



Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano

Marcia Orell García



Ediciones Universitarias de Valparaíso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización de los titulares del "Copyright",
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.

© Marcia Olga Orell García, 2006
morellgarcia@hotmail.com

Inscripción Nº 155.427
ISBN 956-17-0386-6

Tirada de 500 ejemplares
Derechos Reservados

Ediciones Universitarias de Valparaíso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Calle 12 de Febrero 187, Valparaíso
Fono (32) 273087 - Fax (32) 273429
E.mail: euvs@ucv.cl
www.euv.cl

Diseño Gráfico: Guido Olivares S.
Asistente de Diseño: Mauricio Guerra P.
Corrección de Pruebas: Osvaldo Oliva P.

Impreso en los talleres de
Salesianos S.A.

HECHO EN CHILE

■ AGRADECIMIENTOS

Agradezco a quienes con su valioso aporte han colaborado con generoso afecto en esta investigación, que se extendió por aproximadamente trece años y con ella contribuyeron a que se diera vida a este libro.

Corporación Cultural de Viña del Mar, a través de su Presidente don Luis Bork Vega.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, a través de su Rector don Alfonso Muga Naredo y de su Vice-Rector don Claudio Elórtegui Raffo.

Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, a través de su Gerente don Alejandro Damián Villarreal.

Cineteca de la Universidad Católica de Valparaíso, que a través de su Coordinadora Poldy Valenzuela González, me ha brindado su constante y sostenido apoyo en mi quehacer cinematográfico e investigativo.

A José Román, por su fiel reconocimiento a mi aporte e interés por el cine latinoamericano.

Al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos de Cuba (ICAIC), que ha colaborado a través del anterior Director de la Cinemateca del Instituto, Reynaldo González y también a Alfredo Guevara, Presidente del Festival de Cine de La Habana, otorgándome material visual y documentado.

Pedro Susz, Director de la Cinemateca Boliviana.

A Aldo Francia (en vida) y familia.

María Elena Nawrath Meline, Esperanza Muñoz Soto, Cristian Muñoz Maureira, Hugo Gálvez Arévalo, Marianela Astudillo Martínez, Cecilia Chinchón Canales. Compañeros de ruta y ejército de las sombras.

Especial agradecimiento a Luis Bork Vega, que siempre ha creído y confiado en el quehacer e inquietudes de esta autora, en procura del desarrollo cinematográfico de nuestra Quinta Región, apoyándola toda vez que ha estado en sus posibilidades, con gran entusiasmo, voluntad y desinterés personal. También a mi amiga Poldy Valenzuela González, por su apoyo cariñoso, solidario, constante e incondicional.

■ **Dedico** este libro a mis padres ya fallecidos, a mis hermanos de sangre que residen en el lejano Chiloé, Sandra y Alvaro, a mi hermano menor Francisco, a mis hermanas no consanguíneas Muñoz Soto, que por ser diez no menciono una por una; a Mámili, a otros innumerables queridos hermanos y con todo mi corazón a mi querida América Latina.

Contenido

PRÓLOGO.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
Primera Parte	
Aldo Francia: Impulsor del Nuevo Cine chileno y latinoamericano	17
El Festival de Cine de Viña del Mar de 1966	
Primer Encuentro de Cineastas chilenos	23
Antecedentes previos: Aldo Francia El Forjador	23
El Cine Experimental de la Universidad de Chile	26
El Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y	
Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos	33
Películas presentadas en el Festival	35
Acuerdos alcanzados por los cineastas	47
INFORMES	
Informe de Argentina	48
Informe de Brasil	49
Informe de Cuba.....	56
Informe de Chile.....	58
Informe de Uruguay	61
Segundo Festival Internacional de Viña del Mar	
Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.....	63
Segunda Parte	
Aportes de los cineastas latinoamericanos a la Teoría del Cine	73
La Estética de la Violencia	75
Ensayo por un Cine Imperfecto	77
La Antropofagia Cultural.....	87
El Tercer Cine y el Grupo Liberación.....	88

Tercera Parte

Breve historia del desarrollo del cine en algunos países latinoamericanos.....	93
El Cine Argentino.....	95
Las Nuevas Tendencias del Cine Argentino	96
La Escuela Documental de Santa Fe.....	96
El Cinema Novo en Brasil. La Década de los sesenta	99
"Dios y el Diablo en la Tierra del Sol"	103
Bolivia: El Protagonismo de un pueblo	
Antecedentes Históricos del Cine Social de Bolivia.....	105
El Cine Cubano de la Revolución	109
El Cine de Uruguay	118

Cuarta Parte

El Cine chileno años 1970-1973	121
Antecedentes históricos del país	123
El Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular.....	124
I. El Cine Documental del período.....	127
II. La Producción Cinematográfica de Ficción.....	129

Quinta Parte

Entrevistas	133
Sergio Bravo	135
Pedro Chaskel	141
Héctor Ríos	147
Patricio Guzmán	156
José Román.....	163
Luciano Tarifeño.....	169
Diego Bonacina	173
Eliseo Subiela	178
Nelson Pereira Dos Santos.....	180
Cosme Alves	183
Alfredo Guevara	186
Isaac León Frías.....	190

Bibliografía de Referencia	197
---	------------

Prólogo

Entre las diversas visiones del cine latinoamericano publicadas en las modalidades de historia, monografías, filmografías, entrevistas y estudios de autores específicos, faltaba aquella que a partir de una instancia receptora privilegiada, como es el festival, diera cuenta de la relación de este cine con un público y con la institución crítica y mediática, reproduciendo documentos y entrevistas que permiten reconstruir la instancia teórica y los objetivos estéticos y culturales que han animado a eventos como los festivales de cine latinoamericano de Viña del Mar. Es a partir de allí que Marcia Orell rastrea los orígenes del nuevo cine latinoamericano.

