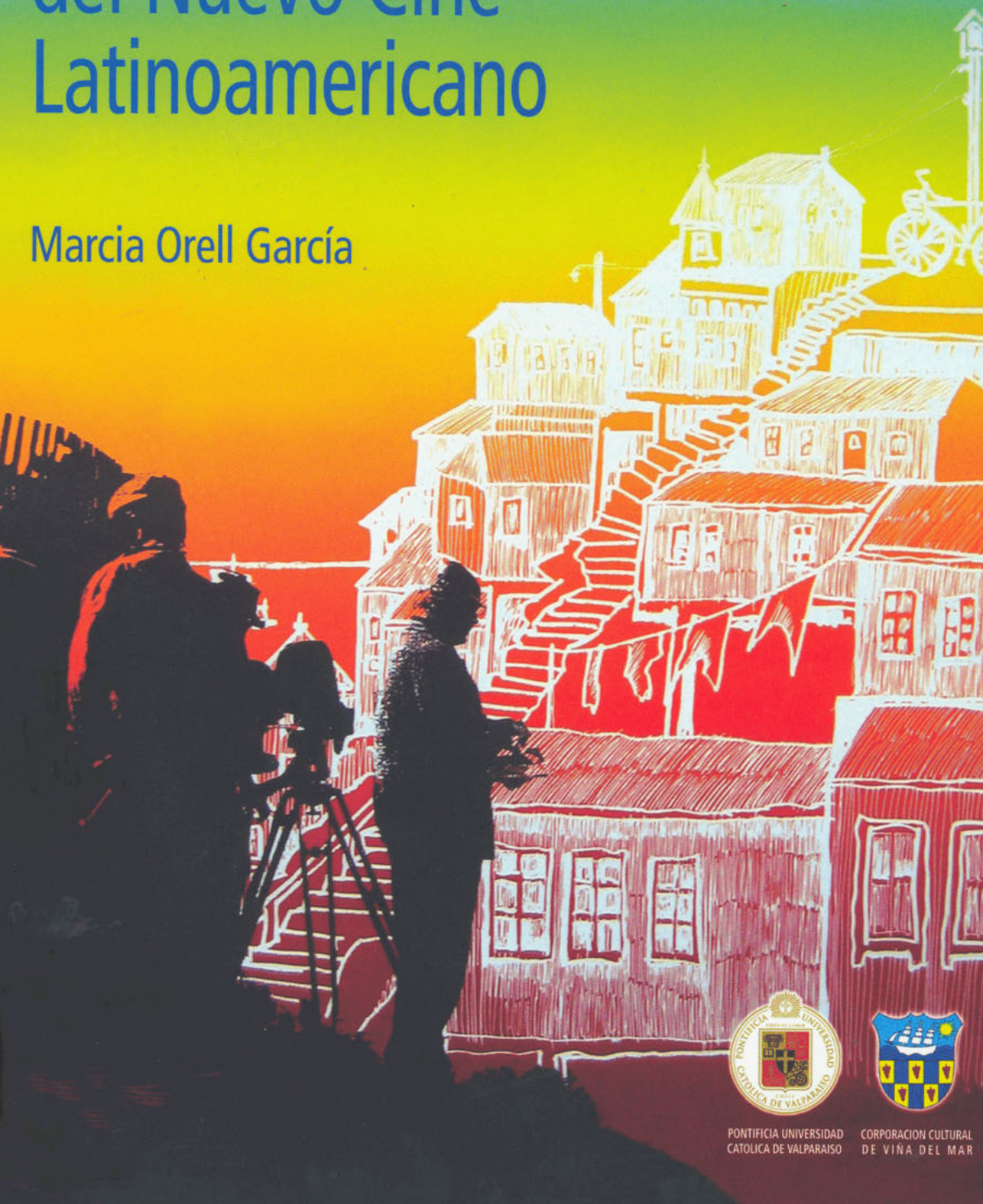


Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano

Marcia Orell García



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE VALPARAISO



CORPORACION CULTURAL
DE VIÑA DEL MAR

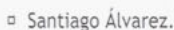
Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos

Aldo Francia concibió la idea de un Festival internacional latinoamericano en el andar del Cine Club de Viña del Mar, esta vocación latinoamericanista le surge sin duda de su preocupación y su afán de mostrar la realidad social no solo de Chile y del resto del continente latino. Tenía una some-ra idea sobre el cine que se estaba haciendo en los extramuros de Chile. En su libro *"Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar"*, relata sumariamente cómo comenzaron los acercamientos con personajes ligados al medio, allí señala que al Quinto Festival de Cine le correspondería ser latinoamericano de acuerdo a lo que el Cine Club se había programado y se propusieron invitar al Cine Joven y sus realizadores, pero ignoraban quiénes eran los cineastas del Cine Joven y el costo real de ese evento. Para averiguarlo enviaron a Argentina a José Troncoso, entusiasta colaborador del Cine Club, quien tuvo la suerte de conectarse con Edgardo Pallero, productor de películas del Cine Nuevo, vinculado a la Escuela Documental de Cine de Santa Fe, el que a su vez conocía al productor de Sao Paulo (Brasil), Tomas Farkaz. Edgardo Pallero integró el primer curso de la Escuela de Cine fundada por Fernando Birri, personaje del cine latinoamericano, del que más adelante nos referiremos in extenso. El "Cacho" Pallero (ya desaparecido) se especializó en Producción y abrió un camino para la distribución y exhibición de películas latinoamericanas, especialmente del Nuevo Cine, tratando de derribar el muro del monopolio de la distribución que el cine norteamericano había impuesto en nuestro continente y que hasta hoy mantiene e impone. Esta autora pudo constatar la labor de

