

**“Yo tenía un camarada”**

Film de Helvio Soto

**“En Valparaíso” \***

Film de Joris Ivens

El cine y los cineastas chilenos a propósito de estos films

*por*

*Hernán Valdés*

En una reunión motivada por la presencia de Joris Ivens en Santiago, hace algunos meses, cuyo propósito era el de agrupar a los cinematografistas chilenos en una asociación —núcleos que Ivens propende a organizar en todos los países donde trabaja—, se hicieron variadas indicaciones tendientes a sus alcances inmediatos y a su constitución gremialista. Cuando hicimos notar que la unión de la gente que hace cine era ante todo una excelente oportunidad de fijar y compartir ciertas ideas más amplias sobre qué tipo de cine era necesario hacer en el país, nadie, al parecer, entendió. Había entre esos entusiastas un deseo irreflexivo e impaciente de “hacer películas”, de partir “al terreno”, de compaginar, exhibir y quizás obtener alguna mención en cualquiera de los certámenes que existen. Aclarar antes qué clase de películas necesita un país como el nuestro, en el estado cultural, económico y social que le es propio, y en relación con el cine que se hace en el resto del mundo, hacer lo que correspondería a necesidades reales y no a la ocurrencia individual, no parecería ser un asunto inquietante.

Por desgracia, eso ha tenido profundamente que ver con la frustración del cine latinoamericano: una absoluta insensibilidad e incomprensión de lo que se necesita hacer. En la mejor época del cine argentino o chileno, cuando el Estado o particulares habían arriesgado grandes capitales en su industria, mientras se podría haber conmovido a todo el continente con el simple registro o reconstitución de nuestras ricas experiencias nacionales, contemporáneas, históricas, autóctonas, nuestros cinematografistas inventaban historias que sucedían en París o Nueva York, en cabarets, prostíbulos, rosedales y con personajes marginados de la sociedad. Y era na-

\*Mucha gente se pregunta cuál es la razón de que este film, cuyas copias se encuentran en Chile hace casi un año, no haya sido exhibido en las salas de cine comerciales y sea, por lo tanto, casi desconocido para el público.

tural: el cine había caído en manos de mitómanos que se jugaban la fortuna, de cupletistas, de empresarios de varietés y, más adelante, de gaceteros y animadores de shows radiales o de televisión. Nadie había pensado, aparte de los incipientes cineclubes, que el cine pudiera ser un arte o, al menos, un medio de entendimiento, de conocimiento humano y social. Los intelectuales que hubieran podido tener una actitud y una visión más realistas, no comprendieron, a su vez, las grandes posibilidades expresivas del cine o bien se marginaron de un asunto que juzgaron mediocre. Después de ese período, en los últimos años han aparecido cineastas de dotes y cultura superiores que han comprendido incluso que la cámara no es un simple aparato mecánico registrador de imágenes, sino también un medio dúctil de escritura y de expresión insustituible. El mejor de ellos, Sergio Bravo, ha hecho buenos cortometrajes sobre temas nacionales, pero llevado a ello más bien por su talento e intuición naturales que por una conciencia de su necesidad. La Universidad de Chile, que ha tenido la iniciativa y el éxito de encauzar la orientación y divulgación de las artes en el país, ha tomado el cine con negligencia: la formación de un Centro de Cine no ha tenido estructura ni continuidad, su funcionamiento no ha contado con un plan sensato ni con colaboradores que supieran someter e integrar su individualidad en un trabajo colectivo de preparación, estudio e investigación. La formación de profesionales ha sido además absolutamente descuidada. No se ha considerado que un cinematógrafo no es solamente una persona con algunos conocimientos técnicos básicos, con cierto parcial amor al cine, sino algo mucho más amplio. A este respecto es bueno tener presente el criterio de la mayoría de las escuelas de cine del mundo: un director de cine puede ser formado técnicamente en breve tiempo, en un año. En ese período una persona puede adquirir todos los conocimientos indispensables para cumplir adecuadamente su oficio. Pero los responsables se preguntan: ¿hacen esos conocimientos a un director de cine? La respuesta es negativa. Se ha visto que lo que en verdad hace a un director de cine es la formación de un criterio y la orientación de un gusto ya natural a los que la técnica *sirve* para expresarse más libre y espontáneamente. De allí que la mayoría de las escuelas se preocupen fundamentalmente de inculcar una cultura sólida y un conocimiento de todas las demás artes y su historia, que permiten una alta capacidad de discernimiento y una gran libertad de creación y además que posibilitan una justa correspondencia con ellas. Los conocimientos técnicos son una herramienta, sólo un medio de aplicar al cine una personalidad creadora.