Sobre este tema existen importantes precedentes, generales o referidos a cines nacionales, como los libros de Jean-Claude Bernardet, Peter Schumann, Suzana M. Pick, Julianne Burton, Jacqueline Mouesca, Paulo Antonio Paranaguá, Teresa Toledo, Giancarlo Carbone, Ricardo Bedoya, Jorge Ayala Blanco, Jorge Ruffinelli, Alberto Elena y Marina Díaz López y otros, así como estudios aparecidos en "Hablemos de Cine", "Cine Cubano", "Cinematoteca", "Primer Plano", "Enfoque", "Cine al día", "La gran ilusión", "Filme Cultura", por citar sólo algunas de las publicaciones especializadas de nuestro continente. La originalidad de esta aproximación de Marcia Orell está en que utiliza como eje los festivales cinematográficos de Viña del Mar, celebrados a fines de la década del sesenta y que se constituyen en hitos fundamentales en el surgimiento de lo que se llamó "nuevo cine latinoamericano". A diferencia del valioso libro de Teresa

Toledo, que se centra en la tarea de catalogar los filmes presentados en el Festival de La Habana en sus primeros diez años, el texto de Orell se aboca a reconstruir la historia de los festivales cinematográficos de Viña del Mar, desde sus inicios como certámenes de aficionados y la paciente tarea de sus organizadores, especialmente Aldo Francia y Luisa Ferrari, por darles en años sucesivos un carácter profesional, primero nacional y luego latinoamericano. Se amplía entonces el reparto y se agregan otros actores fundamentales como Edgardo Pallero, Alfredo Guevara, Walter Achugar, y Cosme Alves Netto. Un valioso antecedente lo constituye, desde luego, "Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar" de Aldo Francia, quien esboza, desde el interior, una historia personal de la génesis y desarrollo de estos eventos.

La autora, por su parte, se detiene especialmente en los dos festivales latinoamericanos, el de 1967, de cortometraje y el de 1969 que dio entrada al largo argumental y a las manifestaciones más representativas del cine del continente.

Material de gran importancia son las entrevistas reproducidas o efectuadas por la autora a los cineastas que participaron con sus obras en dichos eventos, ya que constituyen testimonios de primera mano tanto de la experiencia del festival como de las expectativas y objetivos de los creadores de entonces.

Más allá de la muestra de los filmes, que por acuerdo unánime de los organizadores no tuvo carácter competitivo, el festival asignaba gran importancia al encuentro de los cineastas del continente.

La autora reproduce los documentos emanados de éstos y especialmente los informes que cada delegación hacía de la situación del cine en sus respectivos países.

Tampoco están ausentes los ecos que los festivales dejaron en los medios nacionales, testimoniando de este modo, las reacciones a menudo adversas que un hecho cultural de esa envergadura provocaba en una comunidad mediocre y conformista.

A través de sus observaciones, la autora sitúa, especialmente el Festival Latinoamericano de 1967 y apoyada por los testimonios de sus entrevistados, como un hito fundacional de la nueva cinematografía del continente. Por primera vez y sorteando censuras, persecuciones y otras formas de intolerancia que caracterizan la América Latina de entonces, lograban reunirse los cineastas en un país del mismo continente, ver sus películas, confrontar sus ideas e intentar acceder a plataformas

comunes en torno a temas tan importantes como la producción, la distribución y la exhibición de sus filmes en el continente y en el resto del mundo.

Tomando alguna distancia de la vehemencia política —característica de la época— que animó un debate cultural imprescindible en la gestación de un cine que marcaba sus distancias del cine comercial, Orell reproduce los textos y manifiestos en que se trazaban las líneas programáticas del nuevo cine, algunos de ellos totalmente vigentes en estos tiempos de fiebre globalizadora y dominio unipolar.

Ya en su filme documental sobre el realizador Aldo Francia, la autora había destacado la importancia de estos festivales. Ahora nos entrega por escrito su trabajo de recopilación y ordenación de documentos que nos ayudarán a comprender mejor una etapa fundamental en la historia del cine de Latinoamérica.

JOSÉ ROMÁN

Introducción

LAS FUENTES DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Ningún hecho, suceso o acontecimiento que ocurra en el contexto mundial, continental o nacional, deja de repercutir en la condición humana. Aproximándonos a una definición de "época", podemos entenderla como aquel espacio de tiempo que se señala para los hechos históricos que durante él han acaecido y que dejan larga memoria. Cada época marca hitos trascendentales en el devenir humano, pero sin duda a partir de la segunda mitad del siglo XX, que recién se ha ido, la década de los años sesenta vino a modificar en forma radical la vida y el pensamiento del hombre moderno.

