

## Joris Ivens: Valparaíso entre la poesía y la crítica<sup>1</sup>

Tiziana Panizza<sup>2</sup>

### 1. Introducción

En Chile, la película *...A Valparaíso* (1963), dirigida por el maestro holandés del documental Joris Ivens, se ha transformado en leyenda. Algunos la han visto, pero “hace mucho tiempo”, o “algunos fragmentos... ¿sabes dónde conseguirla?”, o “sólo la versión con el narrador en francés y en una pésima copia”. Los chilenos sabemos que existe, pero vagamente conocemos algo más y casi nada sobre el misterioso paso de Ivens por Chile.

Para Ivens, Chile fue uno de los catorce países en los que filmó sesenta y cinco películas documentales. “El holandés errante”, como le llamaban, es un cineasta irremplazable en la historia del género, pues su cine es dueño de una mezcla que pocos tienen. Por un lado, su formación estética en las vanguardias de los años veinte le permitió realizar obras como la celebrada *Lluvia* (1929); por otro, fue testigo de los grandes cambios sociales del siglo. De la mano del ferviente cine soviético, trabajó de cerca con maestros como Vsevolod Pudovkin o Dziga Vertov, haciendo un cruce fecundo. La experimentación en el lenguaje cinematográfico, sumado a la documentación de la realidad, instalaron a Ivens como un pionero del género documental con un cine autoral, bisagra entre vanguardia y compromiso social. Cuando vino a Chile en 1962, invitado por la Universidad de Chile

para dar una serie de charlas a los jóvenes cineastas del Cine Experimental, Ivens estaba en la curva más amplia de su carrera y su obra era ampliamente reconocida. En el trabajo que realizaría en el país desata un tornado creativo cuya fuerza integró a Pablo Neruda, Chris Marker, Jacques Prevert, Raúl Ruiz, Sergio Bravo y Pedro Chaskel, entre otros.

El imprescindible *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* contiene una frase que sería el punto de partida de esta investigación: “El paso de Joris Ivens por Chile no ha sido todavía suficientemente evaluado. Muy pocos son los cineastas chilenos que han dado una opinión detallada sobre el particular” (Mouesca, 1988). La autora nos hace plantear las siguientes interrogantes: ¿Por qué vino Ivens a un país en la esquina última de Sudamérica? ¿Cómo decide hacer una película sobre Valparaíso? ¿Quiénes estuvieron en ese rodaje y en qué medida su visita tocó a esos futuros directores chilenos? El surgimiento del cine social algunos años antes, como fuerte marca en las películas del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, podría haberse estimulado también con el paso de un cineasta con una extensa filmografía en esa misma dirección.

Del documental *...A Valparaíso* existían dos copias en la Cineteca de la Universidad de Chile, pero cuando la dictadura militar cerró la institución, desaparecieron<sup>3</sup>. Cajas etiquetadas con el nombre de la película seguían allí, pero en el interior habían sido reemplazadas por otras<sup>4</sup>. Posibilidades de verla, entonces, no quedaba casi ninguna. Invitado por la Universidad de Chile en 1962, Ivens no sólo estuvo una vez de visita en

---

<sup>1</sup> Extracto de Panizza, T. (2011). *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago: Cuarto Propio.

<sup>2</sup> Documentalista y docente de la Universidad de Chile, magíster en Artes y Medios de la Universidad de Westminster, Inglaterra. Entre sus películas se cuentan *Dear Nonna: a film letter* (2008); *Remitente: una carta visual* (2008); parte de la trilogía documental *Cartas visuales*; y *74 metros cuadrados* (2011). E-mail: tpanizza@yahoo.com

---

<sup>3</sup> Según el inventario de la Cineteca de la Universidad de Chile, las otras películas desaparecidas son *Un grito en el mar* (Pedro Sienna, 1924) y *El angelito* (Luis Cornejo, 1965).

<sup>4</sup> Actualmente las dos copias (en 16 y 35mm) estarían en manos de privados en condición inestable y delicada, imposibilitadas de proyectarse.

nuestro país, sino un total de cuatro; y no sólo realizó la película *...A Valparaíso*, sino también otras dos que nunca han sido estrenadas en el país: *El pequeño circo* (1963) y *El tren de la victoria* (1964). A lo largo de la década de los sesenta, la relación de Ivens con Chile fue más estrecha y prolífica de lo que se sabía hasta ahora.

La importancia de indagar en la obra de Ivens no puede desconocerse. Por un lado, la relación del cineasta con Chile puede ser entendida como una oportunidad para regenerar parte del dañado tejido de la historia cultural chilena. El golpe militar de 1973 detuvo abruptamente el flujo creativo del cine local y dejó pendiente el estudio de la explosiva actividad en los sesenta y principios de los setenta. Al mismo tiempo, la visita de Ivens funciona también como una plataforma desde donde indagar aspectos de la cinematografía chilena en un momento clave: antes de su llegada, las películas producidas en ese lapso comenzaban a considerar en cine como herramienta de cambio social y político, un paso firme hacia el Nuevo Cine Chileno y su convergencia en el continente - el Nuevo Cine Latinoamericano.

## 2. Filmar Valparaíso

“Y nosotros iremos a Valparaíso” es una antigua canción de marineros que habla del mítico puerto y cómo los hombres de mar ansían llegar allí. Ivens toma parte de ese nombre para titular la película, pero además utilizará la versión cantada por Germain Montero para los créditos finales.

La etapa de pre-producción de *...A Valparaíso* se realizó entre octubre y noviembre de 1962. Ese tiempo, Ivens lo dedicó a caminar por el puerto, intentando hacerse de imágenes que más tarde transformaría en secuencias de la película. El trabajo fue intenso: “Hubo días en que partía a las ocho de la mañana con sus colaboradores a recorrer la ciudad y los cerros y no ponía fin a las búsqueda hasta las

dos de la mañana del día siguiente. A pesar de sus sesenta y cuatro años, demostró una resistencia física mayor que su joven equipo [...] El cineasta es como un espejo que todo lo observa y todo lo absorbe [...] Es un archivo que recoge todo y que observa cada cosa en función del cine, imaginando lo que vendría antes y después en la secuencia”<sup>5</sup>.

Siguiendo un método simple pero riguroso, Ivens realizó parte de la investigación del filme tomando notas de sus caminatas por la ciudad. Aquellos documentos fueron encontrados en la recuperación del acervo de la Cineteca de la Universidad de Chile en 2009, y otra parte fue revisada en la Fundación Ivens en Nijmegen, Holanda. A partir del 6 de octubre, Ivens describió “cometas, casas de forma triangular como barcos, una mudanza con un burro, un carnicero de caballo, las calles y las casas con poca intimidad [...] El sol brillante, los colores brillantes de las casas en los cerros” (Sutfkens, 2008).

Paralelamente, Ivens se informó del pasado histórico de Valparaíso, con especial interés por la insidia del colonialismo español o los intentos imperialistas europeos. También llamaron su atención los desastres naturales, terremotos, tempestades o los desbocados incendios alimentados por las corrientes ventosas de la geografía porteña. Ivens estaba impresionado por la capacidad de la ciudad para reincorporarse después de cada embate. Para entender la historia de la ciudad cooperaron las poetisas Carmen Gaete y Sara Vial, esta última muy cercana a Neruda. El premio Nobel fue quien proveyó a la producción de mapas y cartografía histórica para la visualización de estas secuencias en la película.

El rodaje de Ivens en Valparaíso se transformó en un evento: “El holandés errante aterriza en Valparaíso”; “En un film Valparaíso dará la vuelta al mundo”, tituló la

---

<sup>5</sup> J. Erhman, *Revista Ervilla* 1.432, octubre de 1962.

prensa. La novedad del rodaje se difundió también rápidamente entre los jóvenes artistas locales, quienes vieron en la experiencia una oportunidad de aprendizaje. Muchos de ellos participaron en alguna labor, ya fuera como ayudantes de producción o eventualmente como extras en alguna puesta en escena.

Neruda también tuvo una participación en el film, no sólo facilitando su casa para realizar tomas de los mascarones de proa, mapas y cartas de navegación antiguas de su colección personal, sino que también se dejó retratar bajando la inconfundible escala de caracol de su casa porteña, La Sebastiana. También se suma a la filmación la mujer de Ivens de entonces, Eva Fiszer, quien arribó al país en el mes de octubre e hizo su aparición en una de las secuencias de la película: con una sombrilla, vestida de blanco, paseando por Valparaíso en las afueras de una iglesia.

El cineasta, entretanto, encaraba las numerosas dificultades de recursos, los retrasos por elementos técnicos faltantes y sufría por su asma crónica. A pesar de esto, el equipo se mantuvo cohesionado. Tal vez uno de los legados más visibles del trabajo de Ivens con sus aprendices chilenos, fue la enseñanza del oficio del cine como una labor colectiva, donde cada uno hace su parte pero se funciona como un todo: “Su organización, tanto en lo técnico como en lo creativo, es admirable, con su ejemplo nos hace comprender como nunca lo que quiere decir verdaderamente un trabajo de equipo: la tolerancia mutua, la superación de cuestiones personales, de aportar sugerencias [...] Cada secuencia que se aborda viene precedida de una organización previa, exhaustiva”<sup>6</sup>.

### 3. Sinfonía de ciudad, *travelogue* y ensayo filmico

Que el cortometraje *Lluvia* sea una aclamada obra del cine poético es un asunto indiscutido en la literatura cinematográfica y reafirmado por cineastas e investigadores. También lo es *Tierra española* (1937), la película que realizó durante el conflicto civil español, un célebre documental de denuncia en tiempos de guerra. En fracciones de una misma unidad, la filmografía de Ivens navega entre el ensayo lírico y la militancia. Estas señas en la vida fílmica del documentalista holandés han provocado polarizadas versiones acerca de su obra; cuando hizo películas para retratar el viento (*Le Mistral*, 1965), fue duramente criticado por quienes sólo apreciaban la impronta política de sus filmes más ideológicos. Por otro lado, hay quienes dicen que lo realmente valioso del cineasta son sus experimentos estéticos influenciados por el *avant garde* de los años veinte, filmes poéticos como *Lluvia*, *El puente* (1928) o más tarde, *El Sena encuentra a París* (1957).

Ivens rechazó cada una de las excluyentes versiones, anteponiendo a estas discusiones el entramado complejo que lo hacía un realizador: “No me gusta que tilden mi trabajo como político. No hago películas de propaganda. Palabras como ‘humano’ y ‘social’ son más aptas [...] pero no soy poeta en una película y luchador en la siguiente. El público debe reconocer al director como la misma persona, indivisible” (James-Kester, s/f).

En esta dirección, *...A Valparaíso* puede ser la película que mejor expresa la unidad de sentidos que Ivens siempre defendió. En ella, más que en ninguna otra obra de su filmografía hasta ese momento, existe equidistancia entre la interpretación poética de una ciudad y al mismo tiempo una mirada política que se instala en la desigualdad para emplazar una vigorosa crítica social: “Veo mis películas no sólo como un acto artístico,

<sup>6</sup> Entrevista telefónica a Joaquín Olalla, Lundt, Suecia, mayo de 2009.

sino más bien como el acto de un lenguaje que tiene una ideología y una filosofía que es una fuerza activa, puesta en acción. Esa nueva clase de artista soy yo. El artista al servicio de la gente” (s/a, 1970).

Tal vez por eso... *A Valparaíso* es una película de difícil clasificación, y aunque las etiquetas son también reducciones, al menos calza en tres: primero, una Sinfonía de Ciudad, sub-género inaugurado, entre otros, por la obra cumbre de Dziga Vertov, *El hombre con la cámara* (1929), mismo año en que Ivens terminaba *Lluvia* y poco después que Walter Ruttmann rodara *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (1927). Por otro lado,... *A Valparaíso* es también un *travelogue*, en la antigua tradición de los filmes realizados en la forma de una bitácora de viaje; imágenes de territorios exóticos del mundo acompañadas de un comentario en off con impresiones del viajero.

Es común que tanto Sinfonías como *travelogues* sean catalogados como experimentos estéticos, pero escasos de fondo. Tal vez por esto, debemos considerar el filme como un ensayo lírico pre-*Verité* que le aporta un nuevo ingrediente: la subjetividad explícita, articulada en un lenguaje cinematográfico con sello propio desde el cual se proponen comentarios, preguntas o críticas, reflexiones provenientes del cruce entre el mundo interno del cineasta y el que se le presenta.

Esto hace de... *A Valparaíso* no sólo una película particular en la extensa filmografía de Ivens, sino también un hito interesante en la historia del cine documental: “La película ‘... A Valparaíso’ (1963) utiliza la confrontación con la topografía montañosa de este puerto chileno como punto de entrada a un ensayo sobre su topografía histórica y política” (Waugh, 1980).

La convergencia de los tres subgéneros (Sinfonía, *travelogue* y ensayo) está en la búsqueda de lirismo en su retórica y en una

confianza en la reflexión estética, lo que los asocia al cine de experimentación. Antes de la segunda mitad de la década de los sesenta, las condiciones tecnológicas (el registro de imagen sin referente auditivo directo) obligaron al autor a buscar rumbos expresivos desde la fragmentación, favoreciendo así una exploración del lenguaje cinematográfico en su dimensión cognitiva y emotiva. En estos filmes, la narración se lograba como resultado de la elaboración del discurso visual trabajado separadamente del sonoro, dialogando luego en el sentido final del filme. La búsqueda de nuevas asociaciones imagen-audio llevaron a los directores más osados a la investigación del cruce y combinación de recursos como la relación de la palabra y la imagen, efectos sonoros no diegéticos, entre otros.

Esta construcción del lenguaje fuera de los márgenes de una pretensión mimética de la realidad se adhiere a las múltiples búsquedas del cine como arte, una disciplina de lengua propia, en conquista de su independencia del teatro o la literatura. Estas exploraciones emprendidas con obstinación fuera del dominio expansivo de Hollywood se verán enfrentadas a una luz cegadora: la llegada del cine directo.

Ivens, sin embargo, tenía aprensiones con el estilo que rápidamente prendió entre los jóvenes realizadores, sobre todo con respecto al compromiso del director con su película: “En el *Verité*, por lo general la gente habla demasiado y el director no lo suficiente” (Ivens, 1969). Durante los sesenta, el documentalista prefirió permanecer en tratamientos visuales clásicos, pues veía en el Cine Directo la tentación por un registro abundante, pero en el que se perdía el control, un desplazamiento de la mirada y por lo tanto del punto de vista: “Estoy convencido que el Cine Directo es a la vez indispensable e insuficiente, pues le puede dar autenticidad al material que será utilizado en partes de la película, pero insuficiente porque sólo una voz en off puede expresar lo

complejo de la responsabilidad de la autoría, el compromiso del director o autor” (Ivens, 1969).

#### 4. Una sinfonía de ciudad con vocación crítica

Desde que Ivens dirige *El Sena encuentra a París* en 1957 y se radica en esa ciudad, se observa en su trabajo una vuelta al lirismo, como en sus primeras películas. En la madurez de su trayectoria, el cineasta compuso una Sinfonía de ciudad de la capital francesa en búsqueda de la poesía cotidiana y de las emociones, con humor y evidente oficio en el registro y el montaje (Waugh, 1980). El reconocimiento del mundo cinematográfico fue inmediato y obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

Para Ivens, el retrato urbano es un tema al que retorna con obsesiva regularidad. Uno de sus primeros filmes, *Estudios de movimientos* (1927), es un ejercicio acerca de la vertiginosa vida en París; *Lluvia*, un registro de Ámsterdam y sus aguaceros; *El puente* y luego *Rotterdam Europoort* (1966), ambas dedicadas a la agitada y moderna vida del puerto holandés. Y por cierto, *...A Valparaíso* y *Florenzia*, un filme de la deslumbrante ciudad italiana que nunca llegó a realizar.

La aparición de las Sinfonías de ciudad en la década del veinte ocurre en paralelo al origen del cine documental y se da por la convergencia de dos búsquedas. Los artistas de las vanguardias experimentaban nuevas formas expresivas propias del medio cinemático, al mismo tiempo que les nacía una fascinación por registrar la realidad, y la ciudad fue donde depositaron la mirada. Desde los primeros intentos, hay estrecha relación entre los ismos: cubismo, futurismo y constructivismo, además de indagaciones cercanas al surrealismo. Deslumbrados por los rápidos cambios de la urbe moderna, algunos como Dziga Vertov y Walter Ruttmann celebran esta novedad inaugurando un género empecinados en las filmaciones

documentales sin actores, de un registro espontáneo y libre de las acartonadas escenas preparadas en estudios. Los filmes intentan investigar el ritmo y el pulso urbano es un escenario natural para ello. No es casualidad que, entusiasmados algunos por el futurismo, tomaran el principio del movimiento en el lenguaje cinematográfico en busca de la velocidad (dentro del encuadre) y del ritmo (en el montaje).

Desde *El hombre con la cámara*, la relación entre el cineasta y el paisaje urbano se ha explorado en diversas direcciones. Actualmente, las Sinfonías de ciudad se encuentran fuertemente relacionadas con el documental experimental que pretende indagar en estructuras narrativas distintas a la dramática clásica construida a partir de un conflicto central desarrollado en tres actos.

Si bien en 1962 Ivens se siente bajo el embrujo de la arquitectura de Valparaíso, su mirada también declara compromiso político. De inmediato ve la oportunidad de filmar una ciudad otrora próspera y a la vez situar una crítica al capitalismo norteamericano, que luego de la construcción del canal de Panamá dejó al puerto chileno sumando problemas sociales, deterioro y desempleo. Posiblemente esto fue tema de conversación entre Ivens y Neruda en la casa porteña del Premio Nobel, donde el cineasta afiató la idea de filmar allí la película-seminario con los jóvenes universitarios. Ivens estaba fascinado con la estructura de la ciudad y su diversidad arquitectónica, con el efecto de la fuerza de gravedad sobre sus construcciones y su caos. Tal vez por esto definió su visión de Valparaíso como un caleidoscopio de contrastes, un reflejo de la vida en vertical, posiblemente influenciado por sus conversaciones con Neruda y sus Odas elementales, editadas poco tiempo antes:

“Valparaíso  
qué disparate  
eres,  
qué loco,

puerto loco,  
qué cabeza  
con cerros,  
desgreñada,  
no acabas  
de peinarte,  
nunca  
tuviste  
tiempo de vestirte,  
siempre te sorprendió  
la vida,  
te despertó la muerte...”.  
(Fragmento de *Odas elementales*, 1954).

En el registro de la arquitectura de la ciudad, Ivens encuadra. En el texto, Chris Marker hace despegar la literalidad en la imagen, sugiriendo casas como barcos y escaleras que no llegan a ningún lado. El énfasis en *...A Valparaíso*, como en otras Sinfonías de ciudad, no ancla en la velocidad de las nuevas máquinas que ha traído el progreso, sino en su composición caleidoscópica y vertical, enlazada por los ascensores que suben y bajan. La investigación de las propiedades del movimiento en el lenguaje fílmico que inició Ivens en *El puente*, aquí se encuentra en los *travellings* desde los elevadores de los cuarenta y dos cerros porteños. Cine y arquitectura son aquí lenguajes que encuentran vértices, como ocurre en el recorrido perpendicular de los ascensores que cruzan el encuadre del plano fílmico para encontrarse en el otro plano, el de la mesa del arquitecto que traza el diseño urbano.

## 5. Conclusión

En la década del sesenta Ivens estuvo en Chile en cuatro ocasiones, filmó tres películas en estrecha colaboración con jóvenes cineastas chilenos, revisó sus propios filmes y los de ellos, dio charlas y estuvo presente para apoyar un encuentro clave para el Nuevo Cine Latinoamericano en el Festival de Cine de Viña del Mar. Desde 1962 a 1969, el holandés estuvo fuertemente ligado a nuestra cinematografía y atento a los cambios

políticos que la nación vivía. A casi cincuenta años de su primera visita, se puede inferir que su huella en el cine chileno no necesariamente se advierte en las películas, sino en quienes trabajaron en ellas. Antes de su visita, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile ya había comenzado un camino en el documental con una fuerte impronta en el cine social, e Ivens llegaría a estimular en esa misma dirección. Él creía en el cine como herramienta de cambio social, y su apoyo y aporte en naciones del Tercer Mundo estaba fundada en impulsar en sus autores la búsqueda de un cine local, que reflejara tanto la identidad de la nación como sus carencias: “Lo importante es que en su interior manifieste las expresiones y aspiraciones más profundas de cada uno de vuestros pueblos” (s/a, 1970).

El creciente interés por estudiar la obra de Joris Ivens en todas sus dimensiones despierta la atención en su paso por Chile, pues se vislumbran allí nuevos alcances en el surgimiento del cine social en el mundo y que ya inquietaba al cine en América Latina. A doce años de la muerte de Ivens y cuarenta y ocho de su visita, recién comienza la revisión, análisis y alcances de su estadía y de las películas que realizó, dos de ellas nunca proyectadas en territorio chileno.

## Referencias

- Ivens, J. (1969). *The camera and I*. New York: International Publishers.
- James-Kester, T. (s/f) *The essential Ivens*. Holland Herald, 17, 9.
- Mouesca, J. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral.
- s/a (1970). Joris Ivens y el Nuevo Cine Latinoamericano. *Hablemos de Cine*, 52.
- Stufkens, A. (2008). *Joris Ivens Wereldcineast*. Nijmegen: Europese Stichting Joris Ivens.
- Waugh, T. (1980). Travel notebook. A people in arms: Joris Iven's work in Cuba. *Jump cut, a review of contemporary media*, 22: 25-29