Hemos creído necesario puntualizar estas ideas generales después de presenciar la exhibición del film de Helvio Soto "Yo tenía un camarada", producido por el Departamento Audiovisual de la Universidad de Chile.

El asunto del film es un entierro. Una carroza recibe un ataúd en una

población "callampa" y parte con el único cortejo de un niño, amigo del difunto, por diversas calles de la ciudad hasta llegar al cementerio. El muchacho observará allí la carencia de flores para la tumba de su amigo y, sin medios para adquirirlas, iniciará una verdadera gira por la ciudad para procurárselas. El desarrollo del film, en consecuencia, no tendrá mayores sorpresas: una tumba sin flores y un niño para buscarlas; por lo tanto, será necesario llenar aproximadamente 15 minutos de proyección con diferentes *gags* que mantengan la atención hasta llegar a la secuencia final. Sin duda, los autores filmaron primero las partes inicial y última de la película. Uno les imagina preguntarse en seguida (por supuesto esto sucedió al confeccionar el guión), "y ahora, ¿con qué llenamos lo intermedio?". Si se trataba de rellenar no había mayor problema en inventar diferentes sucesos que obviamente podrían suceder al niño en esa situación. Veremos más adelante si esto ha sido realizado con acierto o no. Por ahora hagamos algunas reflexiones sobre esta manía que tienen los principiantes de los países sin cinematografía de inventar argumentos, y de pensar que ellos son la base de cualquiera actividad cinematográfica.

El "argumento" se transforma en un artículo indispensable en aquellos países donde la elevada producción cinematográfica obliga a mantener una continuidad de producción, un mercado internacional, de acuerdo a gustos del público de antemano evaluados. La producción comercial exige argumentos que alimenten constantemente su maquinaria. Los realizadores independientes, por otra parte, con sus argumentos, tratan de impresionar al público, de aclarar, de exponer o imponer nuevas ideas y formas de expresión que lo desadormezcan. Ahora bien, cuando se trata de un país que balbucea cinematográficamente, un país sin estudios ni laboratorios ni producción normal alguna, un país que no tiene siquiera un mercado interno, cuando es el caso de un país cuya historia, cuya naturaleza, cuyas costumbres, cuyos habitantes y sus vidas son absolutamente vírgenes en el cine, ¿se justifica inventar un argumento? ¿No constituye esto una gran falta de sensibilidad y de imaginación? El habitante de Chile no conoce su país, ni su historia, ni su paisaje, ni a sus compatriotas, a través del cine. El chileno nunca se ha visto a sí mismo en un film y, por ende, nunca ha visto en un film su propio carácter, su experiencia, sus asuntos, ninguno de sus problemas. ¿Es lícito, por tanto, inventar un argumento ajeno a todas esas cosas para hacer un film?

Si queremos contar la historia de un niño o un suceso de su vida (¿para qué inventarle historias a un niño?), podemos acercarnos a millares de niños como el descubierto por Soto y simplemente registrar su propia historia, ordenarla, cohesionarla. Las historias reales que pueden contarnos esos niños son tan fantásticas y conmovedoras y simples y complejas, que no se hace necesario inventar nada. Sobre la base de ellas podemos, sí,

crear, y eso es algo distinto. Crear es dar forma y unidad y sentido a algo que existe en la naturaleza en bruto, equivale a decir algo de una manera irremplazable. No debemos confundir estos conceptos.