El fenómeno tecnológico que se desata especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, se desarrolla vertiginosamente a partir de los sesenta. Como nunca el hombre a partir de Hiroshima, se ve tan peligrosamente amenazado en su sobrevivencia como raza terrenal; ello se hace más patente a partir de la crisis de los misiles atómicos emplazados en Cuba, que removió a la humanidad en octubre de 1962. Asimismo la carrera espacial iniciada con Gagarin y Shepperd, abre las posibilidades de navegar por el espacio extraterrestre. Como nunca el asesinato de un estadista norteamericano, repercute en cada rincón de este planeta. Como nunca también, los iconos cinematográficos quedan grabados en el imaginario colectivo, un James Dean, una Marilyn Monroe que aún adornan las paredes de los dormitorios de los jóvenes y de pubs. Las decisiones de los gobernantes más importantes de Europa y Asia, son conocidas en cualquier lugar

del mundo gracias a los noticiarios. La Guerra Fría pasa a llamarse eufemísticamente Coexistencia Pacífica. El pensamiento sartriano está en la boca de los jóvenes. Las ideas feministas de la Beauvoir se van esparciendo. Los artistas plásticos se rodean de una aura de fama y de glamour, Dalí, Picasso y otros ya no pasan hambre. En el plano religioso, el Papa Bueno transforma las viejas estructuras del Vaticano, con el Concilio Ecuménico.

Una música nueva y un singular modo de exponerla, como la de Elvis y Los Beatles, cambia las costumbres y vestimentas, el sexo se liberaliza con los anticonceptivos.

Jean-Luc Godard, François Truffaut, Resnais, Chabrol, Rohmer, Rivette y otros más, revolucionan el cine aportando una nueva corriente cinematográfica. Federico Fellini en Italia, escandaliza con su película "La Dolce Vita".

Dentro de aquellos primeros años sesenta, el Hombre Latinoamericano comienza a percibir que se inicia la hora de los cambios, de la renovación. El 1º de enero de 1959, llegan Fidel y el Che a La Habana desde Sierra Maestra. Esta gesta, como acontecimiento objetivo, influirá sin duda determinantemente en gran medida en el Ser latinoamericano, que comienza a mirarse a sí mismo en sus problemáticas existenciales y de subsistencia.

La década de los sesenta es la época de los grandes cambios y una nueva cosmovisión flota en el ambiente.

Nuevo, Novo, Nuovo, New, Nouveau, Nouvelle Vague, Arte Nuevo, Neorrealismo, Hombre Nue-

vo, Bossa Nova, Cinema Novo, son palabras que comienzan a repetirse en el mundo de los intelectuales, en el Arte, en la literatura, la música, la plástica y también en el Cine.

En Viña del Mar, Chile, alrededor del año 1949, el médico pediatra Aldo Francia Boido, una tarde otoñal en un cine del boulevard Saint Michel de París, descubre, después de ver la película "Ladrón de Bicicleta" de Vittorio de Sica, que "*algo nuevo estaba ocurriendo en el cine*".

Sin duda los cambios en el cine de América Latina no comienzan inmediatamente en los sesenta, sino que empiezan a gestarse algunos años antes. El Neorrealismo italiano como corriente estética, con Roberto Rossellini a la cabeza, nace a partir del término de la Segunda Guerra Mundial; también el movimiento de la otra corriente cinematográfica que se inaugura en forma inmediatamente posterior, a fines de los años cincuenta, la Nueva Ola o Nouvelle Vague francesa, movimiento que encuentra su trinchera principalmente en *Cahiers du Cinema*, donde jóvenes cineclubistas encuentran un espacio para disparar contra el cine clásico imperante, al que consideran esclerótico y decadente. Famoso es el ensayo que publica François Truffaut "*Una cierta Tendencia del Cine Francés*"; en este sentido, Andre Bazin y Jean Jacques Doniol-Valcroce fundan la revista *Cahiers du Cinema* a partir de 1954. Inauguran esta corriente "Sin Aliento" del rebelde Jean-Luc Godard, "Los Cuatrocientos Golpes" de François Truffaut, "Los Primos" de Claude Chabrol, "El Signo del León" de Eric Rohmer y "Lola" de Jacques Demy.

Estas corrientes van a influir notablemente en la expresión del Nuevo Cine Latinoamericano y sus primeros precursores, que con el ensamble de las realidades nacionales de América Latina, producirá una fusión, traducida en un nuevo lenguaje estético, temático e ideológico, que con el correr del tiempo llegará a llamarse en forma explícita: Nuevo Cine.

