticales de ésta, sino que por movimientos de la base sobre la que está emplazada la cámara: bote, auto, etc.

Técnicamente, el plano puede ser bueno o malo. Un plano que se mueve continuamente por falta de "pulso" o fallas en el soporte o por demasiada rapidez en el movimiento de la cámara, es malo, pues marearía al espectador. Asimismo, es artísticamente malo cuando le faltó sentido de "*composición en movimiento*" al operador, o de "*desplazamiento frente a la cámara*" a los personajes filmados (si pasan perpendicularmente a ella, a corta distancia, aparecen borrosos y también causan sensación de mareo).

Pero el plano también se puede analizar desde un tercer punto de vista: el lenguaje. Grosso modo, podemos afirmar que hay una relación directa entre lo que se quiere expresar y lo expresado. Si queremos valorizar una cicatriz facial de una persona, por ser esta noción fundamental para la comprensión de la obra, hay que mostrarla a través de un "*primerísimo plano*" y no a través de un "*plano medio*" o un "*plano americano*"; pues en estos casos apenas se vislumbra la cicatriz de marras y no obtendrá ningún relieve

dentro del desarrollo de la película. A lo más, será un simple detalle de caracterización.

Pasemos ahora a analizar la relación de un plano con otro. El anterior o el posterior. Y esto ya entra directamente en lo que podríamos llamar "*continuidad*" (de un plano con otro). Es la parte elemental y básica del "*lenguaje cinematográfico*".

La "*continuidad*" puede ser de diversos tipos:

Puede ser de luz o de color, según el carácter de la película.

La "*continuidad de luz*" significa que no debe haber cambios violentos de luz entre un plano y el siguiente (paso violento y brusco de luminosidad intensa obscuridad marcada o viceversa). La "*continuidad de color*" significa que no puede haber un cambio brusco de color desde un plano al plano que lo sigue.

Fuera de estas continuidades técnicamente básicas, existen otras de posición, de dirección, de acción y de intención.

La "*continuidad de posición*" es aquella que obliga a mantener la posición de los diversos personajes dentro del cuadro, para no confundir al espectador y dar mayor fluidez a la película. Si en un "*plano americano*" aparecen dos personas, una a la derecha y otra a la izquierda, en el "*primer plano*" siguiente, la primera persona debe continuar a la derecha y la segunda a la izquierda. La inversión de los personajes es totalmente desaconsejable y se considera como un error de lenguaje cinematográfico.

La "*continuidad de dirección*" es aquella que mantiene el sentido de la dirección de los elementos que se mueven dentro del filme. Si un personaje sale por la izquierda del cuadro, en una toma, en la siguiente debe entrar por la derecha. Invertir la dirección, sin anunciarlo previamente (aunque en ciertos casos indica que ha pasado algún tiempo), es un atentado contra la fluidez cinematográfica.

La "*continuidad de acción*" es aquella que permite unir la acción comenzada al final de una toma, con la misma acción que sigue al comienzo de la siguiente. Si al terminar un plano, una persona se agacha a recoger un objeto, al comienzo del plano siguiente debe continuarse con el mismo movimiento del personaje, hasta que recoja el objeto.

La "continuidad de intención o sentido" (no sabríamos cómo llamarla exactamente) aparece cuando dos personajes hablan entre sí. Si en una toma de "primer plano" un personaje aparece a la derecha del cuadro, mirando hacia la izquierda (hacia un invisible segundo personaje), en el "primer plano" siguiente, el segundo personaje, colocado a la izquierda, debe mirar hacia la derecha del cuadro, (como si mirara al primer personaje). O también, si en el ejemplo que dimos antes, la persona se agacha hacia la izquierda del cuadro, en el plano siguiente el movimiento del brazo debe continuar hacia el lado izquierdo y no hacia el derecho.

Básicamente, las "continuidades" son sólo éstas. Existen muchas otras, pero son de lógica elemental. "Continuidad de elementos" (si un personaje usa sombrero, en la toma siguiente no puede aparecer sin él). "Continuidad de hora". "Continuidad de lugar". Y muchas otras.

Por lo demás, cualquier continuidad de este tipo se puede romper en pos de un objetivo determinado. Y de hecho, muchos directores profesionales lo hacen, tal como Godard en "Sin Aliento" y "Vivir su vida", o Resnais en "Hiroshima, mi amor" y "El año pasado en Marienbad". Pero una cosa es ser creador cinematográfico, llámase Godard o Resnais, y otra cosa es ser un director novel. Los neologismos que puede permitirse un poeta consagrado son errores si los usa un poeta bisoño. Aquel sabe cómo aplicarlos, pues domina completamente el lenguaje; éste los aplica por ignorancia del lenguaje...

El conjunto de planos, filmados dentro de un mismo lugar, en lo que se llama "escena". Para cada escena es básica la unidad de lugar. No así la de tiempo. La escena tiene por fin facilitar la filmación. No es una parte de la película como espectáculo; sino que una parte de ella como rodaje. No es un capítulo de un libro. No está en relación con la obra en sí. Sólo lo está con la confección del libro.

El capítulo cinematográfico tiene otro nombre. Se llama "secuencia". Una secuencia puede comprender una o varias escenas. Todas deben contribuir a desarrollar una misma acción o idea. Si en el filme se muestra un accidente de autos, la secuencia comienza

con la anticipación del accidente, mostrando una escena dentro del interior (nerviosismo, cuentakilómetros, autos que pasan velozmente, etc.) Seguirá con otra escena mostrando el choque. Una tercera mostrará un llamado nervioso desde una cabina telefónica. Una cuarta, las ambulancias que salen de la Posta de auxilios. La quinta estará en la misma escena del accidente. No hay heridos; todos están muertos. Los cadáveres se cubren con sábanas. La secuencia ha terminado y ha sido una sola; pero las escenas que la componen son cinco. La idea ha quedado completa, pero ha necesitado de diversas escenas para poder desarrollarse.

Ahora, para unir las diversas escenas, si no ha transcurrido un lapso, generalmente se pasa fluidamente de una escena a la siguiente. No así con las secuencias. Entre una y otra es necesario recurrir a algo que indique claramente que la idea ya ha sido desarrollada.

Analizaremos ahora los medios más frecuentes para pasar de una escena a la otra (en los casos en que existe un hiatus de tiempo) o de una secuencia a la otra. Cinematográficamente, el medio más fácil para indicar el transcurso de tiempo, es el "fundido".

El fundido es el oscurecimiento progresivo y paulatino de la imagen (fundido cerrado), que es seguido de una aparición progresiva de la imagen siguiente (fundido abierto); o que, a medida que una imagen se esfuma, en sobreimpresión aparece la siguiente (fundido abierto); o que, a medida que una imagen se esfuma, en sobreimpresión aparece la siguiente (fundido encadenado). El acoplamiento de un fundido cerrado, con otro posterior abierto, indica que ha pasado un largo período de tiempo. Si al contrario, van encadenados, el tiempo transcurrido ha sido más o menos breve.

La otra forma para unir escenas y secuencias, es a través de las llamadas "figuras cinematográficas".

Una "figura cinematográfica" es un conjunto de tomas o planos (dos en los casos que estamos estudiando) que estimulan en nosotros una reacción mayor que narran los simples hechos filmados (ej. un plano con un ejército que marcha y el siguiente con el campo de batalla lleno de muertos). Entre las "figuras ci-

nematográficas" las que se usan habitualmente como nexo de unión —fuera de los fundidos— son las "*figuras de técnica*", también llamados "*encadenados*".

Los "*encadenados*" más frecuentes, para pasar de un lugar a otro o para suprimir un espacio de tiempo, son los siguientes: "*Encadenado de movimiento*" (una cuna se balancea al final de una escena o secuencia; siguiente); "*encadenado de gestos*" (la mano de un hombre dice adiós al término de una escena; la mano de una mujer dice adiós, pero es otra escena o secuencia, sin ningún nexo con la anterior); "*encadenados de imágenes*" (termina una escena en un primer plano de un ramo de flores en manos de una joven; en la escena siguiente ya están colocadas en un florero); "*encadenados metafóricos*" (la secuencia termina con un anillo que entra en el dedo anular en el acto de casarse; la siguiente comienza con un par de esposas cerrándose sobre las muñecas); "*encadenados simbólicos*" (una escena termina en un apretón de manos hipócrita, la siguiente empieza con peces nadando en un acuario). Y así, muchos otros.

Pero no sólo es posible unir una escena con la otra, mediante la visión. También lo es con el sonido. Antes que una escena termine ya se oye el parlamento o la música de la escena siguiente. Es el "*encadenado auditivo o sonoro*".

Los "*encadenados*" le dan fluidez y agilidad a la película; mientras que los fundidos la hacen reposar. Son dos técnicas diferentes. Ambas son valederas, si son bien empleadas.

La unión de varias secuencias es lo que hace el filme. Para hacer un filme bien armado y correcto, primeramente hay que componerlo, vale decir, hay que planificarlo.

La "*composición*" es el trabajo que consiste en prever el orden en el cual serán exhibidas las materias.

Una película bien compuesta debe cubrir toda la extensión del tema, que se va a expresar, y penetrar hasta la esencia misma de ese tema.

Generalmente un filme está compuesto de tres partes: la exposición o comienzo de la película, el desarrollo de ella y la conclusión o resolución de la misma.

En el "*comienzo*" el espectador se introduce en el tema. El "*desarrollo*" es a la vez una exposición del problema y una discusión del mismo. En la "*conclusión*" se llega a un desenlace, bueno o malo, del problema expuesto. Si bien el "*comienzo*" es puramente emocional, ya que todavía no hay tiempo para comprender la película, el "*desarrollo*" es generalmente racional y la "*conclusión*" en una película bien compuesta, al igual que el comienzo debe ser exclusivamente emocional. El espectador debe dejar de razonar y sólo vibrar emocionalmente. Para conseguirlo, el final debe ser inesperado y corto, para pillar de sorpresa a la razón, sin darle tiempo de reaccionar antes de que termine la película.

Una vez que se ha planificado y compuesto el filme, en forma literaria, hay que hacer el "*guión*" del mismo. El "*guión*" consiste en disponer la película en el papel, escena por escena y plano por plano, como si ya estuviera filmada.

Está íntimamente ligado a otro de los elementos que hay que considerar al analizar una película: el "*Montaje*". Este consiste en colocar, una vez que ha sido filmado todo el filme, plano tras plano, en forma justa y clara, para dar fluidez a toda la película. En obras con un guión bien elaborado, el montaje es sumamente fácil. Es difícil cuando la película ha sido rodada sin guión, o solamente con una "*idea directriz*" como sucede generalmente en las películas de viaje.

Guión y montaje son dos facetas de una misma cosa. Sólo son posibles de diferenciar, cuando, como ya dijimos, la película se filma sin un guión previo. Es por eso que al hacer un guión, hay que pensar continuamente en el montaje ulterior.

El guión se compone, dentro de su estructura, de dos partes: una interna (o montaje interno) y una externa (o montaje externo). El interno también es llamado "*ideológico*" y es el verdadero lenguaje cinematográfico (equivaldría, en literatura, al uso de las palabras). El externo, basado en la continuidad (y que vendría ser la correcta pronunciación de esas palabras), es el que le da fluidez a la película. El interno no será muy influenciado por el montaje de laboratorio posterior; pero sí el externo. Para mantener la "*continuidad*" será necesario hacer cortes precisos; y

en caso de que no se pueda, el montaje nos dirá el plano que hay que repetir o qué hay que hacer para lograr la fluidez filmica.

El guión interno o ideológico puede adquirir dos formas fundamentales: "*expositiva*" o "*constructiva*". En la forma "*expositiva*" se limita a narrar la historia y en la "*constructiva*" a penetrar también dentro de la psicología de los personajes y de los hechos. La forma expositiva es superficial; mientras que la constructiva pretende más profundidad.

Una película bien ideada y compuesta, con un buen guión y un buen montaje, debe tener, además, lo que se llama "*ritmo cinematográfico*". El ritmo está dado por el guión interno, pero la fluidez del filme, como ya dijimos anteriormente, lo que el guión externo ("*continuidad*") a través de un buen montaje de laboratorio.