Pallero al recordar que a mediados de los años sesenta en el pueblo del sur donde vivía, Victoria, vio una vez la película del Cinema Novo "Asalto al Tren Pagador" de Roberto Farías. Hoy día es impensable que una película latinoamericana pueda ser exhibida en algún cine de provincia, salvo que tenga un éxito de taquilla internacional o nacional extraordinario y como últimamente hemos estado experimentando con el cine chileno, con suerte los chilenos tenemos la posibilidad de ver cine latino en el Festival de Cine de Viña del Mar, Festival de Valparaíso y de Valdivia, también se han ido creando otros festivales en provincia, donde también se proyecta ese cine. Por otra parte, Tomás Farkaz, poderoso distribuidor de artículos de cine y productor, hizo su propia labor con los jóvenes cineastas cinemanovistas de Sao Paulo; a través de Pallero, José Troncoso, conoció al realizador Mauricio Berú y la esposa de éste, Delia, quienes concurren también al festival.

El Festival se desarrolló entre el 1º y 8 de marzo de 1967.

Aldo Francia al inaugurar el certamen dijo: *"Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra"* y agregó: *"Ofrecemos a Viña del Mar este Festival, que comenzó modesto y que esperamos sea uno de los más importantes de Latinoamérica, ya que no es el festival de las estrellas sino de los realizadores. Ofrecemos este Festival a nuestra América ibérica, para que periódicamente envíen a nuestra*



viendo sus postulados ciegamente, aplicando la Doctrina de la Seguridad Nacional; el Movimiento Hippie en Estados Unidos se propagaba por todo el mundo y no era más que la respuesta a Vietnam y la oposición a un sistema de vida que no perseguía otra cosa que el confort y la autocomplacencia. El mundo de la música, el aporte de Los Beatles y en especial de John Lennon con sus protestas pacifistas, además de influir en el cambio de la moda de las indumentarias que los jóvenes imitaban, conducían a la idea de la Libertad como valor absoluto; el uso de anticonceptivos llevó a la libertad sexual. Expresarse libremente en todos los aspectos, liberarse de los viejos esquemas de la religión, liberarse de la explotación y de lo que los cineastas latinoamericanos vocearon como Neocolonialismo en todos sus aspectos, eran los lemas. En Chile se elevaban voces nuevas en el canto popular, buscando las raíces, desenterrando cántaros de greda, las identidades esquivas, Violeta Parra y sus hijos Isabel y Ángel, Víctor Jara, Patricio Manns, los grupos Quilapayún, Inti Illimani, Rolando Alarcón y muchos otros folcloristas, imprimían un sello nuevo respecto de esa música que iba unida sin duda, a los movimientos emergentes de liberación. Francia como atento y sensible observador de la realidad, tanto micro como macronacional, percibía que el cine que los cineastas venían a mostrar a Viña del Mar no iba a ser un cine complaciente, de mera entretención.



▫ Aldo Francia y Alfredo Guevara en el Festival.

PELÍCULAS PRESENTADAS EN EL FESTIVAL

ARGENTINA

- "Berni 1922-1965" de Juan José Stagnaro. Documental, 1966, 16 min. 35 mm.
- "Gotán" de Ricardo Alventosa. Documental, 10 min. 35 mm.
- "Víctor Rebuffo" de Simón Feldman. Documental, 1965, 19 min. 35 mm.
- "Buenos Aires en Camiseta" de Martín Schorr. Documental, 1963, 20 min. 35 mm.
- "Hachero no más" de Jorge Goldenberg, Hugo Luis Bonomo, Patricio Cool, Luis Zanger. Documental, 1966, 22 min. 35 mm.
- "Compacto Cupé" de Jorge Martin. Documental, 8 min. 35 mm.
- "Tango", de Omar Sarritolla. Documental, 1966, 10 min. 35 mm.
- "Fuelle Querido" de Mauricio Berú. Documental 1966, 35 min. 35 mm.
- "Hoy Cine Hoy" de Diego Bonacina. Documental, 1966, 15 min. 16 mm.
- "El bombero está triste y llora", de Pablo Szir y Elida Stancic. Documental, 11 min. 35 mm.
- "Greda" de Raymundo Gleyzer. Documental, 1966, 15 min. 16 mm.
- "Las cosas ciertas" de Gerardo Vallejo. Documental, 1965, 20 min. 35 mm.
- "Trasmallos" de Octavio Gettino. Documental, 1964, 20 min. 16 mm.
- "El otro oficio" de Jorge Cedrón. Documental, 1967, 25 min. 16 mm.

- "Sobre todas estas estrellas" de Eliseo Subiela. Documental-Ficción, 1965, 18 min. 35mm.
- "Quema" de Abraham Fischerman. Documental, 1963, 10 min. 35 mm.

BOLIVIA

- "Revolución" de Jorge Sanjinés. Documental, 1963, 10 min. 16 mm.

BRASIL

- "Memorias de Cangaço" de Paulo Gil Soares. Documental, 1965, 10 min. 35 mm.
- "Rhoda e outras historias" de Sergio Muñiz. Documental, 1964, 10 min. 35mm.
- "Integração racial" de Paulo Cesar Saraceni. Documental, 1964, 40 min. 35 mm.
- "Nosa scola de samba" de Manuel Horacio Jiménez. Documental, 1965, 30 min. 16 mm.
- "Subterrâneos do futebol" de Maurice Capovilla. Documental, 1966, 30 min. 16 mm.
- "Maioria Absoluta" de León Hirszman. Documental, 1964, 20 min. 35 mm.
- "Maria Bethania" de Julio Bressan. Documental, 33 min. 35 mm.
- "Una alegría salvaje" de Juradir Noronha, ficción. 13 min. 35 mm.
- "Milagro de Lourdes" de Carlos Alberto Prates. Ficción. 11 min. 35 mm.
- "Velha a fiar" de Humberto Mauro. Documental. 5 min. 35 mm.
- "Força de mar" de Klaus Scheel. Ficción. 18 min. 16 mm.