¿Cuál es el punto de partida de este Cine Nuevo? Para analizarlo, privilegiaremos el examen del cine de aquellos países que llegó por primera vez al Primer Festival Internacional de Cine de Viña de Mar, en 1967, donde se produjo el Primer Encuentro de

Cineastas Latinoamericanos en suelo latinoamericano, valga la redundancia, porque en ese trascendental evento, los cineastas del continente y Cuba traen bajo el brazo sus realizaciones cinematográficas, que eran el fruto de procesos vividos en sus respectivos países tras algunos años, especialmente en la década precursora de los años cincuenta, donde cada cual había comenzado a darse paso con sellos renovadores, producto de fenómenos e influencias derivados de realidades regionales e influencias internacionales. Para realizar un análisis serio y aproximadamente preciso, solo podremos enmarcar nuestro estudio en el cine de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Cuba y Uruguay, porque estos países fueron los principales participantes del evento de 1967, certamen que se vuelve a repetir en el Festival Internacional de Cine dos años más tarde, en el escenario de Viña del Mar del año 1969. Con relación al cine chileno, nos detendremos previamente en el Festival del año 1966, hito trascendente, donde se coteja el catálogo del cine independiente producido hasta esa fecha, germen del Nuevo Cine nacional. La importancia de estos encuentros en Viña del Mar, se determina por una parte, por la iniciativa visionaria de Aldo Francia y por otra, en el hecho objetivo, que es el primer festival internacional en suelo latinoamericano. Anteriormente como precedente había un evento similar a un nivel más localista, como lo fue el Festival Sodre de Uruguay en los años cincuenta; en el Sodre se produjeron los primeros contactos de cineastas latinoamericanos; allí acudieron Nelson Pereira Dos Santos, de Brasil, Fernando Birri de Argentina, oportunidad en que muestra los primeros fotomontajes de la Escuela de Santa Fe, Manuel Chambi del Perú, Jorge Ruiz de Bolivia, también acudió Patricio Kaulen de Chile. Estos encuentros se produjeron especialmente entre los años 1957 y 1958 y marcaron un impulso al cine documentalista de América Latina. Pero el Sodre era una instancia cultural uruguaya, creada por Danilo Trelles en 1954, que no sólo se preocupaba del cine, sino que de otras expresiones del Arte y la Cultura. Fue una organización que gozó de gran prestigio en el continente porque reunía y patrocinaba las obras más avanzadas en la música, en el ballet y después en el cine.

Por otra parte, el Cine cubano de la Revolución y el Cinema Novo de Brasil, antes de 1967, aprovechaba el Festival de Santa Margarita Ligure o de Sestri Levante en Italia, para exponer sus producciones.

Por estos antecedentes, comenzaremos con el examen del Primer Festival Nacional de 1966 y la labor pionera del Cine Experimental de la Universidad de Chile. Luego veremos el Primer Festival Internacional de Viña del Mar y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1967; seguidamente el Segundo Festival Internacional de 1969 y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Señalaremos lo que ocurrió en ese certamen. Teniendo estos antecedentes retrocederemos en la búsqueda de la fermentación de ese cine, hacia sus íntimas raíces. El patrimonio cinematográfico que

se expuso en los dos últimos festivales asombró al público asistente, como también a los propios cineastas visitantes y más aún a los propios realizadores chilenos, marcando para ellos una verdadera escuela a imitar.

Finalmente terminaremos con el cine chileno entre los años 1970-1973, año este último donde se interrumpió la trayectoria tradicional democrática del país, cayendo en forma dramática todas sus estructuras institucionales, para dar paso a un gobierno militar represor, que permaneció por muchos años.

Agregaremos una última parte con doce entrevistas realizadas a actores del cine chileno y latinoamericano.

LA AUTORA

Primera Parte

Aldo Francia: impulsor del Nuevo Cine Chileno y Latinoamericano

El texto de mi documental "**Aldo Francia: Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar**", comienza expresando las siguientes palabras: "*De vez en cuando y de tiempo en tiempo, aparece una clase de hombre que por sus cualidades esenciales y por la época puntual que le corresponde vivir, se convierte en un sujeto de distinción, en un personaje*".

Siempre es difícil comenzar el texto de un guión, pero al expresar esas palabras y en el transcurso de mi investigación sobre la obra de Aldo Francia, terminé por darme cuenta que había estado indagando sobre un Personaje e intentando una definición, concluí que un Personaje es aquel ciudadano que se distingue entre los demás hombres dentro de una determinada sociedad, por sus características notables, originales, carismáticas y preclaras, que se adelanta a su época, en suma, un vanguardista.

Aldo Francia fue un producto de su tiempo e inequívocamente tuvo la intuición necesaria, tal vez no tan conscientemente al principio, pero más adelante con mayor luz, que en Chile y en América Latina, en los años sesenta, principalmente, estaban comenzando a ocurrir acontecimientos que anunciaban tiempos nuevos. Ya en la segunda parte del siglo veinte recién pasado, se respiraba en el aire brisas de cambios, de búsqueda de nuevos caminos de existencia para el Hombre Latinoamericano. Nuestro continente latino dormía somnoliento una prolongada siesta colonial. El gran Gigante del Norte, con su Guerra Gélida, controlaba este patio trasero llamado América Latina, vigilando cualquier desborde que amenazara

su sistema, pero no fue capaz de prever que un puñado de barbudos naufragados en una de las costas cubanas, en el yate *Gramma*, iban a levantar una revolución que se iba a convertir en los años venideros en una amenaza permanente para estos guardianes de este espacio de atrás.

