

VALPARAÍSO EN FRANCIA: IDENTIDAD CINEMATOGRÁFICA LOCAL



Rodrigo Cepeda Ortiz

Arquitecto PUCV

Realizador Cinematográfico, Profesor Carrera de Cine

Magíster (c) en Arte

El sentido de este artículo apunta a decodificar algunas claves identitarias de una posible cinematografía local, a través de la revisión de Valparaíso mi Amor, de Aldo Francia, y su puesta en relación con el sistema de arte donde es generada, su contexto social y otras obras filmadas en Valparaíso.

Resulta interesante mirar, desde este nuestro momento de la historia del cine chileno, los procesos de creación y producción que dieron a luz una de las obras más importantes de la cinematografía nacional como es Valparaíso mi Amor, referente indiscutido al hablar del cine chileno-porteño. Sobre todo resulta interesante preguntarse cómo una película realizada fuera de la capital, desde el margen y con un escaso presupuesto, impacta de tal forma que hasta hoy se la considera una de los principales ineludibles de la cinematografía nacional. En los textos que se dedican al estudio de la cinematografía nacional, Valparaíso mi Amor, es citada como una de la primeras películas que representan un notorio quiebre con la tradición cinematográfica criolla. Julio López Navarro en su libro "Películas Chilenas", se refiere a conceptos como nacional, popular y realidad, para citar a la primera propuesta temática y visual que instala a la cinematografía nacional en el espectro mundial y la hace reconocida por los referentes internacionales del cine arte del momento. (1)

Me parece importante para reflexionar acerca de lo qué es o sería una posible identidad de una cinematografía local, mirar por separado y luego en relación los tres conceptos que se proponen como matriz de sentido: la identidad, lo cinematográfico y lo local.

Jorge Larraín, menciona que identidad, se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados(2), Larraín, propone tres conceptos componentes de la identidad: Las categorías sociales compartidas, la proyección del si mismo a través del cuerpo y los elementos materiales y la existencia de “otros” con los cuales relacionarse y validarse. Siguiendo esta matriz, en este artículo la pregunta por la identidad de un filme, se intenta observar a través de su cuerpo materia, sus categorías sociales compartidas, y su relación con las otras obras filmadas en Valparaíso.

En términos materiales, Jacques Aumont, en su estética del cine, realiza una introducción preliminar que nos grafica qué es el cuerpo del cine. Señala: “Un filme, según se sabe, está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en serie sobre una película transparente; ésta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento”(3). La definición de Aumont, desliza dos asuntos radicales para la comprensión del fenómeno cinematográfico, en primer lugar la existencia de un fotograma, es decir una imagen plana, en relación con su proyección, lo que genera la sensación de movimiento y en ambos casos la definición de un cuadro, un límite. Tenemos así, una selección de algo a filmar y un descarte de algo a no filmar; lo que sugiere la presencia de un filmador que selecciona; un ojo que ubica y presenta. Por otra parte, a partir de la misma definición, se desprende el intento por representar una sensación de movimiento a partir de algo fijo y bidimensional, una “impresión de la realidad”(4) -Cortes en movimiento como diría Deleuze- De tal forma, dos ideas aparecen como importantes para comprender una obra cinematográfica: La selección o punto de vista del director y la voluntad de presentación de la realidad a través de la puesta en cuadro de imágenes en movimiento que articulan un relato. A propósito de relato, conviene señalar lo que Gaudreault y Jost, mencionan citando a Metz: “El relato es un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (5) y un asunto que también señala Metz, “el relato existe, es reconocido por su consumidor; suscita una impresión de narratividad” (6). En ambas, miradas acerca del relato, lo relevante es la existencia de un discurso, y de un relator o narrador, en tanto que desde el punto de vista de la identidad presentada en un filme, las características que la hacen ser lo qué es, se definen por lo que nos cuenta o nos presenta y por cómo se nos cuenta, es decir un contenido y la expresión de ese contenido. Puede afirmarse entonces que cierto cuerpo del cine es la Selección de cortes en movimiento que articulan un relato.

