



**Aldo Francia: Motor empírico y pragmático del
Nuevo Cine Chileno**

Profesor Guía: Sergio Navarro Mayorga
Tesis: Cristián Gallardo Gallardo

Título

Aldo Francia: Motor empírico y pragmático del Nuevo Cine Chileno

1. PRESENTACIÓN

Para ningún amigo o simpatizante del buen cine chileno, el nombre de Aldo Francia es indiferente. Este connotado director nacido en Valparaíso en 1923, médico pediatra de profesión y amante del cine por excelencia, hizo un importante aporte al medio cinematográfico nacional entre las décadas de 1960 y 1970.

Mientras estuvo en Francia, tuvo la oportunidad de ver *Ladrón de Bicicletas* de Vittorio de Sica. Este film es de real importancia en la vida cinematográfica de Aldo Francia ya que a través de él descubrió que el cine no sólo perseguía entretener al público, sino que también era un poderoso medio para reflejar la realidad social y el contexto histórico de un país.

Reconociéndose un médico con tendencias más bien socialistas, Aldo Francia desde ese momento se planteó el firme propósito de hacer cine en su país, pero no como mera expresión artística, sino más bien como un medio que estimulara la conciencia del espectador respecto de su verdadera identidad nacional.

Los primeros pasos concretos para lograr su gran objetivo, se ven reflejados en la creación del Cine Club de Viña del Mar que fue sin lugar a dudas la primera gran instancia generada por Francia para que los incipientes realizadores de la zona pudiesen reunirse en torno al debate y estudio cinematográfico y con ello lograr hacer un cine de mejor calidad que el existente.

Con el tiempo, en el Cine Club se comenzaron a organizar festivales de cine aficionado en una primera instancia, luego profesionales alcanzando finalmente nivel internacional. El Cine Club se transformaría luego en la Escuela de Cine de la Universidad de Chile.

Para difundir el material cinematográfico existente, Francia participó en la creación de la Sala de Cine Arte de Viña del Mar que marcó un hito no tan sólo por ser la primera en el país sino por la calidad de las películas exhibidas.

Pero Aldo Francia quería llegar un poco más lejos aún, deseaba iniciar lo que él llamaría “el Cine Nuevo en Chile, un cine de alto contenido social que reflejara la idiosincrasia del país.

En este sentido, Aldo Francia hacía una marcada diferencia entre el Cine Nuevo y el Cine Viejo. Este último era criticado por mirar la realidad de otros países considerados más avanzados y no la propia realidad. La mirada de este Cine Viejo era más bien evasiva y buscaba adormecer al espectador respecto de la situación real de su país. En el fondo es un cine que no le interesaba mucho a Francia ya que no pasaba de lo meramente entretenido y no profundizaba en temáticas de contenido social realista.

El primero buscaba justamente lo contrario: despertar la conciencia social del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales existentes. Era un cine nacionalista, que quisiera resaltar los valores de un pueblo, sin desconocer las precariedades inherentes al contexto histórico.

Al generar la primera instancia de encuentro entre los realizadores latinoamericanos en Viña del Mar en 1967, Aldo Francia pudo comprobar que este sentimiento nacionalista era común en el resto de Latinoamérica ya que en la década de los sesentas se produjeron una generalidad de luchas y cambios políticos, sociales y económicos, todos influenciados por la opresión de los regímenes militares.

En la década de los sesentas, Chile era presidido por Eduardo Frei Montalva quien lideraba a la clase media nacional. En Colombia y Venezuela se realizaba la transición de la Dictadura a la Democracia, mientras que en Cuba se

instauraba el régimen comunista. Argentina por su parte, pasó de la dictadura a la democracia y luego nuevamente volvió a un gobierno militar.

En aquella época la URSS había suministrado armas para facilitar la lucha revolucionaria en toda América Latina.

Todo este movimiento intelectual, político y cultural por conseguir la libertad de las naciones se veía reflejado en las realizaciones cinematográficas de la época en la que había una predominancia del Cine Documental. Durante esa época no podía concebirse al director de cine sino como “un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo”

Francia trabajó arduamente para lograr un ambicioso cometido: convertir a Viña del Mar en un centro de producción y exhibición cinematográfica. Según sus propias palabras: “en la Meca del cine latinoamericano”.

Obedeciendo a este objetivo filma “Valparaíso, mi amor” considerada una de las mejores obras de nuestra cinematografía.

Fiel a la temática de crítica social y a los escenarios porteños, filma posteriormente “Ya no basta con rezar”, película que nos muestra a un singular sacerdote y su estrecha relación con los grupos más desprovistos de la sociedad.

El deseo más íntimo de Aldo Francia era realizar una tercera película que completara su trilogía de Valparaíso, el film llevaba por nombre “La guerra de los viejos pascuales”. Film basado en una idea original en el que criticaría el aspecto comercial y clasista de la navidad. La idea apuntaba a evidenciar la escasez de regalos para los niños más pobres frente a la abundancia de los niños de familias con mejores ingresos.

Sin embargo sobrevino el golpe de estado y una vez examinado su guión por el delegado cultural del nuevo gobierno se le negó el permiso para filmar.

Esto echó por tierra la coronación de su proyecto cinematográfico ya que posterior a esto no volvió a filmar.

Posteriormente se cerró la carrera de cine y se discontinuó el Festival de cine de Viña del Mar.

No obstante lo anterior, a partir de 1990 se reanudan los Festivales de Cine de Viña del Mar y con ello los directores nacionales vuelven a reunirse para dar su testimonio del pasado, etapa de transición necesaria que da origen a las nuevas producciones que reflejan las temáticas de un Chile contingente. Esto permite concluir que el proyecto fílmico de Aldo Francia sentó bases tan profundas que ha servido de apoyo a los realizadores del pasado y también a los del futuro.

2. MARCO TEÓRICO

El cine es sin duda un instrumento muy utilizado y apreciado como medio de comunicación social, de él parten con frecuencia mensajes capaces de influenciar y condicionar las elecciones del público. Es una forma de comunicación que se basa no tan sólo en las palabras sino que también en hechos concretos, expresados con imágenes e ideologías de gran impacto sobre los espectadores ya que reflejan el contexto histórico, político y social de cada país.

Si bien es cierto que existe una gran producción de películas de entretenimiento a nivel mundial que gozan de grandes presupuestos para su realización, tampoco es menos cierto que el cine de autor ha logrado sobrevivir en el tiempo a pesar de los austeros recursos con los que generalmente cuenta para llevar a cabo películas con temáticas sociales.

La sobre vivencia del cine de autor, obedece en gran medida a la contribución que éste hace al crecimiento cultural y humano ya que permite a la sociedad documentar su realidad en todos los contextos posibles y así preservarla en la memoria colectiva.

El cine comprometido con la sociedad de la que forma parte observa la realidad con un cierto distanciamiento emotivo. Esto permite retratarla en su fealdad y belleza, en su riqueza y miseria y también reflejar las bondades y bajezas de las personas que la conforman.

La mayoría de las películas de autor, utilizan recursos que son más propios del cine documental en cuanto a la representación de la realidad tal cual es. El impacto en la conciencia del espectador se logra mediante una mirada objetiva y

distante de los hechos. Los directores nos invitan más bien a realizar un ejercicio contemplativo y reflexivo de los sucesos que exponen en sus realizaciones. Se trata de dejar que la realidad se refleje y exprese a si misma con la menor manipulación posible.

Muchos de estos realizadores utilizan como personajes de sus películas a pobladores del lugar donde se realiza el rodaje para que se interpreten a si mismos, convencidos de que nadie podría llegar a representarlos de mejor forma. Esta cuota extra de realismo acerca aún más al espectador a la reflexión del problema que se desea plantear ya que es innegable el fenómeno de mimetización que existe entre la gente y el entorno en el que vive.

Las problemáticas sociales, culturales y políticas son tratados en estos films con exhaustiva rigurosidad. El director, aunque innegablemente relata la historia desde un punto de vista predeterminado, plantea los hechos tal cual son para que sea el espectador quien saque sus propias conclusiones.

Por citar un ejemplo, en la década de los sesentas diferentes realizadores latinoamericanos utilizaron el cine como un arma de lucha ideológica mediante la cual intentaron crear conciencia en los habitantes de cada unos de sus pueblos, sobre la situación de opresión que los aquejaba.

En Chile, gran parte de los cineastas que a fines de la década de los sesentas cobrarán cierta relevancia se sintieron identificados con el cine documental y comenzaron a adoptarlo. Esto en directa relación con el movimiento de su época, impregnado de ideologías políticas.

En este sentido, se considera un hito fundamental al Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, donde el denominado **Nuevo Cine Chileno**, se puso en contacto con los cineastas latinoamericanos, evento donde confluyeron intereses estéticos y políticos marcados por la revolución social que buscaba la construcción de una propia cultura, alejada del imperialismo del que son víctimas las naciones más débiles.

De esta forma, el cine chileno se ubicaba en un terreno netamente social y político dejando atrás el carácter comercial que lo había caracterizado. Se podría decir que el **Nuevo Cine Chileno** estaba dando sus frutos.

Sin embargo, existen opiniones disidentes respecto de lo que realmente engloba el denominado **Nuevo Cine Chileno**.

Para el crítico de cine Ascanio Cavallo, la denominación antes referida no encierra más que el deseo de los cineastas de la época por diferenciarse de sus pares y reagruparse nuevamente en razón de sus propios intereses e ideologías. Determina además que esa actitud de querer formar parte de nuevo movimiento es muy propia de los realizadores en general.

La crítica referida a dicho movimiento es compartida por la periodista Carolina Díaz, quién junto a Cavallo escribió un libro llamado **Explotados y Benditos, mito y desmitificación del cine chileno de los 60**. En él los autores atacan algunos textos de crítica cinematográfica que ayudaron a ensalzar un supuesto tipo de cine (Nuevo Cine Chileno) perjudicando fuertemente a otros cineastas de la época que se vieron excluidos de esta nueva corriente.

*-“Les gusta eso a los cineastas, esa pega de agruparse y sentirse parte de algo. Eso es de los cineastas, no de los críticos. Uno dice, cuando estos gallos se ponen nombre, yo no lo puedo comprar. Aquí quiere decir que algo anda mal, incluso con Dogma. Es curioso porque algunos de estos cabros han visto cosas de los 60 y enganchan con ella, y eso es bien notable. La historia nos dice que hay continuidad en el cine chileno, que no es verdad que haya discontinuidad, hay irregularidad con muchas alzas y bajones, pero no hay ruptura total. Cuando tú te sales de la línea de los directores y te metes con los equipos técnicos, ahí la continuidad es total, los gallos se van pasando la posta. Pedro Chaskel, Caiozzi como fotógrafo, Pepe Román en los guiones, empieza a aparecer Cristián Sánchez (en **Palomita blanca**), los músicos son todos los mismos, como Tomás Lefever. Capilarmente, el cine chileno tiene más existencia que cupularmente. A mí me gustó esta cuestión de que Campos (Sebastián Lelio, director de **La sagrada familia**) y otros hicieran referencias al cine de los 60. Lo encontré tremendamente pretencioso del punto de vista de querer saltarse generaciones. Saltarse a Justiniano, Caiozzi, Larraín, todos los 80 y 90. Como el dicho, los hijos se alían con los abuelos para matar a los padres. En los 60 no encontraron nada mejor que revalorizar a Pedro Sienna para cagarse 30 años de cine. Está bien, **El húsar de la muerte** es una gran película, pero era la única que había. De hecho Zuzana Pick lo dice en un libro: el único antecedente relevante del cine chileno es*

Sienna. Ahí te echaste 40 años. “¹ No obstante y a pesar de las críticas, fue a través del Nuevo Cine Chileno que la producción cinematográfica nacional logró alcanzar una coherencia en cuanto a proyecto fílmico e ideológico se refiere.

Los variados festivales internacionales de cine que se realizaron en Viña del Mar confirman la existencia de una oleada de cineastas comprometidos con la identidad latinoamericana y con un proyecto de cine político y social crítico. Este proceso implicó una necesaria toma de postura, una definición del papel del intelectual y del artista en la sociedad, comprometido con su entorno y los cambios político-sociales.

3. EL CINE LATINOAMERICANO HASTA LA DÉCADA DE LOS SESENTA



“Sangre de Cóndores”, Jorge Sanjinés (Bolivia)

¹ Ascanio Cavallo entrevistado por Jorge Telier, artículo “El Nuevo Cine Chileno es una entelequia” 23/07/2007
www.mabuse.cl/1448article-78073

Contexto político y social

A mediados de los años sesenta, Latinoamérica se hallaba en un estado de turbulencia social, política y económica. Tomando inspiración de la revolución cubana, los intelectuales querían liberarse de lo que se percibía como décadas de dominación extranjera a través del dominio absoluto de las oligarquías tradicionales; deseaban crear sus propias teorías sociales, filosofías y teológicas que pertenecieran a las circunstancias latinoamericanas. La segunda guerra mundial debilitó el impacto de la influencia europea, y los Estados Unidos pronto perdió su prestigio debido a sus propios problemas: la guerra en Vietnam y las protestas universitarias contra ella, y los desórdenes callejeros raciales, entre otros. El gran filósofo mexicano Leopoldo Zea había propuesto una independencia intelectual desde los años cuarenta, y sus pensamientos reflejan la caída de los Estados Unidos en los ojos latinoamericanos:

Económicamente, el estilo del capitalismo estadounidense era el modelo para seguir en las décadas de los años cuarenta y de los cincuenta, pero no proveía a los países latinoamericanos el éxito económico de que gozaba los Estados Unidos. Estas economías estaban deformadas por una exagerada concentración en las exportaciones y no podían desarrollarse autónomamente de acuerdo con sus propias necesidades. Dicho sistema favoreció a los norteamericanos a costa de los latinoamericanos.

Estados Unidos dominó a Latinoamérica no sólo en el campo económico, sino también políticamente. Aunque ya no existían tantas dictaduras como en los años cincuenta, el cambio de las caras en las casas gobernantes no significó, necesariamente, cambios en cómo actuaban los líderes del estado.

La dominación del hemisferio occidental por los Estados Unidos y su posición contra el comunismo sufrió un golpe severo con el éxito de la revolución cubana y el fracaso de la invasión de la Bahía de los Cochinos. La misma existencia de gobiernos represivos y corruptos receptivos a los intereses estadounidenses, hacía que guerrilleros como Fidel Castro, Che Guevara y Camilo Torres llegaran a ser figuras casi míticas por atreverse a luchar contra sistemas políticos que favorecían a la oligarquía y oprimían a los pobres.

Los latinoamericanos empezaron a proponer que sus problemas económicos y políticos eran estructurales, y el socialismo ofrecía una alternativa atractiva en la re-estructuralización del sistema existente.

El socialismo ganaba más y más popularidad como un sistema más viable y aplicable a la situación latinoamericana, con Cuba sirviendo como el modelo de cómo separarse de la dominación estadounidense.

3.1 Temáticas e influencias

Ya a finales de la década del 40, es el neorrealismo italiano el que marcará nuevos derroteros, y ello tendrá hondas repercusiones con la policromía de renovación ocurrida veinte años después, y que mucho tuvo que ver con la descolonización en África, la crisis del neocolonialismo en Asia y América Latina, y el agotamiento de los formularios estéticos vigentes, tanto en Hollywood como en Europa, en el período anterior a la guerra mundial.

La aparición de las nuevas cinematografías en el Tercer Mundo y también de las nuevas corrientes en las industrias ya establecidas, en Europa y Norteamérica, no tienen una cronológica homogeneidad, aunque en línea general se aglutinan entre las postrimerías de la década del 50 y finales de los años 60, salvo algunas cinematografías como la chilena, que tuvo breve vida de amparo estatal durante el gobierno de Salvador Allende hasta principio de los años 70.

En el África negra, lejos de la establecida y comercialísima cinematografía egipcia, el cine tiene una presencia de envergadura ya en la década del 60, más que nada como resultado de los procesos independentistas que, como en Senegal, posibilitan la creación de cinematografías nacionales donde aparece, por ejemplo, una figura cimera para el audiovisual de la región y del mundo: Sembene Ousmane.

En la India, el eminente realizador Satyajit Ray se convierte en cabeza de fila de un minúsculo grupo de directores que pretende quijotesicamente, bajo la influencia del neorrealismo italiano, desarmar y renovar los repetitivos formularios cinematográficos de Bombay, Calcuta, Delhi y demás centros de producción en el país asiático. Acontecimiento que se recicla a posteriori, ya en los años 60, con la aparición de los filmes de Mrinal Sen y otros autores de la izquierda intelectual, quienes patentizan otros legados y estilos en un subcontinente dominado audiovisualmente por Bollywood.

América del Sur, por su parte, ostentaba, hasta los años 50 del pasado siglo, una vitalísima cinematografía, sobre todo en tres países o polos fundamentales.

En Brasil, triunfaba la chanchada, especie de vulgar comedia costumbrista, sensualoides y saturada de sambas. México, por otro lado, tenía una gran cantidad de títulos que se ocupaban de crear ficciones alrededor de las rancheras exitosas de turno; y en Argentina se imponían los filmes donde frecuentemente se estrenaban tangos, amén de las estereotipadas comedias que hacían furor.

Estas cinematografías tuvieron formidable arraigo en el público, pero eso sí, al precio de contribuir, salvo honrosas excepciones, a su lastimosa y precaria existencia cultural, lo que explica que hayan sido sustituidas en los años 60 por el ímpetu del Nuevo Cine Latinoamericano, que fue en su momento capaz de sincronizar, a través del cinema novo, el cine cubano, el mexicano y el argentino, con los propósitos de mayor ambición y complejidad cultural que habían desatado el neorrealismo italiano así como también la *nouvelle vague*.