En este zaguán neocolonial proliferaban, al alero del guardián, los caudillos dictatoriales, especialmente caribeños, que cometían sus fechorías sin control, reprimiendo, explotando y enriqueciéndose ávidamente a costa de la pobreza y el subdesarrollo. Estaban también los populistas con sus Evitas repartiendo dinero a los "*descamisados*", maquillando sus países con la fachada de una cierta prosperidad y progresismo, escondiendo al fondo de esta parcela del mundo, repartida en Yalta como una torta, el patio de los analfabetos mayoritarios, a las Villas Miseria, a las Casas Callampas, a los Chacales de Nahueltoro, sumidos en sus paupérrimas existencias de inquilinaje, de expoliación, ocultando a los pueblos indígenas de América Latina, segregados desde la Colonización, sufriendo exterminios, como muy bien relata Eduardo Galeano en su libro "**Las Venas Abiertas de América Latina**"; después fueron arrinconados en reductos territoriales, desechados en beneficio de los colonos europeos que se instalaron en sus mejores tierras, producto de una política de los gobiernos centrales y manteniéndolos en un estado de subdesarrollo mental, económico y social.

En las cercanías de los años cincuenta, comienza a producirse un despertar más amplio, porque siempre hubo unos pocos que lucharon por la libertad



▫ A la izquierda Aldo Francia y Silvio Caiozzi, filmando "Ya no basta con rezar".

de nuestros pueblos, emergiendo así la inquietud de percibir que las cosas no andaban nada de bien en nuestro continente.

Lo importante era la observación constante del mundo circundante, tener la posibilidad de entremezclarse entre la gente y captar sus realidades sencillas, para concluir que algo debía hacerse, modificar el estado de cosas de una vez por todas. De este modo fueron abriéndose las ventanillas clausuradas y como en el caso de nuestro personaje, conociendo la vida modesta de los compañeros de juego de la niñez en los cerros de Valparaíso. Si bien Aldo Francia gozaba de una vida sin privaciones, gracias al esfuerzo de sus padres, dueños del emporio italiano, inmigrantes esforzados, su niñez fue un magnífico aprendizaje sobre la solidaridad con los que casi nada tenían; más tarde, en el ejercicio de su profesión de médico pediatra, la vivencia cotidiana le hizo conocer las dificultades en la atención de la salud pública, de las necesidades de sus pacientes y de los hacinamientos en los hospitales, muy bien descritos en su película "*Valparaíso, mi Amor*", donde refleja su especial preocupación por los niños. No en vano le impacta el niño Bruno, personaje de la película "Ladrón de Bicicleta" de Vittorio de Sica y así fue germinando en él la necesidad imperiosa de aportar para que ese estado de cosas cambiara.

Se unen a este vivo interés sus lecturas antropológicas y sus primeras imágenes captadas con su cámara de 8 milímetros, buscando las raíces en "Los Bailes de Chinos", en las fiestas religiosas de Andacollo. Quién sabe si acaso se daba cuenta en

forma consciente, en los inicios de sus incursiones cinematográficas, cuando la mirada se le escapaba, si buscaba realidades e identidades culturales. Ya había visto en 1949, en París, la película "Ladrón de Bicicleta" cuando el neorrealismo italiano estaba en su auge, corriente estética y valórica que repartió sus rayos hacia todo el mundo y en América Latina como más adelante se demostrará, fue una de las raíces pilares que sostuvo al Nuevo Cine.

Aldo Francia no fue a estudiar cine a Europa, como algunos cineastas que después se destacaron en el movimiento del Nuevo Cine, se formó solo en un país donde no se enseñaba la técnica cinematográfica.

El filme "Ladrón de Bicicleta" fue decididamente la cortina que se le descorrió para descubrir que el cine podía ser un instrumento para impulsar los cambios, mediante el cual se denunciarían las realidades encubiertas, concluyó que los mensajes llegarían más rápidamente a las multitudes, más que su labor solitaria de médico donde, según decía, había elegido como especialidad la Pediatría en pos de la vida y no de la muerte, y esa fue también, la actitud de la mayoría de los cineastas del Nuevo Cine latinoamericano.

Mucho antes de los años sesenta, ya se asentaba la búsqueda de una nueva mirada, emergían cineastas en el continente latino como Jorge Ruiz, en Bolivia, con su compromiso por los temas indigenistas en Brasil, Humberto Mauro, Víctor Lima Barreto ("O Cangaceiro") y Nelson Pereira Dos Santos,



▫ Luisa Ferrari, Directora del Festival Internacional de Cine de 1967.



▫ Aldo Francia y su esposa Erica Wilms (1992).

este último con su película "Rio 40 Graus" (1955), experimentó la censura y donde describía la situación de los habitantes de las "favelas", los fanatismos del fútbol, los "meninos" (niños mendigos deambulantes por la urbe). Más tarde ese mismo país encabeza el movimiento del Cinema Novo. En Argentina, en la segunda mitad de los años cincuenta, Fernando Birri, funda la Escuela de Cine de Santa Fe de la Universidad del Litoral y marca un hito en el cine independiente argentino, con su famoso documental "Tire Die", considerado como la Primera Encuesta Social Filmada en América Latina, criticado duramente por mostrar la realidad de los niños mendigos que vivían en la orilla del río de esa ciudad. Birri definió esa Escuela como Teórico-Práctica, Nacional, Crítica y Realista.

En Chile, Sergio Bravo y Pedro Chaskel, fundan el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, abocados a la búsqueda de la identidad cultural; más tarde se sumaron al Centro realizadores que vendrían a tener connotada participación en el Nuevo Cine chileno, como Raúl Ruiz, Héctor Ríos, Miguel Littin, Helvio Soto y varios otros.