- "Mario Gruber" de Rubén Biáfora. Documental. 1966, 11 min. 16 mm.
- "A roupa" de Fausto Balloni. Ficción, 13 min. 16 mm.
- "Infancia" de Antonio Calmón. Ficción. 1965, 30 min. 16 mm.
- "Los zafiros de Leipzig" de Ibere Cavalcanti. Documental. 20 min. 16 mm.
- "Viramundo" de Geraldo Sarno. Documental, 1965, 30 min. 16 mm.
- "Paixao" de Sergio Santeiro. Ficción. 9 min. 16 mm.
- "O homen e a fome" de José Alberto López. Ficción. Documental. 17 min. 16 mm.

CUBA

- "Manuela" de Humberto Solás. Ficción, 1966, 40 min. 35 mm.
- "Now" de Santiago Álvarez. Documental, 1965, 5 min. 35 mm.
- "Cerro pelado" de Santiago Álvarez, documental. 1966, 55 min. 35 mm.

CHILE

- "Faro Evangelistas" de Rafael Sánchez. Documental. 28 min. 35 mm.
- "Por la tierra ajena" de Miguel Littin. Documental. 19 min. 16 mm.
- "Electroshow" de Patricio Guzmán. Documental experimental. 1965, 13 min. 16 mm.
- "Aborto" de Pedro Chaskel. Ficción, 1965, 20 min. 35 mm.
- "Yo tenía un camarada", de Helvio Soto. Ficción. 1964, 20 min. 35 mm.
- "Andacollo" de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic. Documental. 1967, 30 min. 16 mm.
- "Carbón" de Fernando Balmaceda. Documental. 15 min. 35 mm.
- "El día" de Agustín Squella. Ficción. 18 min. 16 mm.
- "Érase una vez" de Pedro Chaskel y Héctor Ríos. Animación. 1967, 5 min. 35 mm.

MÉXICO

- "Todos somos hermanos" de Oscar Menéndez. Documental. 1964, 48 min. 16 mm.

PERÚ

- "Forjadores del mañana" de Jorge Volkert. Documental. 20 min. 16 mm.

URUGUAY

- "Carlos" de Mario Handler. Documental. 1965, 30 min. 16 mm.
- "Tal vez Mañana" de Omar Parada. Ficción. 26 min. 16 mm.

VENEZUELA

- "Arte colonial de Venezuela" de Daniel Oropeza. Documental. 10 min. 35 mm.
- "Colores de la infancia" de Daniel Oropeza. Documental. 10 min. 35 mm.

PELÍCULAS DESTACADAS FUERA DE COMPETENCIA

- "Dios y el Diablo en la Tierra del Sol" (Deus e o diabo na terra do sol), de Glauber Rocha. Brasil.
- "Tire Die" de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe, Argentina.
- "La Pampa Gringa" de Fernando Birri.
- "Reverón" de Margot Benacerraf, Venezuela.

Este catálogo de películas y autores nos permite conocer, por una parte, quiénes eran los cineastas que representaban esos trabajos cinematográficos y de dónde provenían, y por otra, y en un acercamiento a las temáticas de aquellos filmes que iban en pos del Premio Paoa, ya se podía llegar a una aproximación de un intento de definir cuáles eran las características de ese cine.

En cuanto a sus autores y respecto a la delegación argentina, varios de sus integrantes estaban ligados a la Escuela de Cine de Santa Fe, como Martín Schorr que con su corto documental "Buenos Aires en Camiseta" (1962), formó parte de un largometraje que Birri unió con otros cortos, todos referidos a la ciudad de Buenos Aires. Diego Bonacina junto a Enrique (Chacho) Urteaga, volvieron después a Chile, el primero para hacer la cámara y

fotografía de "Los Tres Tristes Tigres", de Raúl Ruiz y "Valparaíso, mi Amor" de Aldo Francia; también, el recientemente fallecido Bonacina, hizo su aporte transmitiendo su experiencia cinematográfica como docente en la Escuela de Cine de Viña del Mar. Urteaga fue uno de los camarógrafos del documental "Tire Die", considerado como la primera Encuesta Social de América Latina, definido como un filme-escuela, dentro del concepto de teoría y práctica que Fernando Birri imprimió a la Escuela de Santa Fe. Chacho Urteaga fue conocido en Chile por su película "Operación Alfa", cuyo tema era el asesinato del General Schneider para impedir que Salvador Allende asumiera la presidencia de Chile en 1970. Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón y Jorge Goldenberg, también venían de la vertiente de Santa Fe. Más tarde, Gleyzer y Cedrón fueron asesinados durante la represión de la dictadura argentina.

Otros realizadores argentinos participantes, como Eliseo Subiela, tuvo su formación en la Escuela de la Plata y ya lo habíamos conocido en el festival de Cine Aficionado de Viña del Mar, del año 1965, donde obtuvo el Premio Paoa por su película "Un largo Silencio". En el decurso de los años, Subiela se convirtió en uno de los importantes cineastas de la cinematografía independiente argentina, a partir de "Hombre mirando al Sudeste". En cuanto a Simón Feldman, integró un grupo de cineastas que conformaron un movimiento de cine independiente y alejado de la industria cinematográfica, que en el año 1953 se organizó en torno al "*Seminario de Cine de Buenos Aires*", pero se dio a conocer individualmente con la película "Los de la mesa diez", basada en una obra de teatro de Dragún. Feldman más tarde derivó su preocupación hacia los documentales de divulgación científica para una educación popular y masiva. Mauricio Berú se formó en Buenos Aires a pulso, incorporándose al movimiento de cortometrajistas que obtenían algún tipo de financiamiento del Instituto Nacional de Cine, creado en 1958. Estudió la técnica cinematográfica junto a otros jóvenes a través de seminarios. Comenzó en forma independiente desde 1962, realizando películas sobre temas científicos, pero a partir de 1963, se preocupó por afrontar temáticas de carácter nacional, con medios precarios, con un corto que se tituló "Café

Bar", referido a la vida de los cafés en la ciudad de Buenos Aires, en la búsqueda de tipos particulares de gente de la ciudad. Sobre Edgardo Pallero ya nos hemos referido anteriormente, principal colaborador y compañero de ruta de Fernando Birri que estudió producción en la Escuela de Santa Fe.