El tercer concepto propuesto para intentar expresar una identidad cinematográfica es “lo local”, noción que inevitablemente esta relacionada a su contraparte, la Globalidad o “lo global”. Claudio Lobeto propone una matriz teórica concentrada en dos categorías complementarias y opuestas para comprender la globalidad:

La cultura de elite y la cultura popular. Esta dicotomía es ampliada posteriormente con la aparición de los más media, comprendido como el uso generalizado de los medios de comunicación, abriendo así una tercera línea de análisis: la cultura de masas. (7)

La potencia con que irrumpen los medios de comunicación, su enorme alcance y capacidad de distribución, sumado al cambio en la comprensión del espacio y el tiempo que ha reducido distancias y puesto en contacto a todo el orbe, logran que en un mundo globalizado lo local adquiera importancia (8), en tanto se vuelve un punto de origen desde el cual relacionarnos con el relato del mundo globalizado. Existe un territorio conocido, habitado desde la memoria, que nos permite mantener una postura original ante el cruzamiento de discursos del mundo globalizado. En particular para los cineastas de hoy, especialmente los latinoamericanos, resulta pertinente preguntarse acerca del territorio local, ya que se está constantemente presionado por modelos extranjeros, de creación, producción y distribución. Esta situación de dominio de los otros modelos, inevitablemente lleva a una pérdida de identidad en la producción cinematográfica local. En ese sentido, la pregunta por lo local apunta a adentrarse en el estudio de las estructuras locales de relato.

-El contexto social (un sistema de arte)

Quizás el intento más claro y determinado que se ha levantado en nuestra región, y en nuestro país, es el del doctor Aldo Francia. En su libro, Nuevo cine Latinoamericano en Viña del Mar, nos cuenta como nace la idea de realizar su primer largometraje cuando ya había realizado cuatro festivales de cine, y comenzaba a acumular datos para el filme. Pero fue solo después del quinto, el primero latinoamericano, que encuentra las pautas para realizar su película (9). Leyendo a Francia podemos distinguir varios aspectos que ayudan a comprender el por qué del impacto de lo realizado por el doctor. Primero vemos que ya ha generado un cuerpo de pares con quienes se retroalimenta y, por supuesto, lo validan y le ayudan a relacionarse con sus otros equivalentes de Chile y Latinoamérica. Él tiene el mérito de ser el primero que retoma el que hacer cinematográfico en la región. Pero no es sólo eso, sino que se anticipa a la comprensión de un sistema de arte (10) para la producción cinematográfica generando las tres aristas del triángulo del fenómeno artístico: producción, institucionalidad y legitimación. En primer lugar se preocupa por producir, realiza cortometrajes con sus amigos y los profesionaliza a ellos también, también crea el Cine Club, y luego dirige la frustrada escuela de cine de la Universidad de Chile sede Valparaíso, con lo que arma así una cierta institucionalidad del cine en la región, y por otra parte crea, junto a otros soñadores, el Festival de Cine de Viña del Mar, forjando así, una posibilidad de legitimación por parte de sus pares y los críticos de cine de Chile y Latinoamérica. De este modo, Francia, concibe el clima y la figura adecuada para el surgimiento de su opera prima. En sus propias palabras: "Todo nuestro trabajo apuntaba a constituir a Chile y específicamente a Viña del Mar, en un centro de cine de interés e importancia nacional. Fue así como creamos el Cine Club, realizamos los festivales de cine, formamos la sociedad que construyó el Cine Arte, produjimos películas y obtuvimos la donación de (diez

hectáreas del parque) Sausalito para crear un gran centro cinematográfico”