Y a ello se une, para explicar el descenso en la producción, el surgimiento de la televisión en el continente, donde la telenovela, hija de la radionovela cubana de los años 40, es capaz de recapturar ese público que había permanecido fiel a sus cinematografías en el periodo anterior al Nuevo Cine, fenómeno que ocurrió, según muchos, debido al alto grado de analfabetos del continente, incapaces de leer los subtítulos de los filmes en inglés.

En Italia tiene lugar un fenómeno único e irrepetible. El neorrealismo, surgido a fines de la década del 40 en plena posguerra, se había perfilado como el paradigma de lo nuevo en el campo cinematográfico europeo, y también mundial, anticipándose décadas a la eclosión de las nuevas cinematografías que, con su ejemplo, ayudaba a conformar, sobre todo en América Latina y en el resto del Tercer Mundo, donde su prédica humanística convalidaba las aspiraciones de justicia y equidad de las traumatizadas naciones de la periferia. Sin embargo, la secuela del neorrealismo en Francia tenía otro carácter. Si bien es cierto que de no haber existido el neorrealismo difícilmente hubiera surgido la *nouvelle vague*, fueron los postulados técnicos (cine de modestos recursos, ejecutado en localizaciones naturales, guiones abiertos, sincopados, no previsibles, actores de nueva generación o no actores) y no los esencialmente conceptuales, los que sedimentaron una nueva expresión en el panorama francés, que tuvo un carácter

nihilista-existencialista (recordemos a Simone de Beauvoir y su severa caracterización de este movimiento como “anarquismo de derecha”) que poco tenía que ver con la predica de amor-solidaridad hacia el prójimo que enarbolaba la escuela neorrealista.

Sin embargo, el cine italiano, ya desde el fin de la guerra, sufría la presión de Hollywood, lo que ocurría en su mismo patio (Godofredo Lombardo tenía compromisos con la Metro Goldwyn Mayer) y ello, unido sobre todo a la recuperación económica de las secuelas de la guerra, y el nacimiento de un público reticente a ver en pantalla los problemas de una Italia devastada por el conflicto y sí ávida de fantasía y entretenimiento (1), ayuda a explicar que este movimiento, el neorrealismo, de visible orientación progresista, fuera desapareciendo y sus cineastas más aventajados (De Sica, Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni, a quienes se unieron jóvenes como Pasolini o Bertolucci) consolidaran la política de autor en un nivel individualmente superior en la bien llamada "etapa de los maestros" que era en realidad un pequeño grupo de realizadores, y un puñado de filmes, flotando en el océano de una producción prolífera y perfectamente mercantilizada, cuyos paradigmas de ejecución se consagran en el período de los *spaghetti western*.

Este cine de autor o "de los maestros" se comienza a desvanecer aun antes del fin de la guerra fría y perdura frágilmente siempre en virtud de la presencia biológica de sus autores, quienes, como sucedió con un Federico Fellini, son acogidos sanatorialmente por la RAI como tabla de salvación para sus últimos títulos. Y no se podía hablar de un relevo generacional porque, a excepción de un Moretti, o de un Benigni, podría decirse que el cine italiano desaparece de la palestra internacional como conjunto artístico de vida coherente y progresiva.

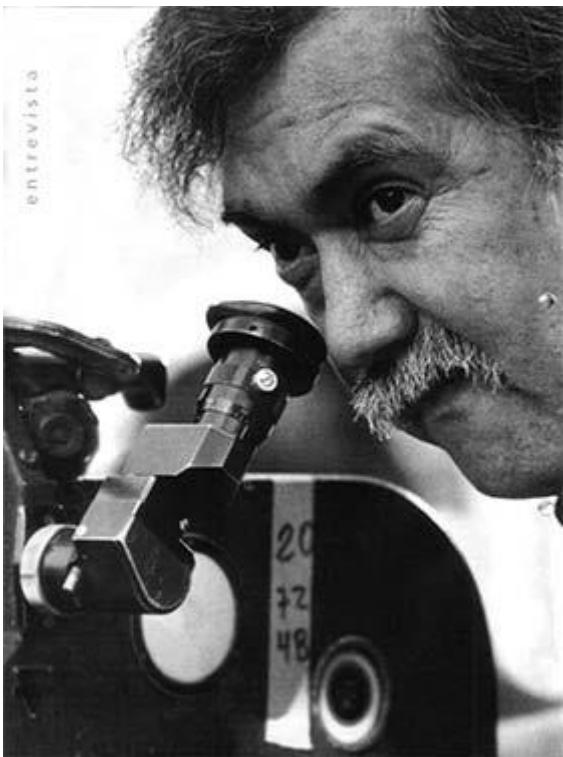
Sin embargo, el declive en Latinoamérica no ocurre institucional o económicamente. Es el surgimiento de las dictaduras militares en Brasil, en Argentina, y los procesos de sangrienta represión en el marco del poder civil en México lo que explica la desaparición, durante un cierto período, de títulos importantes, al menos en comparación con la pujanza y la creatividad de los filmes realizados durante los años 60.

En Cuba, extrapolada de esa situación, pero demasiada vinculada a los procesos de purga ideológica que se venían efectuando en Europa Oriental y en China, el cine sufre la parálisis de un lustro en el marco comúnmente conocido

como quinquenio gris. Estos avatares tienen mayores consecuencias en la Europa del Este, con la paulatina desintegración y desaparición de las cinematografías que habían enarbolado las ideas de vanguardia dentro de la cultura socialista, y que finalmente colapsan definitivamente a la caída del Muro de Berlín.

4. ALDO FRANCIA Y EL NUEVO CINE CHILENO

4.1 Precursores del Nuevo Cine Chileno antes del año 1967



Raúl Ruiz, Director de Cine

La primera manifestación del nuevo cine que vendría, se da con la creación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (1957). Fundado y dirigido por el sacerdote jesuita Rafael Sánchez, donde se podían realizar films en 16 mm. En este instituto estudiará Sergio Bravo, quién posteriormente creará el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957), del cual será su primer Director.

Sergio Bravo realizó varios documentales en 16 mm., en blanco y negro: Mimbres (1957), Trilla (1958), Día de organillo (1959) entre otras. Luego de esto realizó las primeras películas documentales chilenas del Nuevo Cine: La marcha del carbón (1963) y Las banderas del pueblo, sobre la campaña presidencial que Salvador Allende perdió sobre Eduardo Frei, en 1964.

Renuncia a Cine Experimental en 1966 y es reemplazado por Pedro Chaskel, otro documentalista ya muy conocido en aquella época.

Rafael Sánchez, a través del Instituto Fílmico, había filmado diversos documentales, tales como Faro Evangelistas (1964), Chile, paralelo 56 (1964) y un largometraje argumental llamado El cuerpo y la sangre (1962), películas consideradas de buena factura pero que no se podían incluir derechamente como pertenecientes al Nuevo Cine.

Otros realizadores también trataron de hacer un cine diferente como fue el caso del matrimonio conformado por Jorge Di Lauro, sonidista argentino que había sido contratado en la época de la fundación de Chile Films y Nieves Yankovic, actriz de varias películas rodadas en esa época. Esta pareja filmó varios documentales experimentales que podían incluirse dentro de los precursores del Nuevo Cine. Entre ellos Andacollo (1958), Los artistas plásticos chilenos (1959 – 60), Isla de Pascua (1961), San Pedro de Atacama (1963 – 64). Desafortunadamente la falta de recursos económicos impidió que estos realizadores pudieran continuar con su labor y así entrar a formar parte del Nuevo Cine.

El arquitecto Álvaro Covacevich, sorprendió con un documental en 1966 que se encontraba en el centro de la temática del Nuevo Cine. Su película “Morir un poco” lograba traspasar al cine los problemas de la gente más modesta con una sinceridad que no había mostrado el cine chileno hasta ese momento.

No obstante, según Carlos Ossa : “se notaba en el film cierta falta de claridad debido a su falta de ubicación frente al problema. Debido a que como rebelión frente a las injusticias del sistema, Covacevich colocaba a su personaje-observador en la acción respuesta de destruir los jardines públicos, los mismos que él había construido. Ossa considera esto una respuesta muy pobre frente a la magnitud del problema”.

Patricio Kaulen, también es considerado como otro precursor del Nuevo Cine por sus trabajos tales como *Encrucijada*, *largo Viaje* (1967), en el que se muestra una costumbre indígena que aún persiste en algunos medios populares. Esta consiste en que cuando se muere un niño, se le disfraza de ángel y se pinta para dar un aspecto de ser vivo, luego se le pone una túnica blanca y un par de alitas para que vuelva al cielo.

Según Carlos Ossa, “el abusivo” decritivismo del filme lo vaciaba de todo contenido y su retórica denunciante se invalidaba a sí misma.

El valor de *Largo Viaje* es su manifiesta apertura a una temática social que el cine chileno había esquivado. Sus limitaciones se advierten en la visión superficial y esquemática de los distintos sectores sociales que conforman las historias paralelas al eje vertebral» (Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno*). A pesar de todo el filme logra ganar en el festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) de 1968.

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

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

del aplauso de gran parte de la crítica, era un retroceso en cuanto a Cine Nuevo se refiere.

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



Miguel Littín, Director de Cine



“El Chacal de Nahueltoro”, de Miguel Littín

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



Aldo Francia y Raúl Ruiz en el Cine Club de Viña del Mar (1969)



Ladrón de bicicletas, de Vittorio de Sica

4.2 Influencias del Neorrealismo italiano en el Nuevo Cine Chileno

Orígenes y desarrollo

El movimiento se desarrolló alrededor de un círculo de críticos cinematográficos que se agrupaban en torno a la revista *Cinema*, entre los que se encontraban Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis y Pietro Ingrao. Lejos de abordar temas políticos (el director de la revista era Vittorio Mussolini, hijo de Benito Mussolini), los críticos atacaban las películas que dominaban la industria de los tiempos. Por oposición a la escasa calidad de las películas de la época, algunos críticos consideraban que el cine debía mirar hacia los escritores realistas de principios del siglo.

Los neorrealistas fueron fuertemente influenciados por el realismo poético francés. De hecho, tanto Antonioni como Visconti trabajaron en estrecha colaboración con Jean Renoir. Por otro lado, muchos directores neorrealistas habían madurado trabajando en películas *caligrafistas*, si bien dicho movimiento era notablemente distinto al neorrealismo. Se pueden encontrar elementos emparentados con el neorrealismo, igualmente, en las obras de Alessandro Blasetti y en los documentales de Francesco de Robertis. Los precursores más significativos del neorrealismo fueron *Toni*, de Renoir, de 1935 y la película *1860*, de Blasetti, realizada en 1934.

Si bien, los caldos de cultivo creativo, en el caso de las cinematografías del Neorrealismo y del Nuevo Cine Latinoamericano, fueron muy similares, crisis históricas, crisis social y económicas, contestación al estado de cosas en las respectivas sociedades, las diferencias son también palpables y pienso que podrían sintetizarse en las palabras IDENTIDAD y MILITANCIA.

Creo que varios realizadores italianos del Neorrealismo se sintieron a su vez, comprometidos con la causa de su pueblo, tal vez la mayoría y fueron portavoces del mismo sentimiento de compromiso, de militancia política en la Italia de aquellos primeros años de la postguerra, pero ese gran país ya estaba libre del fascismo, de la ocupación y el horror nazi y las anchas avenidas quedaban libres para construir otra sociedad, habían conquistado espacios seguros para exhibir sus obras, eran vistos y comprendidos en el mundo entero, hacían un cine que circulaba, que se demandaba porque tenían acceso a los circuitos.

En Latinoamérica, se perseguía a los cineastas contestatarios, se los buscaba para exiliarlos, para encarcelarlos, para torturarlos, para matarlos. Dictaduras latinoamericanas, con policías y militares entrenados en escuelas norteamericanas, asesoradas por agentes gringos, se ocupaban de impedir que ese cine revolucionario se difundiera, que esos cineastas prolierasen, que esas películas se comentaran, que esos materiales se pudieran procesar. Son conocidas las peripecias y sufrimientos – incluido el asesinato de un camarógrafo – de los realizadores de *La Batalla de Chile*, es conocido el secuestro y desaparición del cineasta argentino Raymundo Gleizer.



Roma città aperta, de Roberto Rossellini.

El neorrealismo adquirió resonancia mundial por primera vez con *Roma, città aperta*, primera película importante realizada en Italia tras el fin de la guerra. A pesar de la presencia de muchas características ajenas al neorrealismo, reflejaba claramente la lucha por la existencia que los italianos libraban día a día bajo la ocupación alemana de Roma, haciendo lo posible por resistir a la ocupación. Los niños juegan en la película un papel clave, y su presencia al final del film es indicativa de su papel general en el neorrealismo: como observadores de la dificultad del mundo de hoy que tienen la llave del futuro.

4.3 Características del Cine Neorrealista



Roma città aperta, de Roberto Rossellini.

El cine neorrealista se caracteriza por tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, abundante en el uso de los rodajes exteriores, con importante presencia de actores no profesionales entre sus secundarios, y, con frecuencia, incluso entre los protagonistas. Las películas reflejan principalmente la situación económica y moral de Italia en la posguerra, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación... Dado que los estudios Cinecittà que habían sido el centro de la producción cinematográfica italiana desde 1936, se encontraban ocupados por una multitud de personas desalojadas a causa de las penurias de la guerra, las películas se rodaban en el exterior, con las devastaciones bélicas como fondo.

Su aspecto e intención principal consistía en plasmar la realidad tal cual era. Se trataba de un cine con orientación social capaz de representar la terrible depresión de una guerra tan atroz: un cine casi de desesperanza con un claro contenido social.

Se puede decir que el neorrealismo italiano se inicia en 1945 con Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta) de Roberto Rossellini y continúa con cineastas

tan destacados como Vittorio De Sica con *Ladron de bicicletas* en 1948 y Luchino Visconti con *La tierra tiembla* (*La terra trema*) en 1947.

Los guionistas Suso Cecchi d'Amico y Cesare Zavattini fueron, entre otros escritores, autores importantes en este movimiento, escribiendo las historias para los directores del neorrealismo italiano. Robert McKee considera infravalorada la figura del guionista en cuanto a la autoría de las películas cinematográficas y, por otra parte, que se sobrevalora al director como autor único. Por eso, varios teóricos del cine como McKee, consideran responsables de la calidad artística del neorrealismo italiano a "autores" como Suso Cecchi d'Amico y Cesare Zavattini.

Si bien, los caldos de cultivo creativo, en el caso de las cinematografías del Neorrealismo y del Nuevo Cine Latinoamericano, fueron muy similares, crisis históricas, crisis social y económicas, contestación al estado de cosas en las respectivas sociedades, las diferencias son también palpables y pienso que podrían sintetizarse en las palabras.

En Italia la noción de identidad cultural y nacional estaba sostenida por la memoria orgullosa de un inmenso y prodigioso pasado histórico y cultural. Todos los caminos conducían a Roma pero ningún camino tenía un destino cierto en la Latinoamérica de esos años. ¿Lo tiene hoy?

4.4 Estética del Neorrealismo



Roma città aperta, de Roberto Rossellini

- La puesta en escena y realización están marcadas por la precariedad técnica, no existían estudios. Se recurre fundamentalmente a escenarios naturales: calles, casas, espacios públicos. Se reduce la iluminación al mínimo.
- Pocas veces se trabaja con equipos de sonido. Esto permite más movilidad de la cámara. No se recoge sonido directo, sino que están doblados.
- El estilo fotográfico es bastante rudo (especialmente en *Roma*, que es la más precaria).
- Se empiezan a ver movimientos de cámara en mano.
- Se improvisa, aunque se respetan las normas de continuidad.
- Se recurre a actores no profesionales o conviven.
- No hay una gran elaboración de la caracterización de los personajes, no hay un diseño de producción. Eso le proporciona verismo documental, de acercamiento a la realidad, a la vez que más flexibilidad en la puesta en escena.

4.5 Punto de vista narrativo en el Neorrealismo

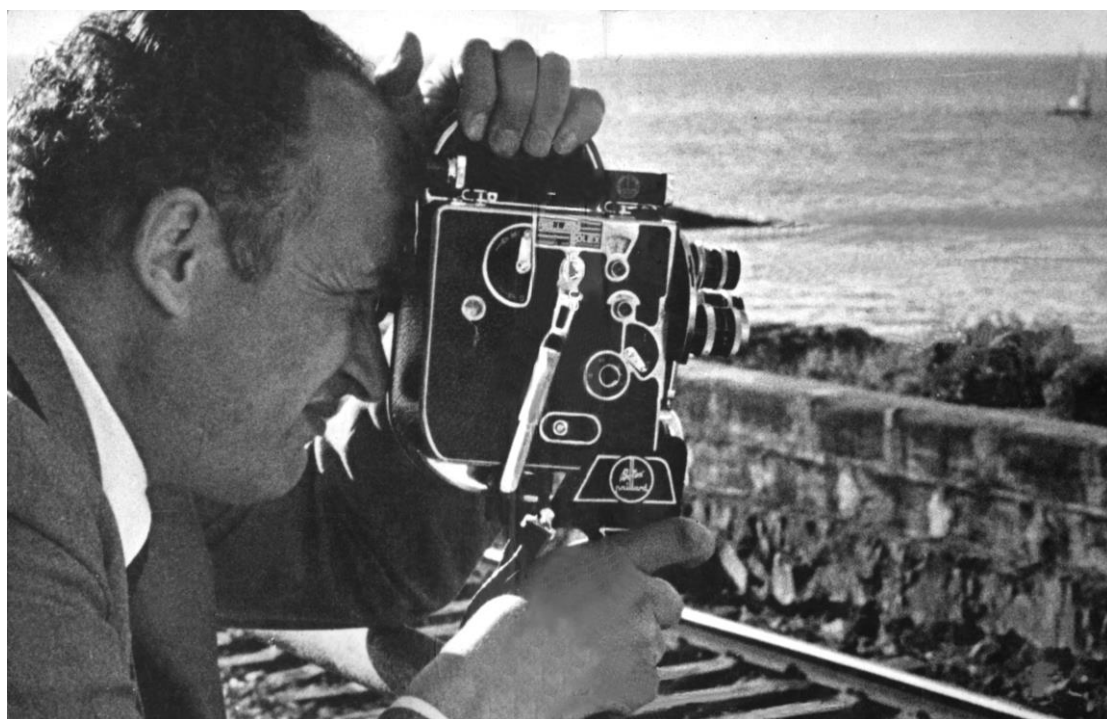
Supone una reacción contra los intrincados argumentos del cine de antes de la guerra

- Tendían a abordar las historias con menos rigor desde el punto de vista causal (tenían menos en cuenta las reglas del guión). Todas las causas tienen que ver con las condiciones de vida de las personas, y eso los convierte en representantes de la sociedad.
- Introduce finales infelices o ambiguos, no hay happy ends.
- Se renuncia a la omnisciencia de las películas clásicas (no lo sabemos todo ni se nos muestra toda la realidad, sino que sólo vemos fragmento).