Con relación al grupo de los cineastas provenientes de Brasil, especialmente del Cinema Novo de Sao Paulo, Maurice Capovilla y Manuel Horacio Jiménez, fueron discípulos de Fernando Birri en la Escuela de Santa Fe y lo acompañaron en su exilio brasileño. Capovilla vinculó a Birri con ese movimiento novista conectado especialmente al productor Tomás Farkaz. Por su parte Geraldo Sarno, ganador del certamen de Viña del Mar, con su documental "Viramundo", tuvo una primera experiencia cinematográfica en Bahía, en el Centro Popular de la Cultura, donde varios cineastas, como Waldemar Lima, crearon el departamento de cine. Desde 1964 se trasladó a Sao Paulo y participó en la formación de un grupo de realizadores de cortometrajes, organizados en torno a Farkaz. El grupo filma cuatro documentales de cine directo, uno de los cuales fue "Viramundo", el filme trata de la emigración de los campesinos del Nordeste brasileño hacia el centro más industrial del Brasil, Sao Paulo; el filme aborda una serie de encuestas sociológicas sobre el comportamiento social de esa mano de obra rural en el gran centro urbano industrial y también sobre el comportamiento místico-religioso de las clases bajas de esa ciudad, donde se propuso dar una visión lúcida de un problema que ya juzgaba importante, para comprender uno de los aspectos esenciales de la sociedad brasileña actual.

Mención aparte merece Humberto Mauro, considerado junto a Nelson Pereira Dos Santos y Lima Barreto, como uno de los precursores del Cinema Novo en Brasil; su obra que marcó una ruta en ese sentido, fue "Ganga Bruta", del año 1932. Mauro era el ejemplo a seguir en cuanto al modo económico de hacer cine independiente en Brasil. "*Confeccioné relámpagos y tempestades usando la luz solar, una tela negra y una regadera*", diría en una ocasión.

Sergio Muñoz, filma "Rouda e outras historias" (1965), que con "Viramundo", "Subterráneos de



▣ Jorge Sanjinés (con boina) filmando una de sus películas.



▣ Marianela Astudillo y Geraldo Sarno.



▣ El productor Tomás Farkaz.



▣ Raimundo Gleyzer y su hijo.



▫ Simón Feldman.



▫ Carlos Diegues.



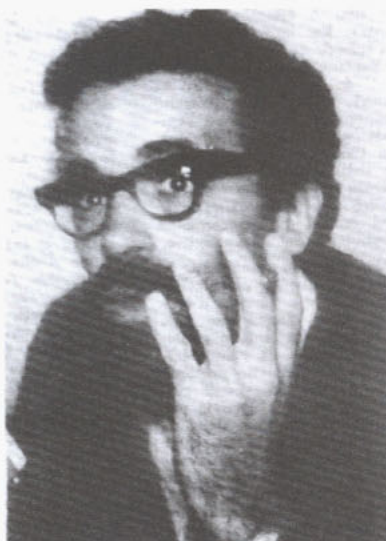
▫ Sergio Muñoz.



▫ Jorge Cedrón.



▫ Paulo Cesar Saraceni.



▫ Eduardo Coutinho.

Fútbol" y "Memorias de Cangaço", forma parte de los cuatro documentales mencionados y producidos por Tomás Farkaz. Muñiz se desempeñó mucho tiempo en el cine publicitario, pero al llegar a Sao Paulo después del golpe de Estado de abril de 1964, que derrocó a Joao Goulart, toma contacto con el grupo Farkaz y trabaja como productor y realizador de sonido directo en "Viramundo". Antes, en Bahía había filmado a fines de 1963, "Os Corumbas", que cuenta la historia de una familia del Nordeste que lucha por integrarse al proceso industrial de Bahía. En cambio "Rodha y otras Historias", trata de historias cortas que provienen de la literatura popular del Nordeste brasileño, que se venden en las ferias populares y que contienen versos cortos, rápidos y simples. El filme está acompañado con la música de Gilberto Gil.

Por otra parte, Eduardo Coutinho estudió en el Idhec de París, entre 1959-1960 y comenzó a trabajar profesionalmente en el filme "Cinco veces Favela", donde fue gerente de producción. Después preparó una película sobre las Ligas Campesinas del Nordeste de Brasil, en 1964. Enseguida, en 1965, trabaja con León Hirzman quien dirigió "La Fallecida". En 1966 realizó un episodio de una coproducción brasileña, argentina y chilena, titulada "El ABC del Amor"; también fue el coautor del filme "La Garota de Ipanema" (La Chica de Ipanema), junto a León Hirzman. Por su parte Paulo Cesar Saraceni comenzó su ruta cinematográfica a partir de 1958 con un corto llamado "Caminhos" (Caminos), fue en esa época que junto a Joaquín Pedro de Andrade, Carlos Diegues y León Hirzman, en Río de Janeiro y Glauber Rocha en Bahía, se propusieron crear un movimiento de Nuevo Cine y se inicia con la película "Arraial do Cabo", donde confronta dos realidades, las de los pescadores primitivos y la de la industria que pretende la explotación industrial de la pesca, donde los pescadores no se adaptan a ese proceso, es decir, la lucha entre lo viejo y lo nuevo. Gracias a ese filme obtiene la oportunidad de estudiar en el Centro de Cine Experimental de Cinematografía de Roma, durante los años 1960-1961. En 1962 rodó su primer largometraje "Porto das Caixas", que fue proyectado en el Festival de Sestri Levante (Italia), el título se refiere a un pueblo del Estado de Río de Janeiro en plena decadencia y pobreza y que había

sido un puerto importante en la época del Imperio, pero después quedó sin contacto con la civilización y la única salida del protagonista es una violencia individual para sacudirse de la inconsciencia y la alienación.