El cuerpo materia – el filme en 4 secuencias

Desde la primera secuencia de Valparaíso mi Amor, Francia, plantea la premisa temática y formal de la película: La pobreza acorralada por el sistema, niños indefensos huyen de un gran operativo policial; Valparaíso está lejos, es un contexto urbano al cual ingresamos para descubrir una realidad de pobreza y dolor. La utilización del plano secuencia y la larga duración de los planos fijos, son recursos que permiten al espectador presenciar la acción con una discreta distancia, pero con una persistencia en la observación. El planteamiento de filmación considera un protagonismo de los planos amplios, paisajísticos, aéreos, y lo cruza con planos detalles icónicos, como la carne colgada, en una directa alusión a Eissenstein en el Acorazado de Potemkin. Es interesante que en esta larga secuencia de más de siete minutos, sólo vemos a Valparaíso al final, en un principio estamos en un paisaje natural, no situado en el ámbito porteño y sólo al termino de la secuencia, la ciudad aparece como un mudo espectador de la tragedia social que comenzaremos a ver.



Secuencia 1 “Valparaíso mi amor”, 1968

Otra de las secuencias más recordadas de la película, es en la que los niños bajan al plan a buscar trabajo. Una acción que para otro cineasta podría solucionarse en un par de planos, para Francia, es una oportunidad de presentar el laberinto psicológico que es Valparaíso. Utiliza prácticamente dos minutos y medio para mostrarnos la ciudad, pero no una clásica postal de ésta, si no que una radiografía. La espacialidad volumétrica, la pobreza, la precariedad, quedan expuestas en esta secuencia de transición en que vemos al habitante y su espacio interactuando integradamente. La ciudad es una entraña, un órgano vivo, algo mucho más activo que un simple fondo. A diferencia de la secuencia inicial y de la gran parte del film, Francia, nos plantea una secuencia de cortes. La acción simple que desarrollan los tres niños protagonistas, es vista con una amplia variedad de planos y de puntos de vistas. Durante este descenso al plan de la ciudad, la cámara del doctor nos ubica arriba y abajo, adentro y afuera. Aparece la tridimensionalidad de la geografía porteña, magistralmente aprovechada por el lente de Diego Bonasina.



Secuencia 2 "Valparaíso mi amor", 1968

Prácticamente al Final de la película, cuando todos los temas han sido expuestos, Francia nos entrega una hermosa secuencia de ascensores, una especie de video clip sesentero con imágenes de carros en movimiento. Aunque no hay personajes en cámara, la ciudad se ve más viva que nunca. Los ascensores son personajes metafóricos que observan desde la altura lo que sucede en su ciudad. Este es uno de los recursos más interesantes y particulares de la película, Francia arma una metáfora visual con los ascensores, lo que se refuerza por su ubicación en la estructura narrativa del filme, ya todo ha pasado, ya todo se ha "solucionado" y no hay nada más que agregar al desarrollo del conflicto. Tal vez en ningún otro filme realizado en el puerto, la presencia de estos carros de fierro sea más pertinente y poética.



Secuencia 3 "Valparaíso mi amor", 1968

En la secuencia siguiente, enuncia el submundo porteño, el de la bohemia, de las prostitutas y de las mafias funcionando naturalmente. Una de los aciertos del filme es la inserción de personajes reales en la ficción, un cruzamiento de la mirada documental y el relato de la película. Los cantantes son reales, la banda es real, el Jako es el verdadero Jako, el espacio es real y los temas planteados son tan reales como lo que estamos viendo. Uno de los asuntos más interesantes en Francia, es la puesta en escena, prácticamente no hay diálogos, así que "vemos" que Ricardo, el mayor de los niños, ya forma parte del sistema y Antonia continúa prostituyéndose, nada se ha solucionado, el problema sigue igual. La cámara es un espectador que deambula por la escena, casi un personaje más. Nuevamente la sensación de estar dentro de la acción, palpando y sintiendo la bohemia porteña. La variedad de planos se construye en el plano secuencia, vamos del plano abierto en que vemos todo el bar lleno de vida nocturna a planos cercanos de los personajes reales retratados por Francia y mezclados con los protagonistas del filme. Aquí hay una gran apuesta a la verdad, a lo verosímil, no nos cabe duda

que lo que hemos visto es una verdad, que la realidad social de la película es una realidad rescatada por el doctor, la que ha sido expuesta como una más de la historias de este puerto. Hay muchos aciertos en Valparaíso mi amor, pero tal vez, esta fusión de la realidad histórica de la ciudad, con la realidad de los personajes ficcionados sea uno de los aciertos más interesantes del filme.