Ladrón de bicicletas, de Vittorio de Sica

4.5 Aldo Francia y su influencia Neorrealista



Aldo Francia Boido, Pediatra, Director de Cine, Organizador de los Festivales de Cine de Viña del Mar.

Aldo Francia 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, fue una de las raíces pilares que sostuvo al Nuevo Cine.

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.

En las cercanías de los años cincuenta, comienza a producirse un despertar más amplio, porque siempre hubo unos pocos que lucharon por la libertad 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. Entre los realizadores precursores de estos ideales sociales y políticos destaca el nombre de Aldo Francia.

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.

De este modo fueron abriéndose las ventanillas clausuradas y como en el caso de Francia, 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.



Ladrón de bicicletas, de Vittorio de Sica

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 se formó solo en un país donde no se enseñaba la técnica cinematográfica, por a raíz de esto fue un verdadero autodidacta.

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.

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.

Lo más trascendental de 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.

5 EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

5.1 Características del Nuevo Cine Latinoamericano



Glauber Rocha, Director de cine de Brasil

Glauber Rocha es considerado por algunos como el cineasta latinoamericano más angustiado por el tema y la problemática de la identidad. Toda su gran obra es un enorme canto a la fuerza de la identidad cultural como el principal bastión para construir la resistencia a la penetración cultural propugnada por el capital foráneo y el imperialismo. ***Dios y el diablo en la tierra del sol, Tierra en trance y Antonio de las Muertes*** son grandes convocatorias poéticas a la asunción de una identidad cultural en peligro.

El cine boliviano, en su mayor parte, ha sido un cine de mirada volcada al embrujo y las claves de sus culturas indígenas y su trayectoria es una constante pregunta sobre las posibilidades de construir una nueva sociedad impregnada de la sabiduría nativa para mirar la vida con ojos más profundos. Desde ***Wara Wara*** de Velasco Maidana, filmada en 1929 a películas muy recientes, el tema de la identidad cultural ha estado presente. Y con esa preocupación surgió muy pronto la idea de un nuevo lenguaje, de un lenguaje cinematográfico propio, de una narrativa ya no europea-americana o hollywoodense, sino una narrativa propia que tenía que ver con nuestra mentalidad, que conjugara los ritmos internos de la espiritualidad nacional, que se construyera ya no sobre los pilares del individualismo helénico, judeocristiano, sino sobre la cosmovisión de las mayorías morenas del país que entienden al tiempo como un viaje circular, como un eterno regreso de todo.

Aún en aquellos países latinoamericanos de preponderante cultura europea, la necesidad de percibir ecos propios, miradas y latidos que respondieran al carácter particular de esos pueblos, que surgieran de la propia experiencia histórica, de las maneras de ser, hablar, vivir o morir, pugnó por marcar un propio estilo, una propia manera de narrar o de mirar el mundo y las cosas de su propio mundo. ***Tango***, el exilio de Gardel de Pino Solanas, es eso, con todo su bagaje europeo.

Pero existe aún otro carácter que diferencia una corriente de la otra y éste es el carácter militante del Nuevo Cine Latinoamericano. Este surge de una cinematografía contestataria, que se hace para subvertir una realidad social intolerable, que se enfrenta, en muchos casos con el aparato poderoso del estado, que denuncia las atrocidades dictatoriales, que registra la memoria de sucesos que se pretende esconder u olvidar, que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes y que está muy lejos de buscar dinero, fama y glamour.

Un cine como **Tire Dié** y **Los Inundados** de Fernando Birri hablará de una Argentina distinta, escondida, que no está en los cristales y rascacielos de Buenos Aires.

El cubano Santiago Álvarez nos estremecerá con la violencia descargada contra el pueblo que reclama en **Now**; Mario Handler nos hará conocer la represión desatada contra la juventud insurgente en sus intensos cortometrajes; **Río, Cuarenta Grados o Vidas Secas** de Nelson Pereira dos Santos, con impresionante talento y dolor nos llevará a sentir la miseria de unos personajes que amaremos y para los que está prohibida la esperanza. **Los Fusiles** de Ruy Guerra, **Coronel Delmiro Gouveia** de Geraldo Sarno, **El Chacal de Nahueltoro** de Miguel Littín, **Memorias del Subdesarrollo** de Tomás Gutiérrez Alea, **Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial** de Julio García Espinosa, **La Batalla de Chile** de Patricio Guzmán y tantas otras notables películas latinoamericanas, son el admirable empeño de militar en la causa de sus propios pueblos, son la búsqueda y el compromiso, son el nuevo cine que acompaña e ilumina una lucha de liberación. Para la inmensa mayoría de estos cineastas fue muy difícil hacer ese cine, descarriado de los modelos comerciales, apartado de las fórmulas de éxito, contrario a los intereses mercantiles, contrapuesto a las concepciones pragmáticas y conformistas de la época. Son obras de cineastas con una visión de izquierda, con evidente pertenencia a la ansiedad de querer otra sociedad más justa. Creo que varios realizadores italianos del Neorrealismo se sintieron a su vez, comprometidos con la causa de su pueblo, tal vez la mayoría y fueron portavoces del mismo sentimiento de compromiso, de militancia política en la Italia de aquellos primeros años de la postguerra, pero ese gran país ya estaba libre del fascismo, de la ocupación y el horror nazi y las anchas avenidas quedaban libres para construir otra sociedad, habían conquistado espacios seguros para exhibir sus obras, eran vistos y comprendidos en el mundo entero, hacían un cine que circulaba, que se demandaba porque tenían acceso a los circuitos.

En Latinoamérica, se perseguía a los cineastas contestatarios, se los buscaba para exiliarlos, para encarcelarlos, para torturarlos, para matarlos. Dictaduras latinoamericanas, con policías y militares entrenados en escuelas norteamericanas, asesoradas por agentes gringos, se ocupaban de impedir que ese cine revolucionario se difundiera, que esos cineastas proligaran, que esas películas se comentaran, que esos materiales se pudieran procesar. Son

conocidas las peripecias y sufrimientos – incluido el asesinato del camarógrafo Jorge Müller – de los realizadores de ***La Batalla de Chile***, además es conocido el secuestro y desaparición del cineasta argentino Raymundo Gleizer.

Asistir a un Festival del Nuevo Cine Latinoamericano significaba, de muchas maneras, militar en una causa social y política. No consistía solamente en ir a ver las nuevas películas, en mostrar la propia película, sino en encontrarse con los compañeros cineastas latinoamericanos, hermanos de una misma ideología.

Con ellos se firmaban valientes declaraciones, denuncias, manifiestos y se participaba de verdaderos actos políticos. Ese carácter verdaderamente militante, nos diferenciaba de todos los movimientos y corrientes cinematográficas en el mundo entero. Tal vez lo que nos unía muchísimo era la conciencia clara de estar enfrentados en nuestros respectivos países a la abusiva y criminal política del imperialismo norteamericano.

Julio García Espinosa, en un breve escrito titulado Cine y Revolución, decía: "Un cineasta moderno, en el mismo momento que descubre sus grandes posibilidades como artista, también se descubre como militante, a todos los niveles de la vida. Se puede decir: no le basta liberar su arte; también tiene necesidad de liberar su vida. La impaciencia revolucionaria, en él, será total o no será siquiera cinematográfica".

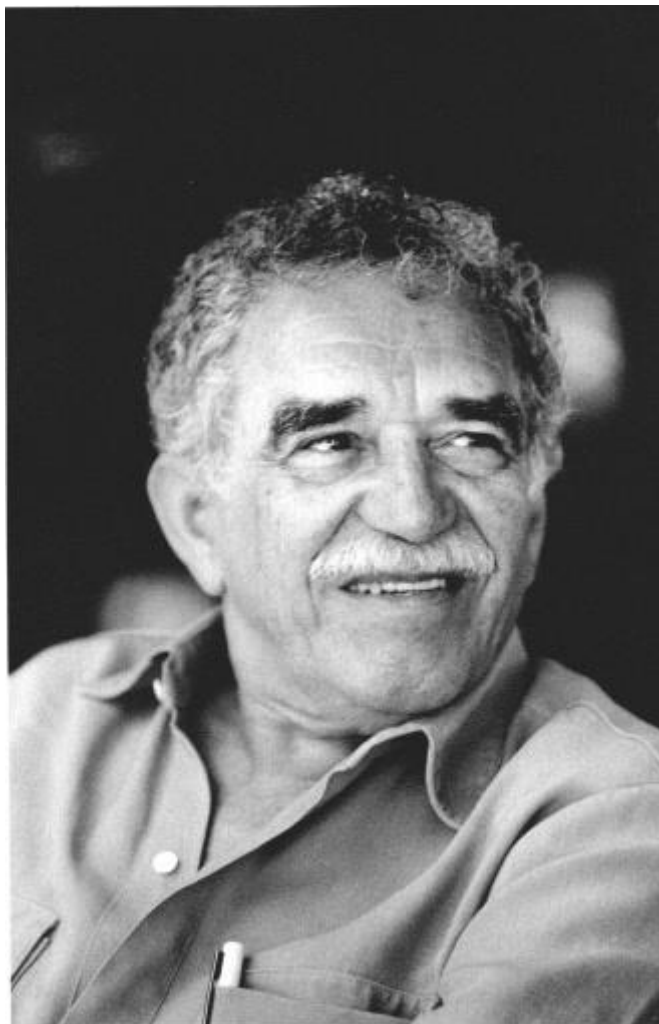
Son incontables los textos escritos en esos años bullentes, en los que un nuevo movimiento cultural cinematográfico, entrañablemente vinculado al interés histórico de las masas oprimidas, expresaba ardientemente su visión y su compromiso. Se tenía absoluta certeza del peso político cultural del cine como instrumento liberador, concientizador y participante.

5.2 Situación política y social en Latinoamérica entre las décadas sesenta y setenta

A mediados de los años sesenta, Latinoamérica se hallaba en un estado de turbulencia social, política y económica. Tomando inspiración de la revolución cubana, los intelectuales querían liberarse de lo que se percibía como décadas de dominación extranjera a través del dominio absoluto de las oligarquías

tradicionales; deseaban crear sus propias teorías sociales, filosofías y teológicas que pertenecieran a las circunstancias latinoamericanas. La segunda guerra mundial debilitó el impacto de la influencia europea, y los Estados Unidos pronto perdió su prestigio debido a sus propios problemas: la guerra en Vietnam y las protestas universitarias contra ella, y los desórdenes callejeros raciales, entre otros. El gran filósofo mexicano Leopoldo Zea había propuesto una independencia intelectual desde los años cuarenta, y sus pensamientos reflejan la caída de los Estados Unidos en los ojos latinoamericanos:

Económicamente, el estilo del capitalismo estadounidense era el modelo para seguir en las décadas de los años cuarenta y de los cincuenta, pero no proveía a los países latinoamericanos el éxito económico de que gozaba los Estados Unidos. “Estas economías estaban deformadas por una exagerada concentración en las exportaciones y no podían desarrollarse autónomamente de acuerdo con sus propias necesidades” escribe Berryman (cap.5). Él señala como tal sistema favoreció a los norteamericanos a costa de los latinoamericanos.



Gabriel García Márquez, escritor colombiano

En la novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, la huelga de los bananeros, que culmina en el aplastamiento de los campesinos rebeldes por el ejército, ofrece otro ejemplo literario de la agitación social creada por la dominación extranjera.

Los Estados Unidos dominó a Latinoamérica no sólo en el campo económico, sino también políticamente. Aunque ya no existían tantas dictaduras como en los años cincuenta, el cambio de las caras en las casas gobernantes no significó, necesariamente, cambios en cómo actuaban los líderes del estado:

Los pensadores latinoamericanos no se engañaron sobre quienes, en realidad, eran los que gobernaban en sus países: “The tin-pot presidents and dictators are only puppets. The bosses are the gringos, they are the real enemy” (Broderick 120).

La dominación del hemisferio occidental por los Estados Unidos y su posición contra el comunismo sufrió un golpe severo con el éxito de la revolución cubana y el fracaso de la invasión de la Bahía de los Cochinos. La misma existencia de gobiernos represivos y corruptos receptivos a los intereses estadounidenses, hacía que guerrilleros como Fidel Castro, Che Guevara y Camilo Torres llegaran a ser figuras casi míticas por atreverse a luchar contra sistemas políticos que favorecían a la oligarquía y oprimían a los pobres.

Los latinoamericanos empezaron a proponer que sus problemas económicos y políticos eran estructurales, y el socialismo ofrecía una alternativa atractiva en la re-estructuralización del sistema existente.

El socialismo ganaba más y más popularidad como un sistema más viable y aplicable a la situación latinoamericana, con Cuba sirviendo como el modelo de cómo separarse de la dominación estadounidense.

En Cuba no hay el hambre que está tan extendida en Brasil. Algunos podrán admitir a regañadientes que quizás hay un intercambio entre la satisfacción de las necesidades materiales de la gente y el establecimiento de libertades democráticas. Lo que estos autores están diciendo, sin embargo, es que para la mayoría de la gente de Brasil, lo que la ideología dominante llama libertad es una ilusión. Cuba y otros países socialistas, aun cuando no tienen partidos políticos que compitan en las elecciones, pueden tener formas de participación que sean genuinas. Más aún, puede ocurrir que cambios revolucionarios auténticos se

puedan lograr únicamente a través de lo que algunos llaman un régimen autoritario.

Los pueblos latinoamericanos van tomando conciencia progresiva de su realidad de pobreza y dependencia a través de análisis cada vez más profundos realizados por las ciencias sociales y, en consecuencia, irrumpe con fuerza creciente el movimiento popular liberador, con participación destacada de cristianos. Son, precisamente, los años en que surge la teología de la liberación.

5.3 Contexto histórico nuevo cine latinoamericano



Memorias del Subdesarrollo de Tomás Guitiérrez Alea de Cuba

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 determinadamente 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 Nuevo, 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.

5.4 Principales postulados de los realizadores latinoamericanos de la época

Es imposible analizar el cine latinoamericano como una unidad.

En octubre de 1980, en un seminario sobre cine latinoamericano, los asistentes llegaron a esa primera conclusión, en Mannheim (RFA).

Se podrá decir "¡qué obvio! Por supuesto que las pautas son distintas para Cuba o Brasil, para México o la Argentina, para Nicaragua o Venezuela...", pero la generalización "cine latinoamericano" ha llevado a muchas distorsiones en el análisis de los problemas. ¿O acaso no fracasaron muchos movimientos revolucionarios y/o progresistas en América por imitar a otros?

La euforia de los años sesenta (primero la revolución cubana y luego las revueltas europeas) hizo pensar a muchos compañeros en la posibilidad de una embestida común contra el imperialismo y esto duró hasta la primera mitad de la década del 70. En aquella época, muchos cineastas de países bien diferenciados planteaban formas de lucha parecidas. El grupo "Cine Liberación" de la Argentina, parte de los realizadores del "Cinema Novo" brasileiro, el grupo Ukamau en Bolivia, la gente de la Cineteca del Tercer Mundo en el Uruguay, "Cine Popular Colombiano" de Colombia, los cineastas de la Unidad Popular chilena, y compañeros de casi todos los países latinoamericanos se reunieron en Viña del Mar (Chile) en 1967 y 1969, en Mérida (Venezuela) en 1968 y en varios otros festivales posteriores, dejando sentados sus postulados en distintos manifiestos.

Incluso parecía surgir una estética común. En diciembre de 1969, Julio García Espinosa, uno de los teóricos y realizadores más importantes de Cuba, decía: "Hoy en día un cine perfecto - técnica y artísticamente logrado - es casi siempre un cine reaccionario".

5.5 Revolución en la estética cinematográfica

A estos postulados de una cuasi estética de la fealdad se sumaban con fervor los integrantes del Grupo Cine Liberación argentino y muchos otros cineastas latinoamericanos.

Lo curioso es que las obras de aquel momento que fueron más útiles para acompañar a los procesos populares y las que pasaron a la historia como verdaderamente trascendentes fueron modelos de una estética cinematográfica.

Acaso, Santiago Álvarez, el gran realizador cubano, ¿no ha revolucionado el documental en el mundo entero con la misma potencia con que lo hiciera hace años Grierson en Inglaterra?

Si tomamos al grupo Cine Liberación, **La hora de los hornos** y **Los hijos de Fierro** son dos obras de una calidad estética tan notable que no han faltado críticos que han comparado a Solanas con Eisenstein, comparación tal vez excesivamente eufórica, pero que habla de una verdadera revolución en la estética cinematográfica.

Es obvio que una cámara en el frente de batalla o una manifestación de obreros o estudiantes, no puede ser manejada prolijamente desde un trípode o un "dolly", y que un "fuera de foco" en estos casos no sólo es perdonable sino muchas veces enfatiza el efecto dramático.

Pero, "filmar mal" como estilo, con la cámara moviéndose sin necesidad, sin rigor técnico, o con desprolijidad en el foco cuando no existen condiciones extremas, demuestra más incompetencia que militancia.

El público está acostumbrado a una óptima calidad en el bombardeo que recibe a diario por los medios masivos. La contra-información también debe tener una buena calidad, si es posible **mejor que la información oficial**.

Es curioso observar como en Cuba hoy, en la realización de la película "Cecilia", del talentoso realizador Humberto Solás, se pone un especial cuidado en las calidades estéticas y de producción precisamente para poder **ganar un espacio en los medios de comunicación masivos** dominados totalmente por los países más fuertes, o sea, por el imperialismo.

Sin embargo ya a pesar de las críticas, fue a través del Nuevo Cine Chileno que la producción cinematográfica nacional logro alcanzar una coherencia en cuanto a proyecto fílmico e ideológico se refiere.

Los variados festivales internacionales de cine que se realizaron en Viña del Mar confirman la existencia de una oleada de cineastas comprometidos con la identidad latinoamericana y con un proyecto de cine político y social crítico. Este proceso implicó una necesaria toma de postura, una definición del papel del intelectual y del artista en la sociedad, comprometido con su entorno y los cambios político-sociales.

5.6 Identidad del Nuevo Cine

Asistir a un Festival del Nuevo Cine Latinoamericano significaba, de muchas maneras, militar en una causa social y política. No consistía solamente en ir a ver las nuevas películas, en mostrar la propia película, sino en encontrarse con los compañeros cineastas latinoamericanos, hermanos de una misma ideología.

Con ellos se firmaban valientes declaraciones, denuncias, manifiestos y se participaba de verdaderos actos políticos. Ese carácter verdaderamente militante, nos diferenciaba de todos los movimientos y corrientes cinematográficas en el mundo entero. Tal vez lo que nos unía muchísimo era la conciencia clara de estar enfrentados en nuestros respectivos países a la abusiva y criminal política del imperialismo norteamericano.

Las películas militantes del Nuevo Cine Latinoamericano irrumpieron, en no pocas oportunidades, en los propios circuitos comerciales cuando las coyunturas políticas se lo permitieron, pero su campo de acción estaba más bien en la sombra, en la clandestinidad, circulando en las fábricas, en las universidades, en las distantes comunidades campesinas.

Son conocidas las actividades y el trabajo del Grupo Cine Liberación en la Argentina, difundiendo La hora de los hornos y otras películas latinoamericanas comprometidas o prohibidas.

Puede decirse que el Nuevo Cine Latinoamericano, en esa su primera fase combativa y militante, funcionó como un instrumento más de la lucha liberadora, rescatando para la memoria colectiva de sus pueblos hechos ocultos, denunciando sucesos y políticas opresivas, reconstruyendo el imaginario social colectivo, exaltando los valores morales y culturales propios, reconociendo la

presencia protagónica de las masas, explicando los mecanismos de la opresión interna y externa.

Plasmó en imágenes perdurables, de valor creativo imperecedero, hechos y sucesos, mitos e historias que no podrán ser olvidados y sobre los que se podrá reflexionar siempre. Es muy difícil evaluar el impacto colectivo que este nuevo cine ha producido, pero estoy seguro, por los numerosos ejemplos que conozco, que su influencia en el crecimiento político, en lo que se llamó la toma de conciencia de las masas, en su contribución a fortalecer la autoestima cultural, ha sido enorme en no pocos de nuestros países.

Cuando hablamos de IDENTIDAD en el nuevo cine que surgía esos años, hablamos también de la preocupación y experimentación de un nuevo lenguaje que se diferenciara del lenguaje del cine tradicional europeo-americano y del cine comercial puro cuyas formas paralizantes, complacientes y huecas habían deformado el gusto del público. Sin embargo esa preocupación no estaba impulsada por el afán de ser diferentes por vanagloria o por sorprender a la crítica, sino que tenía que ver con la profunda necesidad de corresponder en ese nuevo lenguaje a nuestras propias culturas y a nuestros propios modos de ser.

5.7 Los Festivales de Cine de Viña del Mar, años 1967-1969



Quinto Festival de Cine de Viña del Mar 1967

La importancia que tuvo el Festival del 67 y el Festival del 69 en la ciudad de Viña del Mar, tiene su origen en que ambos sirvieron como vitrina para que los realizadores latinoamericanos de la época expusieran libremente a través de sus

películas el sentir popular que clamaba por un espacio para hacer valer los derechos de los pueblos oprimidos.

En estos festivales se expusieron ideales revolucionarios que contemplaban las luchas sociales y la liberación de los pueblos como un hecho cultural intransable.

Es innegable que en dichos festivales se creó una profunda identificación con las luchas populares y que ello cimentó un movimiento y una ideología que se arraigó en nuestra cultura.

Todo este movimiento intelectual, político y cultural por conseguir la libertad de las naciones se veía reflejado en las realizaciones cinematográficas de la época en la que había una predominancia del cine documental. Durante esa época no podía concebirse al director de cine sino como “un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo”

Al generar la primera instancia de encuentro entre los realizadores latinoamericanos en Viña del Mar en 1967, Aldo Francia pudo comprobar que este sentimiento nacionalista era común en el resto de Latinoamérica ya que en la década de los sesentas se produjeron una generalidad de luchas y cambios políticos, sociales y económicos, todos influenciados por la opresión de los regimenes militares.

En este sentido, se considera un hito fundamental al Festival de Cine de Viña del Mar de 1967, donde el denominado **Nuevo Cine Chileno**, se puso en contacto con los cineastas latinoamericanos, evento donde confluyeron intereses estéticos y políticos marcados por la revolución social que buscaba la construcción de una propia cultura, alejada del imperialismo del que son víctimas las naciones más débiles.

De esta forma, el cine chileno se ubicaba en un terreno netamente social y político dejando atrás el carácter comercial que lo había caracterizado. Se podría decir que el **Nuevo Cine Chileno** estaba dando 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.

5.8 El rol de Aldo Francia en la conformación del Nuevo Cine Latinoamericano



Aldo Francia y Fernando Solanas en el Segundo Encuentro de Cine Latinoamericano de Viña del Mar

Aldo Francia al ver en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1967 películas de países como Argentina, Cuba y Brasil, se expresó de la siguiente forma respecto del Nuevo Cine Chileno: *“El cine no es solamente una expresión artística, sino que algo mucho más importante que eso: un medio de comunicación. Una forma de mostrar la terrible realidad de América morena, con el fin de hacer conciencia de ella y producir las condiciones ambientales para cambiarla. Que el cine no era el opio, sino que podía ser la anfetamina del pueblo, un estimulante de la conciencia.”*

En el discurso inaugural del festival, Aldo Francia devela por primera vez su vocación latinoamericanista 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”*.

Francia en sus escritos incluye una enumeración de películas de largometraje, argumentales o documentales, de este Nuevo Cine hasta el año 1973 que es donde se produce el golpe militar. Entre éstas se encuentran las siguientes:

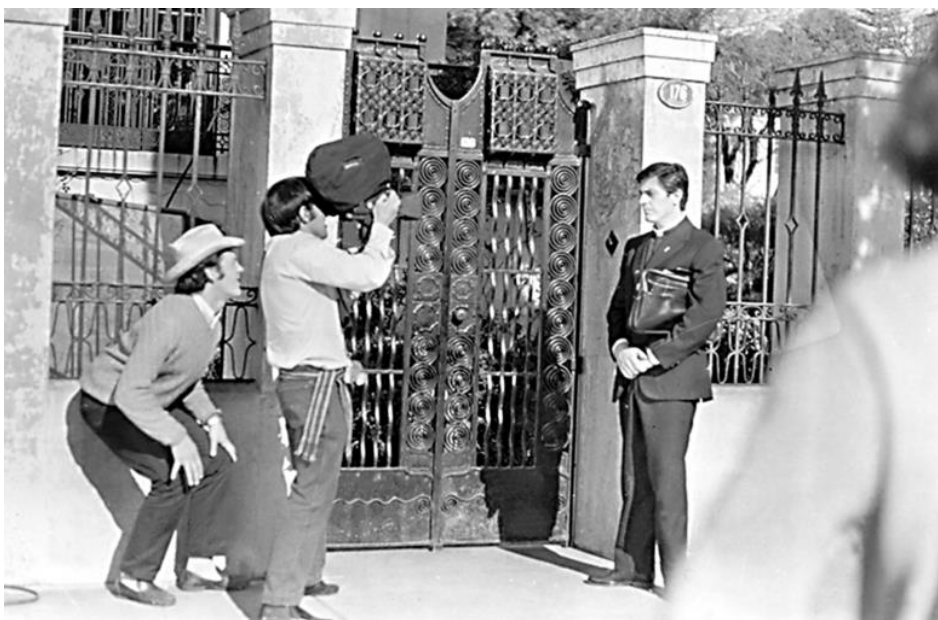
- Tres tristes tigres (1968) de Raúl Ruiz, argumental.
- Caliche sangriento (1969) de Helvio Soto, argumental.
- Valparaíso, mi amor (1969) de Aldo Francia, argumental.
- El chacal de Nahueltoro (1969) de Miguel Littín, argumental.
- Los testigos (1971) de Charles Elsesser, argumental.
- Voto más fusil (1971) de Helvio Soto, argumental.
- Compañero Presidente (1971) de Miguel Littín, documental.
- La expropiación (1971) de Raúl Ruiz, argumental
- Ya no basta con rezar (1972) de Aldo Francia, argumental
- El primer año (1972) de Patricio Guzmán, documental.
- La casa en que vivimos (1972) de Patricio Kaulen, argumental
- Operación Alfa (1972) de Enrique Urteaga, argumental.
- La respuesta de octubre (1973) de Patricio Guzmán, documental
- Descomedidos y chascones (1973) de Carlos Flores, documental.
- La metamorfosis del jefe de la policía política (1973) de Helvio Soto, argumental.
- Palomita blanca (1973) de Raúl Ruiz, argumental, prohibida por la censura.
- La tierra prometida (1973) de Miguel Littín, argumental, estrenada en el extranjero.

Es importante destacar que el documentalista británico Michael Chanan en sus análisis del cine chileno se concentra en las tres obras estrenadas en el Segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar: Tres tristes tigres (“una comedia socio-política experimental”), Valparaíso, mi amor (“un drama neorrealista lírico de los niños deprivados”) y El chacal de Nahueltoro (“una deconstrucción de la criminalidad”)

Estas tres películas dominan el panorama de cine chileno, hasta casi anular todo el resto. El siguiente texto resume todas las premisas y valoraciones de este enfoque, especialmente en su enfática exclusión de todas las demás películas:

“El chacal de Nahueltoro, Valparaíso mi amor y Tres Tristes tigres se caracterizan – como en el cine de esa época – por el enfrentamiento directo a los problemas nacionales. El cine de ficción rompe a partir de ese momento con el populismo barato de Ayúdeme usted, compadre (1967), de Patricio Kaulen, aunque esta última revela una temática chilena auténtica. Las realizaciones de Littín, Francia y Ruiz se acercan a una idiosincracia nacional perdida desde la mproducción en 1925 de El húsar de la muerte de Pedro Sienna”²

5.9 Inserción del cine de Aldo Francia en el cine latinoamericano



“Ya no basta con rezar”, Aldo Francia Boido

² PICK ZUZANA M.: La imagen y el espectáculo cinematográfico. En VALJALO, DAVID Y ZUZANA M.PICK: 10 años de cine chileno, 1973/1983. Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984.

En Chile, gran parte de los cineastas que a fines de la década de los sesentas cobrarán cierta relevancia se sintieron identificados con el cine documental y comenzaron a adoptarlo. Esto en directa relación con el movimiento de su época, impregnado de ideologías políticas.

Pero Aldo Francia quería llegar un poco más lejos aún, deseaba iniciar lo que él llamaría “el Cine Nuevo en Chile”, un cine de alto contenido social que reflejara la idiosincrasia del país.

A través de la mirada de Aldo Francia podemos descubrir un puerto que se expresa por sí mismo y nos revela su belleza natural contrastada con la pobreza en la que viven algunos de sus habitantes.

En dicho escenario los habitantes deben aprender a sobrevivir y ello sólo es posible mediante el conocimiento de su entorno.

Valparaíso puede ser una ciudad romántica y ensoñadora, capaz de despertar la inspiración de cualquier artista, sin embargo en ella también se alberga el peligro, la delincuencia, la prostitución y la pobreza más descarnada.

Francia de cuenta de todo ello en su película sin caer en sensacionalismos ni manosear ideologías preconcebidas. Muy por el contrario: expresa la realidad de sus habitantes con extrema naturalidad. Asume un distanciamiento objetivo que permite una visión reflexiva del espectador respecto de cómo es la vida de algunos porteños que viven en medio de la carencia y de cómo logran sobrellevarla.

En este sentido, Aldo Francia hacía una marcada diferencia entre el Cine Nuevo y el Cine Viejo.

Este último era criticado por mirar la realidad de otros países considerados más avanzados y no la propia realidad. La mirada de este Cine Viejo era más bien evasiva y buscaba adormecer al espectador respecto de la situación real de su país. En el fondo es un cine que no le interesaba mucho a Francia ya que no pasaba de meramente entretener y no profundizaba en temáticas de contenido social realista.

El primero buscaba justamente lo contrario: despertar la conciencia social del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales existentes. Era un cine nacionalista, que quisiera y resaltara los valores de un pueblo, sin desconocer las precariedades inherentes al contexto histórico.

A través de la mirada de Aldo Francia podemos descubrir un puerto que se expresa por si mismo y nos revela su belleza natural contrastada con la pobreza en la viven algunos de sus habitantes.

En dicho escenario los habitantes deben aprender a sobrevivir y ello sólo es posible mediante el conocimiento de su entorno.

6.0 ALDO FRANCIA, SU OBRA

6.1 Aldo Francia, el autodidacta



“Valparaíso, mi amor”, de Aldo Francia Boido

Para ningún seguidor de Aldo Francia es un misterio el hecho que desde muy pequeño se interesó por el cine. Sin embargo al principio lo concebía como un medio de mera entretención.

Según sus propias palabras, entre los años 1945 y 1946 comenzó a interesarse por el cine de manera más madura y reflexiva.

En noviembre del año 1949, Aldo se encontraba en París, recién egresado de la universidad, en esa ciudad tendría lugar un acontecimiento que sin duda marcaría los derroteros futuros de este singular cineasta.

A finales de la década de 1940, en Italia, el cine experimentó un renacimiento. Con la aparición del Neorrealismo, el cine italiano logró captar la atención mundial y dio a conocer al gran público a varios de los principales directores italianos.

Su origen se encuadra en los años inmediatamente anteriores y posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

El neorrealismo aparece como una herramienta de polémica y crítica social a la situación de posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial. Contra esto se rebeló el cine y los cineastas italianos con el orgullo nacional herido tras una guerra mundial perdida y una posterior guerra civil sin solución de continuidad.

En este contexto histórico, político, cultural y artístico se encontraba la Italia de aquella época cuando Aldo Francia quedó maravillado por una de las películas más representativas del neorrealismo italiano “Ladrón de bicicletas”.

El profundo contenido social de esta película conmueve profundamente a Aldo Francia, ya que a pesar de haber nacido en el seno de una familia acomodada, no le eran indiferentes los problemas y precariedades de que eran víctima los más necesitados.

Fue entonces cuando descubrió que el cine además de entretener podía ser un vehículo muy poderoso a través del cual se podía plasmar una realidad que

invitara al pensamiento y al análisis social, a tomar conciencia del entorno y de sí mismo.

6.2 Comienza su formación autodidacta

El convencimiento absoluto de que a través del cine se podía llegar a las masas con un mensaje potente y realista, lo impulsa a acercarse al séptimo arte de manera personal y así iniciar un aprendizaje en solitario, por lo menos en las primeras etapas, que ni el mismo se imaginaba en un principio donde terminaría.

En su libro “Nuevo cine latinoamericano en viña del Mar”, relata él mismo de manera muy entretenida, como inició su carrera autodidacta y el motivo que lo inspiró:

“Acaban 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 sería también cineasta. Siempre había visto al 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 mucho 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 8mm., 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, animales y de viajes, pero siempre con un hilo conductor (esbozo de guión). Comencé a analizar las películas de los buenos directores en largas conversaciones con los amigos y a mostrar mis pequeñas producciones en conferencias y reuniones sociales.”

Y así Aldo Francia se hace artífice de su propia iniciación en un mundo cinematográfico que desde muy temprana edad lo había seducido.

6.3 Sus primeros trabajos

Con su Paillard de 8 mm., filmó diversos documentales entre los que destacan: París en otoño (1957), Paceña (1959), sobre los barrios indígenas de La Paz; Carnaval (1960) sobre el carnaval de Río. Al año siguiente vuelve a Europa y filma Lluvia, en el barrio latino parisién, donde realiza una propuesta estética en donde los paraguas son los principales protagonistas.

En el año 1960 realiza una coproducción con Canal 4 de TV de la Universidad Católica porteña dirigido por Mario Baeza, y viaja a Andacollo la noche del 25 de Diciembre para filmar las festividades de la virgen.

Gracias a la experiencia obtenida por estos trabajos, había aprendido a encuadrar, a realizar diversos movimientos de cámara con cierta perfección y por supuesto el ritmo cinematográfico.

Fiel a su cometido, Aldo Francia prosiguió con su aprendizaje y se compró para este efecto una cámara Paillard de 16mm. Con la cual realizó algunos cortometrajes y documentales pequeños.

6.4 Aldo Francia, el formador

6.4.1 La creación del Cine Club



Aldo Francia en conferencia de prensa en Barcelona, 1974, durante la presentación de su película “Ya no basta con rezar”

Su nacimiento corresponde al 20 de Agosto del año 1962. Ese día se reunieron en la Quinta Rioja de Viña del Mar los poseedores de máquinas cinematográficas de formato pequeño, que habían sido citados previamente por la prensa. Se debatieron los objetivos del club, las actividades que tendría cada participante, los objetivos a seguir y la estructuración del directorio. Además se abrió un registro de socios, los que llegaron a ser cuatrocientos. También se agregaron aquellos que deseaban hacer películas aunque no tuviesen cámara de cine y gente de teatro entre otros.

Paulatinamente el grupo se fue reduciendo y llegaron a quedar unos cuarenta miembros y de miembros activos una decena solamente.

Y comenzaron a dictar cursos de cine con lo poco que habían aprendido.

Sin embargo tuvieron la suerte de contar con la presencia de Bruno Gebel, actor de reparto de Roma, ciudad abierta, de Roberto Rosellini, quien le hizo algunos ejercicios de guión, Olga Bianchi, que había hecho cine en Roma, y que realizó clases a todos los que aspiraban actuar. Orlando Walter Muñoz, crítico de cine, se dedicó a la historia del cine. Peter Krisam, un ingeniero electrónico, dio clases de sonido, y Aldo Francia dictó las clases de Introducción al cine y Cámara.

Al principio se reunían en el Teatro Municipal, pero luego se trasladaron al Aula Magna de la Universidad Santa María debido a la escasez de largometrajes en 16mm. En ese lugar hicieron una serie de ciclos con directores de cine más especializados.

También dentro de las Escuelas de Verano de la Universidad Santa Mará, dictaron cursos sobre cine actual y otros más, con enorme afluencia de público.

Respecto de los cursos Aldo Francia se expresaba de la siguiente forma:

“Para mí personalmente, estos cursos y esos 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 las películas recién vistas. 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.”

Además de esto el señor Francia participó en la creación de la primera revista especializada de cine, llamada Cine Foro. 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. La revista alcanzó un formato de lujo para el 4º Festival y Primer Encuentro de Cineastas Chilenos. Lamentablemente a causa de los altos costos de fabricación, “Cine Foro” no pudo continuar.

En el Cine Club de Viña del Mar se promovieron y filmaron pequeños cortos en equipo, se dieron clases de cine en forma gratuita en colegios particulares, se publicaron gacetillas en diferentes diarios y revistas. Gracia al aporte de los socios se creó la primera sala de cine arte del país. Lamentablemente por deferencias con otros socios de Cine Club que acusaban a Francia y a sus seguidores de estar enriqueciéndose con la sala, estos últimos decidieron abandonar el Cine Club, el cual paulatinamente se fue desintegrando hasta morir completamente. En otras palabras, dicho por Aldo Francia:

“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 única 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”.

6.5 Aldo Francia, el organizador

El incansable Aldo Francia había tomado la dedición de organizar un Festival de Video aficionado en Viña del Mar con el afán de reunir a la mayor cantidad de realizadores chilenos a fin de intercambiar experiencias y debatir en buena lid respecto del fenómeno cinematográfico. Con esto iniciaba una ardua tarea que se seguirá repitiendo y perfeccionando en los años venideros.

- Festival de Cine Aficionado 1963, el inicio

El primer Festival de Video Aficionado de Viña del Mar fue anunciado por la prensa con gran entusiasmo, aludiendo que sería un gran aporte para el turismo de la región por considerarse a Viña del Mar una ciudad balneario.

El certamen se realizó entre el 7 y el 13 de febrero de 1963 en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Las competencias se clasificaron en las categorías Documentales, de Argumento y de Fantasía y Familiares. El premio era el PAOA de Oro y se entregaron galardones para la Mejor Película en Color, Mejor Fotografía, Mejor Guión y Mejor Montaje. En la oportunidad, el Paoa a la mejor película fue para el documental en 8mm. y color de Aldo Francia "Lluvia".

La principal característica de este festival es que la competencia se centró en dos personas: Aldo Francia y Juan Pérez, quién a viva voz y en pleno teatro proclamó su film La navidad de los niños pobres como la merecedora del primer premio del Festival

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

- Festivales de cine posteriores

En 1964 y 1965 ocurrieron las ediciones segunda y tercera del Festival Internacional de Cine Aficionado. En la segunda, participaron 48 películas, algunas latinoamericanas y otras norteamericanas, españolas, británicas, alemanas... La mejor película fue *Svita*, del checo Jaroslav Mencl, mientras que el cine nacional era reconocido mediante ***Un número menos***, en 16 mm, dirigida por Natalio Pellerano y procedente del Foto Cine Club de Valparaíso. En la tercera edición se

modificó la manera de conceder los premios (a partir de aquí se postula un solo galardón) y se agregan los galardones especiales de fotografía en blanco y negro y en color. La película ganadora del Paoa fue *Un largo silencio*, del argentino Eliseo Subiela, quién destaca como el participante más destacado del certamen.

La cuarta edición de Viña del Mar, en 1966, se transformaría en el Primer Festival de Cine Chileno; se concentró en el documental y el experimental en 35, 16 y 8 milímetros. La principal innovación consistió en crear un foro de encuentro para los cineastas locales, de modo que se debatiera el futuro del cine nacional en el marco de la creación e implementación de la Ley del Cine. El gran premio Paoa, y el premio al Mejor Filme Argumental en 35 mm, fueron para el filme *Aborto*, del chileno Pedro Chaskel. Así, se llegó a la quinta entrega del certamen, replanteado otra vez, ahora como Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, a tono con la corriente emancipadora, anticolonialista y revolucionaria que prosperaba, por supuesto, en los países del llamado Tercer Mundo, pero que alentaba también los estratos juveniles europeos y norteamericanos.

- **Festival de Cine de Viña del Mar, año 1967**

El Quinto Festival de Cine de Viña del Mar, tuvo como escenario la una de las salas del flamante Cine Arte, considerado por la opinión pública como un ade las salas más modernas del continente de aquella época.

A la ceremonia de inauguración asistió el Alcalde Subrogante de Viña del mar, don Guillermo Pinto, autoridades provinciales, parlamentarios y numeroso público que repletó la sala

Quien inauguró el evento fue el propio Aldo Francia, en su calidad de presidente del Cine Club de Viña del Mar y se dirigió al público de la siguiente forma:

“Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una misma tierra.”

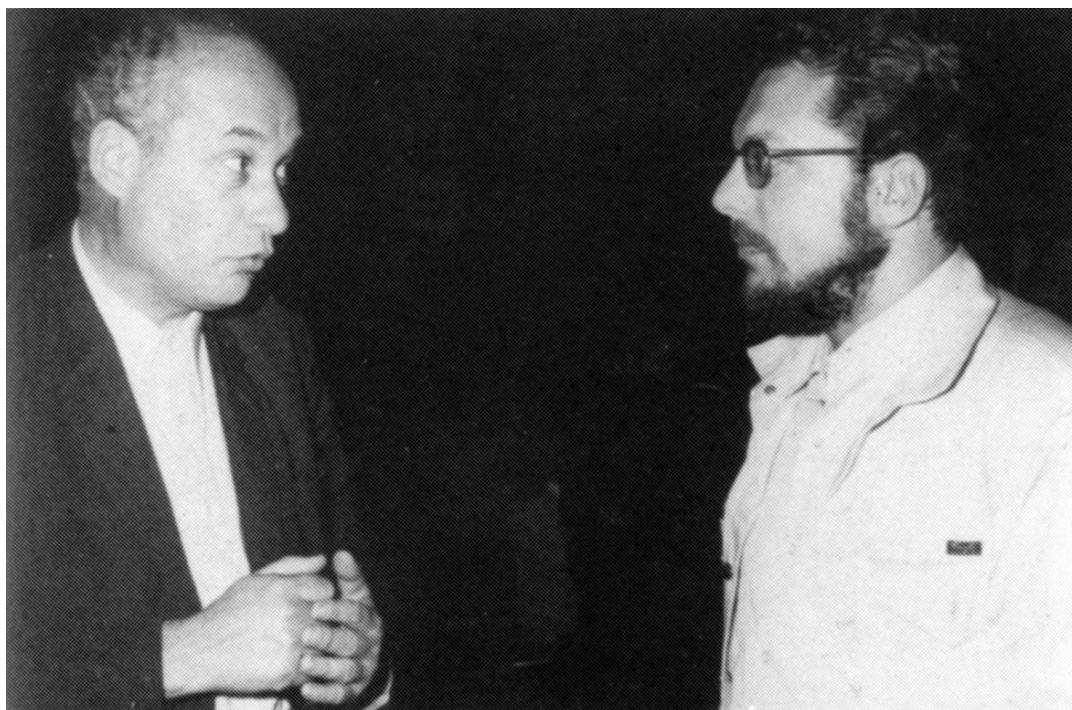
Al referirse a las nuevas condiciones del Nuevo Cine en Chile expresó: “Desde hace dos años soplan en Chile aires nuevos. El Supremo Gobierno y el Parlamento, por un lado, y la Universidad y el Municipio por el otro, ven al cine con ojos diferentes: ya no es sólo el medio de distraer a las masas y provocarles

sensaciones de dudoso origen. Ya no es el opio del pueblo. Ven en el cine el vehículo social que contribuirá a elevar el nivel cultural de la nación; el vehículo económico que le dará pan y trabajo a sus hijos; el vehículo americano que poco a poco nos llevará a nuestra ansiada unión. Gracias por sus proyectos y por sus leyes, por sus donaciones y patrocinios.

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

En esta trascendental edición de 1967 participaron filmes y realizadores argentinos, bolivianos, cubanos, chilenos, mexicanos, peruanos, uruguayos y venezolanos. El gran premio Paoa fue para el filme *Manuela*, del cubano Humberto Solás, pero entre los numerosos descubrimientos de aquel suceso descollaba la afinidad entre los designios estéticos y conceptuales de muchos de los filmes exhibidos y los realizadores allí convocados. ¿Quién puede dudar de la existencia de un torrente renovador, hondo y vital integrado por sacudimientos como *Maioria absoluta* o *Viramundo* (de los brasileños León Hirszman y Geraldo Sarno); *Now*, del cubano Santiago Álvarez, o *Revolución* y *La pampa gringa* (realizadas por el boliviano Jorge Sanjinés y el argentino Fernando Birri, respectivamente)? En la esfera nacional, se hizo pública la existencia del nuevo cine chileno, encabezado por el fundador Aldo Francia, por Raúl Ruiz, Miguel Littín y Helvio Soto, entre varios otros, dentro de una tendencia que colocaría por primera vez al país en un lugar privilegiado dentro de las cinematografías del continente.

6.6 Faceta Latinoamericanista de Aldo Francia, creador del Festival de Cine de Viña del Mar



Aldo Francia y el Director del Festival “forum” de Berlín, Peter Schumann, durante el Segundo Festival de Cine Latinoamericano en Viña del Mar

Firme a su propósito de crear un cine con identidad nacional, inicia un arduo trabajo en la organización de estos festivales que, con el correr de los años dieron fama y prestigio internacional a nuestra ciudad jardín.

Durante la década de los '60 en América Latina se vivió el auge del fenómeno cinematográfico, social y político que hizo converger a los cineastas de esos años en el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual puso en común las imágenes de la realidad latinoamericana y a sus portadores, los cineastas representantes de toda la región latinoamericana.

En efecto, en Viña del Mar, el año 1967 Aldo Francia fue el promotor más destacado y reconocido de los encuentros en la ciudad jardín.

La importancia de este galardonado realizador radica justamente en que el supo dar forma y articular un movimiento bullente en toda América Latina, concentrando ese despertar de ideas revolucionarias en los Festivales latinoamericanos de Viña del Mar.

“...en el gobierno de Frei había un despertar, pero no había una conciencia de lo que era América Latina y Aldo sí tenía esa virtud, siempre cuando hablaba, cuando dirigía, cuando hacía discursos, hablaba globalmente y se dirigía a los cineastas brasileños, argentinos, etc., él conocía más, yo no sé de dónde le venía esa formación a él, pero era un hombre que se adelantó a su época, que jugó un papel central en el nacimiento, en el despegue del cine en este país”.³

Y Aldo Francia no fue el sólo promotor, también realizador puesto que contribuyó con dos de las películas más reconocidas, premiadas y traducidas en distintos idiomas que Chile pueda dar cuenta: “Valparaíso, mi amor” y “Ya no basta con rezar”.

“Nosotros tenemos una imagen tan rica, tan positiva de Aldo, que toda comparación viene exactamente a redondear esta imagen del momento feliz que vivía el cine nacional; yo creo que habíamos encontrado una clave, habíamos encontrado por fin una expresión propia, entonces para nosotros “Valparaíso, mi amor”, era como seguir en la fiesta, seguir disfrutando de ese mismo encanto, de ese mismo descubrimiento, entonces Aldo se nos crece así, se nos catapultaba también como un gran realizador, es una película que toda la gente la quiere muchísimo,”Valparaíso, mi amor”, es otra de las grandes películas que ha quedado en la historia del cine nacional y siempre estaremos rindiéndole homenaje a este trabajo de Aldo que fue un aporte muy rico al cine”.⁴

Y llegaron los años '60 y con ellos nuevos aires para el cine y para Chile que hicieron converger cuatro factores fundamentales: la tendencia neorrealista y la intención de hacer un cine propio, con la llamada democratización social y el avance de las ideas reformistas y revolucionarias. En primer lugar, la llegada de la influencia neorrealista, directamente desde Italia a través de Aldo Francia, y desde Argentina mediante la experiencia que recogió Sergio Bravo en la recién creada Escuela Documental de Santa Fe; en este mismo sentido, la experiencia del instituto fílmico cubano que estaba al servicio de la revolución fue también un estímulo al cine nacional, tanto por el trabajo de documentación del proceso revolucionario, como por el mismo espíritu revolucionario que se transmitió al resto

³ Entrevista realizada por Marcia Orell al Documentalista chileno Patricio Guzmán, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

⁴ Entrevista realizada por Marcia Orell al Director de Fotografía y Cineasta Héctor Ríos, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

de América Latina. En segundo lugar, los nuevos trabajos que se hicieron se orientaron a recoger y representar problemáticas sociales y a rescatar las tradiciones y rasgos culturales del país, tendiendo así hacia un cine nacional y al trabajo con la identidad. En tercer lugar, el gobierno de la Democracia Cristiana reabrió Chile Films y promovió una ley de fomento al cine. Y en cuarto lugar, las ideas políticas reformistas y revolucionarias, hicieron que el cine de los años '60 tuviera una clara orientación social que se plasmó en los nuevos motivos narrativos: la marginalidad, la cárcel, el espacio público, las diferencias entre las clases sociales, la injusticia, la niñez pobre, las tradiciones, etc. Estos cuatro factores, junto a muchos otros, posibilitaron que en el campo cinematográfico se hayan generado mejores ánimos, más expectativas y un cierto espíritu común para dar vitalidad a lo que se empezó a llamar el Nuevo Cine Chileno.

No obstante, el camino que comenzó el cine chileno no fue un hecho aislado en la región, sino que varios países latinoamericanos lo emprendieron. Argentina, Brasil y Cuba ya estaban en lo mismo.

“...Yo creo que esa es la riqueza del Nuevo Cine Latinoamericano, haber tenido muchas , diversa bases teóricas a veces contradictorias, a veces excluyentes en apariencia y que todos hayan participado, evolucionando, que sus autores se hayan transformado ellos mismos y que hayan alcanzado posibilidades lingüísticas muy distintas de las que se adoptaron al principio y que sin embargo, siguen siendo cineastas que revolucionan el cine y que quisieron revolucionar el mundo, lo cual es más difícil”.⁵

No obstante, es Aldo Francia quien convoca a los realizadores latinoamericanos a participar el Quinto Festival de Cine de Viña del Mar, también llamado el Primer Festival del Cine Nuevo Latinoamericano, el año 1967. Con en el ánimo de juntar a los realizadores latinoamericanos para conocer sus trabajos e intercambiar experiencias, así como para proyectar un trabajo común en favor de un cine regional con ciertos propósitos culturales y políticos.

“...en ninguna parte de América Latina a nadie se les había ocurrido unirnos y fue a Aldo al que se le ocurrió, traer a brasileños, argentinos y cubanos; era la primera vez que el cine cubano se ve, no solamente en Chile, en América Latina. Los

⁵ Entrevista realizada por Marcia Orell al Cofundador del ICAI (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), Alfredo Guevara , en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

cubanos nunca antes habían pisado suelo latinoamericano, porque en todas partes estaban prohibidos y eso fue una gran visión cultural única.”⁶

“...Para nosotros fue el descubrimiento de un mundo nuevo, ver cortos y largos que no conocíamos para nada, ver un cine crítico, testimonial, encontrarnos con el documental brasileño, con las películas cubanas, recuerdo que algún corto cubano había llegado clandestinamente a Lima, época en que nuestros gobiernos no tenían relaciones con ese país; ver todas esas películas era tomar contacto con todo el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, creo que después se ha mantenido el término, pero ya ha perdido vigencia, pertinencia.”⁷

“...Lo interesante de venir a Viña fue que aquí encontramos a los otros cineastas de América Latina y del Caribe, lo cierto es que existíamos y no nos conocíamos y fue mi idea y la obra de Aldo Francia y Luisa Ferrari lo que nos unió y lo que nos permitió descubrirnos y dio nacimiento a ese cuerpo cinematográfico y teórico, que años más tarde ya era todo el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, en aquél mismo instante empezamos a denominarnos así, pero realmente necesitamos un cierto tiempo para que fuera una realidad por todo el continente y las islas”.⁸

La ciudad de Viña del Mar ha sido llamada por lo anterior la cuna del Nuevo Cine Latinoamericano, pues en ella se reunieron los cineastas con el propósito de hacer confluir las experiencias latinoamericanas. Los objetivos que tuvo el Festival de 1967 fueron:

1. exhibir y confrontar obras de tendencia experimental que concurren a la promoción del cine como arte,
2. investigar nuevas formas de lenguaje cinematográfico a través de una expresión latinoamericana auténtica y propia, fundamentando la problemática del hombre y de la raza; redescubrir lo autóctono e incorporarlo a nuestro cine, y

⁶ Entrevista realizada por Marcia Orell al Documentalista chileno, Patricio Guzmán, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

⁷ Entrevista realizada por Marcia Orell al Crítico de cine del Perú, Isaac León Frías, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

⁸ Entrevista realizada por Marcia Orell al Cofundador del ICAI (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), Alfredo Guevara, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

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

Mirando el fenómeno en su profundidad, el Festival de 1967 fue un espacio fecundo para el diálogo de las culturas y para la puesta en escena de la búsqueda de la identidad latinoamericana, y a la vez fue una expresión cinematográfica coherente con un proceso social y político que orientó sus energías hacia la superación del subdesarrollo, de la dependencia de las potencias colonialistas y de las desigualdades sociales existentes que sumían a gran parte de la población en la pobreza. Es por eso que del Nuevo Cine emergió una *estética del hambre y de la violencia*. Y en la pretensión de ver el fenómeno en su profundidad se hace necesario investigar más sobre los motivos narrativos de las películas, indagar acerca de los resultados que tuvieron los encuentros y abordar los aspectos productivos, legales, institucionales y cinematográficos propios de cada país.

“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 vehículos para unir a la morena familia americana”⁹

La continuidad de Viña del Mar, en tanto constatación y apoteosis del Nuevo Cine Latinoamericano, se verificó de momento en otros países. En 1974, se crea en Caracas, Venezuela, el Comité de Cineastas de América Latina, y tres años después, en Mérida, también Venezuela, tiene lugar el Festival de cine, antesala de los encuentros de La Habana, establecidos desde 1979 hasta ahora. En 1987 se le rindió homenaje al Primer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, en la capital cubana, luego de casi una década de celebrar cada diciembre el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Veinte años después La

⁹ Discurso de inauguración Festival de Cine Viña del Mar 1966, citado por Marcia Orell en su libro: Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano

Habana reitera el reconocimiento a aquel evento que demostró, entre mil ideas preclaras y auspiciadoras, que un Festival de cine puede ser vehículo idóneo para muchos otros proyectos y experimentos, además de la habitual pasarela de estrenos, cineastas y nombres famosos.

6.7 Aldo Francia, el Director de Cine



Aldo Francia, en plena faena de rodaje de su película “Ya no basta con rezar”

El espíritu inquieto y decidido de Aldo Francia lo llevó a coronarse como uno de los directores más reconocidos y respetados en la historia del cine chileno. Aunque logró filmar sólo dos largometrajes, éstos bastaron para dar crédito del talento y sensibilidad de este realizador.

Su película Valparaíso Mi Amor, una obra de arte de la poesía y expresión cinematográfica que surge desde los cerros de Valparaíso como cine social, a objeto de captar la sensibilidad de vida de una ciudad y su gente de una manera completamente natural.

El trabajo del cineasta porteño apuntaba a construir a Chile y, específicamente a Viña Mar, en un centro de cine de interés, convirtiendo a esta

actividad como una de las principales que se gestaban en el país a nivel provincial.

Para Aldo Francia la tierra y la justicia son puntos importantes que deben ser considerados en la grabación de una película en que se muestre a la gente tal como es, casi un documental- ficción en el que el entorno de la ciudad es tan importante como la actuación de los actores. Comunicarse con los espectadores es vital para que el espectador observe la realidad en la que se encuentra.

La experiencia de Valparaíso Mi Amor es la historia de la ciudad sacada de la propia realidad. Francia recolectó mucha información de carabineros, jueces, periodistas, personajes del cementerio y hasta de sus propios pacientes para convertir su realización neorrealista en una película social verosímil.

Para llegar a esta postura, el cineasta porteño en 1949 comienza sus primeros pasos en el séptimo arte en la ciudad de París al ver la El ladrón de Bicicleta, película que le impactó por su neorrealismo. “Me interesa el cine como expresión social para que la gente haga todo lo posible para cambiar su forma de actuar, despertar esa inquietud para ayudar a la gente desvalida”, expone el cineasta¹⁰ al reconocer sus influencias de los directores Vittorio De Sica, François Truffaut y Jean Luc Godard. Del primero toma el humanismo, Godard la técnica y Truffaut la poesía, expresión que se visualiza cuando presenta a sus personajes envueltos con la ciudad, elemento importante para el cineasta.

Aldo Francia es el director que contribuye a resaltar esa clase social popular en el que utiliza sus películas para mirar al sujeto en un sentido realista, sin maquillajes o estereotipados, resaltando al grupo de personajes que conforman la marginalidad de una ciudad desconcertante, pero apasionante al mismo tiempo al comunicar la existencia de chilenos medios que viven con conflictos inmersos en una ciudad que no es capaz de ver. Esto le permite introducirse en el submundo porteño en que expone a este sector popular la crudeza de la cesantía y la niñez abandonada. De acuerdo al planteamiento de sujetos populares propuesto por Salinas y Stange, los personajes de Francia se ubican dentro del segmento popular – tradicional, cuyos comportamientos se observan en barrios populares, poblaciones, actores que representan a dueñas de casas y que los atributos del lenguaje es vulgar y su vestimenta denota pobreza.

¹⁰ Entrevista en el programa de UCV Televisión, “Tributo a Valparaíso”, 1987.

Aldo Francia hace una radiografía a un problema que presenta una sociedad que tiene necesidades y que necesita resolver. Marcia Orell alude que el director fue capaz de observar constantemente el mundo circundante, entremezclarse con la gente y captar sus realidades (Orell Marcia, 2006:22). Estas observaciones permiten esbozar la mirada que hace el cineasta porteño a la clase media del país, sobre todo al sector popular.

Sin embargo, las definiciones de sujeto popular o cultura popular no son taxativas o no existe una concepción universal para estos términos. Su sentido varía de acuerdo a las distintas escuelas, experiencias, sistemas teóricos o ideas culturales e históricas que se tenga de la presente idea.

Para definir cultura popular, esta se comprende como aquella que se muestra distintiva y común a la clase media, conformada por una sociedad que tiene acceso a bienes comunes en términos de libertad, derechos y economía.

Sin embargo, el aporte de Antonio Gramsci, es relevante al pensar que la categoría de lo popular se relaciona con “clases subalternas” con formaciones sociales asistémicas, múltiples y heterogéneas (Salinas Claudio y Stange Hans, 2006: 7). Stuart Hall considera a la cultura popular como lo masivo, validado y caracterizado por su circulación en el mercado. Esta definición se acerca a la imagen representativa de la sociedad chilena, conformada por una gran clase media en el que se distinguen los sectores populares, compuesta por trabajadores, profesionales y representantes de asociaciones gremiales, opuesta a clases dominantes de elite, además de incorporar aquí la picardía y gracia del chileno “popular” en términos de su reconocimiento. Esta perspectiva ampliada admite dejar lo popular como respuesta antagónica frente a tensiones continuas que se apoderan de las culturas dominantes que rigen la política y clase económica del país.

El tratamiento que el cine hace de lo popular tiene una significación nacional que se manifiesta inicialmente con Aldo Francia al establecer criterios para el cineasta con el compromiso de transformar la sociedad, mostrando la preponderancia de la cultura popular. En las películas que abordan esta temática, el sujeto es visto desde las entrañas de la ciudad, donde personaje – entorno, conforman la visión fundamental para explicar la identificación de lo popular como

concepción tradicional que distingue a los personajes como pícaros, con sentido humorístico, el pobre, el campesino y el obrero.

6.8 Reseña de la estética de “Valparaíso, mi amor” de Aldo Francia



“Valparaíso, mi amor” .Escena de la cárcel.

Antes de analizar la influencia neorrealista en Aldo Francia, considero que es necesario abordar la estética de su trabajo desde el punto de vista documentalista debido a sus similitudes y criterios concordantes con este género.

Los dos largometrajes de Aldo Francia, como él mismo reconoce en algunas entrevistas, estuvieron influenciados fuertemente por el género documental. Esto debido a que en sus inicios rodó variados trabajos que se encasillan en este género y que le valieron numerosos premios y reconocimientos.

“El único camino que yo tenía a mi alcance, con mi máquina de 8 mm, era el documental. Ahora, si todo en mi cine tiene un aspecto documental se debe a este hecho. Sólo en este último tiempo he ido adquiriendo experiencia en el manejo de la ficción. Pero todavía no me siento muy seguro, aún tengo que

aprender muchas cosas. Ahora, en lo profundo, el cine que yo hago es documental. Eso no lo pongo en duda”.¹¹

En “Valparaíso, mi amor” se ve reflejado fuertemente el género al que hago mención, pero por sobre todo la influencia del neorrealismo italiano, el cual cautivó a su Director Aldo Francia cuando era aún muy joven con una de sus obras más emblemáticas: “Ladrón de bicicletas” de [Vittorio De Sica](#). La obra destaca por el gran realismo, logrado no sólo por lo dramático de la historia sino que por trabajar con personas que no eran necesariamente actores y utilizar escenarios e iluminación naturales entre otras características propias del neorrealismo.

Estas características tan propias del neorrealismo italiano también se encuentran presentes en la porteña película de Aldo Francia. Me refiero a elementos tales como el hecho de utilizar personas sin formación actoral, jugar mucho con la improvisación, utilización de cámara en mano, muchos planos secuencia, luz natural y escenarios reales, los cuales detallaré a continuación:

En Valparaíso, mi amor existen varias escenas en donde se puede apreciar la presencia y accionar de carabineros, donde éstos se interpretan a sí mismos y caso similar ocurre con los “extras” que en realidad son los habitantes de los cerros donde transcurre la acción, entre otros “personajes” que intervienen en la historia.

Aldo Francia, en su libro “Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”, explica en extenso la decisión de trabajar con personas de la vida real. De su basta explicación, extraigo lo siguiente:

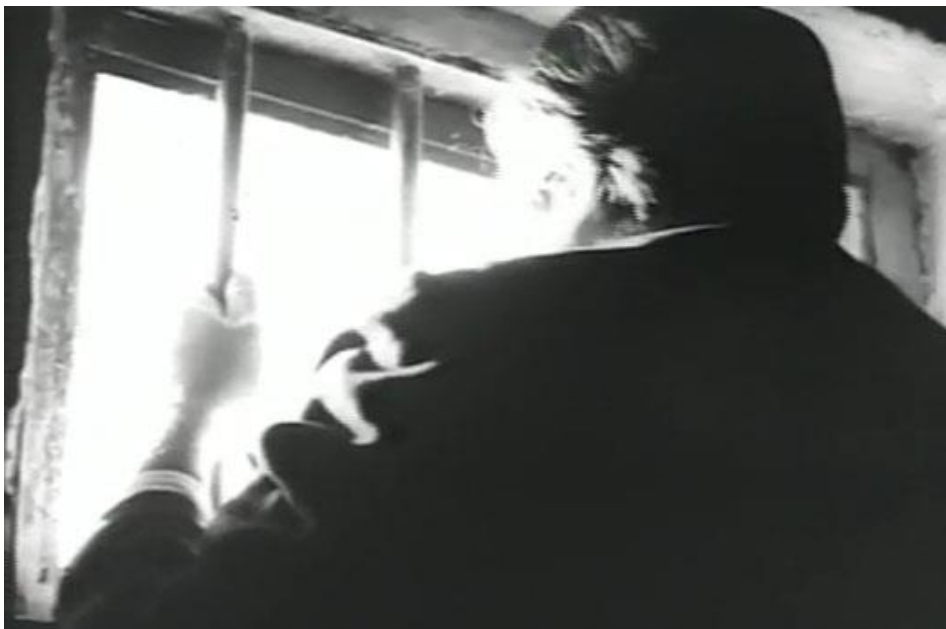
“Como mi experiencia en dirección de actores había sido muy escasa, tratamos de que misma gente de Valparaíso se interpretara a sí misma. Vale decir, una enfermera se interpretaría a sí misma, lo mismo que una prostituta o un médico. Es por eso que fuimos al Hogar de Menores de Carabineros a elegir niños, ya que allí recogen a los niños vagos. Y era mucho más fácil hacer actuar de vago a alguien que realmente lo fue. Todos los niños hombres de la película provienen de ese Hogar. Y dudo que en el cine chileno haya niños más reales que

¹¹ Entrevista a Aldo Francia, en revista Primer Plano N°3, citado por Memoria Chilena.cl

éstos, los tres hijos de Mario y la patotas de la feria y del cementerio.” Y más adelante prosigue:

“La idea era que todo el filme tuviera un aspecto de documental, evitando la identificación del actor con el espectador. Todo lo contrario. Buscando su distanciamiento. Lo que se pretendía era que los espectadores tuvieran la sensación de estar mirando la casa del vecino a través del ojo de la cerradura.”

6.9 Valparaíso, mi amor. Escena de la cárcel



“Valparaíso, mi amor”. Escena de la cárcel

Si tomamos como referente una de las escenas de “Valparaíso, mi amor”, donde Mario González González es llevado a la cárcel acusado de abigeato, podemos analizar varios elementos propios del neorrealismo italiano.

En primer lugar podemos apreciar la utilización de largos planos secuencia mientras Mario González es trasladado hasta su celda por carabineros reales. La cámara se realiza completamente al hombro (cámara en mano) y es operada magistralmente por el camarógrafo argentino Diego Bonacina, quien además hizo cámara y fotografía en la película “Tres tristes tigres” de Raúl Ruiz.

El camarógrafo y realizador Diego Bonacina comenta sobre su acercamiento al neorrealismo y por cierto hace mención al trabajo de cámara realizado en “Valparaíso, mi amor”, particularmente en la escena de la cárcel.

“Sí, en el caso de la Escuela de Santa Fe, porque Birri estudió en Italia y la Escuela de Santa Fe era una escuela con su planteo del documental social, tenía una obligación muy fuerte con la cuestión de la cosa social del neorrealismo italiano, incluso la primera película de Birri, “Los inundados”, es una película francamente neorrealista con algunos más locales pero es una película de estructura y de corte neorrealista”.

“Acá el tema es el siguiente: si uno tiene la posibilidad de hacer algo, por qué no lo va a hacer si eso sirve, posiblemente algún otro cameraman que no tuviera por oficio lo anterior (camarógrafo de noticieros), esas habilidades, esas particularidades que otros no la tenían, pero yo las tenía y utilizaba. Posiblemente hasta se exageró, si lo vemos un poco más críticamente, a veces exageramos del uso de esta soltura, de esas libertades, de esas formas, visto así a la distancia”¹².



“Valparaíso, mi amor”. Escena de la cárcel

Es posible que en la película (y sobre todo en la escena de la cárcel) se abusara de los planos secuencia con Voz en Off, no obstante si pensamos que era

¹² Entrevista realizada por Marcia Orell a Diego Bonacina, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

una película que luego debía pasar por el período de sonorización, esto se transformaba en un recurso válido que hacía más expedito el proceso.

Cabe destacar que los escenarios donde se filma la secuencia en donde se lee el parte policial, los pasillos por donde es trasladado el reo y la celda donde es transferido son lugares reales y no escenografías recreadas. El único lugar que se recreó y no es original es la casa de la familia González.

“Encontramos una pieza vacía en Viña, amoblada y alhajada con las mismas cosas que tendría la familia González. Sólo hubo que agregarle dos o tres elementos, entre ellos una fotografía de Juan Pablo XXIII, el Papa bueno.

La pieza daba a la calle Marina y posteriormente se derrumbó con uno de los terremotos de los últimos años. La casa por fuera, vale decir, la fachada, la encontramos en un rincón del cerro Santo Domingo, al final de la calle Capilla. La exótica escalera que comunicaba la habitación con el patio común, en una casa del Camino Cintura, a la altura del Cerro Cordillera; y el patio de la casa en la subida Baquedano, a la altura del Cerro Monjas. A pesar de la diversidad de lugares, todo quedó amarrado como una unidad sólida. La magia del cine”.¹³

La iluminación también estuvo al servicio del realismo que Aldo Francia quería conseguir con la película ya que en términos generales se privilegió la luz natural y en los casos en que no fue posible se esforzaron porque no se notase. De igual forma Aldo Francia se esforzó mucho en que la actuación, mezclada con mucha improvisación se viera lo más natural posible a fin de que el público se desentendiese del actor.

“Se decidió filmar cámara en mano, con luz que pareciera natural, aunque las cara quedaran negras y con cámara escondida en lo posible; y si no lo fuera posible, como en los interiores públicos, cansar a la gente con la repetición de la misma acción durante varias horas y, luego, cuando todos estuvieran aburridos de la filmación, filmar en serio. El resultado fue espectacular”.¹⁴

José Román, co - guionista junto a Aldo Francia de Valparaíso, mi amor, se expresas así respecto de improvisación que perseguía su director.

¹³ Impresiones de Aldo Francia en su libro “Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”.

¹⁴ Impresiones de Aldo Francia en su libro “Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”.

“Sus premisas se acomodaban, adaptaban a la no manipulación, al respeto de la realidad, fijaba una planta de movimiento básico, conversaba con los actores y los dejaba muy libres, dejaba fluir todo eso. En “Valparaíso, mi amor”, muchas veces se recurrió a improvisaciones, hay una escena en que María espera la llegada de la muchacha que ha caído en las manos del taxista, nosotros la habíamos previsto de una manera determinada, con sus diálogos, terminaba de cierta manera, pero de pronto pensamos y decidimos que tenía que tener una mayor intensidad dramática, entonces se decide improvisarla y no se avisa a la niña que va a ser castigada por la madrina, solamente Sara Astica sabía lo que iba hacer en ese momento, la niña entra y la empieza a abofetear y reacciona con tal sorpresa, que se hizo con una sola toma ; al final Sara Astica se echa a llorar y abraza a la niña ya a nosotros, nos parece que es el mejor momento de la película.”¹⁵

Todos estos elementos neorrealistas que Aldo Francia incorpora en el film y hace tan suyos, logran crear una mágica historia, que si bien profundiza en la pobreza de una familia que además de suplir la falta de un padre que se encuentra detenido, debe sortear los obstáculos de la delincuencia y la prostitución, no raya en lo melodramático; sino que más bien expone los acontecimientos con una mirada distante. Sin embargo ese distanciamiento no es por otra cosa que el gran respeto que Aldo Francia profesaba por el género.

¹⁵ Entrevista realizada por Marcia Orell al guionista José Román, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

7.0 CONCLUSIONES

7.1 Importancia de Aldo Francia en el Nuevo Cine Chileno

Nadie puede negar que Aldo Francia fue un visionario, un hombre con ideas tan claras de hacia donde debía apuntar o tender el cine chileno que maravilló a toda una generación de cineastas con la vehemencia de su pensamiento y accionar.

A título personal me impresiona mucho la convicción que siempre marcó la personalidad de Aldo Francia y que obviamente fue el motor que lo impulsó a aportar tanto por el cine chileno.

Una vez que tomó conciencia de las potencialidades del cine, no dudó en perfeccionarse él mismo para iniciar un largo camino por la senda cinematográfica, aunque las condiciones para hacerlo en Chile fueran de las más adversas.

Aldo Francia había tomado como referentes a los grandes maestros del cine italiano y francés, por lo tanto comparativamente hablando, consideraba que nuestro cine de aquellos años abordaba temáticas demasiado ajenas a nuestra realidad e idiosincrasia y que por lo tanto adolecía de un mensaje profundo que invitara a la reflexión y por sobre todo que tendiese a crear una identidad nacional tan similar en toda latinoamericana.

Considero que Aldo Francia fue uno de los primeros que teorizó, aún no siendo un teórico ni pretendiendo serlo, y marcó las primeras diferencias entre “El Cine Viejo” y lo que se lo que vendría en esta materia, denominado “El Nuevo Cine Chileno”.

En su libro: “Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”, Aldo Francia se esfuerza por dejar bien en claro las pautas para diferenciar ambos cines y lo que pretendía cada uno de ellos.

Considera que el Nuevo Cine es aquél que tiene por finalidad despertar la conciencia del espectador respecto del medio en que vive y de los problemas sociales que este medio tiene, o sea es un cine de carácter social.

Critica duramente al Cine Viejo calificándolo de un cine que busca la evasión del espectador, lo considera un cine netamente individualista y extranjerizante ya que mira hacia los países más desarrollados que tienen muy

poco en común con las realidades de los países latinoamericanos. Considera que busca solamente entretener y adormecer al espectador respecto del país real.

Entiende y explica que el Cine Nuevo debe ser profundamente nacionalista, en el buen sentido de la palabra, y debe comunicarse con el espectador para que despierte a la realidad en que vive.

Existen tres grandes referentes del Nuevo Cine Chileno, citados de forma consensuada en más de algún libro de cine y son las películas: “El Chacal de Nahueltoro” de Miguel Littín, “Tres tristes tigres” de Raúl Ruiz y “Valparaíso, mi amor de Aldo Francia”.

“...yo creo que esas tres películas marcan un hito que es un corte definitivo en el cine argumental chileno; en lo documental se había hecho cosas importantes, Bravo, Yankovic, Di Lauro, habían hecho cosas muy importantes pero esas tres películas nos dan un poco las pistas por dónde seguir en el cine chileno, el cine nacional, ya no más imitar a Holliwood...”¹⁶

La creación del Cine Club de Viña del Mar es uno de los hitos fundamentales y determinantes para la gestación de esta nueva forma de hacer cine. De cierta manera fue una escuela que marcaría una tendencia para todos aquellos realizadores emergentes, esto gracias a las influencias de los grandes maestros de la cinematografía europea. Y sería precisamente bajo ese alero que Aldo Francia comenzaría la organización de los Festivales de Cine de Viña del Mar. Con esto sentaría las bases para desarrollar un movimiento de renovación del cine nacional.

Gracias a los Festivales de Cine de Viña del Mar de 1967 y 1969 se reunieron por primera vez los realizadores de gran parte de Latinoamérica. En dichas ocasiones pudieron contrastar experiencias e impregnarse unos con otros de la realidad que vivía cada país debido a que coincidían en el contenido y compromiso social de sus realizaciones. En resumidas cuentas el cine daba testimonio del sentimiento de opresión e injusticia que por aquellos años calaba muy hondo en el alma de todos los realizadores asistentes.

¹⁶ Entrevista realizada por Marcia Orell al Guionista José Román, en su libro “Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano”.

“Al ver proyectadas en las pantallas del Festival la películas argentinas, cubanas y brasileñas, sufrimos un gran impacto. Allí nos dimos cuenta de que estábamos en la ruta equivocada. Que el cine no es solamente una expresión artística, sino que algo mucho más importante que eso: un medio de comunicación. Una forma de mostrar la terrible realidad de América morena, con el fin de hacer conciencia de ella y producir las condiciones ambientales para cambiarla. Que el cine no era el opio sino que podía ser la anfetamina del pueblo, un estimulante de la conciencia”.¹⁷

Y así nace el Nuevo Cine Chileno, producto de la experiencias realizadas por el Cine Club, Cine Arte y de películas como las de Aldo Francia, Miguel Littín y Raúl Ruiz.

El movimiento nace del interés de los realizadores por representar la realidad tal cual es, alejado de la ficción y de la publicidad comercial. Nace como una búsqueda de la identidad nacional a través del cine.

¹⁷ Impresiones de Aldo Francia en su libro “Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”.

7.2 Aldo Francia en busca del polo de desarrollo audiovisual en la región de Valparaíso.

Aldo Francia de haberlo querido así, perfectamente podía haber realizado su formación cinematográfica en Europa. Sin embargo, siendo un hombre muy consecuente con su pensar, decidió ser un pionero en su propia tierra y traer sus conocimientos del neorrealismo italiano para cambiar un cine nacional que por la década de los '60 desarrollaba temáticas muy al estilo de Hollywood, y no reflejaba en nada la realidad social, política y económica por la atravesaba el país.

La creación del Cine Club de Viña del Mar nace en respuesta al cine de mala calidad reinante en la época, el cual no tenía derroteros claros más allá de la mera entretención y los dividendos comerciales.

Si bien es cierto, en un primer momento en el Cine Club las clases de cine se impartían entre los miembros con mayor dominio en el tema cinematográfico, posteriormente recibieron la formación de diversos profesionales venidos desde el extranjero, que contaban con un basto currículum.

Además contaron con la colaboración de los profesores del Cine Experimental de Santiago, que por aquellos años ya estaban bastante avanzados en materia cinematográfica. Entonces los talleres comenzaron a tener un carácter más universitario.

En aquellos años, donde todo lo concerniente al cine local estaba por escribirse, el Cine Club de Viña del Mar podía enorgullecerse de que sus foros eran dictados por especialistas en materia cinematográfica.

“Para mí, personalmente, estos cursos y esos 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 las películas recién vistas. 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.”¹⁸

El cine Club de Viña del Mar, promovió y filmó algunos cortometrajes formando equipos de trabajo a fin de palear de alguna manera los siempre tan

¹⁸ Impresiones de Aldo Francia en su libro “Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”.

esquivos dineros de producción, además dio clases en forma gratuita en colegios particulares, publicó gacetillas en diversos diarios y revistas; creó la primera sala de cine arte del país, gracias al aporte que hacían mensualmente sus socios. Cabe destacar que este gran logro jamás hubiese sido posible de realizar sin la gestión y empuje de Aldo Francia.

Gracias al Club de Viña del Mar se generó una activa y profusa actividad en torno al cine, la ciudad de Viña del Mar, en aquellos años tan rica en actividades culturales y artísticas estaba dando que hablar.

Aldo Francia aspiraba a 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.

El área de Arte y tecnología de esta universidad, le planteó a la gente del Cine Club formar una escuela de cine, la primera de Chile dada la basta experiencia que habían acumulado durante los años de funcionamiento.

Motivado por este nuevo desafío, Aldo Francia consiguió que la Municipalidad de Viña le cediera 10 hectáreas del parque Sausalito para edificar las dependencias de la escuela, las cuales serían construídas con aportes de una fábrica rusa de construcción.

Y después de muchos esfuerzos por solucionar problemas administrativos, la Universidad de Chile autorizó la creación de la escuela de cine.

Lo cierto es que en los cargos más importantes de la escuela no estuvieron considerados los miembros del Cine Club que eran los que traían la experiencia consigo. Esto derivó en que se dotara a la escuela de una gran plana de profesores y no se adquirieran equipos para la realización cinematográfica.

Lamentablemente este proyecto no prosperó debido a las constantes tomas de parte de los alumnos reclamando por la falta de equipamiento necesario para las filmaciones. A pesar de los esfuerzos de Aldo Francia, quién había obtenido equipamiento en el extranjero la escuela de cine se cerró para luego trasladarse a Santiago a los terrenos de Chilefilms, bajo la dirección de Nieves Yankovic.

En resumidas cuentas, aunque Aldo Francia no pudiera concretar algunos proyectos, de todas formas fue una persona fuera de serie. Su tenacidad lo llevó a realizar grandes cosas por el cine nacional y latinoamericano.

Llegó de París, empapado del movimiento Neorrealista e hizo de Viña del Mar su centro de operaciones. Se esforzó al máximo para que nuestro cine fuera el fiel reflejo de nuestra identidad nacional.

Gracias a la creación del Cine Club, logró mejorar sustancialmente el contenido de nuestro cine, el que se abocó ya no sólo a entretener sino que además a entregar mensajes que invitaran a la gente a la reflexión social. Poco a poco nuestro cine fue empapándose de una realidad más latinoamericana y fue abandonando esa mirada falsa que tenía el cine de antaño, uno que no buscaba despertar las conciencias sino que todo lo contrario, apuntaba a adormecerlas.

Fue de vital importancia para el cine latinoamericano ya que logró reunir a la gran mayoría de los cineastas latinos en un Festival que sería recordado por siempre, hasta ese momento jamás nadie se había preocupado de llevar a cabo una actividad tan estructurada como lo hizo Aldo Francia.

En aquél memorable evento se reunieron por primera vez los realizadores de un pueblo que no se conocía con su gente. Intercambiaron ideas y puntos de vista, gracias a la visión latinoamericanista de Aldo Francia, estrecharon fuertes lazos de amistad y también de hermandad.

Aldo Francia, sin lugar a dudas realizó un gran aporte a la ciudad jardín ya que la transformó en protagonista de un hecho histórico: ser la primera ciudad que organizaba un Festival de Cine y posteriormente tener el orgullo de llevar a cabo el Primer Festival Latinoamericano de Cine.

Todos sus proyectos apuntaban al desarrollo de Viña, inclusive logró formar una carrera de cine bajo el alero de la Universidad de Chile, la que luego se mudó a Santiago, echando por tierra los planes de Aldo Francia de transformar a Viña en un centro desarrollo audiovisual.

El golpe de Estado de 1973 termina por enterrar las ilusiones de este gran emprendedor ya que cesa el apoyo para seguir realizando los Festivales de Cine de Viña del Mar, la carrera de cine se cierra y entonces decide atrincherarse en su Cine Arte, edificio emblemático que da testimonio de legado.

Sin embargo, este importante legado de Aldo Francia es tan vital y necesario que en 1990 se reanudan los Festivales de Cine de Viña del Mar y se vuelven a reunir los cineastas con el ímpetu de ayer, además la Universidad de Valparaíso realiza un acercamiento al cine a través de un Diplomado de Cine en el 2001. Posteriormente, esta misma institución prepara la reanudación de la Escuela de Cine acá en la región de Valparaíso para el año 2003.

El quehacer cinematográfico de Aldo Francia, trascendió hasta las barreras del tiempo ya que su siembra, aunque no siempre fue en tierra fértil, de igual manera sigue cosechando frutos.

ANEXOS

ANEXO UNO

Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular 1972

Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatado por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación. Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora. La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino. A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro. A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista. Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos. Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA. Por lo tanto, declaramos:

- 1.** Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.
- 2.** Que el cine es un arte.
- 3.** Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
- 4.** Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
- 5.** Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
- 6.** Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
- 7.** Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.
- 8.** Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.
- 9.** Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita “mediadores que lo defiendan y lo interpreten”.
- 10.** Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

11. Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.

12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

ANEXO DOS

Manifiesto del Cine Latinoamericano 2007

El manifiesto del cine latinoamericano fue presentado en la Casa America en junio 2007 por Daniel Burman, Víctor Gaviria y Alejandro González Iñárritu junto a los jóvenes talentos Carlos Armella, Jorge Gaggero y Javier Mejía.

Los nuevos cines iberoamericanos despiertan un interés creciente más allá de sus fronteras. A pesar de contar con pocos recursos, una distribución irregular y una exhibición deficiente, ganan espacio en las pantallas del mundo gracias a una creatividad y unas historias que conectan con públicos mayoritarios de distintas latitudes, aún las muy alejadas de su tradición y cultura. El nuevo cine iberoamericano es universal.

Ya pasó el tiempo en que el éxito era excepcional y producto de la suerte. Hoy el cine iberoamericano es un movimiento ascendente de gran potencia que merece un público proporcional a su indiscutible valor. Sin embargo, sigue siendo el pariente pobre de las pantallas frente al buen y mal cine norteamericano y a las cinematografías minoritarias pero emergentes como la asiática o africana.

Ante esta situación reclamamos a las instituciones, a la industria, a los distribuidores, exhibidores, etc... las siguientes medidas:

- * Que Ibermedia, programa de indudable éxito que ha servido para impulsar la producción iberoamericana, sea ampliado a los ámbitos de la promoción, distribución y exhibición internacional, o que se impulse la creación de un programa análogo que fomente la distribución y exhibición, como el plan Media lo hace para el cine europeo.

- * Que potencien los masters, seminarios y cursos de cine que actualmente existen y que se coordinen sus esfuerzos y se incremente la inversión en formación tanto de cineastas como de estudiosos que contribuyan a divulgar el cine iberoamericano.

- * Que se articule una red estable y coordinada de salas de exhibición de cine iberoamericano tanto en Europa como en América Latina, empezando por una alianza de centros culturales públicos y privados.

* Que se exploren medios de distribución y exhibición digitales y vía Internet.

* Que se fomente la adaptación de las salas a las nuevas tecnologías.

* Que los circuitos donde se proyectan habitualmente películas, como es el caso de las compañías aéreas, de ferrocarril, etc... incorporen de forma regular el cine iberoamericano en su oferta.

* Que las televisiones públicas así como las privadas apoyen y exhiban más decididamente la filmografía iberoamericana.

El cine iberoamericano no es una experiencia de laboratorio, es una realidad en ascenso que interesa a públicos locales e internacionales. El cine iberoamericano ya existe, ahora exige la atención y el apoyo de los poderes públicos y de la industria.

En Madrid, Casa de América, Junio, 2007

ANEXO TRES

Corrientes cinematográficas

El cine, como manifestación artística, cuenta con diversos movimientos o corrientes a lo largo del siglo XX. Las escuelas estéticas constituyen un conjunto de movimientos expresivos innovadores de la historia del cine. En algunos casos, supone la ruptura con los estilos anteriores, sobre todo del cine clásico de Hollywood, y en otros casos suponen un desarrollo de los estilos predecesores. El cine de Vanguardia, supone una ruptura en la narrativa del cine convencional. Junto con la literatura y el arte dominaron el primer tercio del siglo XX. Las corrientes vanguardistas cuestionan los modos tradicionales de producción, difusión, exhibición y consumo de los objetos artísticos; y recurren a cuestiones relativas a la modernidad.

En cuanto al cine, se diferencian tres etapas en el movimiento vanguardista. En primer lugar, se encuentra el cine impresionista, representado por Abel Gance y René Clair. En segundo lugar está el cine surrealista francés y el cine abstracto alemán. Por último, se halla el cine independiente o documental.

- Impresionismo- Este estilo valora el naturalismo, el estilo directo, e ir más allá de los esquemas melodramáticos. El cine impresionista fue llamado así porque los autores pretendían que la narración representara la conciencia de los protagonistas, en otras palabras, su interior. Otorgan importancia a la emoción y a la narración psicológica, la expresión de sentimientos y los estados de ánimo de los personajes. Destacan en este ámbito los siguientes autores: Henri Ghomette, Marcel L'Herbier, Germanie Dulac y Jean Epstein. Una de las películas más representativas del movimiento es *La Rueda* (1922) de Abel Gance.
- Surrealista- Combina la imagen, con la búsqueda de sensaciones y la expresión de sentimientos. Predominan imágenes absurdas que rompen con la lógica temporal. El surrealismo se presenta como un medio de liberación del espíritu y una revolución que ataca al orden lógico, estético y moral. Así mismo, ataca los pilares de la sociedad burguesa y sus valores incuestionados. Se trata de hacer valer el lado oscuro de la vida, como el azar, lo esotérico y lo onírico, de forma que la realidad se define por el sueño libre y por la imaginación del subconsciente. Las dos películas de referencia del cine surrealista son *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de*

oro (1930), ambas dirigidas por Luis Buñuel, en colaboración con el pintor surrealista catalán, Salvador Dalí.

- Cine expresionista alemán-(1905) Grupo de producciones en contraste con el impresionismo en pintura, en el que prima la expresión subjetiva sobre la representación objetiva de la realidad. Es el cine que se realiza en la Alemania de Weimar. Se aprecia la expresión de sentimientos y la emoción por encima de la representación de la imparcialidad; para ello se utilizaba la deformación de las cosas, el mundo interior, la angustia y las alucinaciones del artista. Destaca la película *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919).

Junto a estos movimientos ligados a las vanguardias históricas de principios del siglo XX existen otras manifestaciones cinematográficas, entre las que cabe destacar:

- Cine Ojo- (Años 20) Teoría cinematográfica creada por el documentalista soviético Dziga Vertov. Las características principales son la objetividad, el rechazo al guión y a la puesta de escena, y la utilización de la cámara como ojo humano.
- *Cinéma Pur* - (Años 20) Corriente francesa, que se centra en los elementos puros del arte cinematográfico, como la forma, el movimiento, el campo visual y el ritmo.
- Neorrealismo italiano- (Años 40) Movimiento de cine cuyas características fundamentales son la trama ambientada en sectores desfavorecidos, rodaje en exteriores y actores no profesionales. El objetivo de este estilo es representar la situación moral y económica de la Italia de posguerra.
- *Underground* estadounidense - (Años 40) Cine artesanal, no necesariamente narrativo con autoconciencia artística, y opuesto al cine clásico de Hollywood.
- *Cinéma vérité* - (Años 50) Aparece en Francia paralelamente a la Nouvelle Vague. Tiene una tendencia documentalista y busca captar la vida tal como es.
- *Nouvelle Vague*- (Años 50) Corriente francesa crítica frente a lo establecido, y cuya máxima aspiración es la libertad de expresión y técnica.
- *Free Cinema*- (Años 50) Movimiento británico que implanta una estética realista en la ficción y en el documental. Además, retrata historias cotidianas y está comprometido con la realidad social de la época.

- *Blaxploitation*- (Años 70) Cine estadounidense cuyo tema protagonista es la comunidad afroamericana y en el que es recurrente el uso de bandas sonoras de conocidos artistas de la época.
- Nuevo cine alemán (*Neuer Deutscher Film*)- (Años 70) La industria alemana crea su propio star-system, en el que utiliza largos travellings que favorece a la improvisación de los actores y simplifica el montaje. Además, tiene cierto carácter documental, al estilo naturalista francés.
- *New Queer Cinema* - (Años 80) Cine independiente norteamericano caracterizado por su aproximación a la cultura homosexual.
- Dogma 95 - (Año 1995) Movimiento fílmico cuya meta es producir películas simples, sin modificaciones en la post-producción y poniendo énfasis en el desarrollo dramático.
- Cine posmoderno - (años 80) Basado en el eclecticismo y mezcla las características de diferentes estilos ya creados.

ANEXO CUATRO

Los géneros cinematográficos

La industrialización del cine hizo nacer también las llamadas *convenciones de género*, y por ende, los géneros cinematográficos propiamente tales.

El primer cine era documental: escenas de obreros saliendo de las fábricas y cosas así. Pero el cine documental en cuanto tal, recién vino a nacer en 1922, con el filme *Nanook el esquimal*. Aunque nunca demasiado popular, de tarde en tarde se rodarían algunos clásicos, como por ejemplo *El mundo sumergido*, de Jacques Cousteau.

El cine histórico y bíblico, por su parte, caminarían de la mano, en la búsqueda de la espectacularidad. Desde antiguo se habían rodado películas sobre la vida de Cristo (por ejemplo, *Del pesebre a la cruz* (1912)). Sin embargo, el cineasta que le dio verdadera carta de naturaleza al cine histórico o bíblico fue Cecil B. DeMille, con hitos como *Los diez mandamientos* (versión original de 1923 y remake de 1956), *Rey de reyes* (1927) o *Cleopatra* (1934). Otro clásico de época es *Lo que el viento se llevó*, estrenada tras varias peripecias en 1939.

En la década de 1930 surgen también, estrechamente relacionados, el cine de gánsters y el cine negro. Hitos claves del cine gangsteril fueron el *Scarface* de 1932 o *Hampa dorada*, y un director clave fue Howard Hawks. Su éxito se explica por la dosis de crítica social que dichos filmes envolvían, sobre la situación posterior a la Gran Depresión de 1929. Además, fueron campo de experimentos formales con la iluminación, con fuerte influencia de los cineastas europeos herederos del Expresionismo, muchos de los cuales habían llegado a Hollywood huyendo del Tercer Reich, por ese entonces ascendente. Quizás el actor más asociado con el género es Humphrey Bogart, con clásicos como *Casablanca*, *El halcón maltés* o *El sueño eterno*.

El cine fantástico y de ciencia ficción había también experimentado su propio desarrollo, paralelo a un elemento que le era indispensable: el desarrollo de los efectos especiales. Ya Méliès había diseñado una curiosa fantasía llamada *De la Tierra a la Luna*, vagamente basada en la novela de Julio Verne. La gran película del cine mudo de ciencia ficción fue *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), la cual marcó estéticamente a muchos cineastas posteriores, pero que en su tiempo fue un fracaso de taquilla, costoso para los cánones de la época, y que por lo

tanto, relegó a la ciencia ficción fílmica al plano de mero entretenimiento, sin mayor trascendencia intelectual, estigma que pesaría sobre el género hasta 2001: *Odisea del espacio* (1968). En la década de 1930, coincidiendo con la Gran Depresión y el Nazismo, se puso de moda el cine de terror, con clásicos como *Dracula* (con Béla Lugosi, dirigida por Tod Browning, en 1931), o *El doctor Frankenstein* de James Whale, con Boris Karloff (1931). Con éstos y otros filmes, los Estudios Universal crearon la imagen moderna de los clásicos monstruos de la literatura de terror.

La llegada del sonido permitió también el desarrollo de la comedia musical, género harto más amable, incluso de evasión, en donde primaba el peso de los números musicales y canciones por sobre la historia, y que fue el vehículo de lucimiento para diversos bailarines. Los más importantes fueron la dupla conformada por Ginger Rogers y Fred Astaire. El gran clásico del género es *Cantando bajo la lluvia* (1952).

Un género típicamente norteamericano que se desarrolló en aquellos años, fue el Western, en particular gracias al trabajo de cineastas como John Ford. El gran actor de westerns de la época fue John Wayne. El género fue muy exitoso en Estados Unidos, por construir una mitología fílmica de carácter nacionalista.

Su importancia tuvieron también los filmes de aventuras y de capa y espada. Muy exitoso en ese tiempo fue el cine de piratas. Quizás el más recordado héroe posterior a Douglas Fairbanks sea Errol Flynn (*Capitán Blood*, 1935), quien más o menos tomó su relevo en la década de 1930.

En cuanto a la comedia, su edad de oro comenzó con los Keystone Cops, los alocados cortos con policías de Mack Sennett, que inventaron el concepto de gag, incluyendo uno clásico: lanzarle pasteles de crema a la cara de la gente. Pero el primer gran personaje cómico fue el vagabundo sin nombre que Charles Chaplin interpretara en numerosos cortos, y más tarde en largometrajes como *The Kid* (1921) o *Luces de la ciudad* (1927). Otro cómico importante fue Buster Keaton. Más tarde llegaron El gordo y el flaco, Los Tres Chiflados, y Jerry Lewis.

Por último se debe mencionar que con los largometrajes *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) y *Fantasía* (1940), Walt Disney impulsó definitivamente la industria del cine de animación, aunque la primera película del género es *El Apóstol* (1917), producida en Argentina por Quirino Cristiani.

ANEXO CINCO

Cine de autor contra cine de productor

Mientras Hollywood bregaba por superar la crisis, en el resto del mundo se imponían nuevas ideas fílmicas. Impregnados del espíritu de las vanguardias artísticas de la primera mitad del XX, en Europa comenzó la experimentación formal, que llevó a la creación de nuevas formas fílmicas.

La primera de ellas, en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, fue el Neorrealismo. Nació en Italia, como reacción al cine fascista del régimen de Mussolini, y buscaba la máxima naturalidad, con actores no profesionales, iluminación natural, etcétera, y con un cine de fuerte crítica social. Se considera inaugurado el género con *Roma, ciudad abierta* (1945), aunque suele considerarse como su mayor representante el *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica (1948). El Neorrealismo se agotó pronto, pero muchos cineastas formados o desarrollados en éste, siguieron rodando después (Federico Fellini, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, etcétera).

Esta tendencia hacia un cine más realista y menos espectacular fue recogida en otros lugares de Europa. En Francia, François Truffaut le dio el definitivo empuje a la *nouvelle vague*, con filmes como *Los cuatrocientos golpes*; los cineastas se agruparon en torno a la revista *Cahiers du Cinéma*, que utilizaron como vehículo de sus ideas sobre el cine. Destaca, aparte de Truffaut, J. L. Godard (*Al final de la escapada*). Este fenómeno encontró paralelo en el free cinema inglés, y después se proyectó en Latinoamérica, muy en particular en el cinema novo de Brasil, con filmes como *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

Gran parte de la actividad intelectual en torno al cine se desarrollaba no en los estudios de productores, sino en los foros, en donde se proyectaban filmes, y se discutía sobre ellos entre el público interesado. *Cahiers du Cinéma* definió su propio cine como un cine de autor, o sea del director, frente al cine hollywoodense, el cual era considerado cine de productor, y por ende, reivindicaba la mirada artística y personal del director, por encima de las exigencias comerciales. Esto le abrió las puertas a cineastas con propuestas tan personales como Ingmar Bergman (*El séptimo sello*), Luis Buñuel (*Los olvidados*, *Viridiana*, *Belle de jour*), Stanley Kubrick (*2001: Odisea del Espacio* o *La naranja mecánica*), Pier Paolo Pasolini (*Salò o los 120 días de Sodoma*), Werner Herzog (*Aguirre, la cólera de Dios*), o Andréi Tarkovski (*Stalker*), por ejemplo, además de allanar el camino

para cineastas no europeos, como por ejemplo el japonés Akira Kurosawa (*Rashōmon*). También hubo filmes que trataron géneros considerados como típicamente hollywoodenses y los plantearon en sus propios términos, como por ejemplo *Barbarella* (la ciencia ficción), *Los paraguas de Cherburgo* (la comedia musical), *El Evangelio según San Mateo* (el cine bíblico) o *El bueno, el malo y el feo* (el western).

La ironía es que muchos actores y actrices de estos movimientos, con el tiempo se convirtieron en estrellas tan rutilantes como las hollywoodenses: fue el caso de Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Isabelle Adjani, Jean-Paul Belmondo, etcétera. Parte de su encanto radicaba en que se permitían muchas libertades sexuales que las estrellas de Estados Unidos no podían o no querían por la censura imperante en Hollywood.

Tampoco desapareció en Europa el cine comercial. El despliegue de colosalismo por parte de Hollywood encontró respuesta en el desarrollo del peplum primero, y cuando éste se agotó, en el spaghetti western. Fuera de Europa también hubo otras manifestaciones fílmicas que se hicieron prontamente comerciales, como por ejemplo el cine de artes marciales procedente de Hong Kong. Todas estas productoras trabajaban artesanalmente, y no podían competir con la alta calidad técnica de Hollywood, por lo que se esforzaron en la cantidad, redefiniendo así el cine de serie B.

ANEXO SEIS

Cine comercial contra cine arte

A medida que las películas de Hollywood se hacían cada vez más gigantes en forma, y más escasas de contenido, el cine de otras regiones fue reaccionando a su vez. Así, se profundizó la grieta entre el llamado cine comercial, cuya principal factoría siguió siendo Estados Unidos, y el cine arte, elaborado en mayor abundancia en otras regiones del mundo. Esto se debió a varias razones. Por una parte, el cine comercial se hizo cada vez más caro de producir, y por ende, menos productoras podían incursionar en él (fundamentalmente de Estados Unidos); aunque esta tendencia se revirtió en parte con el auge de la computación, como lo prueban filmes europeos comerciales como los manufacturados por Luc Besson (*Nikita*, *El quinto elemento*), por ejemplo. En segundo lugar, realizar películas con contenido artístico se transformó para los círculos culturales europeos, latinoamericanos o asiáticos en una especie de estandarte cultural, para oponerse a la cultura de los Estados Unidos. De todas maneras, esta línea divisoria, muy marcada en las décadas de 1980 y 1990, se fue diluyendo entrado el siglo XXI, porque las nuevas posibilidades de los efectos especiales por computadora y el cine digital permitieron abaratar los costos de las películas comerciales. Además, el cine arte nunca desapareció por completo de Estados Unidos, como lo prueba un cineasta como David Lynch (*Terciopelo azul*, *Twin Peaks*), el cual, de todas maneras, para muchas de sus películas debió recurrir a capitales europeos.

Esta línea divisoria se observó en particular en el ámbito de los premios. Las películas "comerciales" aspiraban a ganar principalmente el Óscar, mientras que aquellas realizadas con vocación de "cine arte" tendían a buscar reconocimiento en Cannes, Berlín, o Venecia. Aunque esto sigue sin ser una regla absoluta, ya que hubo películas "comerciales" que buscaron reconocimiento artístico en Cannes (por ejemplo, *Shakespeare in Love*), y cineastas "artísticos" que buscaron publicidad en Hollywood (por ejemplo, Pedro Almodóvar).

El movimiento más importante relacionado con el cine europeo de la época fue el movimiento Dogma 95. Planteándose como reacción al cine comercial, postulaban un cine naturalista, sin efectos de sonido ni banda sonora, con actuaciones más bien espontáneas, y filmadas con iluminación natural. Esto fue posible en buena medida gracias a la aparición de la cámara digital. Ideológicamente, Dogma 95 se inscribía en la línea intelectual de la crítica a la

burguesía, tan cara al cine europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Nada de esto era nuevo, porque en su tiempo, el Neorrealismo había adoptado presupuestos muy parecidos, y por análogas razones. Y por similares motivos también, Dogma 95 tuvo una muy corta vida, y sus cultores volvieron lentamente a los usos del cine de siempre, aunque los cineastas formados a su alero ejercieron una marcada influencia cultural. El más conocido de ellos es Lars von Trier, quien de todos modos después se desmarcó del movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

Francia Boido, Aldo: "Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar", Sello Editorial Universidad de Valparaíso, año 1990

Ossa Coe, Carlos: "Historia del cine chileno", Editorial Quimantú, colección Nosotros los chilenos, año 1971.

Mouesca, Jacqueline: "El cine en Chile", Crónica en tres tiempos", Universidad Nacional Andrés Bello, Editorial Planeta, año 1997

Orell García Marcia: "Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano", Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, año 2006.

Salinas Muñoz Claudio, Stange Marcus Hans con la colaboración de Salinas Rocco Sergio: "Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile" 1957 – 1973, Uqbar editores, 2008

Páginas Web:

Memoria chilena, Portal de la cultura de Chile

[En línea] *Aldo Francia Boido (1923 – 1996)*

[Accedido el 15 de Abril de 2010]

www.memoriachilena.cl

Trabucco, Sergio *Manifiesto de los cineastas de la unidad popular – 1970*

[En línea] 5 de Agosto de 2007 [accedido 29 de Marzo de 2010] Cine Latinoamericano

<<http://Sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/05/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular-1970/>>

La comunidad

Cayeye Films *Manifiesto del Cine Latinoamericano*

[En línea] 30 Noviembre 2007 [Accedido 10 de Junio de 2010] -

URLPermanente

<http://lacomunidad.elpais.com/cayeye-films/2007/11/30/el-manifiesto-del-cine-latinoamericano-casa-america>

Fuente Iconográfica:

Francia Boido Aldo

“Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar”

Universidad de Valparaíso – Editorial 2002

Nº de inscripción: 127.925

ISBN 956 – 214 – 035 - 0

Índice

Contenidos

1. Presentación	01
2. Marco Teórico	04
3. El cine latinoamericano hasta la década de los sesenta	07
3.1 Contexto político y social	08
3.2 Temáticas e influencias	09
4. Aldo Francia y el Nuevo Cine Chileno	12
4.1 Precursores del Nuevo Cine Chileno antes del año 1967	12
4.2 Influencias del Neorrealismo italiano	
Orígenes y desarrollo	17
4.3 Características del Cine Neorrealista	19
4.4 Estética del Neorrealismo	20
4.5 Punto de vista narrativo en el Neorrealismo	21
4.6 Aldo Francia y su influencia Neorrealista	22
5. El Nuevo Cine Latinoamericano	25
5.1 Características del Nuevo Cine Latinoamericano	25
5.2 Situación política y social en Latinoamérica entre las décadas sesenta y setenta	28
5.3 Contexto histórico Nuevo Cine Latinoamericano	31
5.4 Principales postulados de los realizadores latinoamericanos de la época	33
5.5 Revolución en la estética cinematográfica	33
5.6 Identidad del Nuevo Cine	35
5.7 Los Festivales de Cine de Viña del Mar años 1967-1969	36
5.8 El rol de Aldo Francia en la conformación del Nuevo Cine	38
5.9 Inserción del Cine de Aldo Francia en el Cine Latinoamericano	40
6.0 Aldo Francia, su obra	.
6.1 Aldo Francia, el autodidacta	42
6.2 Comienza su formación autodidacta	44
6.3 Sus primeros trabajos	45
6.4 Aldo Francia, el formador	45
6.5 Aldo Francia, el organizador	48
Festival de Cine Aficionado 1963, el inicio	48
Festivales de cine posteriores	48
Festival de Cine de Viña del Mar, año 1967	49
6.6 Faceta Latinoamericanista de Aldo Francia, creador del Festival de Cine de Viña del Mar	51
6.7 Aldo Francia, el Director de Cine	56
6.8 Reseña de la estética de “Valparaíso, mi amor”	59
6.9 Valparaíso, mi amor: Escena de la cárcel	61
7.0 Conclusiones	
7.1 Importancia de Aldo Francia en el Nuevo Cine Chileno	65
7.2 Aldo Francia en busca del polo audiovisual en la región de Valparaíso	68

Anexos	
Anexo uno	
Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular 1972	72
 Anexo Dos	
Manifiesto del Cine Latinoamericano 2007	75
 Anexo Tres	
Corrientes Cinematográficas	77
 Anexo Cuatro	
Los géneros Cinematográficos	80
 Anexo Cinco	
Cine de autor contra cine de productor	82
 Anexo Seis	
Cine comercial contra cine arte	84
 Bibliografía	86