León Hirzman (ya fallecido), fue uno de los fundadores del Cinema Novo brasileiro, colaboró con Glauber Rocha de manera activa como orientador de cine clubes en su país natal. Fue también Vicepresidente de la Cooperativa Brasileira de Cinema y su filmografía incluye importantes títulos, tanto en el género documental como en el de ficción. Su filme "Ellos no usan Smoking", ganó el Premio Coral en el posterior Festival de Cine de La Habana. Entre sus largos está "La Fallecida" (1965), "La Garota de Ipanema" (1967), "Sao Bernardo" (1973) y otros.

En cuanto a la cinematografía boliviana, Jorge Sanjinés junto a Oscar Soria, Eduardo Eguino, Ricardo Rada y otros, forman el Grupo Ukamau, que toma el nombre del primer largometraje del grupo (1966). Su primera realización fue "Revolución", ganador del certamen de 1967 en Viña del Mar en el género documental; a partir de esa película Sanjinés inicia su carrera cinematográfica permaneciendo fiel hasta ahora a los temas indigenistas, destacándose por una particular manera de filmar incorporando en cada uno de sus filmes, como reales protagonistas, al propio pueblo indígena del país altiplánico. Posteriormente realiza "Yawar Malku" (Sangre de Cóndor) (1969), "El Coraje del Pueblo" (1971), "El Enemigo Principal" (1974) y otros filmes donde está presente su constante preocupación por mostrar el estado de abandono, explotación, explotación y subyugamiento del pueblo indígena.

En cuanto a la delegación cubana encabezada por Alfredo Guevara (Presidente del ICAIC), a quien Aldo Francia le reconoce su importante participación en la organización del Festival, se destacaron especialmente Humberto Solas, quien ganó el Premio Paoa como mejor argumental con "Manuela", un medimetro y Santiago Alvarez, con su documental "Now".

Humberto Solas, apenas con 17 años de edad, con estudios de Arquitectura, pasó a formar parte del

grupo de realizadores pioneros del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), que apenas triunfada la Revolución Cubana, procedieron a organizar, entre ellos estaba Alfredo Guevara, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Humberto Solas transitó por todo el camino de experimentación que recorrió el cine cubano después de ese acontecimiento, para lograr hacer películas que fueran una expresión coherente con la nueva estructura social que había instaurado la revolución. Así, no estuvo ajeno a las influencias europeas de la Nueva Ola francesa y del Neorrealismo italiano, en especial de Antonioni y Visconti; éstas experiencias le sirvieron a Solas para evaluar y aclarar sus propios criterios. Conforme progresó la revolución y por medio de un proceso natural de decantación, los cineastas cubanos comenzaron a eliminar las expresiones menos auténticas de la cultura popular. Posteriormente influyó en éste autor el famoso ensayo del cineasta brasileño Glauber Rocha, "La Estética de la Violencia" y volcó también su atención a los grandes movimientos estudiantiles de América Latina y del resto del mundo, la agitación social de México y Brasil, el cine indigenista boliviano y el Cinema Novo de Brasil, además de otras expresiones artísticas emergentes. "Manuela", filmada en 1965, es su primera película de ficción, que aludía al tema de la guerra de guerrillas durante la revolución, allí el personaje central es una joven que se une a un grupo de revolucionarios, compartiendo su suerte. Solas ingresa definitivamente al Nuevo Cine con su película posterior, la tríada "Lucía".

La obra del documentalista Santiago Álvarez nació con el triunfo de la revolución cubana cuando tres meses después de la victoria, el nuevo gobierno creaba la base institucional del cine cubano con la fundación del Icaic. Álvarez frisaba los cuarenta años cuando se hizo cargo de la realización de Noticieros semanales de ese centro cinematográfico. Estos noticieros fueron informando sobre la marcha de la revolución y Álvarez cumple con el papel histórico de ser el cine-cronista oficial de la Revolución. También comienza a crear sus propios documentales. El carácter esencialmente militante de su cine, lo hizo ganarse desde el principio y con la misma fuerza, admiradores y detractores. El cine de Álvarez exige un análisis profundo, ya

que no hay por qué negar el carácter panfletario y de agitación de su producción, sin embargo la riqueza estética del conjunto de sus documentales destaca notables innovaciones narrativas, que lo hicieron trascender y constituir un sello de autorismo que fue reconocido en Festivales, Muestras y Eventos donde dio a conocer sus realizaciones, especialmente en Europa, en los países bajo la órbita soviética y en la propia Unión Soviética.

Álvarez nació un 8 de marzo de 1919 en una ambulancia, pues había una huelga general de transportes, dijo una vez. En su juventud vivió en Estados Unidos, hizo estudios diversos como también oficios variados, desde lavaplatos a minero. Años después regresa a Cuba y entra al medio de la televisión. En 1958 debió exilarse en El Salvador, perseguido por el régimen de Batista. Al triunfo de la revolución, volvió a su país y pasa a integrar el grupo fundador del ICAIC.

La obra filmica de Santiago Álvarez se destaca por su amplitud: 600 noticieros realizados personalmente, del total de 1.500 ediciones de Noticiero ICAIC Latinoamericano, 96 documentales y tres videos de variada duración.

La cámara de Álvarez recorrió cuatro continentes, África, Asia y Europa y América.

En su estilo Álvarez usa sin prejuicios los collages, donde la imagen y el sonido se entremezclan. En lo visual, conviven imágenes inéditas captadas testimonialmente, con material documental de archivo cinematográfico y televisivo, escenas de ficción de filmes hollywoodenses, fotos de origen variado, páginas de periódicos, escenas de animación, etc. La razón de tanta inventiva es la "necesidad", la imposibilidad de obtener la imagen exacta por el bloqueo de su país. En cuanto a la construcción sonora y musical de sus filmes, le sirvió su experiencia prerrevolucionaria en el archivo musical de la radio y televisión y las especiales composiciones de Leo Brouwer. En muy pocas ocasiones el cineasta utiliza la narración oral como hilo conductor o explicativo, por ello sus documentales constituyen reportajes interpretativos. La música cumple la mayor parte de las veces un papel de guía dramático. El caso más descolante es "NOW" (1965), documental de cinco minutos donde inaugura tal

vez el primer "Clip", donde Lena Horne interpreta "Hava Nagila", con letra confeccionada al relato que dura exactamente el tiempo del documental. Se trata de la discriminación racial en Estados Unidos y la lucha de la gente de color por sus Derechos Civiles. Así también y por ejemplo, en "79 Primaveras", documental dedicado de Ho Chi Minh, el líder norvietnamita, se suceden composiciones originales vietnamitas y música de los Beatles. En "Hasta la Victoria Siempre", identifica la muerte del Che Guevara, con un arreglo de Dámaso Pérez Prado.

En sus documentales se entremezclan la noticia, el reportaje, la crónica y el testimonio.

El montaje es de un estilo contrapuntístico y comparativo, así en "79 Primaveras", una bucólica secuencia en la que va abriendo un girasol, rápidamente es substituida por una escena de cámara lenta de un bombardeo aéreo. El uso de inter títulos suplen la voz en off.

"Hanoi, Martes 13", uno de sus connotados documentales, es ejemplo de noticia, crónica, testimonio y reportaje, por cuanto los hechos filmados están ocurriendo en los mismos instantes que la cámara filma, ya que Álvarez por una coincidencia del destino, se encontraba en la ciudad de Hanoi, capital de Vietnam del Norte y pudo filmar todo el acontecimiento y sus estragos, donde narra la vida del pueblo, de sus aspiraciones, de sus trabajos y defensa para la guerra; rostros serenos, las manos que cosechan arroz y un lema "Convertiremos el odio en energía", después, el bombardeo.

Álvarez admiraba al gran documentalista holandés Joris Ivens y seguramente de éste extrajo las más relevantes enseñanzas, por cuanto la obra de Ivens también se caracterizaba por la contemporaneidad de lo que filmaba.

No obstante que el realizador uruguayo Mario Handler presentó en el Festival de 1967, fuera de competencia su documental "Carlos", merece ser también mencionado particularmente. Este cineasta se acercó al cine a través del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República, en Montevideo, en el I.G.U.R., que disponía de una cineteca de filmes pedagógicos y científicos donde comienzan a hacer sus debuts los cineastas

que pasaron a tener renombre internacional del cine uruguayo, entre ellos estaba Mario Handler y Ugo Ulive, principian a hacer una serie de cortometrajes entre 1951 y 1955. Mario Handler en 1962 realiza "Estudio y Danza" y un año más tarde "Cine Uno y Dos". En 1964 viaja a Checoslovaquia y realiza "Praga". De vuelta a Uruguay filma uno de sus filmes más interesantes: "Carlos, retrato de un caminante" (1965), medimetro que retrata la vida penosa de un vagabundo de la capital, la cámara sigue cada gesto y exprime en sí toda la sensibilidad y soledad del personaje. "Carlos" obtuvo el Premio Conosur en el Festival de Cine Marcha, en 1965. Con Ugo Ulive realiza el mismo año "Elecciones", que el escritor Mario Benedetti califica como el mayor filme uruguayo. En 1968 Handler filma "Me gustan los Estudiantes", un homenaje humorístico y efectista del movimiento estudiantil donde se manifiesta una protesta por la presencia en el país del Presidente Lyndon Johnson. La canción de Violeta Parra es cantada en la película por Daniel Viglietti y se transformó más tarde en un verdadero himno estudiantil. En el año 1970 filma sin sonido, por razones económicas, "Liber Arce", en homenaje al primer estudiante asesinado por la policía. Posteriormente a raíz del Golpe de Estado que sufre el país, Handler se traslada a Venezuela donde continúa su carrera cinematográfica.

Cabe señalar como un argumento importante del cineasta, aquel en que valorizaba todo tipo de realización cinematográfica aunque ésta fuera técnicamente imperfecta, lo importante era hacer cine; esta idea la refrenda todavía en el Tercer Festival de Cine de Viña del Mar, en 1990, llamado el Festival del Reencuentro, al expresar en un seminario de Reflexión y Debate: *"Recuerdo cómo me impresionó en mi adolescencia y en mi infancia también, un poeta tuberculoso y borracho que había en el tranvía de Montevideo. El vendía versos de carnaval y la gente se los compraba, pero le decían que eran muy malos, y él respondía: 'Estos versos son malos, pero son míos'".* A veces yo me sentía muy mal y pegué en la pared de mi casa la frase bien grande para alentarme: *Versos malos pero son míos.* Esta era la propuesta extrema.

Esa propuesta de Handler fue muchas veces la tónica con la que se guiaron los cineastas de América

Latina, un cine a toda costa, a pesar de todos los obstáculos, lo importante era el contenido más que la técnica. Posteriormente el cubano Julio García Espinosa, en su polémico ensayo "Por un Cine Imperfecto", recoge de algún modo esa idea.

Mario Handler llegó acompañado de Walter Achugar, quien ya se estaba dedicando a la promoción y distribución del cine latinoamericano, influenciado por Fernando Birri y Edgardo Pallero, a quienes conoció en 1960. Achugar se había involucrado en el cine a través del movimiento de cineclubes en el Cine Universitario como estudiante de leyes, pero cuando vio *Tire Die* en el Festival Sodre de 1960, le abrió los ojos en cuanto a las condiciones sociales en América Latina de las que nunca antes había tenido conciencia y nació en él la idea de que la distribución era la base para la producción, es decir, "*el cine debe nutrir el cine*", usar películas para hacer películas y en 1962, estableció su propia compañía distribuidora bautizada por él "Renacimiento Film"; también se embarcó en la aventura de productor en la película de Leonardo Favio "*Crónica de un Niño Solo*" y en "*Romance de Aniceto y la Francisca*", del mismo Director. En Europa tuvo la oportunidad de acudir al festival de Sestri Levante, donde en 1964 tuvo su primer contacto con el Cinema Novo brasileño, impresionándole la película "*Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*", de Glauber Rocha, ya que precisamente en ese año ese Festival exponía una Reseña Especial del Cine Latinoamericano. En el Festival de Cannes conoció a Saúl Yelín, Jefe de Relaciones Internacionales del ICAIC cubano. En Brasil conoció a varios Directores del Cinema Novo y fue testigo del Golpe de Estado del 1º de Abril de ese mismo año 1964. Año a partir del cual se asocia con Edgardo Pallero para la distribución de películas en el continente. Achugar confesó a Juliane Burton (Cine y Cambio Social en América Latina), que su asociación con Pallero lo hizo entrar en contacto con la actividad cinematográfica en otras partes de América Latina, pues él era una especie de caja de cambio humana para el cine políticamente comprometido a todo lo largo del continente y lo invitó a asistir al Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar, de 1967, éste encuentro que Pallero ayudó a organizar, fue el primer encuentro continental de cineastas latinoamericanos y la importancia

de Viña 1967 en términos de desarrollo político, intercambio cultural y evolución del lenguaje del cine latinoamericano, no se puede exagerar. El estallido de la actividad cinematográfica en varios países y en particular en Chile y en Brasil, después de Viña, son testimonio de ello. Uno de los muchos beneficios de Viña 1967 fue la oportunidad de un contacto y colaboración más sostenidos con los cubanos Saúl Yelín y Alfredo Guevara, Director del Icaic, pues ese año haría su primer viaje a Cuba con Pallero, para escoger películas para el festival Marcha de Uruguay que en junio del mismo año, dada la influencia del Festival de Viña del Mar, tuvo un giro distinto enfocándose hacia el cine de combate, político de Asia, África y América Latina.

De este certamen de 1967 en Viña del Mar, considerando la formación de los cineastas mencionados y contenidos abordados en sus películas, permiten resaltar características comunes en que resulta implícito por una parte el carácter independiente de ese cine y un lenguaje estético, temático e ideológico muy particular e inédito que constituía un Cine Nuevo, como lo bautizaron un poco después, todo esto unido a una postura de los cineastas marcada por una actitud imbuida de una suerte de confraternidad cinematográfica.

Respecto a lo primero y como más adelante también se desprende de los respectivos informes que dan cuenta del estado de cosas del cine de cada país participante y también de la propia impresión de los cineastas chilenos que estuvieron allí, se encontraron con un cine diverso en su expresión estética y que fue una verdadera influencia para el cine nacional que se desarrolló con posterioridad, en que lo primero que resalta es el carácter independiente de ese cine, es decir, alejado de los grandes estudios tradicionales y de los "*reflectores grandilocuentes*". Los realizadores negaban la validez de ese cine de carácter industrial y comercial, dirigido hacia la mera entretención del espectador; especialmente ello se advierte en el cine brasileño, donde a principios de los años sesenta Glauber Rocha en su ensayo "*Reseña del Cine Brasileño*", aborda el carácter superficial del cine industrial, en especial de los Estudios Vera Cruz; por su parte y especialmente Fernando Birri, se aparta definitivamente de la manera de hacer cine

al estilo de las distintas empresas cinematográficas argentinas, y apunta sus dardos en especial a Sono Films, parapetándose en la Escuela de Cine de la Universidad del Litoral de Santa Fe, fundada por él, de donde emergen realizadores que vinieron a Viña del Mar como Pallero, Urteaga, Goldenberg y Bonacina. En cuanto al cine boliviano, fue particularmente apoyado con la ayuda estatal, a través del Instituto de Cinematografía que había quedado como herencia de la Revolución de 1952 y que más adelante abordaremos. Lo mismo ocurre con el cine cubano a diferencia de que antes de la Revolución y de la fundación del ICAIC, no existía empresa cinematográfica alguna en Cuba.

En el caso de Uruguay, el cine de Handler y de Ulive nace desde las aulas universitarias y en cuanto a Chile, ese Cine Independiente proviene especialmente del Cine Experimental de la Universidad de Chile y del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, con la excepción de Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, que hacen documentales en forma independiente; Di Lauro formó parte de la pléyade de técnicos argentinos que ayudaron a organizar los estudios de Chile Films en la década del cuarenta. Di Lauro se quedó en Chile y participó en muchas películas especialmente como sonidista.

En cuanto a las características estéticas, sin duda los cineastas especialmente brasileños y argentinos y cubanos (en una primera etapa), habían recibido la influencia del Neorrealismo italiano y de la Nueva Ola francesa, corrientes cinematográficas que se apartaron de la manera clásica de filmar incorporando los escenarios naturales, negando las escenografías de cartón claustrófobas ya escleróticas y haciendo uso de la cámara en mano, apartándose del cine de los "Teléfonos Blancos", pastiche del cine industrial norteamericano y recibiendo sólo la influencia del cine estadounidense que provenía de algunos cineastas como Orson Welles, John Ford y otros, en general de un Cine de Autor que los cineastas de la Nueva Ola como Truffaut y Godard, descubren una vez terminada la Segunda Guerra Mundial.

En lo temático todas estas obras confluyen a resaltar las realidades nacionales que nunca antes había abordado el cine anterior, salvo algunas excepciones; en Brasil por ejemplo, la preocupación

está en la pobreza enfatizando su atención en el subdesarrollo del desértico Nordeste brasileño, en la explotación, en la emigración de los campesinos a las grandes urbes ya industrializadas, en los fanatismos religiosos anestésicos, también en los fanatismos del fútbol que desviaban a la masa de sus propias preocupaciones de subsistencia.

Asimismo hincan su atención en las marginalidades urbanas, ergo "Tire Die", "Viramundo", "Mayoría Absoluta", "Carlos" y a la búsqueda de una identidad cultural propia y escondida.

Los cineastas usan el lenguaje de un Cine Directo, de un Cine Verdad; no está tampoco ausente la influencia del Free Cinema inglés especialmente en el documental.

En el cine boliviano y particularmente a partir de la obra de Sanjinés y su grupo Ukamau, la presencia del mundo indigenista segregado y exproliado, es el eje central de su temática.

En cuanto el cine cubano, éste está marcado por las referencias de la Revolución y su proceso, atravesando por distintas etapas de decantación en su desarrollo.

Lo ideológico se entremezcla con lo temático y estético, un cine comprometido con los procesos de liberación y de denuncias en contra de lo que llamaban Neocolonialismo en todas sus expresiones, en pro del cambio social. El cine se convierte en una ventana de denuncia social, en un arma de apoyo a los cambios políticos y sociales, proponiéndose los caminos de esa liberación. Basta ver Ukamau por ejemplo, donde la imagen final es un conjunto de brazos alzados con fusiles o en "Now", en que termina escribiéndose el nombre del documental a punta de balas. El mismo Aldo Francia reconoce en su libro *"Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar"*, que cuando ve "Ladrón de Bicicleta" de De Sica, concluye que el cine es una potente arma de cambio social y a partir de esa impresión decide ser cineasta.

La idea de confraternización ya estaba presente en Aldo Francia al convocar a este Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y el propósito de unión se manifiesta en el espíritu del Festival y se constata en el evento mismo especialmente entre

argentinos y brasileños en que ya existía un objetivo de trabajo en común y solidario, proveniente de las mismas vertientes y esfuerzos; esta actitud impresiona al puñado de realizadores chilenos y lo destacan especialmente Héctor Ríos y Pedro Chaskel, al reconocer que se produce una suerte de familia cinematográfica latinoamericana y que los cineastas nacionales habían estado lejos de imitar. El argentino Eliseo Subiela reconoce que el Festival le abrió las puertas a América Latina.

Finalmente cabe agregar que en el Festival participaron más de cincuenta cineastas donde se analizaron las dificultades del Cine Independiente para llegar al gran público, el desconocimiento recíproco existente en América Latina de su propia producción cinematográfica y se puso de relieve el hecho paradójico de que en Europa conocieran las realizaciones de los directores latinoamericanos, lo que no ocurría en nuestro propio continente. También se analizaron las dificultades que existen en los países representados para realizar su propio cine, que provenía principalmente de problemas económicos de producción y fundamentalmente en las barreras de distribución que impedían una adecuada difusión de las realizaciones cinematográficas. También se analizó el tema de la censura oficial, sobre todo alarmante en Argentina y Brasil (por sus regímenes dictatoriales). Asimismo, se puso énfasis en la necesidad de hacer un cine de comunicación con los grandes sectores populares, que tratara temas propios de cada país en un lenguaje fácil, directo y universal.

Entre las resoluciones del Encuentro, la más importante fue la creación del Centro Latinoamericano

del Nuevo Cine, que reuniría a los movimientos del nuevo cine independiente de cada país de América Latina. Se estableció como sede permanente del organismo en Viña del Mar. El Centro tendría una Comisión Ejecutiva formada por un representante de cada país, un Coordinador General y una Secretaría Ejecutiva, con sede en Viña del Mar. Se formarían en cada uno de los países participantes, Centros Nacionales del Nuevo Cine. Se acordó organizar también una muestra de siete largometrajes y siete cortometrajes, destinados a conformar una Semana de Cine Latinoamericano. Se haría un catálogo completo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Cada Centro haría un informe completo sobre el mercado potencial en 16 mm, un censo de cine-artes y un informe completo sobre las posibilidades de exhibición de cortos y largo metrajes en los canales de televisión.

También se acordó que el Segundo Festival de Cine y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, se iba a realizar nuevamente en Viña del Mar en el año 1969, es decir, cada dos años.

Por último al gran mérito pionero de este Festival y en ello han concluido todos los investigadores de Cine latinoamericano, además de los propios cineastas y de los hechos mismos, que fue el primero en su historia que se organizaba en suelo de América del Sur, porque cabe recordar que antes de este evento, los realizadores especialmente cubanos, argentinos y brasileños, sólo podían exhibir sus trabajos en Europa, especialmente en Italia en los Festivales de Sestri Levante y en Santa Margarita Ligure, Cannes, Berlín y otros.