



Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar

Aldo Francia



CESOC
Ediciones ChileAmérica



CINE CLUB VIÑA DEL MAR

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

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

Entrevista a Raúl Ruiz, por Luis Bocaz. Araucaria de Chile N°11, año 1980.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ca función, que siguieron efectuando sus dirigentes de la época, fue la de criticarnos en cuanta ocasión podían, calificándonos peyorativamente de "comerciantes". Mientras tanto, nosotros seguíamos desarrollando labores positivas y en ese momento estábamos abocados a dos nuevas empresas: crear una cadena de Cine Arte en todo el país, con el fin de poner en marcha una distribuidora de películas de arte cinematográfico; y fundar la primera Escuela de Cine chilena bajo el alero de la Universidad de Chile. Ya hablaremos en detalle sobre ellas que, a pesar de haber sido inicialmente dos triunfos, se convirtieron desgraciadamente, en poco tiempo, en dos fracasos.

Y pasemos ahora a hablar de lo que hizo conocido a Cine Club Viña del Mar en todo el mundo: los Festivales de Cine.

"El festival, producto de la iniciativa individual de un grupo de jóvenes trabajadores que inicia reuniones y que se organiza como un cine club, se realiza en Viña del Mar, Chile, con mucha participación popular y se constituye como una de las más importantes del Festival Nacional y central de esta parte donde se celebró en la época mayor una internacional y organizamos el Primer Festival de Cine Experimental en Chile."

George Araya (Chile) retratado, Cine Club de Viña del Mar