Cinematográficamente, Chile se encuentra en un estado que corresponde a la experimentación. Si la Universidad hace films, ella debe ante todo adiestrar a la mejor gente de que disponemos y luego preocuparse, mediante ella, de revelarnos nuestro propio país, de registrar nuestra vida, su modalidad y su sentido, de grabar la naturaleza y las expresiones autóctonas, que se modifican o se alteran, de denunciar hechos que afectan la vida de la comunidad (éxodos, subalimentación, erosión, extinción de la flora y fauna, etc.), de registrar sucesos actuales que constituirán la historia de mañana y, si se trata de ir más lejos, de filmar obras de autores nacionales, aspectos de la arquitectura colonial, las creaciones folklóricas, la vida de las comunidades, las expresiones artísticas nativas. Todo esto debe hacerse, pero sin pretensiones "expresivas" que no corresponden a una primera etapa, discretamente, sobriamente. La Universidad no puede arriesgar su responsabilidad en la producción de un cortometraje cada cierto número de años para que se corra con él bajo el brazo a Cannes o a Venecia. Lo que se necesita es una obra sin ambiciones personalistas, continuada, esforzada. Todo lo demás constituye una aventura que puede tener momentos felices, pero que no aportará ni al cine ni al país un dedo de progreso.

No quisiéramos que se viera en lo dicho una actitud negativa dirigida hacia alguien en particular y menos referida al director de "Yo tenía un camarada". Las observaciones hechas a propósito de su film no se dirigen a él como objetivo; van, más bien, en contra de todo un sistema que no ha tenido conciencia de estos problemas, quieren despertar una negligencia ya habitual en lo que respecta al cine nacional y quieren conmover una desconfianza lamentablemente justificada de quienes pueden o pudieran ser sus promotores. Pero no podemos separar una cosa de la otra y no podemos dejar de ver el film de Soto y su actuación en él como consecuencias de esta situación. Si Helvio Soto hubiera sido un simple particular que produce un film, no podríamos haberlo hecho responsable de nada. Pero es el caso de que produce un film auspiciado por la Universidad de Chile y como funcionario suyo; por tanto, su responsabilidad es mayor y más comprometedora. Observemos este film más de cerca.

El tema y su desarrollo en el film no emocionan. La sensación de que nos están contando algo inventado es inevitable desde el comienzo. Ello porque todos los elementos reales del film están usados con un sentido y en un contexto que los desnaturaliza. Si aceptamos por último toda esta invención y nos disponemos a seguir su curso, también nos sentimos en una situación incómoda: la invención es pobre, hay demasiados rellenos,

efectos que no corresponden a ninguna necesidad de la historia ni de su apreciación por el espectador. Una carroza recoge un ataúd en una población callampa: falso. El único acompañante del difunto es un niño de una población callampa: falso. La carroza sigue por calles de intenso tránsito, escoltada por el niño a pie: falso. Un muerto en una carroza sin flores: falso. No creemos que la realidad no sea susceptible de trastocarse, de distorsionarse, de cambiarse. Creemos eso y mucho más. Celebramos la fantasía. Pero en el film de Soto la fantasía no tiene lugar, hay allí mixtificación de la realidad, sustitución de la realidad por una historia más pobre que la realidad, ninguna fantasía.

Un entierro precedido por un sacerdote que salmodia un responso en latín es filmado oblicuamente, desde una cierta altura. ¿Quién lo ve desde allí? ¿A qué obedece esa posición de la cámara? El cine tiene recursos que deben emplearse sólo cuando la expresión lo exige, cuando la necesidad de comprensión y de captación lo requiere. La cámara puede ser un expositor, un observador o un personaje y ninguno de éstos se sitúa a 20 metros de altura para presenciar un entierro. Simultáneamente, el responso ocupa todo el volumen de la banda sonora. ¿Cómo es posible estar tan distante y oír algo a toda voz encima del oído? Estos no son otra cosa que detalles que dejan en evidencia el deseo de forzar una narración, es decir, la pobreza de una narración.

La búsqueda de un ramo de flores sirve como buen pretexto para mostrar los jardines de la ciudad. Si fuéramos majaderos haríamos notar que no es necesario venir del Cementerio General al Cerro Santa Lucía para buscar flores. Aceptemos también esta convención. El *gagsman* del film tuvo sin duda un buen trabajo para componer una veintena o más de episodios que debían sucederle al muchacho en el relleno del film. Algunos de ellos son simpáticos y están concebidos con gracia. Pero su acumulación cansa. Todo es previsible y el espectador es consciente de que las cosas están pasando para ganar tiempo, para "hacer un film".

Al término de la última secuencia, al salir a la calle y encontrarse de bruces con una realidad tan rica de sucesos, en sensaciones y emociones, ávidos de ser comprendidos y dichos, uno siente haber sido un poco burlado por la contemplación de un suceso mixtificado, inventado de punta a punta del film, carente de toda correspondencia con el mundo en que vivimos.

Todo esto en lo que se refiere a la orientación de la actividad cinematográfica nacional y al asunto y pretensión de una película producida por la Universidad. Veamos ahora los aspectos positivos de la película de Soto.

Sin insistir en las observaciones que hemos hecho, digamos que el *dé-coupage* del guión está sobriamente realizado. Un asunto que fácilmente podría haber permitido muchas expresiones de mal gusto, las evita. A

ello contribuye enormemente la carencia de diálogo. En su lugar hay una buena música de Gustavo Becerra, que lo enriquece.

La fotografía es buena. Hay un marcado progreso en relación a cualquier otro film chileno en este aspecto. La continuidad lumínica ha sido conseguida, yo diría, casi por primera vez. Para ello se ha cuidado de trabajar con parecidos índices de luminosidad. Por primera vez, también, hemos visto eliminadas la grisalla y languidez tonal, características de todo lo que se filma en Chile, y que constituyen defectos típicos de principiante, y que entre nosotros eran debidas, además, a la no utilización de película adecuada, de iluminación complementaria de la natural en los exteriores, de buena compensación lumínica en los interiores, y fundamentalmente, debidas a la falta de laboratorios de procesado, a la incompetencia de los que se improvisaban, o al hecho de entregar la película a un proceso *standard* en laboratorios de Buenos Aires. Se ha logrado, entonces, una buena fotografía con tonos definidos y mantenidos. Que estas adquisiciones, valiosas, sean aplicadas en un futuro próximo a los films que verdaderamente corresponde hacer en el país, de cuya realización la Universidad debe sentirse responsable y debe hacer responsables a sus colaboradores.



Se ha escrito bastante en nuestras revistas sobre la experiencia que significó para un grupo de aficionados chilenos la estada en el país de Joris Ivens y fundamentalmente su colaboración con él en la filmación de "En Valparaíso", film producido por la Universidad de Chile y Argos Films (Francia).

Una treintena de años de cosmopolitismo cinematográfico ha proporcionado a Ivens la destreza espiritual y técnica necesaria para situarse ante cualquiera nueva experiencia vital y profesional con verdadera maestría, con justeza, para captar la complejidad dramática y emotiva de cualquiera nueva situación humana que descubre en lo que tiene de más significativo y para expresarla en su lenguaje —el film— con una economía admirable y una capacidad de síntesis que pueden no conformar a todos, pero que son inobjetables en su forma.

Ivens ha recorrido el mundo haciendo films, pero sus films no son el simple resultado de una gira por el mundo, sino de una profunda penetración con el drama común de todos los hombres en todas partes, en sus aspectos felices y dolorosos. Ivens ha sido el más comprensivo y honesto testigo de este drama que siempre ha captado sin otro compromiso que el de su inconcesionable veracidad. Pero su trabajo no ha sido solamente ése. En cada preparación de un film suyo, ya estuviera en Asia, Africa o la América Latina, Ivens ha trabajado en conjunto con los

aficionados locales y, sin imponerles ninguna norma de acción, ha conseguido adiestrarlos, orientarlos, participarles sus conocimientos y su disciplina. En este aspecto Zalzman, en un estudio sobre él, llega a decir si no sería mejor ver en Ivens, más que un realizador, un coordinador del sentido creador de sus colaboradores. Por tanto, Ivens ha sido un valioso pedagogo de la cinematografía en todos los países donde ésta todavía se balbucea, o donde todavía no ha pasado del estado de lenguaje funcional al de lenguaje expresivo.