Este ritmo debe permitir que la acción dramática avance. Sin saltos bruscos, con intensificación o atenuación de los sentimientos, hasta llegar paso a paso a la "*conclusión*" emocional. No debe tener saltos marcados, ni pérdida de fluidez. El ritmo es lo que hace que el espectador "entre" dentro de la película.

Analizada la parte visual, digamos algunas palabras sobre la columna sonora. Es sin duda, la parte más difícil de la película de aficionado bien hecha. Los medios son escasos y los costos, altos. Generalmente, la mayoría de los aficionados, limita la banda sonora a música o ruidos ambientales. El sincronismo de la palabra hablada con los movimientos labiales, no está aún al alcance de todos los cineastas de formatos reducidos. De todos modos y a título de información, daremos algunos criterios generales.

La banda sonora no debe ser estridente y estar por encima de la banda visual. Las cosas hay que mostrarlas a través de imágenes y no a través de palabras. No hay que hacer filosofía con el filme. Para eso están los libros. Si se quiere hacer filosofía filmica, hay que hacerla a través de la filmadora; y sólo en segunda instancia usar la grabadora. La música, al colocarle debe indicar algo, ya sea por semejanza o por contraste; nunca se debe colocar en forma gratuita.

Básicamente, éstos son los elementos sonoros que hay que tomar en cuenta.

Hechos todos estos preámbulos sobre técnica y lenguaje cinematográfico, entraremos a enfocar el tercer y último punto que hay que estudiar dentro de una película: su "*contenido*".

El "*contenido*" es lo que justifica a toda la obra. El lenguaje puede ser bellissimo, pero si no hay nada valedero que lo justifique, es un simple alarde de técnica, un simple formalismo. Ahora, pensar que no existe un contenido también es una afirmación arbitraria. Todo tiene "*contenido*". Sea bueno o malo, sea grande o chico, valedero o falso, toda obra cinematográfica tiene algo que le anima. Lo esencial es que ese algo tenga algún valor universal, "algo" que justifique a toda la obra.

Mucha gente confunde el "*contenido*" con el "*mensaje*" y valora toda la película según la mayor o menor cantidad de "*mensaje*" que contenga; sin importarle la forma en que el pretendido "*mensaje*" ha sido expresado.

Creemos que contenido y mensaje son dos términos diferentes. El contenido es la simple expresión del director. El mensaje, además de esto, es el afán catequístico con que el autor quiere engalanar su obra. Un contenido mal expresado da una mala película. Un mensaje mal expresado da una película mala, falsa y pretenciosa. Lo esencial, dentro de una película de aficionados, es que ésta sea valedera y honrada.

En líneas generales, éstos son más o menos los elementos que hay que valorizar dentro de una película de aficionados. No hemos dado ni normas universales, ni normas exhaustivas. Sólo criterios generales en los que conviene basarse, para poder, mínimamente, calificar una cinta. Limitarse exclusivamente al impacto emocional que se recibe, es dejarse influir demasiado por el contenido y poco por la expresión de ese contenido. Contemplar pobreza y niños ateridos por el frío, inspira lástima y seguramente forma parte de un buen documento humano, pero ello no basta para darle categoría artística a una película. Nos habremos emocionado, pero ¿hemos visto un buen filme?

ALDO FRANCIA B.

"CASA COLUMBIA"

ARLEGUI 356 — VIÑA DEL MAR

CASILLA 17 - TELEFONO 80283

Casa especializada en el ramo de fotografía, establecida en 1927, por su actual dueño, y única que cuenta con laboratorios propios en Viña, para entrega rápida de trabajo.

Fotos,
carnet y
pasaportes,
en 10 minutos.

Copias, Ampliaciones,
reproducciones de retratos
antiguos, etc.

N. DE R. - En nuestras próximas ediciones se publicarán las filmografías completas de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Orson Welles.

el ciclo de la angustia

La Segunda Guerra Mundial estremeció los cimientos de nuestro mundo contemporáneo. Cual más, cual menos, todos los países comprometidos en el conflicto sufrieron los horrores de una guerra que nadie quiso, pero que todos fabricaron. Y el cine, como el arte de nuestro tiempo, no quedó al margen de esta alteración profunda que se produjo en el seno de la sociedad humana.

....

La Segunda Guerra Mundial, con su destrucción sistemática de vidas, hogares y fábricas, desembocó en una postguerra angustiosa, llena de recuerdos negros y con un presente falto de ropas y alimentos. El hombre tuvo que luchar para sobrevivir. Luchar por el pan diario. Luchar contra el frío invierno. Luchar para conseguir un modesto trabajo. Y, a través de esta lucha, el pasado cedió luego al presente. Los recuerdos fueron suplantados por la desesperación del diario sobrevivir. Si el nuevo cine comenzó con "Roma, Ciudad Abierta", "Paisá" y "Vivir en Paz", todas películas del lacerante recuerdo, continuó posteriormente con "Lustrabotas", "Ladrones de Bicicletas" y "La Tierra Tiembla", todas enfocadas sobre el presente angustioso e inseguro. Y el Neorrealismo invadió todo el mundo. Desde Inglaterra al Japón. Desde Alemania hasta Estados Unidos. La angustia del mañana inseguro y del hoy doloroso no daba tiempo para que el hombre de esa postguerra se pensara como problema. Su angustia era exclusivamente exterior.

Pero los años pasaron y para todo el mundo destruido comenzó una nueva era de progreso y bienestar. El diario vivir dejó de ser inseguro. Había trabajo, alimentos y vestidos para todo el mundo. Y el hombre comenzó nuevamente a pensar en sí mismo; a pensarse como problema. Y comenzó un nuevo tipo de angustia. La angustia del hombre frente a sí mismo. Del hombre a su Destino. Del hombre frente a los demás hombres. Y el cine, al igual que en el período anterior, captó esta nueva angustia y la llevó a todas las pantallas del mundo. Es lo que se ha dado en llamar Neorrealismo interior o Neorealismo psicológico.

Ciclo ofrecido por el Cine Club Viña del Mar
durante el desarrollo de la XVII Escuela
Internacional de Verano organizada
por las Universidades de Chile,
Técnica "Federico Santa Ma-
ría y Técnica del
Estado.

Entre los directores cinematográficos que mejor han expresado esta angustia vital, tres nombres se destacan claramente: Antonioni, Fellini y Orson Welles. Y tres de sus películas la desmenuzan exhaustivamente: "El Eclipse", de Antonioni, "Ocho y Medio", de Fellini, y "El Proceso", de Welles. Las tres están íntimamente relacionadas entre sí por su temática. Antonioni enfoca la "angustia de la soledad", a través de la imposibilidad del amor —la mayor de las relaciones humanas— para romper esa muralla de aislamiento que rodea a todos los hombres. Fellini la "angustia de la creación", la razón de ser de muchos seres, a través de su propia experiencia. Welles, la "angustia vital", la peor de todas, a través de una reelaboración de la obra literaria de Kafka.

Los tres enfocan la angustia desde tres ángulos diferentes. Los tres mediante su peculiar estilo. Los tres son genios. Y sus tres obras son geniales. Pero mientras el "Eclipse" muestra una angustia interior a través de una serie de elementos exteriores (el aire, el agua, los teléfonos), "Ocho y Medio" muestra la misma angustia interior aunando hechos y experiencias reales a alucinaciones psíquicas. Mientras "El Eclipse" es completamente exterior y real, "Ocho y Medio", es sólo a medias exterior y real. La otra parte es interior e imaginaria. Y el "Proceso" llega todavía más allá. Pues si bien es cierto que parte de "Ocho y Medio" es irreal e imaginario y sólo corresponde a un problema mental del hombre, todo "El Proceso" es exclusivamente un problema mental. Nada es real. Las únicas cosas reales están insinuadas, pero no mostradas; y aún, sólo sirven para mostrar una etapa "mental" de la vida del hombre que se procesa a sí mismo.

"El Eclipse" es una sucesión de bellos símbolos, filmados magistralmente a través de hermosas imágenes, en que los hombres de "cosifican" y las cosas se "humanizan". Todo lo que se muestra pudo haber sucedido; aunque sea raro. Un niño de cortos años pudo haber caminado sólo por las calles, en las primeras horas de la madrugada. Nada es irreal, todo es arbitrario. Todo lo que se ve tiene un significado. Todo lo que se escucha tiene importancia. Al comienzo del filme se oyen tres notas en relación con un gran depó-

sito de agua. Más allá la pareja protagonista se moja la cara con el agua de una manguera. Y un trozo de madera se lanza a navegar en un tonel de agua, al empezar el romance. En ese momento comienza el fondo musical de la película. Termina el "amor eterno" y el agua del tonel se vacía hacia la alcantarilla de la calle. Y la música vuelve a desaparecer por el resto del filme. Todo tiene un significado; nada queda al azar. La monja que aparece, el teléfono que suena, el rumor del viento sobre los árboles y el borracho que muere —con su brazo extendido— en la piscina llena de agua.

"Ocho y Medio" es la historia de un hombre que busca "dentro de sí mismo" las fuentes que le permitirán seguir filmando. Es la historia de un hombre del que todo el mundo espera algo, pero que él, en lo más íntimo de su ser, siente que ya no tiene nada más que decir. Es la historia de un hombre artísticamente acabado. Al igual que en "El Eclipse", cada imagen, cada palabra tiene un significado fundamental; pero, mientras que "El Eclipse" es un conjunto de cosas que "pudieron haber sucedido", "Ocho y Medio" es una amalgama de cosas totalmente irreales con otras que fácilmente pudieron suceder. "El Eclipse" es la historia de un amor que intenta inútilmente acercar a los seres humanos. "Ocho y Medio" no es una historia. ¿Es un sueño? ¿un autopsicoanálisis? De todos modos, trata de llegar a la causa de la angustia; mientras que "El Eclipse" insinúa las causas a través de la visualización de los efectos.

"El Proceso" no tiene absolutamente nada de real. Al igual que las películas anteriores, cada palabra, gesto o sonido, tiene una importancia fundamental en la comprensión del filme y, al igual que en "8 ½", cada personaje que aparece dentro de la película es un desdoblamiento del alma del protagonista. Pero mientras que "8 ½" era la confrontación de un hombre con sus recuerdos, "El Proceso" es la confrontación de un hombre con su conciencia. Aquel triunfa. Este fracasa completamente. Los recuerdos le dan a aquel la pauta para seguir creando. La conciencia de éste lo condena, dándole la muerte. "8 ½" es una mezcla de psicoanálisis y sueño. El "Proceso" comienza en el alba del sueño y termina en la esquizofrenia. "8 ½"

representa a un determinado grupo de seres; "El Proceso" a toda la humanidad. El personaje de Fellini se salva; el de Welles muere. Una explosión simbólica—la explosión atómica— lo reduce a nada. A él y a la Humanidad que simboliza.

Si las películas de Antonioni y Fellini son limpias y de bella factura, con espacios grandes y claros y que en pintura se podrían identificar con la pintura abstracta, la película de Welles es retorcida y barroca, con espacios inmensos y recargados de elementos. Correspondería pictóricamente al expresionismo alemán. Aquel es el cine de latinos; éste es el cine de un germano. Y está bien que así sea, pues Welles trató de objetivizar el cerebro, con todos sus corredores y vericuetos secretos, con sus elementos racionales e irracionales, con su Super Yo freudiano, con sus represiones y temores, con su Conciencia y sus paliativos, con todos los pequeños monstruos que asaltan a ese pequeño, a ese minúsculo Yo que se debate por sobrevivir, sin defensas, desnudo en medio de la habitación, al que ningún "Cuadro" terapéutico, al que ninguna religión balsámica logran salvar.

ALDO FRANCIA B.

m. antonioni

Antonioni es un burgués refinado. Por eso, según propia confesión, aborda los problemas de ese sector y los enfoca según su óptica peculiar.

Las cuatro películas suyas que se han exhibido en Chile nos introducen en un mundo que el autor conoce a la perfección. "Las Amigas" los personajes pertenecen a un grupo formado por artistas fracasados o gente dedicada a labores que propenden a la frustración: decoración de interiores, casa de modas, cerámica. En "La Aventura" nos encontramos con un arquitecto que ha renunciado a crear y trabaja subordinado a otros arquitectos. En "La Noche" entramos al mundo de los literatos (Giovanni y su amigo Tomasso). En "Eclipse" tenemos un intelectual de izquierda (Ricardo: Francisco Rabal), una traductora (Vittoria: Mónica Vitti) y un empleado de la Bolsa (Piero: Alain Delon).