En las mentes de estos realizadores había un rechazo al cine de los grandes reflectores grandilocuentes, a los estudios cinematográficos existentes que no eran más que un pastiche, una imitación del modo de hacer cine al estilo de Hollywood con historias livianas, de mera entretención. Había que postular a un cine con nuevas inquietudes, a bajo costo, más comprometido con las realidades nacionales, como el racismo, los fanatismos religiosos y paralizantes, la pobreza del Nordeste del Brasil, en

el "sertón", los problemas del subdesarrollo económico y social, el desamparo del mundo indígena, la explotación en el inquilinaje del campesino, la inmigración de masas de campesinos a las grandes ciudades en busca de un mejor destino; en fin, eran los problemas de lo que llamaban Neocolonialismo, en todas sus manifestaciones. Había que hacer un cine Directo, un Cine Verdad, un Cine de Cámara en Mano que dibujara esas realidades y que los gobiernos oficialistas por muchos años habían tratado de ocultar con un tupido velo.

Desde esas visiones y perspectivas y en el inicio de su labor amateur en el Cine Club de Viña del Mar, fundado por él en 1962, Aldo Francia quiso estimular la producción cinematográfica, prescindiendo de estudios instalados, como los de Chile Films que también se había transformado en otro pastiche del cine industrial y que con todo, se quedó en el intento. Ese no era el cine que había que imitar, en opinión del mismo Francia, salvo honrosas excepciones como la película "El Húsar de la Muerte", de Pedro Sienna (1925), del cine silente, o "Un Viaje a Santiago" de Hernán Correa (1958).

Cuando Aldo Francia incubó la idea de hacer un Festival Internacional de Cine en Viña del Mar, en el año 1967, tenía la intuición que aquel era el camino e instrumento para desarrollar un cine pleno de identidades y realidades. Con posterioridad a ese evento, los participantes fueron coincidiendo que el cine que habían visto en ese certamen de encuentro de cineastas latinoamericanos era un nuevo lenguaje donde resaltaba una estética singular y temáticas coincidentes.



Fotografía de Mariana Astudillo.

▫ Aldo Francia filmando "Ya No Basta con Rezar" (arriba y página al frente).

Ese Festival marcó un hito trascendental para el desarrollo del cine de América morena, lo que se constató dos años más tarde (1969), en el Segundo Festival Internacional de Cine en Viña del Mar y Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en que la producción cinematográfica se disparó en número y calidad; ello, también constataba, que la unión de los cineastas era indispensable para el incremento de esas producciones. Allí también resonaron las visionarias palabras de Aldo Francia que había dejado plasmadas en el Primer Festival Nacional de Cine y Primer Encuentro de Cineastas chilenos, del año 1966: hito también importante, porque fue una iniciativa para aglutinar a los dispersos realizadores, en especial del cine independiente, que no lograban encontrarse en sus preocupaciones comunes. No obstante su corta filmografía en cuanto a largometrajes, "Valparaíso, mi Amor" y "Ya No Basta con Rezar", que costeaba con sus propios recursos, estos filmes dejaron huella profunda y fecunda en la historia de nuestro cine.

Creemos que lo más trascendente de nuestro Aldo Francia, fue haber sembrado en un derrotero

promisorio, la simiente de este Nuevo Cine que se sacó la mordaza y que hizo abrir los ojos a los espectadores sobre las verdaderas realidades.

El Nuevo Cine fue sin duda la etapa necesaria a lo que es hoy el cine chileno y latinoamericano.

Finalmente no podemos dejar de destacar otros logros de Aldo Francia, como la creación de la primera Escuela de Cine de Viña del Mar que se creó en Chile y aunque fue un intento fallido que duró poco tiempo, fue un semillero de varios cineastas que hoy se han destacado en el cine chileno, como también de técnicos cinematográficos. Asimismo Viña del Mar obtuvo su primera Sala de Cine Arte y para que pudiera funcionar, dado que su moderna estructura, que separaba la sala de proyección con la Sala misma, con ventanales de vidrio, se gestionó en el Parlamento del país, la Ley de Casetas Abiertas, puesto que ya habían quedado atrás las películas de nitrato que eran inflamables.

Aldo Francia falleció el 15 de octubre de 1996, en Viña del Mar y sus restos cremados fueron esparcidos en el mar de Valparaíso, que quiso tanto, cumpliéndose con ello su voluntad.



El Festival de Cine de Viña del Mar de 1966 Primer Encuentro de Cineastas Chilenos

ANTECEDENTES PREVIOS

Aldo Francia: El Forjador. Viña del Mar era conocida como la ciudad balneario más importante de Chile y también como el escenario donde cada verano se celebraba el Festival de la Canción. A inicios de los sesenta, había una incipiente actividad cultural y el doctor Aldo Francia vivía una inquieta búsqueda de algo que no fuera más que el ejercicio de su profesión de Médico Pediatra. Se interesó por los temas antropológicos y fue integrante de la Sociedad Antropológica Francisco Fonck. Eligió la pediatría como especialidad, cuando al final de su carrera se dio cuenta que esa profesión lo comunicaba con la muerte, entonces optó vivir para sanar y alejar a la muerte acechante; llegó a la convicción que atendiendo a los niños los prepararía para la vida. Los niños para Francia fueron una preocupación constante en su vida: en sus primeras películas de 8 milímetros aparecen muchos infantes, desde sus propios hijos pequeños que actuaban para él, como niños chilenos en prácticas de fiestas populares, en el juego de los "ensacados", niños boxeando o bailando en las fiestas religiosas de Andacollo o en las celebraciones de San Pedro en Valparaíso, con sus "Bailes de Chinos".

