



Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar

Aldo Francia



CESOC
Ediciones ChileAmérica



NACE "VALPARAISO, MI AMOR"

Antecedentes:

Al comenzar Cine Club Viña del Mar, el año 1962, me propuse una meta de cinco años para llegar al largometraje. Me equivoqué, fueron seis.

Desde un comienzo de Cine Club, unos cuantos amigos y yo, teníamos claro que nuestra labor era establecer las bases de un nuevo cine nacional. En muchas conferencias de prensa se repetía y volvía a repetir que el cine de aficionado era la matriz de la que saldría el cine profesional en los países en que éste no existe. Y en Chile no se podía hablar de un verdadero cine nacional. Sólo esporádicas películas de mala factura, en general pueriles. Mi impresión es que escasamente una que otra salvaba parte de su andamiaje del naufragio total... Pero ninguna pertenecía a lo que ahora se denomina Nuevo Cine Latinoamericano.

En 1966, después del 4º Festival comencé a acumular datos para realizar un largometraje. Pero sólo fue el 5º Festival -el primero latinoamericano- el que me dio las pautas a seguir. Tenía dos años por delante para realizar mi film y con él inaugurar el 2º Festival Latinoamericano de 1969, el primero que incluiría largometrajes. Por otro lado, Ruiz, Littin, Soto y varios más, estaban en el mismo predicamento.

El primer dato para mi largometraje lo obtuve de un carabineiro que me hizo auto-stop camino a Santiago. Y como el viaje invita a hablar, me contó que días atrás le había tocado intervenir en un caso

de robo de vacunos, que eran descuartizados en el campo y llevados a la ciudad para su venta. Habían descubierto restos de una vaca colgando de un árbol y que habían montado guardia toda la noche en espera de los cuatreros. Al amanecer, aparecieron un hombre y dos niños chicos. Los habían apresado y mientras llevaban esposado al padre, detrás sus dos hijos lloraban en forma desconsolada. Se trataba de un cesante hambreado, padre de ocho niños. Me interesé por el caso. Fui a la cárcel, hablé con el hombre, me conseguí el veredicto del juez, visité el lugar de los robos, hablé con los campesinos robados y armé la trama del film. Ocho niños me pareció demasiado, así que reduje a cuatro y otros dos que ya se habían ido. Sin embargo, dentro de la película, en la noticia que dan por la radio, hablan de ocho hermanos y los niños, frente a la pregunta de los periodistas, afirman que eran ocho. La radio, la noticia, tenía para ellos más veracidad que su vida real. En segundo lugar, cambié la madre real por la comadre, algo mucho más representativo de nuestro pueblo. Y eliminé la 'cebollera' escena del padre esposado y sus dos hijos chicos llorando detrás e implorando a los carabineros que los dejen libres a ellos y al padre.

Sobre este esquema básico estructuré todo el film.

Posteriormente, conocí el caso de un niño que junto con otros niños vagos merodeaba por los jardines de Caleta Abarca. Vivía en Santiago y cada vez que podía, se arrancaba a Viña del Mar. Se llamaba Ricardo y era bizco. Me hice amigo de él y me relató el hecho más importante de su vida: un día en que estaba vagabundeando solo, se le acercó una señora -muy católica, según supo posteriormente- la que después de hacerle varias preguntas de cómo vivía, dónde dormía, qué comía, se lo llevó en su auto a una residencia de Concón. Durante algunos días vivió como el hijo mimado de la casa, lo bañaban, le cortaron el pelo, le compraron ropa nueva, lo alimentaban, lo paseaban, pe-

ro muy luego lo dejaron nuevamente en Caleta Abarca. Los antiguos amigos de la pandilla, al verlo llegar así en auto, de pelo corto y ropa nueva, después de echarle tallas le pegaron y robaron toda su ropa. Quedó peor que antes. Pero esos día que vivió como niño rico, lo habían marcado profundamente, pues ahora sabía lo que era ser rico, comer bien y dormir en una cama para él solo. José Román, en el momento de hacer el guión definitivo, me propuso llamarlo Chirigua. Y así quedó, como Chirigua. Decidí tomar la historia tal cual me la contó y que la viviera uno de los hijos de Mario González, el ladrón de ganado.

A través de una amiga supe la historia de Antonia, la niña que se prostituye. Una vecina pobre del barrio le envió la niña a su casa, con el fin de que mi amiga la lavara en su tina de baño. Tenía ocho años. Al hacerlo, notó que en la zona de los genitales, que a su edad debe ser lampiña, tenía un montón de pelos cortos y ensortijados. Interrogada, confesó ingenuamente que en el paradero de taxis de la Plazuela Ecuador, un taxista la llevaba de vez en cuando en su auto al campo y le "hacía cosas". Después le pasaba un poco de dinero. Y que, a veces, la llevaba donde otros taxistas que hacían las mismas "cosas" y que también le pasaban dinero. A ella, esas "cosas" no le molestaban, más bien le gustaban y, sobre todo, le gustaba que después le dieran dinero, con el cual compraba dulces, chocolates y helados. Tiempo después de que me contaran esto, supe que trató de lanzarse al vacío desde el Puente Capuchinos, de Caleta Abarca. De este caso, tomé la primera parte de la historia, le aumenté a la niña tres años de edad y suprimí el intento de suicidio, por poco real... Y así, Antonia pasó a formar parte de la familia del preso del Cerro Cárcel. Al hermano Ricardo, el mayor, le asigné una historia muy corriente, la del "aprendiz de delincuente". Y al chico, al Marcelo, le tocó vivir lo que yo todos

los días veía mientras trabajaba en la Posta Infantil de Valparaíso: el niño que muere por falta de medios, por no haber una cama donde curarlo de una bronconeumonía grave. Si hubiera dinero, cualquier clínica o pensionado de hospital le habría salvado la vida.

Para describir su entierro, fui a uno real de un niño y transcribí todo lo que dijeron. Como no tenían cruz, el sepulturero le sacó la cruz a una tumba vecina y le escribió el nombre del nuevo niño muerto. Una cruz colectiva, ya que había servido para diversos entierros, con varios nombres apuntados a lápiz, como leí después.

Y luego me enteré del sentido de "propiedad del trabajo" de los niños aguadores del cementerio. Y lo mismo averigüé en la feria.

Respecto de la canción, leitmotiv de la película y que le da el nombre a la misma, la primera vez que la escuché fue en una vieja micro, cantada por una niñita. Me interesé inmediatamente por ella. Le seguí la pista, que me llevó a Jorge Farías, el cantor de Valparaíso, quien también la canta en el film. A través de él, llegué al compositor que, por desgracia, ya había fallecido: un iquiqueño enamorado de Valparaíso. Conocí a su esposa y le compré los derechos para usar la canción.

Y ya tenía lista la estructura del film, con la música apropiada para los ambientes que iba a mostrar.

Hice un guión inicial y con él me acerqué a José Román, de la Cinemateca Universitaria. Su aporte como escritor fue fundamental. Ayudó a colocar varias secuencias importantísimas dentro del film: la visita de los periodistas; de la visitadora social y otras.

Enseguida, me conecté con un director de fotografía y camarógrafo argentino, Diego Bonacina, un maestro en el manejo de la cámara.

Como director de producción me arriesgué a tomar a José Troncoso que, como ya dije anteriormente, tenía momentos geniales, pero también, a ratos, era un lastre. Tenía partida de caballo de carrera... y llegada de caballo de feria.

Como ayudante de dirección se contrató al guionista, José Román. Preveía que el guión tendría muchos cambios, dada mi falta de experiencia. Y en efecto, así fue.

Hicimos un plan de producción que siguiera el sentido del argumento, con el fin de que los actores fueran poco a poco modificando su actuación y a medida que se fueran compenetrando con los problemas.

Ahora, como mi experiencia en dirección de actores había sido muy escasa, tratamos de que la misma gente de Valparaíso se interpretara a sí misma. Vale decir, una enfermera, se representara 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 estos, los tres hijos de Mario y las patotas de la feria y del cementerio. Los puse bajo las órdenes de Oscar Stuardo, director de teatro y que también trabajó en el film como ayudante de dirección. En realidad, no dio el resultado que se esperaba, pues los niños salieron hablando como actores de teatro y no como niños de la calle. Tuve que obligarlos a hablar como hablaban siempre. Se les daban las ideas y ellos sacaban su propio idioma. Aunque no se entendiera nada de lo que decían, como en el caso del Chirigua, eso era mucho más real que los niños recitando papeles de teatro de fin de curso. Por suerte nos dimos cuenta antes de comenzar la filmación. En

efecto, mientras esperábamos los negativos de USA, los días domingo en mi casa se hacía una actuación sobre pequeños guiones referentes a los tiempos anteriores al comienzo del film. Fueron cuatro domingos seguidos. Allí nos dimos cuenta de lo falsos que eran los noveles actores y rápidamente borramos todo lo que habían aprendido. A pesar del fracaso, Oscar Stuardo como actor se reivindicó totalmente como el periodista prepotente de la película.

La hermana de los niños fue otro problema. Después de mucho buscar encontramos una niña, ni fea ni bonita, pero muy expresiva. Y bien arreglada, dejaba de ser una niñita y se confundía con las prostitutas jóvenes del puerto. Era hija de un gáster y tenía un aspecto popular; perfectamente podía ser hermana de Ricardo, Chirigua y Marcelo.

Para el papel de Mario, había pensado en Nelson Villagra, pero ya estaba comprometido para interpretar el Chacal de Nahueltoro, con Miguel Littin. En su lugar, en vez de un actor, colocamos a un locutor de radio, Hugo Cárcamo, que interpretó a la perfección a Mario González. Para la comadre, ya la tenía elegida desde el 4º Festival del Cine: la actriz de "Aborto" de Pedro Chaskel: Sara Astica. Excelente actriz, que sirvió de viga maestra de toda la película. Todos se apoyaron, todos nos apoyamos en ella. Tuvo que soportar todo el peso del film.

Además, junto a ella, habían tres o cuatro actores de no mucha experiencia, y, por lo tanto, no muy vistos. La idea era que todo el film 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.

Antes de comenzar el rodaje, se les explicó a todos lo que se pretendía, y que cada cual aportara y enriqueciera a su personaje tal como lo sentía, pero conservando las directrices del film. Así se hizo, con un muy buen resultado. Si algo se salía enteramente del contexto, o se repetía la toma o se eliminaría en la etapa del montaje. Así sucedió con muchas escenas sugeridas por José Troncoso, cuando "era animal de feria y se creía caballo de carrera". Al principio discutíamos, pero luego me convencí de que ahorraría dinero filmando lo que él quería y eliminándolo luego en el montaje. Sin embargo, Troncoso tuvo sus momentos geniales. Todo el final de la película, en la boite subterránea del Yako, fue mérito de él. Conocía muy bien el ambiente y lo reprodujo a las mil maravillas.

En dinero, la película se financió con la venta de una casa que había recibido en herencia. Duró hasta la fase de sonorización del film. Después tuve que recurrir a los bancos.

El guión terminado fue analizado por un sociólogo, el que limó dos o tres partes para hacerlo más verosímil.

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

Respecto de los lugares de filmación, todos fueron reales. Sólo se recreó 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 calendario de Juan 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.

Y comenzó la filmación

Y comenzaron los sinsabores de un productor enfrentado a un director de fotografía. El productor, que quería que su amiga "alimentara" al equipo con sandwiches de mala muerte, que ella confeccionaba a desgano y que había que mandar a buscar a Viña en vehículo, y que por el tráfico, nunca llegaba. Y el director de fotografía, con botella en la mano y rodeado de lolitas que seguían la filmación como las cantineras de la Guerra del Pacífico y que disputaban entre sí, porque todas se sentían la predilecta del simpático y chinchoso camarógrafo. Y enseguida, como ambos eran trasnochadores, las citaciones a las 9 de la mañana encontraban a todo el equipo reunido, menos al productor y al camarógrafo, a los que había que sacar a tirones de la cama, labor que recaía en el Gerente de Producción, Guillermo Aguayo. Después optamos por dejar los sandwiches y almorzar en restaurantes especiales (picadas). Afortunadamente, las cosas mejoraron en el camino y la filmación terminó en un ambiente de total camaradería.

A medida que se filmaba, el guión se iba enriqueciendo o transformando. La escena de los niños en la cama fue descubierta por ellos mismos durante las largas horas de espera y la del castigo de María a

Antonia cuando ésta vuelve a casa después de la violación, fue impuesta por Sara Astica, la que no aceptaba que María se quedara indiferente frente a la prostitución de su casi hija. Fue aprobada la escena, a pesar de que bordeaba peligrosamente el melodrama. Se improvisó la escena sin contarles nada a los niños, a lo que saliera. Y salió bien. Fue tal la sorpresa de Antonia, que sufrió el castigo sin despegar los ojos de María, al igual que Marcelo que no sabía lo que pasaba.

Además, debido a los atrasos en el comienzo del rodaje diario, algunas tomas que debían haber figurado de mañana, resultaron tan oscuras, que en la fase de montaje hubo que situarlas al atardecer.

Lo que más costó, fue encontrarle un final a la película. Se filmaron tres finales. Ninguno funcionó. Se optó por "volatizar" a los niños, como si la ciudad se los hubiera tragado. Sólo se escuchan las voces de Mario y María, ahora solos durante la última visita a la cárcel, autoengañándose a sabiendas sobre los hijos, para terminar hablando en off en una escena en que por primera vez se divisa el mar de cerca, sobre el niño que nacerá, como si esa imagen de libertad le augurara un porvenir diferente. Niño que, por otra parte, marcó el avance cronológico de la historia. Todo es un autoengaño, pues también ese niño caerá en la delincuencia o en la muerte, junto a los demás.

El mar, a pesar de que Valparaíso es un puerto, no tiene cabida dentro del film. El mar es la imagen de la libertad y para esta gente no hay ninguna libertad. Una escena, que se filmó con Antonia y Marcelo caminando por la costanera hasta encontrarse con un barco semihundido y que precedía a la escena de la violación, tuvo que ser eliminada en el montaje. Desentonaba con el resto de la película. Era un homenaje a Antonioni, uno de mis directores preferidos, pero, por lo demás, resultaba una escena totalmente gratuita. El mar es para la gente libre, para los ricos; no para una familia que se hunde poco a

poco, aunque sea en medio de risas y autoengaños. Y ese hundimiento, desde las tomas iniciales de los cerros por encima de Valparaíso hasta el subterráneo del Yako, es un hundimiento real. La película cae cada vez más hondo, a medida que sus personajes van cayendo. Se pierde la poesía de los cerros y se hunde en la sordidez de una boite de marinos, mafiosos y prostitutas.

La película se rehizo en el montaje. Fuera de todos los trozos eliminados anteriormente, al diagramar el ritmo del film, nos dimos cuenta que el momento cúspide, luego de la aprehensión de los niños en el prólogo, es la captura de Ricardo en el robo al negocio. Es el último de los cuatro en caer en la muerte o en la delincuencia. Seguir contando cosas era provocar el aburrimiento y, por ese motivo, de un solo corte volaron quince minutos de película ya montada y doblada. Después venía el baile de los ascensores, de la mañana hasta la noche, marcando el paso del tiempo, y el epílogo final "real" con el contrafactual "irreal" de la conversación en "off". Ese corte impidió el naufragio del film y le dio un halo poético e integrador a toda la película.

También en montaje, nos dimos cuenta de que la violación de Antonia era demasiado corta. Antonia no estaba avisada y Jesús Ortega se apuró demasiado con su beso. Antonia creyó que la violación era real y se alejó a la carrera, oponiéndose a una nueva toma. La película no podía quedar así. Y en ese momento me acordé de "Rocco y sus hermanos" de Visconti, en que contaba la historia de cada hermano con el nombre de ellos en lo alto de la imagen al comenzar la secuencia. Yo fijé la foto para darle más fuerza a la caída y sobre la foto fija coloqué el nombre de Antonia. Hice lo mismo en el momento crucial de la historia de cada hermano, fijando, asimismo, la fotografía. Con esto logré unir a todo el film, otorgándole un aspecto de cerradura y determinismo agobiante.

Quise ir más allá, colocando los nombres de Mario y María, en el momento en que éstos dejaban de proteger a los niños, pero sin detención de imagen; y en esto creo que me equivoqué, pues bastaba con los nombres y las fotos fijas de los niños.

Otro punto clave del film fue la música. La compuso Gustavo Becerra, sobre el motivo de "La Joya del Pacífico" y, además, música abstracta incidental. Con la primera, el resultado fue óptimo; con la segunda, no estoy muy seguro, pues se rompe un poco la unidad musical.

Y, por último, el título de la película. ¿Cómo llamarla? Muchos creyeron que era una copia de "Hiroshima, mon amour". En efecto, el título fue sacado de Resnais, pero el sentido es completamente opuesto. "Valparaíso, mi amor" no es una película de amor; todo lo contrario, es un canto del antiamor que toda una sociedad, todo un sistema pueda tener por los estratos más modestos de la población. En el film no hay amor. Sólo existe amor en la dedicatoria que puse en la última toma y en el cambio de la última estrofa de la canción del film, donde, en esa misma toma, en vez de cantar "Valparaíso, de mi amor", dice "Valparaíso, mi amor".

Respecto de la producción del film, tuvimos dificultades para terminarlo, por falta de capital. Tuve que recurrir a varios bancos y amigos para poder darle término.

Me penó el encuentro de realizadores chilenos del 4º Festival. Como dije entonces, Patricio Kaulen no me perdonó la crítica que recibió en esa oportunidad.

En primer lugar, me cedió los estudios de Chile Films para sonorizar la película, pero cuando su amigo Germán Becker tuvo que sonorizar "Volver", me sacó por un mes de la sala de sonorización, lo

que me significó desequilibrarme un mes más con los bancos y con los pagos de intereses.

En segundo lugar, pedí un préstamo de 100.000 escudos al Banco del Estado. Estaba avalado por mi amigo, el diputado demócrata cristiano, Eduardo Sepúlveda, el mismo que nos ayudó a sacar la ley especial de Cine Arte. Hablamos con el gerente del banco y con el Ministro de Hacienda. Todo estaba aprobado, sin embargo lo rechazaron. En esa misma reunión del Comité del Banco, Germán Becker fue agraciado con 2.000.000 de escudos para que terminara su film "Volver". ¿Qué había pasado? según el gerente del Banco: órdenes de arriba...

En tercer lugar, no me daban sala de estreno en Santiago. A pesar de que Miguel Littin terminó su "Chacal" después de "Valparaíso, mi amor", tenía las puertas abiertas de los cines para poder estrenar y comenzó con la promoción mucho antes que yo. En vista de mi insistencia, me dieron ocho días para promover el film y estrenar antes que el "Chacal". Lógicamente tenía que irme mal, a pesar de la intensidad de la semana de propaganda.

¿El motivo? La mano negra que se movía entre los distribuidores de películas y que no daba un espacio para poder estrenar. No obstante, el film había sido un éxito cuando se estrenó en Valparaíso. En nueve días que me concedieron, la vieron 15.000 personas en el cine Velarde; luego, el éxito continuó en Viña del Mar y demás ciudades de la V Región. Resultado de una promoción intensiva a la cinta, a través de diarios, radios, afiches, corazones pegados a los postes del alumbrado público y los de los troleys, afiches horizontales colocados en las soleras, propaganda móvil a toda hora, corazones pequeños lanzados sobre la ciudad desde un avión, etc.

EXHIBICIONES

La película fue estrenada, sin público invitado, en el Topsy de Reñaca.

Tal como está escrito. En una boite sicodélica que proyecta imágenes de films contra las paredes, con una música infernal de fondo y un juego de luces alucinantes, capaz de desencadenar a cualquiera un ataque de epilepsia.

El autor de la gracia fue el director de producción, José Troncoso. Pasaba por un período de depresión y no encontró nada mejor, como medio terapéutico, que sacar una de las copias guardadas en Cine Arte y llevarla al Topsy. Debido a que las proyectoras eran para películas mudas, la copia quedó parcialmente inutilizada. Pero Troncoso quedó mejor. Ese destello genial le provocó un ataque de risa incontenible que anuló la depresión. Fue la última actuación del popular Pepe en mis películas y en Cine Arte. Después entró en una onda mística que, gracias a Dios, conserva aún.

Posteriormente, como indiqué a propósito del Primer Festival de Cine Latinoamericano, la película fue exhibida en función de vermut a los socios de Cine Arte y se presentó en función nocturna de ese mismo día para inaugurar el Festival.

La cuarta exhibición se realizó en el Cine Velarde de Valparaíso, el 25 de diciembre de 1969, en función de matiné. En el horario de vermut de ese día, antes de que terminara la función, escuché el primer comentario popular sobre "Valparaíso, mi amor". En el toilette para hombres, un señor orinando, que se había retirado antes del final de la película, comentó sin mirarme: "¿Quién habrá sido el huevón que hizo esta cagada?". Tenía razón. El pobre esperaba una serie de lindas postales de su amado puerto y le salieron una serie de vistas que sólo mostraban las miserias de la ciudad.

Lo mismo le pasó a los guardiamarinas del buque escuela "Esmeralda" que al recalar en Estocolmo, invitaron a sus colegas suecos (y suecas) a ver las hermosuras de Valparaíso. Todos salieron cariacontecidos y avergonzados de la función. Se sentían engañados.

El comentario más lapidario, que resume lo anterior, fue el de un periodista humorístico de Concepción, que en su diario acotó:

"Valparaíso, mi amor"...

Menos mal que lo ama.

"VALPARAISO, MI AMOR" EN LOS FESTIVALES

Como dijimos anteriormente, "Valparaíso, mi amor" abrió el Segundo Festival de Cine Latinoamericano. Gustó al público en general y a los asistentes más moderados del Festival. Los más radicales la encontraron blanda.

A algunos les molestó mi agradecimiento especial a Carabineros de Chile, que aparece a comienzos del film. Encontraban que era un acto de cobardía y no se daban cuenta de que después de ese agradecimiento venía la secuencia de la captura, en que los carabineros son los protagonistas. Toda esa secuencia tiene un tono irónico. Muestra a los carabineros como seres humanos y no como seres arrogantes, máquinas bélicas tipo robots androides, que era la imagen que los delegados traían de sus respectivos países, dominados por dictaduras militares. Sin ese cartelón del comienzo, la película corría peligro de ser prohibida por ironizar al Cuerpo de Carabineros. Es cierto, se muestran un poco ingenuos e inocentones pero, a la vez, sumamente humanos, tanto, que al verlos ahora en la cinta nos embarga una gran sensación de nostalgia sobre el Chile que ya se fue. Desgraciadamen-

te, en mi opinión, el Cuerpo de Carabineros ganó en arrogancia y dureza lo que perdió en poesía y bondad.

En esa ocasión la vieron Pierre Kast, realizador francés que la invitó a la Quinzaine des Réalisateurs del Festival de Cannes; y Peter Schumann, crítico de cine alemán que la invitó al FORUM del Festival de Berlín.

Solicité a ALEX de Buenos Aires enviara a Francia una copia subtitulada en francés. Desgraciadamente, debido a motivos de deudas yo no pude asistir al Festival.

La película fue bien recibida por el público; pero desafortunadamente la copia tenía una falla imprevista: el rollo 2 mostraba una falta de sincronismo entre la palabra y la imagen, de 1 ó 2 segundos, lo que repercutía en su recepción. La culpa la tenía el Laboratorio ALEX que al realizar la copia, le cortó la banda de sonido y se estropearon entre 24 y 48 fotogramas, que el encargado del trabajo eliminó; lástima que olvidó hacer la misma operación con la banda de imagen. Reclamé al laboratorio de Buenos Aires, suplicándole que a la brevedad posible enviaran corregido, otro rollo 2 a Francia. A los 15 días, como aún no había llegado el rollo, volví a insistir. Luego, como pasó el tiempo y nada llegaba a París, volví a escribir a ALEX. Y ahora sí que llegó el rollo a su destino..., pero en triplicado (uno por cada carta).

A Berlín fui invitado con los gastos pagados. En el FORUM se presentaron siete películas latinoamericanas, una por cada país. "Valparaíso, mi amor" fue una de las más aplaudidas. Fue comprada de inmediato por los países de habla alemana y los países escandinavos.

Posteriormente, me invitaron a la Semana del Color de Barcelona, a una muestra paralela de películas en blanco y negro de Latinoamérica. Envié una copia, pero simultáneamente me invitaron a la

URSS para que presentara algunas películas chilenas. Asistí con "Valparaíso, mi amor", junto a mi mujer y a Gustavo Becerra, autor de la música de mi película. Llevaba también "El Chacal de Nahueltoro" y "Caliche sangriento" y me tocó presentar las películas a las sociedades de cineastas y de intelectuales, tanto en Moscú como en Leningrado. El resultado fue la venta de las tres películas a la URSS. Debido a este viaje, no pude asistir al estreno de mi film en Barcelona. Por lo que leí posteriormente en la prensa española, fue muy bien recibido.

Luego, a través de la Sociedades de Realizadores Franceses, mi película fue invitada al Festival de Cartago en Túnez, donde iba en una muestra de la Quincena de realizadores de Cannes. Fue publicitada en los diarios como "Valparaíso mis a mort", lo que la convertía de inmediato en una película policial. Sin embargo, no llegó a estrenarse para esa ocasión. La copia se perdió en el camino en el envío desde Francia a través de la Compañía de Aviación Air Tunis y la Recepción del Festival. Hablé con el encargado del Festival y una serie de organizadores, hasta llegar al Ministro de la Cultura. Nunca vi gente de tanta responsabilidad con más desorden mental que ésa. La lógica era para ellos algo totalmente desconocido. Tuvimos que esperar a que terminara el Festival para recoger la película, en el único lugar en que podía estar, según nuestra lógica:

- 1) Se le entregó la copia a Air Tunis,
- 2) No llegó a la recepción del Festival,
- 3) No llegó al aereopuerto de Tunis,
- 4) Sólo podía estar en las bodegas de empaque de Air Tunis en

París.

Y, efectivamente, al llegar a Orly fuimos a las bodegas de empaque de Air Tunis y allí estaba la copia.

"Valparaíso, mi amor" nunca fue presentada en un festival competitivo, pero integró muchas muestras desde entonces hasta ahora.

Fue subtitulada o doblada a 20 idiomas. Fue vista por 60.000.000 de personas y se paseó por todos los continentes. Aún hoy es solicitada por cinéfilos de todo el mundo para realizar muestras o debates sobre la realidad latinoamericana.

CRITICAS A TRAVES DE LA PRENSA

Con el estreno de "Valparaíso, mi amor", aparecieron en "cartas al director" de la prensa, numerosas opiniones a favor y en contra de la película. Pondré algunas de ejemplo.

(El Mercurio de Valparaíso, 25 de enero de 1970)

"Respondiendo a L.A.M. carnet 35649, Viña del Mar, debo decir que desde chica he visto cine; creo saber de películas y he visto varias nacionales, que aunque no han sido un dechado de perfección, han superado con largueza a la del Dr. Francia.

Por mi parte, sigo opinando lo mismo que ya dije en mi carta anterior. Ese padre cesante que hasta la cara tenía de flojo, bien pudo haber trabajado en lo que fuera, mozo, lustrabotas, barredor de calles, etc. antes que robar.

La muchacha, otra floja como la mayoría de las que se prostituyen, bien pudo emplearse como doméstica y luchar estudiando de noche si hubiese querido ser decente. El muchacho, ladrón y mal agradecido, pudo haber solicitado trabajo a la misma señora que lo ayudó, pero era más cómodo robar y mandarse a cambiar sin ni siquiera agradecer el bien recibido.

Y es lógico que la mendicidad avergüence a cualquier país, sobre todo en éste, en donde abunda la sinvergüenzura en que se ven tantos

"pelusas" pedigüeños que muchas veces son mandados por sus padres a pedir para sus vicios.

Para ver y saber lo que pasa en el puerto, como en otras partes, no se necesita verlo en películas. Por último le diré, señora o señor L.A.M. que sólo duermo de noche y cuando me toca ver una película mala como me ocurrió con "Valparaíso, mi amor", pues me cuesta mantener los ojos abiertos. Por eso repito, ojalá no salga al extranjero, ya que muchos opinan como yo.

Nina R.H."

(El Mercurio, 21 de enero de 1970)

"Quiero referirme a la carta firmada por el Sr. Apablaza, en la que hace una aguda crítica y negativa por la película "Valparaíso, mi amor".

La cinta me gustó mucho y creo que no merece tales críticas. Quienes lo hacen demuestran una profunda falta de objetividad y sentido de la realidad, pues cierran los ojos ante problemas tan reales como candentes.

Es triste decirlo, pero en nuestro puerto existen los problemas que da a conocer la película en referencia.

Personalmente, tal como le digo, la película me agradó y me emocionó por su poesía y por sus enfoques que afectan a todos los chilenos.

Ojalá las futuras películas chilenas sigan por el mismo camino

Una dueña de casa. Carnet 183565, Valparaíso.

A continuación, la crítica de la película que apareció en la "Estrella" de Valparaíso, el 21 de enero, y que el "crítico" no firmó.

"Estoy plenamente consciente de las dificultades que debe enfrentar un filme nacional para atraer público, compitiendo con lo mejor de

la producción cinematográfica mundial, porque, como es natural, las películas importadas son ya una selección y los medios para hacer cine en casa, limitados.

Los italianos, después de la última guerra, lograron el milagro del neorrealismo, supliendo con imaginación lo que el país empobrecido no podía darles; pero Italia tiene una tradición artística, un material humano dúctil para hacer buen cine. Chile también ha logrado films de calidad, como "Morir un poco" y aunque a muchos parezca un disparate, "Ayúdeme Ud. compadre". Entre nosotros la pasión política no sólo ha ofuscado la crítica, sino también, en algunos casos, ha mutilado la capacidad creadora de los artistas. Se desea dar una "lección política" o bien, se espera una "lección moral". Esto es prostituir el arte. Las fábulas con moraleja, en la medida en que son obras de arte, tienen derecho a sobrevivir. Una película, no por el hecho de entregar una visión realista de la vida es buen cine, como tampoco la abundancia de desnudos es garantía de calidad.

No importa que "Valparaíso, mi amor" entregue un aspecto negativo de nuestra ciudad, indiscutiblemente auténtico... también con dicho material puede crearse una buena película. ¿Qué pretendieron sus creadores?... Lograr un "Valparaíso, mi amor..." o bien un "Valparaíso, mi amor!".

Me explico: "Valparaíso, mi amor..." apenas susurrado y dicho con nostalgia es una añoranza de algo que fue, pero que ya no es. La película sería entonces una "denuncia" un "yo acuso". Como denuncia el film del Dr. Aldo Francia es tímido, carece de contrastes; allí no hay "malos", la gente rica es generosa, le tiende la mano al niño, el cual aparece como un malagradecido. En el film que comentamos, los ricos podrán ser tontos, pero no se les presentó como malos. Los pobres, en cambio, no se ven tan "buenos". ¿Qué hubiese ocurrido si el padre no

fuese encarcelado? ¿Habrían sido mejores los hijos? En la película, más que nada por ocio, los vemos convertirse en ladrones o prostitutas; reúnen dinero para ir al cine y ocasionalmente para remedios. ¿Puede ser considerada como DENUNCIA AUDAZ una cámara que no es bistrú, que no hace sangrar, tímida y casta hasta en la escena de la seducción? ¿Era su preocupación preponderante la denuncia o el no ser clasificada como película para mayores de 21 años, ya que necesariamente esto último importaría una ganancia inferior?... Algo así como gritar: ¡revolución, revolución, pero al 35% de interés!

¿Será entonces: "Valparaíso, mi amor!" un grito apasionado, ardiente, estremecido? ¿Se aman en él los vicios, las injusticias sociales, la miseria, la prostitución? (No vemos otra cosa en la película) ¿Cómo entender, entonces, esa dedicatoria final al padre que le ha dado la felicidad de nacer en Valparaíso? ¿Masoquismo?

No podemos hablar fielmente de Valparaíso sin que el mar se haga presente. ¿Qué es lo que hace a Valparaíso? ¿sus prostitutas o "el mar que tranquilo te baña"?... Pueden ser ambas cosas, pero nunca sólo la primera. Conclusión: el guión no fue pensado como un todo armónico. No supo sacársele partido al tema. Traicionó a sus autores la claridad y belleza de la fotografía, en detrimento del argumento.

¡Cuántas veces se elige el camino más largo para llegar a un punto! Ejemplo: para transportarnos al cementerio, la cámara enfoca un ascensor, de allí pasa a un cielo por el que vemos subir lentamente el cerro del cementerio hasta cubrir la pantalla (el mismo efecto pudo lograrse con un camino más corto). Además, la reiteración de tomas hace monótono el film; como ser la secuencia larguísima en que la cámara sigue al padre cuando ingresa a la cárcel. Se abusa de la voz en off, dando la impresión de que el director está inseguro de la calidad interpretativa de sus artistas. Casi nunca los enfrenta en primeros planos y cuan-

do lo hace (especialmente con el hijo del ladrón) el sonido está mal sincronizado, como si otra vez escucháramos en castellano al león de la Metro. En la selección de voces se abusó del timbre agudo (Carabineros, cantante, etc.). Echamos de menos voces graves, como en un buen concierto necesitamos escuchar el contrabajo".

Después de esta joya de crítica, escrita por alguien que no entendió nada de nada, y que apareció en un vespertino de derecha, algunos breves trozos seleccionados de verdaderos críticos de cine:

"Con la frialdad de un encuestador, Aldo Francia escruta la miseria de seis porteños arrancados de la vida real, en un film empañado por una poesía amarga que marca un hito importante en el desarrollo del cine social chileno. El púdico equilibrio entre el melodrama y el documental, ha permitido a Francia realizar una película cuyos rotundos postulados no tienen precedentes en el cine nacional."

Héctor Soto Gandarillas. La Tarde, Santiago, 26 de abril de 1970.

"Aldo Francia quiso rendir un homenaje a Valparaíso, y para ello no ubicó su cámara en los sitios turísticos, ni compuso una historia boba y falsa para la exportación. Prefirió sondear el Valparaíso que conocen como a su vida millares de habitantes: el de los cerros pobres, el de la vida áspera y sin horizontes. Sus protagonistas no estudiaron un guión para representarlo después de trabajosos ensayos. El film posee un estilo documental y todo parece espontáneo. El lenguaje es el mismo que brota de los coloquios del pueblo, sin correcciones, en perfecto chileno. El film no sólo es honesto y verídico. De todo ese cuadro abigarrado y dinámico, de los ascensores, de los bares, las casas de latas destartaladas, las escaleras, las calles estrechas, la cárcel, los mercados, se desprende una profunda adhesión a los dolores y frustraciones del pueblo. Las concesiones caritativas que se le hacen al cine nacional no cuentan

para "Valparaíso, mi amor". Es una película adulta y meritoria por sus intenciones fundamentales y por su realización."

Luis Alberto Mansilla. *El Siglo*. Santiago, 26 Abril de 1970, Santiago.

Cuando se trata de verdaderos críticos de cine, no importa su pensamiento político, o si el diario es de derecha, como La Tarde o de izquierda, como El Siglo. Primará el cinéfilo sobre el político.

UNA CRITICA INESPERADA

En general, la crítica especializada trató bien a "Valparaíso, mi amor", al ser estrenada en Chile. La mayoría le encontró defectos, que los tiene; pero lo singular es que lo que era malo para unos, era excelente para otros; y viceversa. Quién entiende a los críticos...

En forma global, estuve conforme. Pero hubo una crítica que me molestó profundamente Y fue precisamente de Joaquín Olalla, a quien nombré anteriormente con ocasión de los festivales. Olalla era un buen crítico. Lo malo es que se las daba de "l'enfant terrible" de la crítica cinematográfica nacional. Era como si él tuviera que dar el visto bueno, que consagraba o rechazaba a las películas chilenas. Y "Valparaíso, mi amor" no pasó el examen. Me sentí obligado, sólo a él, a darle una respuesta.

A continuación, incluyo trozos seleccionados de su crítica y mi respuesta, ambas aparecidas en la revista P.E.C. de Santiago, el 30 de abril y del 22 de mayo de 1970, respectivamente.

Escribe Joaquín Olalla:

"Valparaíso, mi amor": una experiencia fallida.

"Ante una producción numérica insólita, en comparación con años anteriores, es menester un amplio distinguo. A saber: primero aque-

llos films que son realizados por los "conocidos de siempre" (léase Kramarenko, Kaulen, Bohr, Becker, Alvarez, Covacevic, etc.) de los que muy bien se sabe lo que se puede esperar (nulidad, la más de las veces); y segundo, aquellos que corresponden a una nueva promoción de realizadores, al margen de sus cualidades propias. En este terreno "Valparaíso, mi amor" significa la entrada al cine de un nuevo nombre -el de Aldo Francia- y cuya actitud (y/o intención) se alinea dentro de lo que generalmente (aunque con poca precisión conceptual) ha dado en llamarse cine nuevo... (o cine joven, o cine de ruptura, etc.). Dicho de otro modo: gente que intenta o ensaya un cine de expresión, un cine culturalmente consecuente, y no un mero espectáculo; un cine, que a diferencia de lo que se ha hecho y viene haciéndose, no quiere ser la mera falsificación de películas cuya única intención sea la de imitar a todas las películas que en el mundo han sido".

"Desde este punto de vista, el film de Aldo Francia queda fácilmente ubicado entre éstos. Pero distinto es lo que "Valparaíso, mi amor" es capaz de aportar, lo que su realizador ha logrado".

"Si aceptamos la denominación de un nuevo cine chileno, el film de Francia ha llegado a destiempo: en primera instancia es un film retrofechado, es decir, superado. Porque este nuevo cine chileno (o joven cine chileno), ha dado en 1968 una obra maestra: "Tres tristes tigres" de Raúl Ruiz".

"No intentamos la comparación en desmedro de la originalidad e individualidad de cada film. Se trata de utilizar el film de Ruiz como un punto de referencia, por lo demás, inevitable. Porque dentro de un panorama cinematográficamente magro, no pocas veces culturalmente vergonzoso, el film de Ruiz resultó ser la primera obra cinematográfica verdadera hecha en nuestro medio. Y además, esta primera obra cinematográfica verdadera -que implica también, al primer autor cinema-

tográfico chileno propiamente dicho- recibe su consagración y espaldarazo definitivo, no en Chile, sino que en el Festival de Locarno".

"Nos hemos detenido un poco en el film de Ruiz dada su trascendencia. Porque "Tres tristes tigres" marcó un punto del que no puede prescindirse, ni mucho menos olvidarse. Una obra cinematográfica como la de Ruiz, primera tanto en el orden cronológico como en el de niveles estéticos, debe situársela donde corresponde. De allí que, críticamente, su referenciación resulte no sólo oportuna sino indispensable. De esta manera, se invalidaría por omisión de la premisa fundamental, todo juicio crítico".

"El film de Ruiz -es decir, un film de ruptura, inconformista en el sentido profundo de su significado, dueño de un lenguaje propio, de una poesía valedera- obliga y compromete a la crítica en términos semejantes. Dicho de manera llana: es imposible tolerar o aceptar la falta de definición conceptual frente al cine y frente al lenguaje cinematográfico, en nombre de unos cuantos hallazgos técnicos, o de secuencias más o menos acertadas, o de buenas intenciones... Hacerlo, implicaría ignorar lo único importante y trascendente que en largometraje argumental se ha hecho en el país".

"Aldo Francia viene del cine amateur. No utilizamos el término en un sentido peyorativo: estamos señalando un hecho. Ello lo limita de la partida, en un cierto aspecto; limitación que parece no haber superado. "Valparaíso, mi amor" constata varios tópicos de la limitación. Básicamente, ésta podría definirse como la "falta de una definición del compromiso cultural". Este ha sido vacilante, y por ello, ha estado librado a influencias diversas, asimiladas precipitadamente y en forma superficial. Baste un ejemplo: las raíces sobre las que "Valparaíso, mi amor" está agarrado. Hubo un tiempo en que la ciudad de Valparaíso, que en abundancia inspiró a escritores y plásticos, era ignorada por los cineastas

(amateurs y profesionales). Si se le tocaba, no se iba más allá de lo pintoresco. Hubo de venir un maestro, Joris Ivens y realizar "A Valparaíso", para que se dieran cuenta que los cerros, sus ascensores, sus casitas, sus gentes eran "fotogénicas", y mucho más que los cuidados jardines de Viña. Surgió la nueva consigna: Valparaíso. Allí había de todo, desde elementos para lo pintoresco hasta la más aguda y patética denuncia social".

"No puede afirmarse lo que no ha sido. Pero si Ivens no hubiese pasado por Valparaíso, Francia no hubiese hecho "Valparaíso, mi amor". Pero, no es esto lo grave: lo malo está en que las lecciones del maestro holandés no han sido asimiladas, excepto en lo superficial; su influencia es como si no existiera. Mejor dicho, el film de Ivens en nada influyó a Francia".

"Otro ejemplo similar es el caso de la excelente fotografía y trabajo de cámara de Diego Bonacina: este extraordinario operador había sido previamente "ablandado" por Ruiz; en manos de éste, supo afinar su estilo, perfeccionar sus movimientos, hacer que su "cámara en mano" se convirtiese en un elemento esencial del lenguaje. Pero también las posibilidades de Bonacina han sido tocadas en lo superficial: virtuosismo técnico, las más de las veces, gratuito".

"Ambos ejemplos nos obligan a abordar la médula del film. Nos hubiese gustado escribir: "nos obliga a tocar sus resortes íntimos"... Pero no los hay. En su lugar; un gran desacierto, un disparo sin puntería porque, conceptualmente, no se hizo puntería. El proyectil cayó en cualquier parte, y si tocó algo, fue por casualidad. Tal es el film de Francia, que desde el título merece una objeción: ¿por qué un nombre tomado ya de un casi-clásico como "Hiroshima, mon amour"? Aunque hayan mil razones que lo justifiquen -no las hay en verdad- no debió usarse. Esto del

título ilustra con alguna propiedad lo insinuado más arriba con el término "amateur".

"Valparaíso, mi amor" carece de "plan". De allí la dicotomía que existe entre intenciones y lenguaje empleado. En el primer caso, tampoco éstas están claras, definidas. Por una parte, denotan una aproximación a algunas técnicas del neo-realismo italiano de la década del 40; por otra, una ausencia de profundización en las raíces, sean sociales o humanas, que motivan la historia. Esta, en sus rasgos esenciales, ha sido tomada de un hecho real. Poco interesa que así haya sido, o que se la inventara. La cuestión es el sentido que de ella se desprende, originado por "la manera en que ha sido contada".

"He aquí que tocamos el punto básico: "el lenguaje". El film vacila entre dos polos: o la anécdota es un mero hilo narrativo para hacer un documental sobre la ciudad (hilo que en el caso del documental es absolutamente innecesario, prescindible, y sólo aceptable en una concepción muy ramplona del género), o la ciudad, que por sus características genera dicha anécdota. Ambos polos, como puede verse, establecidos por razones analíticas, son también débiles en sí mismos en el film".

"Sin embargo, este vacilar existe, y arruina la obra. Por un lado, desdibujando la anécdota y sus posibles implicaciones humano-sociales, por otro, concediendo una dosis de determinado "pintoresquismo" -vicio repudiable- que llena de tiempos muertos la narración, y que causan la impresión de estar allí puestos sólo para completar tiempo".

"El film pudo tener, con los materiales con que se construyó, una definición clara: narrar esa historia (real o ficticia) con un "tratamiento documental". Mas, para lograrlo, era necesario un método de trabajo. Y eso, precisamente, faltó".

"De allí que los diversos materiales narrativos, obtenidos de la realidad, se hayan ordenado echando mano a los lugares comunes más

habituales y convencionales; de allí que el pintoresquismo fácil ocupe el lugar de la descripción rigurosa; que la pretendida crítica social sólo mueva a sonrisas. Defectos éstos que estaban en el guión, pero que "una puesta en escena" más elaborada hubiese superado. Prueba de lo dicho es la secuencia más lograda, la menos artificial, la mejor encuadrada en el contexto de la narración que el film necesitaba: la secuencia de la posta. El lugar atiborrado de gente, la falta de personal. No hay camas, la mujer vuelve con el niño en brazos; su mirada fija en los rieles del ascensor. Al día siguiente, el cementerio. Resignación. La humanidad del gendarme que acompaña al padre de la criatura sepultada, ya que cumple condena. Quien ha sintetizado tan brevemente, y con tanta intensidad dicho momento narrativo, es el cineasta en potencia que hay en Francia; y tras él, en ese momento, actuó su verdad: los muchísimos casos parecidos que ha visto en el ejercicio de su profesión: médico-pediatra. Allí está la "sensibilidad humana verdadera", que aleja todo sentimentalismo (esa otra forma de pintoresquismo, el "pintoresquismo moral")".

"Esta es la única secuencia válida del film. Lo único rescatable. El resto, por sobre lo señalado, es caótico. Francia no controló, ni midió el virtuosismo de Bonacina: sus planos-secuencia, gratuitos, son otra forma de tiempos muertos. Sus largas caminatas dentro de la cárcel, no alcanzan a describir el ambiente. En fin, el señalado vacilar dentro de las múltiples posibilidades que le proponía la realidad, la falta de método para asimilar o desechar las sugerencias, sean del medio social en que trabajó, sean los de sus colaboradores inmediatos, arruinan el film: lo reducen a una obra realizada con destacada solvencia técnica (mérito principal del operador Bonacina), pero carente de todo lo demás: coherencia interna, definición de lenguaje, estructuración narrativa".

"Así, los puntos en que pretende una crítica al Servicio Social (la visitadora) o a la prensa (los periodistas), se auto anulan. Queda como resultado: el sistema en que vivimos es bueno; los malos son los que lo cumplen o ejercen, cuando bien sabemos de las verdaderas insuficiencias y defectos".

"Quedaría por observar la cuestión del diálogo. Y, nuevamente, el film de Ruiz, "Los tres tristes tigres" se nos presenta como magistral. En Ruiz, la caracterización del "hablar chileno" -modismos, actitudes verbales, etc.- eran "parte de la acción y del comportamiento de los personajes". Aquí, meros adornos, más pintorescos que verdaderos, y redactados por quien jamás se ha planteado las verdaderas motivaciones del peculiar modo de hablar del chileno".

"El trabajo de los actores, en general, no merece objeciones. El protagonista actúa más por presencia: su papel, dramáticamente, casi no existe. Sara Astica prueba, una vez más, ser la excelente actriz que siempre ha sido: en su trabajo hay más aporte personal que mano del director. Idéntica observación cabe ante la espontaneidad de los actores jóvenes".

"Queda de "Valparaíso, mi amor" una secuencia rescatable: la aludida de la posta, otra, insinuada y no rematada; aquélla de la modesta casita en que los adolescentes juegan, donde la promiscuidad y la iniciación sexual crean un curioso clima debido al movimiento "anárquicamente organizado" de la cámara, pero no culmina con claridad. Algunos apuntes de la vida nocturna del puerto se invalidan por su falta de vitalidad: personajes tipo, pero no vida espontánea. Los intentos de humor (la secuencia de apertura) o la visita a la casa rica, verdaderamente lamentables. No hablar de ciertos intentos de diálogos en "off" o de aquellos momentos en que quiere pintarse el sadismo infantil o des-

cribirse cierta vida lumpen de los niños. Todo esto más propio de una sicología barata que de verdadera vitalidad".

"Valparaíso, mi amor" deja un saldo muy en contra. La precipitación, las ideas preconcebidas, la puesta en juego de consignas muy a la moda, el pintoresquismo, la falta de rigor metódico, son las principales causas de este saldo. Que las señaladas secuencias válidas, aunque lo sean a nivel de apunte, sirvan de meditación. El cine nacional, sobre todo aquel que surge de grupos, que de una manera u otra propone una visión diferente, merecía una obra, si no más madura, a lo menos libres de objeciones y bajezas tan típicas y propias de "los otros".

Bastante molesto por esta crítica descabellada, hecha por un crítico que las daba de Pontífice del cine nacional, le respondí lo más rápidamente que pude y el 22 de mayo salió publicado en P.E.C.

"Respuesta a Joaquín Olalla."

"Como autor de "Valparaíso, mi amor", sólo quisiera hacer unas acotaciones personales al parrafito que firma Joaquín Olalla".

"Antes que nada, y con el fin de fijar conceptos, quisiera sintetizar, en pocas palabras, las cualidades que debe tener una persona para aspirar al título "crítico de cine". Básicamente son cuatro: conocimientos generales, cultura cinematográfica, capacidad de análisis y síntesis y cultura personal, vale decir, perfecta adaptación y equilibrio del aspirante a crítico con el medio que lo rodea. Si faltare algunos de estos elementos, el supuesto "crítico de cine" se convierte en "criticón", y a los criticones es mejor no tomarlos en cuenta y menos aún, enviarles cartas con acotaciones personales a las revistas o diarios en que escriben. Olalla posee potencialmente las cualidades para ser un "crítico de cine" verdadero, siempre que se desprenda de la maraña de

términos, conceptualmente confusos y semánticamente mal usados, que lanza en cada frase (y que, sin duda, provienen de su afición amateurística, europeizante y enajenante por "Cahiers du Cinema"). Si lo logra y es consecuente con el medio cultural que lo rodea (dentro del cual, bien o mal, él se desenvuelve) tendremos sin duda a uno de los mejores "críticos" del país".

"Ahora, ¿cómo enfrenta un crítico de cine a una obra cinematográfica?".

"Antes que nada, formulándose las siguientes preguntas. ¿Qué quiso decir el Director con esto? ¿Cuál es la intención del film? ¿Qué pretendió al hacerlo?".

"Y es aquí donde falla básicamente la crítica que Olalla hace de "Valparaíso, mi amor", y convierte a sus comentarios en notas superficiales, generalmente erradas y absurdas. En vez de entrar dentro de ella, se limita a compararla con "Los tres tristes tigres" de Raúl Ruiz, tomando este film como el "patrón nacional cinematográfico" en relación al cual deben compararse y medirse todas las películas que se hagan en nuestro largo y estrecho país".

"De allí que, críticamente, su referenciación (a los "Tigres" de Ruiz) resulte no sólo oportuna sino que indispensable. De otra manera se invalidaría -por omisión de la premisa fundamental- todo juicio crítico, afirma sentenciosamente y magistralmente Olalla... quitándole de entrada todo valor crítico a su artículo. Es como si un crítico de pintura quisiera enjuiciar una exposición de pintura abstracta, comparándola con la obra señera de Valenzuela Llanos... "na que ver" dice la juventud actual. "Valparaíso" es una cosa y "Los tigres" otra. Es el criterio, equilibrado y ponderante, el que debe emitir un juicio crítico... y no alguna confusa "premis fundamental".

"En seguida, y como falla básica de "Valparaíso, mi amor", me achaca mi "falta de una definición del compromiso cultural" (cuan bellas palabras...). Desgraciadamente para Olalla, el film no tiene una motivación cultural, sino que social (y en este sentido habría sido muy conveniente, aunque le repugne leer las críticas de cine nacionales, que le hubiera echado un vistazo a lo que publicó en el número anterior de la revista, su colega Caligaris). Si para hacer un film hubiera que buscar la "definición del compromiso cultural", "Valparaíso" jamás habría sido filmado, pues no me interesa tener como meta un "fin cultural". Si la película se enfoca socialmente, que es como hay que enfocarla, se verá que no es ni vacilante, ni poco clara; pero tampoco es vociferante o revolucionaria. Sólo es una simple mirada a algunos hechos que acaecieron y que están acaeciendo actualmente en nuestro país, sin tomar partido (aparentemente), sin acusar a nadie (aparentemente), y sin profundizar dentro de los hechos (aparentemente). Son simples historias (cargadas de dinamita para las personas que saben pensar) mostradas en la forma más impersonal posible. El film no es ni una crítica social, ni un panfleto.

Si Olalla hubiera enfocado "Valparaíso, mi amor" como un crítico de cine, vería que el film tiene un plan (rigurosísimo), tiene un lenguaje (eficaz) y tiene una puntería (que golpea donde se apuntó). No se puede criticar diciendo: "El film pudo tener, con los materiales con que se construyó, una definición clara: narra esa historia (real o ficticia) con un tratamiento documental". Eso no es hacer una crítica. Es decirle a uno que "hable en portugués", mientras que uno se empeña hablando "en español". Y encontrar falsa la palabra "ahora" porque no fue "agora" y encontrar errado el término "bueno" porque no fue "bon". Y ese no es el papel del crítico. No se le puede objetar a un director, bueno o malo, el lenguaje que emplee. Lo que sí se le puede criticar

es que sea claro u oscuro, si se expresa bien o se expresa mal. Y creo que "Valparaíso, mi amor" es una película clara. Todo el mundo la entiende... salvo el caso de algunos que se empeñan en escuchar portugués.

Y es así como se produce en Olalla esa confusión conceptual, derivada de su falta de conocimientos semánticos, tanto en las palabras y en sus contextos (falta de significado claro en gran parte de sus observaciones) como del lenguaje cinematográfico que pretende criticar.

Olalla escribe textualmente: "He aquí que tocamos el punto básico: el lenguaje. El film vacila entre dos polos: o la anécdota es un mero hilo narrativo para hacer un documental sobre la ciudad, o la ciudad, por su característica, genera dicha anécdota. Ambos polos, como puede verse, establecidos por razones analíticas (?) son también débiles en sí mismos en el film" (perdonen, ¿de qué film están hablando?).

Y esto es lo que pasa cuando se insiste en escuchar portugués mientras uno habla español. Reconozco que los "Tigres" -la "premisa fundamental" de Olalla- es una excelente película, "hablada en portugués", pero a mí personalmente el portugués no me interesa, en parte porque no lo hablo bien y en parte porque tengo un sentido social de la cinematografía. Sólo tengo interés por el cine social, ...aunque mi "español" no sea muy perfecto. Y lamentablemente, Olalla no entiende español. Basta leer esta frase para darse cuenta de su desconocimiento del lenguaje, cuando deduce del film: "el sistema en que vivimos es bueno; los malos son los que lo cumplen o ejercen" y agrega genialmente: "cuando bien sabemos de las verdaderas insuficiencias o defectos". Lo curioso del caso, es que hace algunos meses un crítico porteño había escrito el siguiente comentario: "Todos los personajes

del film son buenos. No hay maldad en ellos. ¿Cómo es posible entonces que esos niños desemboquen en el robo y en la prostitución?". Por lo menos, ese personaje entendió el idioma. Sólo le faltó un poco de sensibilidad e inteligencia.

Olalla, por otro lado, hace gala de su "amateurismo" (y no lo digo en sentido peyorativo) cuando critica el título del film por la osadía de haber tocado un "ya semi clásico como Hiroshima, mon amour". "Mi amateurismo" (como dice Olalla) me lleva a no respetar ningún título de película, precisamente, porque a diferencia de él, tengo frente al cine una posición completamente distinta, no amateurística. Creo firmemente que el cine es un medio y no un fin en sí. Si hubiera que titular una película "El gran acorazado Potemkin", le pondría este título sin ningún asco (y estoy seguro que Eisenstein no se revolcaría en su tumba).

"Olalla insiste en su amateurismo cuando afirma que filmamos en Valparaíso, no por el hecho de vivir en él, sino por la obra "A Valparaíso" de Joris Ivens, en la que Olalla trabajó como ayudante, nos abrió los ojos y por fin pudimos apreciar las condiciones especialmente cinematográficas de la ciudad en que vivimos".

"Para terminar, sólo me queda desear a Joaquín Olalla una posición social más consecuente, con ruptura de su andamiaje cultural cahierista y extranjerizante, para que de una vez por todas comience a hacer críticas de cine como "crítico de cine" (ya que posee la mayor parte de los elementos para serlo) y no, usando sus mismas palabras, con "las objeciones y bajezas tan típicas de los otros...".

Y esta fue la única crítica adversa que respondí. Nunca volví a repetirlo. Me molestó que un tipo inteligente, como Olalla, me hiciera una crítica tan descriteriada. Si hubiera sido otro, me hubiera reído, tal como me reí con el criticón de "La Estrella"; pero con Olalla, no.

Y para terminar, después de mi airada respuesta, Joaquín Olla se cuidó mucho antes de criticar a otro director chileno.

Críticas extranjeras

"Valparaíso, mi amor" tuvo buenas críticas en todos los países en que se exhibió. Veamos algunas:

"Más que un panfleto: "Valparaíso, mi amor"

Pobreza, desamparo, enfermedad y criminalidad: la miseria de los niños cuando fracasan los adultos. La película del pediatra chileno Aldo Francia recoge un tema que no es nuevo en el cine. Se piensa en "Ladrón de bicicletas" de De Sica y también en "Los olvidados" de Buñuel o en "Los golfos" de Carlos Saura. Pero Francia está más cerca de la realidad. No hay florituras poéticas en él. Hasta el mundo del Neorealismo italiano parece inocente e idílico comparado con la miseria que documenta esta película venida de Chile.

Para los niños marginales del puerto de Valparaíso no hay esperanza: desde el principio su vida es una continua lucha que refleja cruelmente las reglas de juego del podrido mundo de los adultos. Toda posibilidad de hacerse de un poco de dinero o un mendrugo de pan para el estómago vacío, tiene que ser defendida contra una innumerable competencia. Al final queda sólo la criminalidad y para las niñas la calle o la cuestionable felicidad de un casamiento. Tal como el ascensor que cruza esos barrios pobres, el camino de aquellos niños sólo lleva hacia abajo.

Sin embargo, la película de Francia no despierta falsa compasión: él denuncia con impecable puntería, alternando caridad inútil con brutal violencia policial. Sólo ha captado la situación sin salida de los pobres y sus hijos, sin exageración ni melodramatismo cinematográfico.

Escenas como la muerte del pequeño Marcelo, son episodios casi al margen y se vislumbran como consecuencia de una sociedad inhumana. Más efectiva que cualquier panfleto, esta película, que no abandona nunca el plano de la sobria documentación, indica la necesidad de un cambio de tal sociedad. Y, seguramente, no apunta sólo a la situación en Chile en donde han sido capaces de exigir este cambio mediante elecciones libres".

Wolfgang Ruf, Suddeutsche Zeitung 16/6/71

"...Francia hace del hundimiento progresivo de esta familia una película cautivadora, tremendamente sobrecogedora... "Valparaíso, mi amor", funciona porque Francia tiene un amor a la vida suficientemente fuerte para gritar su odio por las absurdas disonancias de la sociedad y porque tiene el talento para expresar sus pasiones con un sentido de la belleza que es verdaderamente poético... El desarrolla un estilo magistral, fluido, de ricos matices que recuerda al de Fellini. Siente ira, compromiso, pero no es un simple predicador... "Valparaíso, mi amor", es un film que cualquier director estaría orgulloso de filmar y pocos podrían hacerlo".

Kevin Thomas, Los Angeles Times

"...una de la películas más devastadoras que emerge del así llamado Tercer Mundo... Una descendiente de las películas neorrealistas de Vittorio de Sica, como "Lustrabotas" o "Ladrón de bicicletas".

Arthur Ross, Los Angeles Free Press

A continuación transcribo del "Boletín del Departamento de Prensa e Información del gobierno de la República Federal de Alemania", editado en Bonn, el 29 de octubre de 1971:

"Festival del Film Latinoamericano en Francfort"

"Con motivo de la Feria del Libro de Francfort y coincidiendo con ella, se celebró en la ciudad del Meno un Festival de Cine Latinoamericano, en el cual se proyectaron películas de 8 países que ofrecieron una visión de conjunto del quehacer cinematográfico político en América del Sur..."

"De Chile estuvo representado casi la totalidad del cine nuevo, llamando la atención el film de crítica social "Valparaíso, mi amor", rodado por el pediatra Aldo Francia. El sugestivo manejo de la cámara aboga por una reforma de la situación social, pero sin énfasis revolucionario".

Y así por el estilo. La recepción del film en el extranjero fue mucho mejor de la que tuvo en Chile, dando la razón al dicho: "Nadie es profeta en su tierra".