Secuencia 4 "Valparaíso mi amor", 1968

A través de estas cuatro secuencias es posible dilucidar algunas claves identitarias que constituyen el cuerpo-materia del filme, el punto de vista del director y su puesta en escena: Una superposición de realidades que son registradas con una mirada objetiva, casi clínica. Una notable incorporación del territorio local, como una geografía poética visual que se constituye como un correlato afectivo del conflicto central de la película, y una la inteligente superposición de personajes icónicos de la realidad porteña, como es el "Jako", junto a los personajes venidos del guión de ficción. Vinculación de un estilo global (neorrealismo) con un entorno de un territorio local experimentado a través un recorrido por su especialidad y sus capas sociales.

Los otros – algunos

Además de Valparaíso mi amor, algunas otras obras han aventurado una mirada sobre la ciudad puerto, abordando con mayor o menor acierto la misión de relatar en el puerto.

Uno de las obras precursoras, que seguramente habrán inspirado el trabajo de Aldo Francia, es A Valparaíso de Joris Ivens. En 1962, Ivens, reconocido cineasta holandés, es invitado a Chile para enseñar cinematografía. Acá, junto a algunos estudiantes filma en 1963 un hermoso poema fílmico que retrata como nadie los contrastes entre la belleza y la pobreza de la ciudad. Este documental, tiene muchas coincidencias con Valparaíso mi Amor: La vida diaria en las calles, las escaleras, los cerros, la gente habitando el laberinto, y sobre todo el pasado glorioso que se asoma todavía en la ciudad empobrecida, forman parte de una apasionada crónica cinematográfica.

La relación con Valparaíso mi amor, se da por la coincidencia en el enfoque que le da al filme, la selección de lo que observa Ivens es muy cercana a la visión de Francia. Aunque esta obra es de un extranjero, algunas secuencias del filme se han constituido en iconos poéticos de la filmografía local y se la considera como propias de la ciudad. Las secuencias de la gente habitando los cites y entre las quebradas abisales, encumbrando volantines en primavera, perfectamente podrían formar parte de la película de Francia.

Inspirada en Coronación de José Donoso, La Luna en el espejo de Silvio Caiozzi, es una historia de personajes; don Arnaldo, un viejo marino gruñón (Rafael Benavente), su hijo, un gordo frustrado y dominado por su padre (Ernesto Beadle) y Lucrecia (Gloria Munchmeyer), una viuda con cuerpo de mujer y mentalidad de niña (11). A diferencia de Valparaíso mi Amor, La Luna en el espejo transcurre prácticamente en una locación interior, lo que le da una potente sensación de asfixia al relato, su gran fortaleza. Se podría pensar que lo de Francia es una Odisea y lo de Caiozzi una Iliada, A diferencia de la obra de Francia, la ciudad es más un telón de fondo de la historia que prácticamente transcurre en una e las infinitas casas del manto de cerros. Una muestra de esto es la secuencia inicial del filme que de inmediato nos sitúa al interior de la ciudad, en medio de los típicos olores y sabores del barrio puerto, Lucrecia camina por la ciudad sin una lógica real, da vuelta en una calle del puerto y aparece en cualquier otra para ingresar a un mundo del cual sale sólo muy avanzado el relato para tomarse una fotos en la costanera.

Luís Vera, en "Consuelo" de 1998, relata el regreso de un exiliado chileno desde Suecia al puerto de Valparaíso, y la historia de su desencuentro al intentar reinsertarse en el país que dejó y que ha idealizado durante años con sus amigos, su familia, y su primer gran amor, Consuelo. (12) Aunque no tuvo una buena respuesta, Consuelo, es una película bien armada, con una temática interesante y bien desarrollada. La relación con la ciudad se articula coherentemente, la playa es un espacio al que constantemente recurre el personaje principal, sus amores, y decepciones ocurren frente al mar. Se articula una cierta poética de la costa, una narración Larica. Hay un intento claro de vincular la significación espacial a la problemática expuesta en el filme. Aunque no logra la profundidad de Valparaíso mi amor, Consuelo, logra que el espectador se identifique con un territorio a través de una historia bien contada, como bien resume Jacqueline Mouesca: "El hecho de que la trama se sitúe en Valparaíso da oportunidad para algunas bellas tomas, y en la historia hay situaciones verdaderas y conmovedoras" (13). Seguramente esto se debe a que Luis vera, al igual que Francia, creció en la ciudad, conoce su devenir y en su película intenta mostrar exitosamente la comprensión poética del espacio que realiza el habitante porteño. Consuelo es un filme honesto y coherente.

Algunas Conclusiones y Claves

Al visitar escuetamente estas obras y compararlas con Valparaíso mi amor, comienzan a aparecer algunas de las mencionadas claves de la identidad cinematográfica local. La primera y mas directa es la interpretación y vinculación del territorio geográfico real de la ciudad, con el territorio emocional del filme. La concepción espacio emotiva de la película es sin duda la primera clave. El cómo el cineasta lee la ciudad y la incorpora al conflicto de la película, el cómo el laberinto emocionante es el espacio habitable de la realidad de los personajes. Una segunda cifra en esta búsqueda, es la incorporación de los personajes propios y reales de la ciudad, generando un cruzamiento y superposición de ambos caminos cinematográficos, el Argumental y el Documental, tanto Francia como Ivens, realizan el desplazamiento de un género al otro y llegan a gestar una obra que muestra una realidad coherente con la vida del puerto. Una tercera y última clave radica en el punto de vista social, lo que se traduce en la concepción del conflicto y los personajes. En ese sentido, tanto Francia, como Ivens, como Vera y Caiozzi logran generar personajes que han sido tomados de la problemática social del puerto, todos comparten algunas categorías sociales y las imprimen en su obra, constituyendo una poética de la pobreza y el abandono, que se arraiga en una geografía intrincada.

Por otra parte, una clave importante es que Aldo Francia es capaz de insertarse en el ámbito cinematográfico “global”, se relaciona temática y formalmente con los movimientos cinematográficos del momento y realiza su lectura y su propuesta. En Francia no hay una copia de estilo, si no una adaptación a una realidad más particular, más local. Francia construye una ciudad que posee misterio (14) una ciudad con problemas reales y políticos y sobre todo una ciudad con personajes con carne, quizás sea esta una de las cualidades que mejor aprendió Francia de De Zica; parafraseando a Bazin al referirse al autor del Ladrón de bicicletas: Hay que remontarse a la fuente misma de su arte, que es la ternura y el amor. Lo que tienen en común Valparaíso mi Amor, Ya no vasta con rezar, La Luna en el Espejo y Consuelo, es el afecto sin límites por sus personajes y por su ciudad. (15)

Epílogo: Ficcioneando a Francia

¿Qué pasaría si a Aldo Francia le hubiera tocado filmar sus películas hoy, en este presente aparentemente auspicioso y globalizado? ¿Cuáles serían sus personajes, cómo serían sus conflictos, a qué estética se acercaría, qué estructuras narrativas utilizaría? Tal vez sería un neobarroco, deconstructivista, con estructuras de relatos tan intrincadas como las entrañas de los cerros.

Seguramente continuaría su preocupación social, buscaría personajes sacados de lo más oscuro de la noche porteña y los traería para documentarlos en sus argumentos, los pondría de refilón en sus planos, los trataría como iconos filmables de una realidad actual. ¿Quién sería el "Jako" de hoy? Seguramente sería la Lorna del Flamingo Rose, heredera de toda la tradición nocturna de la ciudad. En sus filmes veríamos innumerables cameos de los artistas del puerto, ahí estarían Gonzalo Ilabaca y Mario Ibarra conversando de viajes y pintura en el Proa, o en los Cotetos, o en el Siete Machos, o en el mismo Flamingo. Ennio Moltedo, atravesaría la Avenida Alemania en un auto poéticamente compacto, Eduardo Correa analizaría crímenes en el callejón de los meados. Tal vez los protagonistas del doctor, serían los punkies del Líder, o los colectiveros de la subida ecuador, quién sabe. Lo que seguramente haría Francia es realizar una lectura emotiva de la geografía y de las personas-personajes de la ciudad, se vincularía con todos, crearía protagonistas de una realidad documental, nos mostraría un Valparaíso brutal, abisal, tal vez postularía al Fondo del Cine, y puede que no se lo ganaría, pero seguramente y a pesar de todo realizaría otra obra fundacional para el nuevo milenio.

Notas

- (1) López Navarro Julio. Películas Chilenas. Pantalla Grande.
- (2) Thugendath. E. Persona y Sociedad. Citado por Larraín Jorge. Identidad Chilena. LOM
- (3) Aumont, Jacques, Estética del cine, espacio fílmico, narración, lenguaje.
- (4) Op. Cit.
- (5) Metz, Christian, ensayos sobre la significación en el cine, citado por, Gaudreault André, Jost Francois, El Relato Cinematográfico.
- (6) Op. Cit.
- (7) Lobeto, Claudio, Cultura Popular: Hacia una redefinición, Instituto Internacional del Desarrollo, Universidad de Buenos Aires.
- (8) Larraín, Jorge, Modernidad razón e identidad en América Latina. Andrés Bello
- (9) Francia, Aldo, Nuevo Cine Latinoamericano en viña del Mar. Universidad de Valparaíso.
- (10) Bourdieu, Pierre, Las reglas del arte. Anagrama.
- (11) López Navarro Julio. Películas Chilenas. Pantalla Grande
- (12) [www. Chileaudiovisual.cl /largometrajes](http://www.Chileaudiovisual.cl/largometrajes).
- (13) Mouesca, Jacqueline, Cine Chileno Veinte Años.
- (14) OP. Cit.
- (15) Bazin, André, Qué es el Cine. Rialp.

Bibliografía:

- López Navarro Julio, Películas Chilenas, ediciones Pantalla Grande, Sgto. 1997
- Larraín Jorge, Identidad Chilena, LOM ediciones, Santiago 2001
- Larraín, Jorge, Modernidad razón e identidad en América Latina, Editorial Andrés Bello, Santiago 1996.
- Lobeto, Claudio, Cultura Popular: Hacia una redefinición, Instituto Internacional del Desarrollo, Universidad de Buenos Aires.
- Aumont, Jacques, Estética del Cine, Espacio fílmico, Narración, lenguaje, Paidós Comunicación, Barcelona 1996.
- Gaudreault André, Jost Francois, El Relato Cinematográfico, Paidós Comunicación, Barcelona 1995
- Bazín, André, Qué es el Cine, ediciones Rialp, Madrid 2001.
- Francia, Aldo, Nuevo Cine Latinoamericano en viña del Mar. Universidad de Valparaíso – Editorial, Valparaíso 2002.
- Bourdieu, Pierre, Las reglas del arte. Anagrama 1995.
- Mouesca, Jacqueline, Cine Chileno Veinte Años.
- González Paola, Valdés Rodrigo, Viñuela Carolina, Aporte Identitario del Cine Chileno al Desarrollo Cultural de La Sociedad, Tesis para optar al grado en comunicación social y al título profesional de publicista, Universidad Diego Portales. Santiago 2002.
- Bazin, André, Qué es el Cine. Rialp.