Ya sabemos que lo que marcó fuertemente en Aldo Francia su vocación por el cine fue la película "Ladrón de Bicicleta" donde el niño Bruno acompaña a su padre en la búsqueda de la bicicleta robada en la Italia de Postguerra, objeto indispensable para que conservara su trabajo tan esquivo. ¿A quién no le conmueve hasta hoy día aquel momento culminante de la película, cuando el niño Bruno llora desesperadamente mientras el padre es humillado

por los transeúntes después que es sorprendido en un intento desesperado de robar una bicicleta? Pero sin duda es en "Valparaíso mi Amor", la realización más celebrada de este cineasta, donde trata el tema de los niños marginados, allí demuestra de manera más patente su amor y preocupación por los niños más desvalidos. Comenzó creando el Cine Club de Viña del Mar, en agosto de 1962, con un simple llamado a través del diario invitó a todos aquellos que tuvieran una cámara de cine a integrarse y a aquellos que tuvieran inquietud por el cine. En su libro "Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar", relata en detalle las tareas que se fueron dando los integrantes del Cine Club; entre las cuales fue crear al año siguiente, el Primer Festival de Cine Aficionado. Desde 1963 a 1965, los festivales fueron para un cine amateur, y a partir de 1964, el evento se hizo internacional con la exhibición de películas de 8 y 16 milímetros.

Pero el Festival de 1966 tuvo un giro importante y trascendente, cuando Francia se propuso reunir en Viña del Mar a los cineastas nacionales de Santiago. Pedro Chaskel expresó en una entrevista a esta autora: *"Me parece que fueron los de Viña que llegaron a Santiago. Conocíamos a Aldo, llegaron los locos de Viña. Los recibimos con mucho cariño, bueno, eran de Viña no más. Hacían festivales con pelucitas en 8 milímetros, cada uno mostraba lo que hacía en su casa. Después cuando les vimos algunas de sus películas, los tomamos un poco mas en serio, pero así no más. En todo caso hicieron el Festival nacional que para nosotros fue una sorpresa con la magnitud que consiguieron realizarlo."*

Fue un lindo encuentro de toda la gente. Era una maravilla que hubiera un festival en Chile, nosotros no habíamos sido capaces de organizarlo y los locos de Viña sí”.

Aldo Francia denominó al Festival de 1966: Primer Festival de Cine Chileno y Primer Encuentro de Cineastas Chilenos. El evento que se desarrolló entre el 2 y el 8 de mayo, tuvo un doble objetivo: conectar a todos los cineastas chilenos y seleccionar las películas que se premiarían y que iban a ser presentadas en el próximo festival que tendría un carácter latinoamericano, objetivo final de todos los festivales previos. En este festival se discutió también el tema de un proyecto de Ley de Cine. Respecto de esto último, solo se logró promulgar dentro de la ley de Presupuesto nacional, dos artículos que permitieron traer al país película virgen libre de tasas arancelarias, importar maquinaria de cine y los impuestos que pagaran los espectadores por ver cine nacional, los obtendría el productor del filme y no al Fisco. La aprobación de esas disposiciones legales produjo efectos relevantes para el desarrollo del cine chileno en los años siguientes y especialmente para el nuevo cine, porque permitió una mayor accesibilidad para producir cine, por los bajos costos que irrogaba una producción. Estas normas fueron derogadas con la llegada del régimen Militar, a partir de Septiembre de 1973, donde el país entró en una franca crisis cinematográfica en que la producción nacional llegó a un gran grado de precariedad, casi nula, agravada por la censura que imperó durante aquellos años.

En el discurso inaugural del festival, Aldo Francia devela por primera vez su vocación latinoamericana por el cine y por la identidad cultural, al expresar: *“Estos festivales más que simples festivales, más que una simple competencia de películas, cumplen funciones bien determinadas. Por una parte, reunir a los realizadores y a la gente de cine. El lema que nos identifica está representado por una sola palabra: Unión de los cineastas chilenos para buscar un lenguaje común chileno. Unión de los cineastas latinoamericanos para buscar un lenguaje común latinoamericano. Solo uniéndonos podemos avanzar los que en Chile pretendemos crear un cine nacional. Solo unificando nuestros criterios, podemos convertir al cine en el más*

maravilloso de los vínculos para unir a la morena familia americana”.