Su contratación, hace algún tiempo, por la Universidad de Chile, fue la decisión más significativa que esta institución ha tomado en materia de cine. Se efectuó la filmación de "En Valparaíso" tras un intenso trabajo previo de adiestramiento de colaboradores y de documentación. Un grupo de aficionados obtuvo una rica experiencia de este trabajo. Se pensó entre nosotros que después de esto esa gente continuaría desarrollando y aplicando su experiencia bajo la dependencia de la Universidad, si no ya conducidos por Ivens, al menos por alguien que tuviera imaginación e iniciativa para encauzar sus posibilidades.

Ya hemos señalado, al referirnos al film de Helvio Soto, cuáles vías era natural esperar que siguiera el nuevo cine en Chile conducido por la Universidad. Pero, sin que nadie fuera esclarecido acerca de las razones que determinaron esto, la sección de cine del Departamento Audiovisual comenzó paulatinamente a despoblarse. Se habló de carencia de fondos y se estableció cierto estado de comodidad al respecto, pues ello venía como a justificar lo que no era otra cosa que indolencia de los responsables, falta de sentido para trazar cualquier plan, para elaborar cualquier proyecto. Al mismo tiempo se daba publicidad a proyectos teórico-expresivos del cine propios de cinófilos, sin ninguna vinculación con la modestia que correspondería a nuestra realidad. Un programa de acción mínimo, pero sensato, un trabajo de investigación cinematográfica social, antropológica, biogeográfica, habría contado fácilmente con el apoyo de sindicatos, alcaldías, empresas privadas e instituciones nacionales e internacionales. Se prefirió, sin embargo, invertir los escasos recursos que había en el apoyo de iniciativas aisladas, de ocurrencias, en la realización de films que no correspondían a ningún objetivo, como el ya comentado de Soto y otros similares ni siquiera concluidos. El taller de cine se convirtió así en una simple oficina con dos o tres cargos consagrados en el presupuesto universitario y, actualmente, en un apéndice o sala de costura de la televisión.

Volvamos a Joris Ivens.

"En Valparaíso" es fundamentalmente un film de montaje, montaje en parte preestablecido en el *découpage*, pero sobre todo determinado en el visor. Las vistas o tomas del puerto podrían haber sido ordenadas de muy

diversas maneras, desde el momento que no había ningún factor temporal o argumental que determinara su orden, aparte de ciertos motivos, como agua, aire, fuego, sangre. Sólo una intención, sólo una sensibilidad intencionada, podía decidir el sentido definitivo de las tomas hechas. El montaje está determinado por el comentario del film, escrito por Chris Marker sobre notas del propio Ivens, y es él el que le da coherencia, unidad y sentido. En el montaje hay también un elemento rítmico, un conductor visual que sirve para seguir, descubrir, unir diversos aspectos de la ciudad y sus habitantes; este conductor son los ascensores, que dan al operador la libertad de desplazarse de un lugar a otro, de un suceso a otro, sin necesidad de utilizar ningún pretexto óptico. Así, el comentario conduce las tomas del film y conduce nuestra comprensión de lo que ellas nos muestran; cosas que de otro modo no tendrían conexiones entre sí, situaciones que lógicamente no se corresponderían se unen y complementan hasta entregarnos una significación, una intención, un destino. Montaje rítmico, montaje paralelo, montaje acumulativo y reiterativo, todos están empleados y sometidos a una sensibilidad que los homogeniza para la necesidad de la narración y nunca para llenar un vacío o producir un efecto.

La fotografía es en parte directa, en parte utiliza el procedimiento del documental reconstituido u organizado, que ya empleara tan bien Ivens en *La Seine a reconstruit Paris*. Como en ese mismo film Ivens usa aquí la cámara-testigo, la cámara en posición de visitante y observador. Desde esa posición descubre muchas maneras de ver las cosas y de asociarlas entre sí, pero no de compenetrarse y confundirse con ellas. Aunque precursor, entre otros, de todas las técnicas de "cine-verdad" y de "cine-objo" existentes, Ivens no ha avanzado junto con sus seguidores. Su cámara es un artefacto más o menos abstracto, del cual no tenemos conciencia y el cual no participa en la acción, a la manera en que lo hacen un Rouch (*La punition*), un Reichenbach (*Un coeur gros comme ça*), una Chytilová (*Saco de pulgas*, etc.). Decimos esto porque hubiéramos amado una técnica de cine más directa para Valparaíso. Ivens permanece fiel a su propia formación cinematográfica y apegado a cierta discreción visual. Pero con los medios que le son propios y que le han dado fama, logra expresar bellamente lo que quiere: el drama íntimo de una ciudad, su historia, su toponimia, sus distracciones, las necesidades y ocupaciones de sus habitantes. La denuncia social, la testificación social, son factores que vitalizan extraordinariamente sus films, y "En Valparaíso" están siempre vigilantes y son intransigentes. Suntuosos bancos comerciales y casuchas de hojalata, las elegantes carreras hípicas y la carne de viejos equinos en una tienda miserable, la gran bahía, la escasez de agua. Se ha dicho que el film muestra

la ciudad dividida en cuatro elementos: el agua, el aire, el fuego, la sangre. Ivens ha contado muchas veces su deseo (esto también ha sido propuesto por Sadoul) de pasar en un mismo film del blanco y negro al color, del formato dado por el lente normal al del panorámico o al del anamórfico. En este film Ivens ha utilizado lo que sería la secuencia de la sangre para pasar del blanco y negro al color. (Eisenstein había hecho ya algo similar en 1925. En una secuencia del "Acorazado Potiemkin" se iza, sobre un fondo de blanco y negro, una bandera escarlata, coloreada a mano sobre cada copia). Nada se produce con mayor propiedad que esto: una riña en blanco y negro y en seguida la herida sangrante en color. El momento está tan bien elegido que ese cambio se recibe como una necesidad dramática insustituible. El film continuará en color hasta el final.

Es bellísima la parte del aire. En Valparaíso hay viento y todo lo que allí se eleva, lo que vuela, lo que es soplado y levantado e izado tiene su lugar en el film. Cintas, volantines, velos, ropa tendida, cabellos, nubes, vuelan, ondulan, se encumbran, tremolan, captados o reconstituídos.

El esfuerzo de la vida humana, su adaptabilidad para subsistir y buscar su felicidad, es también un tema principal de Ivens. Las escaleras que sirven para llevar y traer los medios vitales, llevan y traen igualmente la vida emotiva de sus peatones: niños, ancianos, inválidos, novios, muertos y deudos.

Cada uno de nosotros puede ver y pensar Valparaíso de una manera personal, cada cual puede concebir su film sobre Valparaíso; quizás no pueda afirmarse que el de Ivens sea aquel de todos nosotros, pero sí puede decirse que es la mejor síntesis, la visión global más compleja, emotiva y sutil, la mejor comprensión de la ciudad que hubiéramos deseado en este momento. Es posible reprochársele haber querido englobar en un cortometraje demasiados aspectos de la ciudad y su historia, quizás ello da una idea muy fragmentaria de cada aspecto y calidoscópida en conjunto, pero esto no puede fundamentarse seriamente si se piensa que no cabía otro propósito y que era conveniente una imagen lo más completa posible en un breve tiempo de proyección de un mundo casi desconocido en el exterior y —por qué no— entre nosotros mismos. Ya habrá otros aspectos de Valparaíso y de todo el país más detallados y profundizados. Por ahora hemos sido enriquecidos con una bella y lúcida imagen nuestra, con una mirada emotiva e inteligente de nuestro país casi no impresionado en la película.

Nuestro mejor agradecimiento a Ivens sería el aprovechar su ejemplo, aplicando su actitud cinematográfica en gran escala a toda nuestra realidad por hombres de su sensibilidad y lucidez y por instituciones que deben ser responsables de ello, como nuestras universidades.