Arquitectos, pintores, decoradores, novelistas. Este es el mundo que nos presenta Antonioni, mundo de seres refinados, exigentes y vulnerables, presas fáciles del snobismo, de la decadencia y del hastío. Por algo en esos grupos es donde existe la más alta proporción de suicidios. Por eso también éste es el final de muchos de sus protagonistas, ("El Grito", "Las Amigas", "La Aventura").

Ellos hacen cruzar sobre un espléndido decorado una corriente helada de desencanto, de cansancio, de aburrimiento y de

derrota. Ellos arrastran un sufrimiento estéril y desesperado. Porque la han perdido, buscan una razón suficiente para vivir: y se debaten inútilmente en un esfuerzo por clarificar el horizonte. Son personajes "extraviados en el mundo, dispersos en las cosas y que sienten la necesidad de reentrar en sí mismos" (Heidegger). Como es fácil suponerlo, Antonioni trasplanta al cine su propia angustia existencial.

La angustia es hija de la soledad y la soledad se explica por la carencia en el hombre de un instrumento adecuado para manifestarse. Las relaciones entre los seres quedan vacías de contenido; los seres flotan en una atmósfera inconsistente, sin tener nada a qué asirse, sin poder vincularse con otros compañeros de ruta. Marchan solos. Los gestos que cada día se repiten son incapaces de transmitir un sentido; carecen de significado. No es de extrañar, entonces, que el amor, impulso constante de todos sus protagonistas, no logre realizarse. A lo más es un intento inútil que no llega al "encuentro" con el "otro". Cada ser humano es una mónada cerrada sobre sí misma. Desprovisto de toda posibilidad de comunicación, el sentimiento del amor no puede sostenerse. Queda reducido al puro contacto carnal. Buscar algo más es estrellarse inevitablemente contra lo imposible.

Este es el drama que nos repite Antonioni en cada uno de sus films. Lo trágico, lo conmovedor —dice él mismo— es que el hombre se aferra a mitos inútiles y persigue los imposibles; se ilusiona con el amor-sentimiento, con el vínculo único y perdurable, con la fidelidad, con los valores morales.

Detrás de este desquiciamiento interno hay uno social. El mundo que el hombre ha hecho es un laberinto. Enredado en una geometría inhumana, ha perdido su rumbo, y no sabe dónde quedó su origen y cuál es su destino. El orden social presenta tales fracturas estructurales, que el hombre no puede injertar en él un esfuerzo auténtico. Con razón los personajes deambulan sin sentido por calles solitarias, huyen de ciertas reuniones (Lidia, en "La Noche", de la recepción a su esposo en la casa editorial) o permanecen ajenos y extraños en medio de grupos (Vittoria en la Bolsa romana en "Eclipse", Lidia en la fiesta de los Gherardini en "La Noche", Claudia rodeada de hombres en la plaza mientras espera a Sandro en "La Aventura").

No hay duda que, parapetado detrás de esta visión, el problema existe; pero, sin salida. El reproche que podemos hacerle a Antonioni es el de haber reducido primero el horizonte, amputando la realidad. Sus esfuerzos posteriores por rom-

per el cerco serán genuinamente inútiles. Sus personajes, aprisionados en un ambiente obscuro, palparán estérilmente los muros que los bloquean buscando una escapatoria. Cada impulso por romper su soledad los dejará más patéticamente solos. La solución no vendrá repitiendo el intento (Por eso Vittoria renuncia a Piero en "Eclipse", por eso se suicidarán algunos personajes, por eso Claudia se resigna a la infidelidad de Sandro en "La Aventura"), sino integrando en la plataforma, desde la cual el hombre se lanza en pos de su aventura, la realidad exilada del panorama antoniano. La potencia —en el sentido escolástico— de infinito que tiene el hombre responde a una vocación que el Creador inscribió en su naturaleza. Es un vacío que conecta con las fuentes del ser —visión cristiana— y no un vacío que intercepta toda comunicación —visión de Antonioni.

No puede negarse, con todo, el valor del testimonio de Antonioni. No hay duda que representa una preocupación del mundo moderno que es muy aguda y explícita en ciertos estratos, justamente aquéllos a los que Antonioni pertenece. Su sinceridad nos entrega un planteamiento capaz de enriquecer una reflexión cristiana; su profundidad estremece saludablemente, y su calidad artística amalgama al contenido un valor expresivo permanente.

Los personajes de Antonioni son espiritualmente inmóviles. Tratarán de romper el aislamiento en que se debaten, pero inútilmente. Quedan donde están, a pesar de sus esfuerzos. Su creador les comunicará su propia lucidez intelectual. Por eso desvanecerán todas sus ilusiones. No podrán engañarse. Puestos en esta situación de soledad fija, sentirán con inaudita violencia el latir del tiempo. El está constantemente alerta, infatigable, indefinible. El instante no puede prolongarse; el éxtasis no puede permanecer y perece... sin seguridad ninguna de renovarse.

La angustia del hombre es inseparable del tiempo. No hay peripecia sentimental en la que él no intervenga; él corroee los más nobles metales y horada las rocas más duras. Nunca antes el cine había tenido tanta conciencia del tiempo, nunca el tiempo había aparecido con tanta claridad en la escena.

La mezcla de amor y tiempo constituye la expresión de la angustia existencial de Antonioni. El amor naufraga en el tiempo, no puede sostenerse y hace de las cosas un signo de su muerte. El amor ha muerto en los ojos de Antonioni. Por eso ve el mundo como un tremendo mausoleo. ¿Por qué extrañarse, entonces, del frío que caracteriza sus decorados? Los

restos de una ilusión fenecida han ido quedando prendidos a las cosas; solamente allí quedan, puesto que han desaparecido del hombre.

Antonioni insiste en contarnos una historia humana, consistente en la muerte y no en la vida de un sentimiento, a través de una minuciosa exploración del escenario. Su audacia y coherencia artística son impresionantes.

Antonioni ha sido el más clarividente cineasta que haya logrado filmar el deterioro progresivo de los sentimientos más fuertes con sólo exponerlos a la acción destructora del tiempo. En esto es indiscutible que Antonioni marca un progreso en la problemática del cine. Tradicionalmente, el cine trataba el amor como algo supremo. Tras su consecución avanzaba toda la trama; tanto que, una vez logrado, no había para qué seguir. Detrás de un romántico beso invariablemente aparecía la palabra "fin". Parecía como que ese momento quedaba fijo, que la marcha del tiempo ahí se suspendía, que el instante era "eterno" y "absoluto". El amor de deificaba. No puede negarse lo infundado de este mitológico romanticismo, que respondía a un deseo de evasión en el gran público y de afán comercial en los productores.

Antonioni no incurrirá en ninguna de estas concesiones. Sus películas serán un anti-romance y se construirán en base a momentos narrativamente débiles, en los que nada sucede, pero en que los personajes van dejando su alma al desnudo. Difícilmente nos presentará la exaltación del amor. Preferirá mostrarnos el antes o el después. El "antes", en cuanto condenado a una irrealización; el "después", en cuanto arrastra tristemente el recuerdo de amores muertos que nunca en realidad vivieron. En vez, de un instante quimérico, nos enseñará la duración real; en vez de adormecernos con sueños, nos enfrentará cruelmente con la calidad; en vez de pintar el amor como algo mágico y que escapa a la responsabilidad humana, lo hará percibir en todo su relativismo y su dependencia del hombre.

el eclipse

Se abre la película con un cuadro extraño, inmóvil como una naturaleza muerta. La única incógnita es un girón que resulta ser la manga de Riccardo. Está sentado junto a un ventilador eléctrico. El murmullo del aparato rompe apenas el silencio. Vittoria, su amante y secretaria, está también allí.

Se mueve sin sentido y toma distraídamente algunos objetos, entre otros, un marco vacío. Así es el amor de ellos. Ya no queda nada de él, sino lo que fue su marco, ese departamento de Riccardo, minuciosamente descrito por una cámara que todo lo registra, Vittoria no siente ya nada por Riccardo, y no puede mentirle. No sabe cuándo ni por qué dejó de amarlo. Su mirada, sus gestos, sus palabras, todo en ella es indefinido. Son inútiles los esfuerzos de Riccardo por lograr una explicación, por buscar un entendimiento a través de la dialéctica, lo único preciso que Vittoria le dice termina por desarmarlo. "Quería hacerte feliz" —dice él—. "Yo era feliz" —responde ella—. "Cuando te conocí tenía 20 años y era feliz". Ahora se va vacía y desorientada. En vano Riccardo la seguirá y volverá otro día. El rechazo es definitivo. Un vidrio le impedirá la entrada, símbolo del frío y de la separación.

Vittoria va de Riccardo a Piero, del intelectual aproblemado al hombre activo, práctico y sin escrúpulos. Deseará a Piero hasta llamarlo una noche por teléfono, pero sin atreverse a darse a conocer. Vacilará, pero tentará con todo. ¿No será su ilusión semejante a aquel globo destruido, como si fuese una pompa de jabón, a poco de iniciar su vuelo? ¿No será su amor como aquel edificio que jamás en la película se ve terminado, más aún, encubierto por planchas de paja que nos velan su rostro? ¿No será como el agua que se escurre o el surtidor que por capricho se extingue?

Podríamos seguir recorriendo cada detalle. Las manos en el primer encuentro se enlazan y corresponden, pero no en el segundo. Esas manos nos conducen a la mano del muerto (el borracho que roba el auto de Piero y cae con él al río y muere ahogado), definitivamente detenida en el gesto inútil de llamar a otro.

Los besos a través de un vidrio, son algo más que un juego; son un símbolo del amor imposible.

Pero sobre todo hay que recurrir al final. Vittoria y Piero se engañan mutuamente. Prometen volver a encontrarse "mañana, pasado y después de pasado mañana", "hoy mismo", "esta noche", "a las 8", "en el sitio de siempre". Sin embargo, en ese acostumbrado lugar, anochece; pasa el bus puntual a su hora; pero los amantes no acuden a la cita. La calle queda solitaria, mientras el agua del tonel con que Vittoria jugaba se pierde por una hendidura. La cámara se pasea tristemente en una interminable secuencia en que el tiempo avanza. Cada vez se hace más oscuro...

Pocas veces una película ha tenido un fin tan original y elocuente. Quedan solamente las cosas y, con ellas, la ausencia de los protagonistas. Ausencia, desilusión y vacío.

¿Qué pasa con Vittoria mientras deja a Riccardo y encuentra a Piero?

Busca a su madre; pero es inútil conversar con ella. Con un par de amigas tiene un momento de evasión: hablan del Africa y ejecuta una danza negra. El correteo detrás del perrito de su amiga la hace momentáneamente alegre; justo al atraparla y gozar con sus gracias, siente el metálico ruido de una serie de mástiles que dan la impresión de una inmensa jaula. Eso es el mundo civilizado. Aquí todo es más complicado, incluso el amor, le dice a su amiga nacida en Kenya. Su suerte es semejante a la de aquel quiltro que no puede escaparse y al que ni siquiera le es permitido tratar con los de su especie.

¡Cómo resulta todo más simple en el primitivo ambiente de la selva! Pocos momentos antes había expresado que llegan días en que un libro, un cuadro o un hombre significan lo mismo.

Antonioni, denuncia un mundo deshumanizado, una civilización hecha por el hombre para servirlo; pero que, en cambio, lo cerca y lo aplasta.

Por algo nos detiene en el interior de la Bolsa de Roma, que parece "una oficina, un mercado o un ring". Allí la lucha es sin cuartel; allí se cumple sin reticencias aquello de *homo homini lupus* (el hombre es lobo para el hombre). Las voces de la jauría son más estridentes y crueles después del minuto de silencio con que se recuerda al compañero caído.

Por un breve momento Vittoria se sentirá feliz, se dará cuenta de ello y lo dirá. Es al término de un rápido viaje en un avión de turismo. Pareciera que la felicidad es un sueño, algo que está en las nubes y no puede durar, porque es imposible desprenderse de la condición terrena.

Fácil es comprobar el parentesco que existe entre esta película y "La Noche" y "La Aventura". Pero cabe también señalar un progreso. Si la unidad interna de una obra es síntoma de la fuerza de inspiración, podemos advertir un avance en Antonioni a través de estas 3 películas. Las digresiones son numerosas en "La Aventura", disminuyen y son más explicables en "La Noche" y simplemente no existen en "Eclipse". Esta mayor seguridad en el trazado lineal de sus cintas avanza en relación inversa con la abundancia de escenas eróticas, que cada vez va necesitando menos.

La importancia del paisaje, del mundo de los objetos como testigo del drama humano, va notoriamente acentuándose. En "La Aventura" —podemos decir— el paisaje está presente (islas, caminos y ciudades de Sicilia); en "La Noche" se transforma en una fuente de símbolos y contribuye a objetivar el interior de los personajes; en "Eclipse", simplemente es un personaje más, tal vez el más importante como el asfalto en la película "La Calle", de Fellini. El paisaje termina por vincularse enteramente a la angustia de los hombres hasta expresarla mejor que los mismos protagonistas. Así se explica el final de "Eclipse".

El empleo de los tiempos muertos o tiempos débiles se intensifica cada vez más. Mientras en "La Aventura" había una historia que avanzaba en función de los tiempos fuertes, paralelamente se daba una serie de tiempos débiles que servía para sondear la conciencia de los personajes. En "La Noche" los tiempos débiles son proporcionalmente mucho más numerosos —casi todas las secuencias de Lidia—; y en "Eclipse" terminan

por monopolizar la pantalla. En este film, incluso los "sucesos", tales como el robo del automóvil, no son explotados narrativamente y se les utiliza para puntualizar algunos detalles psicológicos de los personajes. (Metalización de Piero que piensa más en los arreglos, en los costos, que en el hombre fallecido). Saber narrar es una cualidad; pero sostener una película con solos tiempos débiles es una proeza comparable a construir una música con semisilencios. ¿Podrá Antonioni llegar más allá en esta línea? Parece imposible.

Paralelamente al estilo, podemos también percibir un progreso en la temática de Antonioni, esto es, una mayor coherencia entre sus postulados ideológicos y el contenido de sus films, Claudia vive una ilusión en "La Aventura", la misma que vivió su amiga Anna, y llega también al desengaño. Fue inútil para ella la experiencia de Anna. El espejismo del amor la atrae a la misma vaciedad, la misma nada. Lidia en "La Noche" llega más lejos en esta visión pesimista. Jamás la película la mostrará viviendo la ilusión del amor, que ha quedado definitivamente muerta. Tanto es así que no puede entregarse a otro hombre y quiere morir porque ya es incapaz de querer. Es la confesión que hace a su marido al final de la película. En "Eclipse" Vittoria ni siquiera alcanza a vivir esa ilusión, cuando ella muere. La precariedad del amor se manifiesta aquí más fuertemente y con menos esperanza de recuperación. En "La Aventura" quedaba por lo menos la resignación; en "La Noche", el vínculo de los esposos que los hace recomenzar; pero en "Eclipse" no queda nada, sólo las cosas y su absoluta ineptitud de amar.

La incomunicación, tema preferido de Antonioni, también se acentúa en cada uno de estos films. En "La Aventura" y en "La Noche", si los personajes no se comprenden, alguna razón

habría para explicar la falla: la torpeza de Sandro o el egoísmo de Giovanni. Pero aquí, en "Eclipse", no queda sino la incapacidad funcional para expresarnos y podernos conectar con otro en un terreno común. De ahí los monótonos y desesperantes "No sé" de Vittoria.

Pondremos fin a esta comparación refiriéndonos a otro elemento muy propio de la temática de Antonioni: el papel corrosivo del tiempo. En las tres películas el amor se pierde y naufraga en el tiempo; es incapaz de "durar"; pero en "La Aventura" necesita un aliado para cumplir su función destructora: una provocación de un tercero; en "La Noche" bastó algo mucho más sutil y más vinculado a la duración: la costumbre; en "Eclipse" el tiempo solo mata los sentimientos. (Recordar el final con su progresivo oscurecer). El tiempo en "Eclipse" arrastra cadáveres.

En dos anteriores comentarios nos hemos referido en esta revista al pesimismo de Antonioni. No podemos aceptarlo; pero no vamos a repetir lo que entonces dijimos. ¿Adónde va Antonioni? ¿Puede seguir avanzando dentro de su línea? Nos parece que no y que sus denuncias —valiosas y sinceras— han llegado a un límite que no puede superar y sólo dejan paso a la demencia o a la redención.

GERARDO CLAPS, S. J. (°)

(°) Revista MENSAJE - Julio 1963.

federico fellini

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el cine italiano se encontraba totalmente destruido.

Sin medios económicos, sin sets y sin maquinaria. La pobreza asolaba a toda la península e imposibilitaba cualquier intento de volver a rodar las grandilocuentes producciones de la época fascista.

Por otro lado, los directores, que por mucho tiempo sólo habían podido filmar bajo la batuta de los organismos estatales, se encontraron repentinamente libres en su lenguaje cinematográfico expresivo. Libres sí; pero sin medios. Y es entonces que aparece el neorrealismo. En medio de esa pobreza franciscana, la miseria adquiere importancia. El hombre en su tragedia diaria, tragedia de vivir y sobrevivir, es el tema obligado de cineastas que se desarrollaron después de la guerra. Y junto al gran Rosellini, el de "Roma, ciudad abierta" y "País", creció un hombre joven, y por aquel entonces delgado, llamado Federico Fellini.

Pasaron algunos años antes de que aprendiera bien el oficio, y sólo en 1950, en combinación con Alberto Lattuada, hombre ya fogueado dentro del cine ("El bandido", "El molino del Po", "Sin piedad") aparece su nombre en la dirección de una película de largo metraje: "Mujeres y luces". Un gran realizador estaba naciendo.

Dentro de este film habían partes dirigidas por Fellini y otras por Lattuada. Fácil es actualmente reconocer las partes pertenecientes a cada realizador. Y aunque parezca extraño, las mejores secuencias del film eran aquellas dirigidas por el novato. Había momentos en que la película cobraba altura, con toques de humanismo y poesía. Dignas son de recordar las escenas del teatro miserable, y aquellas otras en que las calles nocturnas parecían vacías, recreadas solamente por las melancólicas notas del clarinete.

El pobre mundo de los cómicos estaba pintado con amor, humor e ironía. El mundo felliniano entraba en escena.

Pasaron dos años antes que dirigiera una película solo: "El Sheik Blanco" (1952). Ambiente y sentido eran semejantes. El tema trataba sobre el mundo de la fotonovela, sus aventuras imaginarias y sus héroes.

En estas dos primeras películas de Fellini, había un personaje humano, cómico e ingenuo, destinado a brillar en el firmamento estelar del mundo; personaje que adquiriría enorme altura en otras futuras películas del director ("La Strada", "Las Noches de Cabiria"). Sería con el tiempo su esposa: Giulietta Masina.

En 1953 dirige uno de los episodios de "Amor en las calles", una especie de prólogo de lo que sería posteriormente el Cine-Verdad.

Su cuento, "Agencia Matrimonial", era sin duda el más dramático y mejor realizado de toda la selección. Ese mismo año realiza la primera obra importante de su carrera: "Los inútiles". En ella Fellini describe la vida de un grupo de muchachos, algo envejecidos (los "vitelloni"), en una pequeña ciudad terriblemente burgesa y provinciana.

El año siguiente, 1954, nos legó una obra maestra: "La calle".

Trata de las relaciones entre un santimbanqui, bruto y animalesco, y una muchacha ingenua y simplona.

Película poética y hermosa, plantea uno de los problemas que sería posteriormente el leitmotiv del cine moderno: el de la incomunicación de las almas. Este problema de soledad también figura en su siguiente film, "La trampa" (1955), en el que relata el mundo de los embaucadores y cuenteros. Tratado con cierta poesía, aparecen en él algunos de los principales defectos que opacan muchas veces las mejores películas de Fellini: su patetismo empalagoso y su efectismo gratuito.

Después de este traspiés, Fellini se repone con "Las noches de Cabiria". Presentada en el Festival de Cannes en 1957, la gente gritaba de pie: "Cabiria"; pero las Palmas de Oro se las llevó "La gran tentación". Sin embargo, a pesar de este nuevo revés, esta película con la vida de la pequeña prostituta, poética en su afán de sobrevivir, trágica y llena de amor por el ser humano, emocionó a todo el mundo y colocó a Fellini junto a los grandes directores de cine contemporáneo.

Pasaron tres años antes que volviera a filmar. Finalmente logró engendrar "La Dolce Vita" (1960), monumento de la cinematografía, mosaico de la vida actual, superficial y profunda, atacada por los pacatos y venales, defendida por los audaces e intelectuales.

Posiblemente "La Dolce Vita" no es la mejor película de Fellini; pero es un manifiesto contra cierto tipo de vida, contra nuestra forma de vivir. Es un film terrible, trágico y desconsolador. Los superficiales sólo vieron en él una antología de pornografía, y no supieron ver la tragedia de un hombre (de El Hombre) que lucha por subir y triunfar; pero que termina por caer completamente derrotado y vencido, sin ninguna esperanza de salvación. "La Dolce Vita" es posiblemente el documento más cruel y descarnado que se haya hecho contra el mundo de hoy, sin Dios (a pesar de su aparente religiosidad) y sin destino (a pesar de su proyección hacia el futuro).

Fellini enmudeció nuevamente. A medida que iba creando nuevas películas, el trabajo va siendo más y más inmenso, y la tarea más complicada. En 1962 filma uno de los cuentos de la antológica "Boccaccio 70". Incursionó en el color y fracasó totalmente. Su cuento "Las tentaciones de Don Antonio" aparece desorbitado y falso. Su denuncia de los falsos moralistas, de los mismos que atacaron su "Dolce Vita", no toma altura, no adquiere fuerza. El cuento es largo, presuntuoso, y termina por aburrir. Parecía que Federico Fellini había llegado al fin de su carrera.

Pero pasa un año y aparece con otra obra maestra: "8½"...

ALDO FRANCIA B.



Italiana 1962-1963.

Dirección	:	Federico Fellini
Idea	:	Federico Fellini y Ennio Flaiano
Guión	:	Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi
Director de Fotografía	:	Gianni Di Venanzo
Música	:	Nino Rota
Escenografía	:	Piero Gherardi
Montaje	:	Leo Cattozzo
Interpretación	:	
Guido	:	Marcello Mastroianni
Claudia	:	Claudia Cardinale
Luisa	:	Anouk Aimée
Carla	:	Sandra Milo
Gloria	:	Bárbara Steele
Mezzabotta	:	Mario Pisu
Productor	:	Angelo Rizzoli, para la Cineriz
Distribución mundial	:	Columbia

Hay películas donde la forma supera al contenido (formalismo cinematográfico), y otras, donde el contenido supera a la forma (Contenutismo).

Ambas clases son deficientes. La obra de arte es un equilibrio entre ambos aspectos. Hay que tener algo que decir y decirlo bien. Esa es la función del verdadero artista. Aunque films de este tipo son escasísimos, "8½" de Federico Fellini es uno de ellos.

Para valorizarla habría que enfocar ambos aspectos simultáneamente. Pero dado que la interpretación de la película es sumamente difícil, dejemos la forma a un lado y tratemos de interpretar su contenido.

Antes de avanzar cualquier idea, debemos afirmar que, como toda obra de verdadero creador cinematográfico, "8½" es el resultado específico de la forma de crear y expresar de su director. Y para ello, diremos someramente unas cuantas palabras sobre uno de los aspectos de la película: la fotografía. En esta ocasión, y abandonando al director de fotografía de la mayor parte de su obras, Otello Martelli, Fellini contrató a Gianni Di Venanzo, le camarógrafo de Antonioni y de Francesco Rosi ("Salvatore Giuliano"). Sin embargo la calidad de su fotografía, completamente opuesta a la obtenida en la película de Rosi (de índole neorrealista, como exigía el director), es muy parecida a la que Fellini obtiene en todas sus producciones. ¿Qué significa esto? Que tanto Martelli como Di Venanzo, magos y genios de la cámara, se mimetizaron completamente con lo que el director deseaba. Y lo mismo sucede con los demás aspectos del film, desde los guionistas al escenógrafo. Tanto aquellos como éste, sólo sirven de consultores, y jamás de creadores. Como secuela de todo esto, una cosa se puede afirmar sin temor de equivocarse: "8 ½" es la obra creativa de un sólo hombre. De Federico Fellini.

Llegando a esta conclusión, lógico es preguntarse qué quiso decir Fellini con esta película.

No hay duda, que con una sola visión del filme, es completamente imposible darse cuenta de cual es su verdadera esencia.

Al máximo es posible llegar a captar su primera etapa de explicación, aquella en la cual Fellini se ríe un poco del público y también de los otros grandes del cine simbólico, llámense Resnais, Bergman o Antonioni. Es por ello, que después de esta primera visión, uno sale un poco corrido de la sala, como si hubieran querido pasarle gato por liebre, y encima se hubieran reído de uno. Para reconciliarse con el director es necesario verla por segunda vez. Sólo entonces es posible penetrar en su textura y explicarse la película claramente. En el campo de las metáforas, sería posible describir la película como una alcachofa de la que hay que sacar todas las hojas antes de llegar a su corazón. Tratemos de sacarlas una por una.

Al término de la primera visión del film, uno se pregunta qué significa todo ese mare magnum de imágenes. Rápidamente se saca una primera conclusión: Es la película de la historia de una película que no se hizo... pero que es la misma película que se acaba de ver.

Los actores y sus copiones de prueba (que también aparecen en la pantalla) son los mismos que se habían contratado y hecho para este filme que se acaba de exhibir.

En segundo lugar, se deduce que la película trata más bien de los factores y razones que motivaron el fracaso del filme; los que por otro lado son de exclusiva incumbencia del director, (Guido).

En tercer lugar, se deduce que el director que trabaja dentro de la película (Guido, encarnado por Marcello Mastroianni), es el mismo director de la obra filmica (Federico Fellini), y que todas las experiencias, recuerdos y frustraciones que se narran, son en realidad las experiencias, recuerdos y frustraciones de Fellini.

En cuarto lugar, se llega a la conclusión que el problema vital que afecta a ambos directores (Fellini y Guido, ya que ambos son la misma persona) es un problema de "creación", de verdades que transmitir, de posición frente a la vida. Ambos ya no tienen nada que decir. Llegaron a la cima y comienzan a decaer.

Enfocada desde este punto de vista, la película es la historia de un conflicto vital y crucial o dicho en otras palabras, la historia de una neurosis. Narrar es-

ta neurosis a través de imágenes, es casi un autosicoanálisis cinematográfico. En el fondo, la película es la historia de una neurosis contada desde el diván de un sicoanalista. Al final viene la catarsis, la liberación, y el filme se puede realizar. Es contado racionalmente, y el resultado es justamente lo que acabamos de ver.

Enfocada desde este punto de vista, toda la película se clarifica. Fellini, después del éxito sin precedentes de su "Dolce Vita", cayó en su mediocrismo: "Las tentaciones de Don Antonio" (primer cuento de "Boccaccio 70". Era el comienzo de la bajada, después de haber llegado a la cima. Era la decadencia. Lógico es pensar, que después de este fracaso, le sobreviniera una "neurosis de creación". Ya no tenía nada nuevo que decir. El cine de los otros era mucho más original, más vital, más verdadero, que el que él concebía... Y llegó "8 1/2".

Fellini deja la realidad, esa realidad que lo acompañó a través de tantas películas, y se lanza de lleno a investigar el subconsciente. Trata por un lado de hacer una catarsis cinematográfica (sicoanálisis, como decíamos antes), y por otro, adquirir expresiones nuevas que le permitan competir de igual a igual con Bergman o Resnais.

Y es así como nos lanza en forma desordenada, tal como es la técnica del sicoanálisis (ya que se basa en el desorden aparente del subconsciente y del sueño), a escudriñar en su pasado, en su presente y en su futuro. A través de una palabra, de una imagen, termina una secuencia y comienza otra, sin ninguna relación lógica entre ambas. En algunas de ellas, hay visiones que son un sueño dentro de otro (por ej. Claudia dentro de la primera secuencia onírica de las termas, cuando la gente hace cola para recibir el agua). La película, por ser una obra sicoanalista, que estudia el subconsciente, está fuera del tiempo. Esto se observa en el gran reloj del establecimiento termal: siempre marca la misma hora. No es sólo Guido que se ha detenido en su poder creativo, sino que todo lo que sucede dentro de la película no sucede realmente.

Enfocada así, como película onírico-sicoanalista, hay mucha gente que compara "8 1/2" con "El año pasado en Marienbad", de Resnais.

A mi entender, son dos obras completamente disímiles. "8 ½" es una obra racional, concienzuda y seria, de un problema subconsciente. "El año pasado en Marienbad" es una obra irracional, artificiosa y falsa, de un problema temporal. "8 ½" es una película difícil, pero con un fondo al que es posible llegar; mientras que la obra de Resnais, es una obra efectista en la que no hay ninguna posibilidad de llegar a nada positivo. "8 ½" es un psicoanálisis terapéutico; la de Resnais, una neurosis sin posibilidad de curación. "8 ½" es un medicamento; "El año pasado en Marienbad", una simple evasión.

Tratada como película psicoanalítica, que trata de hacer aflorar una neurosis, muchos de los símbolos de "8 ½" se explican fácilmente. La primera secuencia, filmada o lo Bergman, nos muestra la manifestación onírica de esta neurosis: un gran embotellamiento automovilístico en el que Guido se ahoga. En los autos vecinos sólo se observan personajes estatuarios, indiferentes a su desesperación. Nadie se mueve. A lo más, una pequeña escena estilizada, de las que él no puede aferrar nada. Indiferencia y falta de poder creativo. Su estro artístico ya no es capaz de comunicarle nada. Y su neurosis hace crisis. Guido vuela por los aires, en pos de libertad, de esa libertad de expresión que él tanto desea, y termina por quedar encumbrado, como volantín, sobre una playa. Es el sueño revelador de su estado angustioso. Es el sueño clave. Angustia y libertad. Un juego infantil frente al mar. Allí radica todo su problema neurótico. Un caballo viene al galope. Es la verdad que avanza. Guido cae al mar y se despierta en la clínica-balneario termal. Es el primer sueño; pero desde él, ya tenemos la revelación de que la neurosis (como casi todas las neurosis) tuvo lugar en la infancia y frente al mar.

El avanzar de la película nos muestra otra secuencia. Un niño, colegial, que va a ver el baile de una prostituta (la Sarracena), frente al océano. Y luego, prendido y castigado por contemplar las danzas del demonio y del pecado. Castigado injustamente y menospreciado por todos, aún por su madre. En este segundo sueño Guido se encuentra solo, emplazado en grandes espacios, frente a eclesiásticos asexuados, tal como los ve su visión de niño (mujeres vestidas de frai-

les). La Iglesia lo rechaza; y los confesionarios, a los que él acude, sin éxito, parecen murciélagos (notar el parecido de éstos con los bancos de la secuencia onírica de la fuente, al comienzo del film). En ese momento Guido queda totalmente marginado de la gracia de la fé. Está solo. Es el momento en que empieza su neurosis.

Y que allí comenzó su neurosis lo subraya claramente en la visión final de la película. En ella aparece una banda de payasos tocando una música festiva. Instrumento en mano, los sigue un niño vestido de colegial. El mismo de la secuencia de playa. Guido. Es el complejo que desaparece en el proceso de la catarsis, aflorando completamente en el campo consciente.

El proceso neurótico está manifestado bajo la forma de "falta de sentido existencial". La vida de Guido no tiene sentido. Sólo se desarrolla entre vanidad superficial ("miren mi relojito") o amoríos intrascendentes. Y aunque él, como todos los demás, va a la Fuente de la Vida en busca de inspiración, ésta no llega. Heroicamente acude a ella. Heroicamente remece su conformismo, bajo los acordes de los motivos heroicos de Sigfrido y Radamés.

Junto a él, innumerable viejos, sacerdotes y laicos, angustiados por el problema de la muerte, tratando también de llegar a la Fuente de la Vida. No hay jóvenes. Para esto, la vida aún tiene sentido. Pero Guido no obtiene nada. La inspiración, aunque la observa de lejos (Claudia), aunque aparentemente le ofrece un jarro de agua, no logra cristalizarse, no logra ser aferrada.

Nadie puede ofrecerle nada. El sigue solo con su problema. Y a medida que el mundo lo va acosando, más y siempre más, para que él les diga algo nuevo, más y más él se siente vacío, completamente vacío, sin poder articular una sola palabra... Sólo un revólver podrá fin a este terrible tormento. Es la evasión antiheroica que pondrá fin a todo su problema.

Esta es, en esencia, la primera impresión que se obtiene de la película. Hay muchos otros detalles, pero ellos no interesan dentro de la concepción total del film. Tal vez aún se podría mencionar la escena del harem, con el que Guido trata de solucionar todos sus problemas. Aparece dentro del filme como un sueño

despierto, y tiene una clara significación sexual ya que Guido cree que ese es el carácter primigenio de toda su neurosis. Según otra secuencia vista anteriormente, él no se casó con Luisa, su mujer, sino con Luisa, imagen de su madre. Y este complejo edípico, brillantemente mostrado por Fellini en la toma final de la escena del cementerio, sería la explicación de la inmensa frialdad existente en su matrimonio, y asimismo de los amoríos intrascendentes de Guido. La solución, según su sueño, sería un harem donde estuvieran todas juntas: la mujer y las amantes. La imagen de su madre, Luisa, trabajando en el piso bajo (la madre ya está en el alto) y las otras mujeres regaloneándolo.

Enfocado así el filme aparece demasiado intelectual; como si Fellini hubiera querido hacer una copia, más superficial y más clara, de las cosas que filmaban los otros grandes maestros contemporáneos. Sin embargo, hay muchos elementos que no logran explicarse, y que hacen imprescindible una segunda visión del filme. Y aquí la cosa se aclara completamente. La película es todo lo que hemos dicho, y mucho más.

El problema de Guido Fellini no es solamente un problema de creación. Es un problema mucho más profundo: Un problema de verdad. Un problema frente a la Vida. Un problema frente a la Muerte. Un problema frente a Dios. La película, en síntesis, es la "búsqueda de la Verdad". Y para ello Fellini se desdobra en diversos personajes. Cada uno con su Verdad. Claudia deja de ser solamente la Inspiración o la Pureza y pasa a ser el Alma: el Alma que busca la verdad. Su alma. Es también su amiga de infancia; aquella que jugaba con él en aquellos enormes cuartos de los recuerdos de la niñez; aquella que le repetía "Asa Nisi Masa" (Anima, Alma), la fórmula mágica para que el hombre del cuadro moviera los ojos y le indicara dónde estaba el tesoro escondido, vale decir, la Verdad. Y es también Paula. Aquella Paula que Marcello veía en la última visión de la "Dolce Vita", y que el mar, nuevamente el mar, no le permitía entender lo que ella le decía (Enfocada así, "La Dolce Vita", adquiere un sentido mucho más profundo que el que generalmente se le confiere).

En su niñez, Guido-Fellini, tenía la Verdad materna, que es la única verdad de los chicos. Su madre

lo bañaba y el ama le tiraba fruta dentro de la bañadera. Su mundo estaba completo. El Agua de la Verdad lo mojaba hasta el cuello. Y era feliz. Con su padre se identificaba poco, pues, nunca hubo posibilidad de hablar mucho entre ambos (frase del cementerio, en que ambos, padre e hijo, hablan un idioma diferente en sus intenciones). Posteriormente es enviado al Colegio Eclesiástico, para que la Iglesia, en la que la Verdad materna confiaba plenamente, le enseñara cual es la Verdad vital.

Guido se rebela. Quiere descubrir su propia Verdad, y no la que le enseña el Cristianismo. Y va a ver a la Sarracena (nótese el nombre no cristiano). Y aunque lo castigan, él abandona la Verdad cristiana, encarnada por otra mujer, la Virgen (dos últimas visiones dentro del Colegio), y va a escuchar el canto de sirena de su Verdad particular ("Ir más allá del horizonte, donde remonta la verdad, y en desnudo de mujer contemplar la realidad", Himno de la U. de Chile). Y Guido se arrodilla frente a ella. Es curioso hacer notar que este canto de sirena, aparece tres veces a lo largo de la película, cantado por tres mujeres, y siempre en relación con la Verdad: en su casa de niño (la Verdad materna), en boca de la Sarracena (la Verdad erótica), y al comenzar el sueño del harem, con el canto de su amante (la Verdad a la que él trata de llegar.)

Posteriormente, Guido se casa con Luisa, encarnación de su madre. Esta, después de perder a Guido por un tiempo (mientras éste estaba entregado a la Verdad encarnada por la Sarracena) logra reconquistarlo. En la secuencia del cementerio, al producirse el beso entre aquella y Guido, éste repentinamente adquiere ropa de colegial. El beso entre madre e hijo, como ya dijimos, se transforma entre mujer y marido. Es la nueva Verdad que entra en la vida de Guido. Este se identifica totalmente, en esta etapa de su vida, con su amigo mayor, aquél que poseía parte de la verdad, sin saber cómo se llegaba a ella, "sin saber cómo se hacía". Esta visión llegaba a ella, "sin saber encarnada por Luisa, mezcla de verdad materna y verdad juvenil, es la Verdad del hombre joven, la que él tenía años atrás, cuando era amigo del mago. Totalmente asexual (recordar la escena del harém) es la transformación de su madre en esposa. El hombre, al

casarse, no se casa con una Mujer. Se casa con la encarnación de su Madre en Mujer. (Complejo edípico sublimado). La madre es la Verdad absoluta del niño, la única verdad de la vida, hasta que los problemas religiosos la substituyen. Y esa Verdad religiosa persiste hasta que la inquietud sexual le indica que existe otra verdad; verdad que la Iglesia trata de ocultarle. El casarse significa unir la Verdad materna a la Verdad sexual, vale decir, la Verdad absoluta. Una Verdad no racional, con parte de truco, parte de magia y parte de intuición.

Guido-Fellini tuvo su Verdad absoluta. Aquella que le permitió crear grandes cosas. Aquella de "La Calle" y de "Las Noches de Cabiria", y en que la Verdad se transmitió a los públicos de todo el mundo en forma totalmente emocional e intuitiva. Su época de mago. Su época de Giulietta Masina. Pero la razón, la maldita razón, lo separó totalmente de ella. Y la Verdad absoluta, su mujer, se le torno esquiva. Guido se aburguesó y se entregó a todas esas pequeñas verdades racionales que lo rodeaban y que en el film están simbolizadas por Carla, su amante.

Esa verdad barata, esa verdad de "envoltorios de dulce" lo hizo vanidoso y vacío. Y ya no supo contar historia de amor y transmitir pensamientos elevados. Sólo imperó la Diosa Razón. Se aleja completamente de su mujer, de su Verdad, y trata de substituir la racionalmente con su amante. Carla, atrayente en su tontería, es la representación real del estado psicoico por el que Guido atraviesa. En vano, en la escena del Hotel de la Estación, trata de vestirla como su antigua Sarracena, como su antigua Verdad de niño, casi desnuda, envuelta en una gran toalla blanca. Pero sólo obtiene una bruja. Esa Verdad racional no tiene nada que ver con su antigua Verdad de niño. Aquella le daba un mar de Verdad; ésta sólo le consigue un agua mineral (la verdad embotellada, industrial, adocenada). Y es por esto que no se divorció de su mujer. Porque sabe que Carla no es la Verdad; sabe que no lo quiere (siempre habla de su marido) y que él tampoco la quiere a ella. Por otro lado tiene conciencia de que Luisa es la Verdad absoluta; pero ya no tiene fuerza para volver a ella. Trata entonces de volver a los antiguos cauces religiosos, aquellos que seguía cuando su madre lo puso en el colegio; pero

se da cuenta que ese no es su camino. Sólo le hablan de la muerte y de los "pájaros de Diomedes", y a él le interesa la vida. Y él acude a la gran fuente de la Verdad, tratando de purificarse para llegar a ella. Baja, junto a los otros, al Purgatorio purificador, vestido con la túnica de los antiguos romanos, o con la sábana con que se envolvía a los muertos. Y después de hacerlo, nuevamente va a hablar con el Cardenal, que en este caso representa a toda la Iglesia. Pero éste sólo le comunica que "fuera de la religión, no hay posibilidades de salvarse". Sólo en la Iglesia Cristiana está la Verdad verdadera; pero no le da ninguna chance de conocerla.

Primero los separa una cortina, y luego se cierra la ventana que los comunicaba. Por otra parte, la Virgen de sus años infantiles, la Bella Señora (de notable parecido con la Virgen de su colegio) también lo llama. "Te perdono todo lo que hiciste" dice por teléfono, pero él se sigue alejando. No, no hay duda que la religión, dentro de los cauces de la Iglesia, no es su camino. Sólo estuvieron juntos, dentro del film, al terminar el sueño del cementerio, después del beso de su madre-esposa, y por brevísimos instantes mientras bajaban en el ascensor, dentro del cual estaba también Jesucristo. Pero rápidamente se separaron. Guido entra en su mundo ya no vuelve a ser acompañado por el Hijo de Dios.

Frente a Guido-Fellini aparece la otra cara de la moneda: la de su amigo Mezzabotta, aquel que se divorció de su mujer para seguir a Gloria, su amante joven y bella. Tanto ésta como Carla, la amante tonta, encarnan el mismo personaje. Ambas van siempre vestidas de negro; y ambas usan sombreros. Las dos no están enamoradas de sus respectivos amantes. Mientras una habla de su marido, y va con Guido para favorecer a su esposo; la otra está unida a Mezzabotta por el poder del dinero. Las dos, dentro de los diferentes puntos de vista, simbolizan a la misma Verdad Racional, económica y burguesa.

Pero mientras Guido no cree en ella; se ha vuelto neurótico; no se divorcia de su mujer; y va a la Fuente en busca de la Verdad, Mezzabotta esta feliz. Su mujer la Verdad absoluta, ya no le interesa. Se divorció de ella. Sabe que su amante no lo quiere, que

sólo es una verdad monetaria, pero trata de engañarse. No tiene vergüenza de hacer el ridículo frente a los demás. Baila todos los bailes, aunque después se sienta morir. Pero él esta conforme. El no va a la Fuente en busca de la Verdad. Sólo está allí, porque allí está Guido.

Ambos, Guido y Mezzabotta, son la misma persona. Guido es el Fellini real, neurótico y angustiado en su falta de verdad.

Mezzabotta es el Fellini conformista, unido a la Gloria (tal como se llama la amante), preocupada sólo del dinero y de su filosofía de cliché, que a veces, por sus estudios de filosofía invoca al mago y a la fuente, y que también, al igual que el Alma de su infancia, lanza frutas, pero que parecen de cera. Es la verdad falsa e hipócrita. La verdad de los directores comerciales y conformistas, preocupados sólo de ganar dinero, engañando al público; famosos y ridículos, falsos y fracasados. La amante es bella y con olor a intelectual pero en el fondo, interesada e hipócrita. Y esa sería la Verdad a la que llegaría Guido-Fellini si rompiera enteramente con su mujer; si tratara de crear, auto-engañándose deliberadamente, en su amante. Mezzabotta sería su imagen. Tendría la Gloria y no estaría neurótico; pero también tendría la conciencia del ridículo. Sus películas serían intrascendentes y superficiales, con un barniz de profundidad (de filosofía), y él, aparentemente estaría completamente conforme con ellas, aunque en el fondo sabría que eran falsas banales. En su desesperación por encontrar a la Verdad, que a veces entrevé a través de Claudia, su Alma, imagina la escena del harém, en la que, a través de una visión universal, ecuménica, trata de captar toda la verdad. Allí están todas sus pequeñas verdades. Cada mujer simboliza uno de sus aspectos. Están Carla y Gloria, las dos caras de la Verdad Racional, burquesa; la amante del productor, la que no usa trajes negros y sombrero (y que a él poco le afecta); La Sarracena, la Verdad infantil; y la hermana y amiga de su mujer (la verdad-grillo de Pinocho: su conciencia) y también están la Bella Señora (la Virgen), la Caracolito (1), (la Pereza), y todas sus verdades de vagabundeo a través de su vida.

Pero todo esto es solamente un sueño. En él Luisa, su mujer, sólo interviene como sirviente y no como concubina. Y tampoco interviene Claudia, ya que esta, totalmente irreal, es su propia alma. Y aparentemente, sería justo que también ella interviniera, ya que hay un momento en que Guido, nuevamente en los toneles (bañaderas de niños) ve abrirse un orificio en el techo por el que lo observa su Conciencia. Y quien abre el orificio, que en la escena de la niñez aparentemente es su amiga del Asa Nisi Masa (alma infantil), no es Claudia, aunque es otra mujer que se le parece mucho. Ese harém significa el esfuerzo de Guido-Fellini por alcanzar nuevamente la Verdad. Otra vez emplea su casa de niño, y coloca en ella sus antiguas bañaderas "de agua de verdad". El se sumerge hasta el cuello, y con las manos hace un aleteo simulando alas. ¿Volvió a ser ángel? ¿O simula los gestos de la fórmula mágica para que los ojos del hombre del cuadro indiquen el lugar del tesoro? Lo cierto es que Guido-Fellini hace un esfuerzo para reunir todas las verdades que alcanzó a través de su vida, en su casa de niño, cuando la Verdad no era ni siquiera discutible, y se da un baño rodeado de ellas. ¿El resultado? "La Dolce Vita", el canto del cisne de un director que muere. La vedette hace una parodia de baile y se le vuelan las plumas. Toda esta escena recuerda aquella famosísima secuencia de "La Dolce Vita". No hay duda de que Fellini tuvo que hacer un gran esfuerzo para realizar "La Dolce Vita", y también tuvo que "quitarle los cachos" a su tradicional Pereza.

Pero ahora, terminada esta película, deshecho el circunstancial harém, Guido-Fellini está totalmente vacío. Ya no tiene nada que decir; su nuevo filme fracasa, y él se neurotiza. Trata de hacer otro filme pero se da cuenta que entre él y la verdad, entre él y Luisa, hay todo un mundo que los separa.

Su guionista, que no es otro que él mismo, sólo aporta ideas de "envoltorios de dulces", y Guido lo condena a ahorcarse. La gente le solicita roles, pero él no se los da, ya que no sabe lo que va a hacer. Y los copiones de la nueva película se suceden unos a otros. Pero no son "agua de verdad", sino que simples aguas minerales embotelladas. Y Guido-Fellini acude a contemplar su gran obra filmica, pero no sabe cómo se-

guirla. Esta totalmente desorientado. Se hace acompañar por Claudia, y trata de que ésta le sirva un banquete "de verdad"; pero tampoco resulta. Está completamente hueco. Y la gente, el mundo, le exige que hable, que diga cualquier cosa, pero que hable. Y él sabe que no tiene nada que decir; que perdió totalmente su ubicación vital, su visión de verdad. Y sobreviene el fin. Huye por debajo de la mesa y termina por suicidarse.

Con su suicidio, sobreviene la liberación. La Verdad le aparece clara. Y nuevamente tiene alegría de vivir. "La vida es una fiesta, le dice a Luisa, vivámosla juntos". Y abandona a su amante y a su guionista, y toma de la mano a su mujer: La Verdad.

El mago, su antiguo amigo de juventud, aquél que le hacía intuir la verdad, se convierte en su exorcista. Bajo su batuta aparecen los payasos y Guido, colegial, siguiéndolos. Guido niño, sin complejos y tristezas. Guido conocedor de la Verdad erótica, pagana, no religiosa. Guido sin complejo de culpa. Y junto a Guido también está Luisa, su verdad de adulto, su Verdad Absoluta.

Y alrededor de ellos, todos sus conocidos, sus vicios y sus virtudes, tomados de la mano, bailando. Y él, Federico Fellini, alias Guido Anselmi, dirigiéndolos en el centro. El círculo perfecto. El círculo mágico. El círculo racional. Ahora es posible seguir adelante. Ahora es posible terminar el edificio, el astromagave.

Y con esta visión final de Verdad termina la película. Fellini ya reencontró su camino. Paula le dio la mano a Claudia, y Claudia le da la mano a Giulietta, su mujer en la vida real (Giulietta Masina). Ya Fellini puede seguir filmando, pues nuevamente se acercó a la verdad. Y esa verdad es la que está rodando en su actual película "Giulietta de los Espíritus".

El filme, como se vé, está fabricado en diversos niveles: es un problema real; es un sueño, con todas las fantasías y deformaciones de los sueños; es una neurosis; es un psicoanálisis; es una forma de desnudarse anímicamente frente al mundo. Y no, en último lugar, es una forma de reírse de todos.

Fellini es un mago. Mago de la imagen y mago de la expresión.

"8 1/2" quedará dentro de los anales del cine, como una de las expresiones cinematográficas más grandes que se ha realizado. En otras palabras como "una obra maestra".

1) La "Caracolito" es uno de los símbolos difíciles de descifrar dentro de la película. Tratemos de desmenuzarla, para buscar su esencia en el pensamiento de Fellini.

Las cualidades del caracol son: los cachos, la concha, la lentitud y el hermafroditismo.

Los cachos que aparecen siempre en sus sombreros pueden simbolizar "maldad" (diablo) y "ciencias ocultas"; la concha, la "gloria"; la lentitud, la "pereza", y el hermafroditismo, el "homosexualismo". Haciendo un recorrido mental de todas las frases y actitudes de Guido y la Caracolito cuando están juntos, creo que la única cualidad que resiste el análisis es la "pereza" ("Lumaca", se dice en italiano a un perezoso). Y Fellini tiene fama de ser flojo. Al hacer "La Dolce Vita", tuvo que superar su flojera, por lo que que le quita los cachos al caracol (escena del harém). En el fondo se siente atraída por ella, a pesar de no ser atrayente. "Bellissima", le dice; y ella le responde: "Me lo dices como si fuera un insulto". En otra parte, ella manifiesta un temperamento sensual, tal como lo es la pereza. Y aún más, trata de seducirlo. El siempre se evade, aunque en algunas ocasiones se deja acariciar por ella para librarse de algunos males.

Es digno de notar la forma en que Fellini objetiva el caracol. El sombrero en forma de concha, y los cachos. El carácter francés de la artista (ya que los caracoles son un plato nacional fático). Su hermafroditismo, caracterizado por su unión con su representante. Lo único que hubiera sido un poco más de desear, es que hubiera aclarado un poco más el vicio que ella representaba.

Respetamos el simbolismo cinematográfico, como una forma de expresión personal, siempre que sea inteligible y siempre unido a una forma brillante.

Si en algo se puede criticar a Federico Fellini, en esta película, es en la obscuridad y poca definición de algunos de sus episodios y personajes.

NOTA. — Este análisis de la película posiblemente no corresponda a toda la realidad. Es una interpretación en su mayor parte personal, y por lo tanto, no pretende ser la Verdad Absoluta.

ALDO FRANCIA B.

orson welles

ROSEBUD!

Es la fórmula mágica.

Con ella Welles irrumpió en el cine. Y a su paso arrasó con todo: magnates, técnicas y estrellas. Directores, convencionismos y fantoches. Pero éstos reaccionaron. Lo persiguieron por largos años. Mutilaron sus obras. Quisieron que se arrastrara a sus pies. Que les pidiera perdón por haberse atrevido a renovar, a darle un aliento vivificador al cine norteamericano. Pero él no inclinó su cabeza.

ROSEBUD!

Tras esa palabra, buscando su significado mágico, se desarrolla "El ciudadano Kane", su primera película. Es la última palabra que pronuncia Kane antes de morir. Kane, el ciudadano Kane, el emperador Kane. El semidios.

¿Qué significa?

La búsqueda fracasa. Amado, temido, odiado, toda su vida es expuesta en la pantalla. Salones enormes. Espacios inmensos. Poder ilimitado. Pero la palabra mágica no aparece. ¿Qué significa? Por más y más que se investiga; por más que se escudriña en su pasado,

Kane no revela su secreto. Sólo al final del film, y únicamente para la vista del espectador, éste desvela el secreto que "dentro" del film no fue posible dilucidar. En un trineo de niño, que junto con otros juguetes se quema después de la muerte del todopoderoso Kane, aparece inscrita la palabra mágica: Rosebud.

La búsqueda fracasó. Pero la palabra mágica permitió el nacimiento de un gran director: Orson Welles.

Grandilocuente, desconcertante, niño prodigio, impostor, genial. Se le puede calificar con todos los apelativos. Es el Dalí de la pantalla. Con más profundidad y más genio.

Nace en Estados Unidos en 1915. A los dos años habla igual que un adulto. A los cinco años adaptaba, escribiendo él mismo las piezas, el teatro shakesperiano a su pequeño teatro de marionetas. Más tarde escribe una tesis monumental sobre la historia universal de la tragedia.

A los diez años deja perplejo a los sabios que vienen a interrogarlo. A los once hace un análisis exhaustivo de "Así habla Zaratrusta". A los quince monta una compañía de teatro; y se transforma en un gran actor. Debuta posteriormente en radio; y después de muchos programas, aterroriza a Estados Unidos con una adaptación vívida de "La guerra de los mundos", de Wells.

ROSEBUD!

"El ciudadano" fue un fracaso económico. El público americano, acostumbrado a la comedia intrascendente de la preguerra, no supo entender al nuevo mundo de posibilidades que se abría frente a sus ojos. Y Welles fue condenado. Sin embargo, "El ciudadano" fue uno de los pilares sobre el que se apoyó el cine moderno.

Después de "El nacimiento de una nación", de Griffith; y de "El acorazado Potemkin", de Eisenstein, ninguna otra película influyó tanto como ella en el desarrollo del cine universal. Si con Griffith el cine nació como arte; con Eisenstein alcanzó contornos épicos. Pero es solamente con Welles que adquiere profundidad psicológica. El cine anterior fue un cine extrovertido, lineal, simple en contar su historia. Con "El ciudadano", se lanzó en pos del descubrimiento del individuo, en pos de su alma, en pos de su verdadero YO.

Vale decir, todos los ingredientes del cine actual. Apareció el hombre solo y triste. Solo, a pesar de las enormes muchedumbres de las que estaba rodeado. Triste, a pesar de su enorme riqueza. Y frente a su soledad y tristeza, una sola palabra aflora a sus labios: Rosebud.

En "El ciudadano", verdadera antología de las posibilidades del cine, aparecen todas las cualidades que admiramos actualmente en Welles: cualidades que ahora ya forman parte del lenguaje cinematográfico universal. Entre ellas, la mayor de todas: su enorme profundidad de campo, tanto en el campo visual como en el sonoro. Todo el plano aparece completamente nítido. Tanto las cosas colocadas junto a la cámara, como aquellas emplazadas muy distante. El cine adquirió con ello una enorme profundidad visual. Este efecto, muy poco usado entonces en interiores, se debió al gran uso que hizo de un lente especial, muy conocido actualmente: el gran angular. Y esta innovación tridimensional también la extendió al campo sonoro. Las voces se escuchan cercanas o distantes según la distancia de los personajes en relación a la cámara.

Como secuencia directa de esta enorme profundidad de campo saltó a la pantalla otra de las innovaciones del cine de Welles: sus "planos secuencias". Esta innovación, tan en boga actualmente en la Nueva Ola, se debe en forma directa a la enorme cantidad de elementos que adquieren importancia debido a esa mayor "visión" que la profundidad de campo confiere a la escena. El cine se acerca más a lo que se ve normalmente con nuestros ojos, sin esa gran cantidad de planos que existía anteriormente. Las cosas y personajes adquieren importancia según sus desplazamientos dentro del cuadro, y según los haces de luz que los iluminan, lo que permiten con ello la aparición de primeros planos "luminicos". La cámara permanece fija (a diferencia de la Nueva Ola), pero el plano es sumamente largo. Y como contrapunto a estos "planos secuencias" aparecen los "planos flash", en que la escena es desmenuzada por planos que duran sólo una fracción de segundo. Agreguemos a todo esto, el uso de los contrapicados y picados, de los encadenados asombrosos, de los flash-

backs, de los travellings, del uso de los actores, de las soluciones inverosímiles, y tendremos todo lo que "El ciudadano" aportó al cine.

Nunca más Welles logró superar a su película debut. Perseguido y atacado, sus películas fueron mutiladas y adulteradas por los grandes jerarcas de Hollywood. Algunas ni siquiera fueron lanzadas al mercado. Pero Welles no cedió. Trabajó como actor en innumerables films de baja calidad, obteniendo así los medios para realizar sus películas.

Su segunda película, "Soberbia", ni siquiera fue montada por Welles.

Fue seguida de dos obras policiales: "El Extraño" y "La dama de Shanghai", donde destruyó el mito de Rita Hayworth, su esposa. "Macbeth" y "Otel" constituyeron su intermedio shakesperiano; no tan lineales y apegados al texto, como fueron el "Romeo y Julieta", de Castellani, y "Hamlet", de Laurence Olivier, sino que mucho más profundos, adentrándose en la psicología de los personajes.

Vuelve después al cine policial con "Raíces en el fango", basado en un libro suyo; y con "Sombras del mal". Y después de pasar por un "Don Quijote" ambientado en nuestros días y nunca terminado, penetra completamente dentro de la psicología y psiquiatría en su actual "El Proceso".

A través de todas estas obras, una sensación de locura recorre la pantalla. Llámese Kane, Arkadin, Quinlan, Otel o simplemente K, todo un muestrario de personajes, forzados al máximo en su posición vital, integran el mundo de Orson Welles. Hombre hecho de maldad y bondad, tal como es el hombre. Mundo al borde de la destrucción atómica, tal como es el mundo del hombre. Y Welles delinea y configura a estos hombres con amor y maestría. Se identifica con ellos. Más allá de las convenciones burguesas. Más allá de la moral oficial. ¿Bien? ¿Mal?... Y, ¿quién es bueno?, y ¿quién es malo? Bondad y maldad se mezclan y configuran al hombre; pero el hombre que Welles desea, el hombre que Welles busca, es el hombre extremista en sus convicciones, el hombre que no claudica. El hombre hecho a su imagen y semejanza.

“¿Cree Ud. ser verdaderamente independiente del dinero?”, le pregunta el abogado a O'Hara, representado por Welles, en “La dama de Shanghai”, “Yo SOY independiente”, le responde éste. La respuesta es orgullosa, pero representa la forma de pensar de Orson Welles. Lo fundamental, lo esencial, es ser uno mismo. No ceder. No rendirse. Ser inmensamente bueno, o inmensamente malo. Ser un hombre. Y serlo en forma sideral. Es por eso que Welles trata de darle dimensiones enormes, amalgamándolo a una escenografía enorme. Los hombres de Orson Welles no se mueven dentro de escenas. Son parte de escena. Forman parte del decorado. Este es la concha que los recubre. Y la concha es siempre gigantesca. Es convulsionada, barroca, expresionista. Y los hombres son grandilocuentes, expresivos, teatrales. Grandes espacios, profundos y exorbitados. Hombres exorbitados. Welles.

Y en el fondo de todo, en el fondo de esta caparazón y humanidad convulsionada, barroca, casi esquizofrénica, un fondo de niño. Un trineo en la nieve, y una palabra. La palabra mágica que existe en el fondo de todo hombre, y que permite que éste toque con amor y poesía todo lo que existe:

ROSEBUD!

ALDO FRANCIA B.

el proceso

(Le Procés)

Franco-italo-alemana, 1963.

Realización,	Orson Welles
Productores	: Alexandre y Michel Salkind
guión y diálogos	: Orson Welles, de la obra de Franz Kafka
Interpretación	:
Joseph K.	: Anthony Perkins
Mlle. Burnster	: Jeanne Moreau
Hilda	: Elsa Martinelli
Leni	: Romy Schneider
Miss Pitti	: Suzanne Flon
Mme. Grubach	: Madeleine Robinson
El abogado	: Orson Welles
Bloch	: Akim Tamiroff
El inspector	: Arnoldo Foa
Director de Fotografía	: Edmond Richard
Camarógrafo	: Adolphe Charlet
Sonido	: Guy Villette
Música	: Jean Ledrut
Leit-motiv musical	: “El Adagio”, de Albinoni
Imágenes del prólogo	: Creadas por A. Alexeieff y Claire Parker
Premier mundial	: 21 Diciembre 1962

Un mundo en que el hombre no es amo, sino prisionero; donde el individuo se pierde en la maraña burocrática; donde las instituciones destinadas a servirlo, le son inaccesibles; un mundo que en lugar de ayudar al hombre a elevarse, lo aplasta. Este es el universo que procesa el director norteamericano Orson Welles en su última película, basada en la novela homónima del escritor checo Franz Kafka.

Al descorrer las cortinas sobre la pantalla, lo primero que se nos presenta es una serie de diapositivos con la historia de un hombre que pide acceso a la ley, pero a quien el guarda de la fortaleza donde éste habita, impide el paso. El hombre insiste. A medida que transcurre el tiempo, va discutiendo métodos para convencer al guarda, incluyendo el soborno. Todo es inútil. A la hora de su muerte, el hombre pregunta al guarda por qué durante todo el lapso que él estuvo allí nadie más solicitó pasar. El guarda responde que esa puerta le estaba destinada sólo a él y que se cerrará tras su muerte.

En esta breve historia, narrada por el propio Welles, está el resumen del film entero. Antes de comenzar la acción de la película propiamente tal, se nos dice que veremos a continuación la historia de un hombre a quien sucede esta misma tragedia: la del hombre que hizo la Ley para servirlo, pero llegado el momento en que la necesita, ésta lo ignora y el hombre pasa su vida clamando por una justicia ajena y lejana. Acentúa este fatalismo el significativo hecho de que ese umbral que nunca podrá cruzar, le estaba destinado y que dejará de funcionar cuando él muera. El individuo está acorralado en un callejón sin salida. Como en una pesadilla.

Precisamente Welles nos explica —al terminar la historia en diapositivos— que veremos esta historia narrada “con la lógica de un sueño o una pesadilla”. Es el enfoque que escogió y que está magníficamente dado a través del estilo expresionista. Vemos los hechos a través de los ojos del protagonista, Joseph K. (Anthony Perkins), empleado bancario, joven, con un importante puesto, a quien un día, inesperadamente, unos desconocidos despiertan en la madrugada para arrestarlo por un delito que no le aclaran y por orden de una autoridad que no le revelan.

¿De qué acusan a Joseph K? El sentido de culpabilidad del ser humano es un tema muy desarrollado en la película. Conversando sobre su detención con su vecina de pieza, una bailarina de cabaret (Jeanne Moreau), Joseph comenta lo fácil que es sentirse culpable de fallas no cometidas: de pequeños, nuestros padres nos sorprendían con un “¿En qué andas...?”; o en el colegio, cuando tras la desaparición de cualquier objeto, la maestra estallaba “¿Quién fue...!” Joseph confiesa que es más de una ocasión se hizo cargo de esta culpa sin siquiera saber qué cosa había desaparecido de la sala de clases. De adulto, las cosas no han cambiado mucho para él. Le hacen creer que por su culpa la bailarina ha debido cambiar de casa; en la oficina, lo acusa la mirada sospechosa de su jefe cuando guarda la torta para la bailarina y luego, al ver que su prima lo visita en horas de oficina; por su culpa, por haberse quejado de soborno, se castiga a los hombres que lo detuvieron. Pero la acusación más grave para él es aquella que sus detentores no le explican.

Sin embargo, más que aquello de lo que se le acusa, le preocupa *quién* lo acusa. ¿Quién es esa autoridad anónima que lo obliga a comparecer ante un tribunal? ¿Quién acarrea semejante trastorno a su vida? ¿Quién es aquél que lo hace contratar un abogado para defenderlo de una culpa incógnita? Nuestra civilización está llena de déspotas arbitrarios, que dejan caer su mano sobre el individuo a través de las instituciones que el hombre ha creado para servir a toda la comunidad, pero que estos déspotas emplean para satisfacer sus ansias de dominio y de poder. Kafka, que escribió la obra en 1926, anticipaba aquí quizás el advenimiento del nazismo y de todas las dictaduras que asolaron Europa pocos años después. Welles actualiza el tema, que sigue teniendo validez en nuestros días: el nazismo brota cada cierto tiempo en distintos puntos del globo, así como no faltan otros tipos de dictaduras, en nuestra América y en otros continentes.

En un comienzo, Joseph K. se rebela. Heroico resulta su enfrentamiento ante el tribunal y el público, que constituyen una verdadera jauría: aquél, omnipotente encaramado en una alta tarima; éste, celebrando su desgracia con despiadadas carcajadas. Por un momento, K logra enrostrarles sus vicios. Pero su actitud

combativa sufre un quebrantamiento cuando aparece la portera a quien un hombre besa apasionadamente en plena sala del juicio: no hay ningún respeto por el tribunal ni por el acusado. Su caso —se da cuenta K— no tiene importancia para nadie más que para él mismo. Esto se suma a la actitud de los hombres que lo arrestaron, que se quedan con sus camisas y con su dinero. K comienza a ver la corrupción de un sistema. No tardará en seguir comprobando este hecho: la portera (Elsa Martinelli) se entrega a todos los magistrados para conservar su trabajo y el de su marido: el tribunal y la defensa se dejan sobornar por mujeres (la portera, Leni, quienes conceden sus favores en una mezcla de concupiscencia, “deber” y temor); por el pintor Titorelli, el personaje más influyente, que toca la vanidad de los jueces al hacer sus retratos dándoles una estatura y un boato que no tienen en la realidad.

Pero quizás lo más angustiante es que hay connivencia entre las distintas partes del sistema. Todo está conectado (elemento típico de pesadilla). Cuando K sale de la casa del abogado, llega al tribunal; la “jaula” del pintor da a la catedral; el teatro al tribunal, etc. ¡No hay escape posible! Agotado de huir por pasadizos estrechos, oscuros, interminables, K empieza a darse por vencido. Al fin y al cabo, el rictus de su boca estaba indicando que sería declarado culpable, según le explican los demás procesados. En la casa del defensor (Orson Welles), se acaba toda esperanza, como comprueba con el caso de Block, el cliente eterno, que decide vivir ahí mismo para estar atento cuando al abogado se le dé la gana de llamarlo para hablar de su caso. Y cuando lo hace, Block acude como un siervo al llamado del amo ¡y a sus gruñidos responde besándole la mano!

K se da por vencido. Más aún cuando el propio abogado le confirma sus temores respecto del veredicto, mostrándole en los diapositivos la historia que hemos visto al comienzo. K, cansado de luchar, se entrega a sus verdugos. Su último acto de rebeldía, al devolver los explosivos que le lanzan sus asesinos, está también destinado a fracasar: el hombre ha inventado la energía atómica, en la cual mueren vencedores y vencidos. No hay salvación para nadie.

Este es *El proceso* de Welles: una interpretación de la obra de Kafka que lleva la rúbrica de un hombre que antes nos ha dado motivo de respeto con sus películas *El ciudadano* (1941) y *Soberbia* (The Magnificent Ambersons, 1942) y que desde *Sombras del mal* (1958) no realizaba una película (sólo había aparecido en papeles sin importancia en las grandes producciones comerciales norteamericanas y europeas).

La película ha provocado críticas encontradas en el extranjero (en nuestro país ha sido unánimemente favorable). Los que la han visto comparándola con la obra literaria y exigiéndole fidelidad han tenido algunas desilusiones. Especialmente controvertido el desenlace que dio Welles a la película, agregando el hongo atómico a la explosión final, en un afán de actualizar el tema; igual cosa consiguió al añadir la escena de los ancianos deportados al campo de concentración y la máquina computadora, que el tío de K sugiere podría informar quién lo acusa y de qué. Estos tres elementos, propios de nuestros tiempos, no estaban en la obra de Kafka. Pero es legítimo que un artista interprete a otro y le agregue o cambie elementos, especialmente si están trabajando en medios distintos. El cine es un arte en sí mismo, y aunque a través de su historia ha estado ligado al teatro y a la literatura, no es un derivado de ellos.

Quizás la crítica a esta justicia ciega y alada (por lo tanto injusta y desequilibrada) que pinta Titorelli, habría tenido mayor impacto si K hubiera sido en un comienzo un hombre normal (Tony Perkins lo hace aparecer neurótico desde el principio) que progresivamente se va volviendo loco ante tanta descomposición. Pero la neurosis permanente de K da pie al director para utilizar el estilo expresionista (recuerda *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Wiene y *Metrópolis* (1927), de Lang) el más apropiado para mostrar un estado de angustia y para hacer vivenciar al espectador la pesadilla del protagonista.

En este estilo, que los cineastas alemanes dominaron en los años 20 y 30, Orson Welles se demuestra maestro. Interpretando el punto de vista de su prota-

gonista, nos hace ver imágenes deformadas por el lente de su cámara ;escenarios sombríos, terroríficos, gigantescos; pasadizos interminables. La película recuerda mucho *El ciudadano* en la escena del tribunal, que se parece a los mítines políticos de Kane en Madison Square Garden; y en aquel cuarto atestado de expedientes viejos donde Leni (Romy Schneider) trata de seducir a Joseph. Lo impersonal no ya sólo de la justicia, sino del mundo entero en nuestra civilización, está magníficamente dado en esa gran oficina con centenares de empleados sentados en sus máquinas teclando como autómatas y provocando un ruido obsesionante. La sombría casa del abogado, iluminada con cientos de velas, cual gran cámara funeraria, está indicando que el cliente que allí llega está condenado a morir en vida, como en el caso de Block.

Aunque no creemos que Orson Welles haya hecho una película superior a sus dos primeras, *El ciudadano* y *Soberbia*, no hay duda que el Orson Welles de los años 60 está tan "en forma" como el de veinte años atrás.

LIDIA BALTRA (°)

(°) Revista MENSAJE - Julio 1964.

Casino Municipal de Viña del Mar:

—*"Es la palanca que impulsa el
progreso de la Comuna".*

CINETECA UNIVERSITARIA

CICLO DE CINE

DOCUMENTAL FRANCES

1926 1963

Cineteca Universitaria de la Universidad de Chile ofrecerá entre el 18 y el 26 de Enero un Ciclo Retrospectivo de Cine Documental Francés, con la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de Francia y la Cinemateca Francesa.

La muestra incluye los siguientes films:

"La Torre" (1926), de René Clair; "Nogent, Eldorado du Dimanche" (1930), de Marcel Carné; "La Zone" (1931), de Georges Lacombe; "Les Petits Metiers de Paris" (1932), de Pierre Chenal; "A Propos de Nice" (1929), de Jean Vigo; "Finis Terrae" (1928), de Jean Epstein; "Paris 1900" (1947), de Nicole Vedres; "L'Opera Mouffe" (1958), de Agnes Varda; "L'Amour Existe" (1961), de Maurice Pialat; "La Jetée" (1963), de Chris Marker; "Evas Futuras" (1963), de Jacques Baratier; y fragmentos de films de Gremillon, Rouquier y otros realizadores franceses.

El programa se desarrollará en el Teatro del Ministerio de Obras Públicas de Santiago, a las 19 horas, y corresponde a una serie de muestras retrospectivas que Cineteca Universitaria presentará este año en homenaje a los 70 años del cine que todo el mundo conmemora en recuerdo de la primera exhibición cinematográfica realizada en París por los Hnos. Lumière en 1895.

“COVADONGA”

FERRETERIA

-

SANITARIOS

VIÑA DEL MAR



Revelada en Chile por

Laboratorio AGFACOLOR de

QUIMICA BAYER DE CHILE LTDA.

CASILLA 139-D - SANTIAGO

La nueva película cinematográfica

AGFACOLOR CT 13 "S"

es un producto cumbre de AGFA

que cumple con todas las exigencias
del cineasta:

- ◆ máxima nitidez,
- ◆ rojo brillante, azul vigoroso,
- ◆ amarillo saturado, verde natural,
- ◆ luces diferenciadas,
- ◆ riqueza de detalles en la sombra
- ◆ gran margen de exposición
- ◆ grano extraordinariamente fino