El cineasta Patricio Guzmán, describiendo la atmósfera que se vivió en el Festival, dijo: *“Era la primera vez que estábamos juntos en un lugar donde se nos hacía caso, donde se mostraban nuestras obras y estábamos tan nerviosos, que no valorábamos lo que eso significaba, estábamos muy inseguros en aquella época, porque Aldo era una personalidad y todos los otros, Helvio (Soto), Kramarenco (Naum), eran personas de una formación más sólida. Aldo era una persona de pensamiento universal, no sé de dónde se había formado pero él hablaba con una propiedad y con una seguridad del fenómeno cinematográfico, de la cultura de América Latina, que a ti te dejaba muy impresionado. No teníamos ninguna sensación de ser latinoamericanos, por lo menos en mi caso, no sé si Raúl (Ruiz) o Miguel (Littin), nos preocupaba la cuestión social. Aldo nos recibió y nos llevaba a unos paseos a Quillota y nos hablaba; aquello era diferente, nos sentíamos cineastas por primera vez, con respecto a la sociedad”.*

Los realizadores de Santiago que acudieron al Festival de 1966, habían estado desarrollando un cine independiente al margen de Chile Films. Así, Pedro Chaskel, ganador en esa oportunidad con su filme “Aborto”, junto a Héctor Ríos, también, Miguel Littin y Helvio Soto, provenían del Cine Experimental de la Universidad de Chile; Rafael Sánchez y Patricio Guzmán, del Instituto Filmico de la Universidad Católica, Naum Kramarenco y el matrimonio de documentalistas, Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, elaboraban un cine independiente, pero más vinculados a Chile Films.

Los estudios Chile Films fueron creados por iniciativa del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, en 1942. En sus inicios, Chile Films, instituto estatal dependiente de la Corfo, entidad esta última que se creó para fomentar la industrialización del país, durante la Presidencia de Pedro Aguirre Cerda (1938), se instaló inicialmente con costosa infraestructura; la iniciativa fue recibida por todos con mucho entusiasmo, por la gran posibilidad de instalar una industria cinematográfica en Chile; en América Latina ya había surgido un cine industrial como es el

caso de México, Argentina y Brasil. No obstante no podemos desconocer que estos estudios tuvieron una producción importante en términos cuantitativos, la entidad no contaba con gente preparada técnicamente para hacer cine, por ello recurrieron a técnicos de otros países, especialmente argentinos, buscando una calidad para un mercado internacional, pero su producción fue de escaso valor artístico, eran películas que solo perseguían entretener. Sin embargo no debe menospreciarse la contribución de Chile Films al cine chileno, algunos críticos a ultranza, no le han dado ninguna calidad valorativa positiva; pero no se puede desconocer que de alguna manera esas películas reflejaron una cierta identidad cultural nacional, no exenta de pintoresquismo; sin embargo, no se podía exigir a sus directores y productores una conciencia distinta hacia que objetivo debía encarrilarse el cine que se producía, cuando no existía en nuestro país una formación y una visión amplia de carácter artístico cultural; fue un cine que debemos mirar dentro del contexto de la época en un país que no alcanzaba un desarrollo en todos los aspectos de la vida de la nación, donde existía y aún existe, una inclinación a imitar o copiar modelos extranjeros. No solo en Chile, Hollywood fue el modelo de producción cinematográfica que había que seguir, la situación se daba en todo el cine del continente latino, como veremos más adelante. En todo caso hubo cineastas que pasaron a formar parte de la historia del cine chileno a través de su paso por Chile Films y donde también importantes artistas nacionales se dieron a conocer a través de la pantalla, como es el caso de Ana González, por ejemplo, Premio Nacional de Arte, sin ser taxativo a fin de no excluir otros personajes igualmente valederos, que no es el caso mencionarlos aquí, puesto que no es el propósito hacer un análisis detallado sobre la historia de estos estudios cinematográficos; Anita González, ya famosa a través de

la radio con su personaje *La Desideria*, debutó en el cine con una parodia de "La Dama de Las Camelias" (1947), película restaurada hace pocos años y que dirigió José Bohr. Este director sin duda forma parte de los anales de la cinematografía chilena, dirigió una serie de películas de corte liviano, de comedia; otros actores como Lucho Córdova con "El padre Pitillo", "La Mano del Muertito", entretenían en las matinés de los domingos. El cineasta y actor Lautaro Murúa después desarrolló toda su carrera de director en Argentina, pasó a tener un lugar importante en la cinematografía trasandina; títulos como "Alias Gardelito" (censurada en Chile) y "La Raulito", le dieron reconocimiento internacional. Con el paso de los años, Chile Films cayó en déficit económico y la cantidad de películas por año fue disminuyendo. Ya a partir de 1950, los estudios pasan a concesionarios privados, hasta que el gobierno de Eduardo Frei Montalva retoma la administración. Posteriormente durante el gobierno de Allende, se confecciona todo un plan de la actividad cinematográfica realizando una importante labor documental, en especial mediante los talleres que dirigió el cineasta Patricio Guzmán. Después de la debacle de Septiembre de 1973, Chile Films pasó definitivamente a manos privadas y permanece así hasta ahora. Finalmente en el festival de 1966, se premiaron y se seleccionaron las películas que pasarían a constituir la carta de presentación del cine chileno, para el Festival Internacional de 1967, y fueron las siguientes:

- "Yo tenía un camarada" de Helvio Soto.
- "Por la tierra ajena" de Miguel Littin.
- "Aborto" de Pedro Chaskel.
- "Erase una vez" de Héctor Ríos.
- "Electroshow" de Patricio Guzmán.
- "Faro Evangelistas" de Rafael Sánchez.
- "Andacollo" de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro.