



HISTORIA del CINE CHILENO 4

CARLOS OSSA COO

NOSOTROS
LOS
CHILENOS



Colección: "NOSOTROS LOS CHILENOS"
Serie: HOY CONTAMOS

HISTORIA
del CINE
CHILENO

CARLOS OSSA COO

Libro: "LA HISTORIA DEL CINE CHILENO"
Por Carlos Ossa Coo.

EMPRESA EDITORA NACIONAL QUIMANTU
LIMITADA.

Avenida Santa María N.º 076, Santiago de
Chile. Casilla 10155.

Primera edición, 1971. Inscripción N.º 39420.

Arte y diagramación: ROSARIO TORRES
PEREIRA.

Fotos: FILMOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE
CHILE, POOL Y ARCHIVO FOTOGRAFICO DE
QUIMANTU.

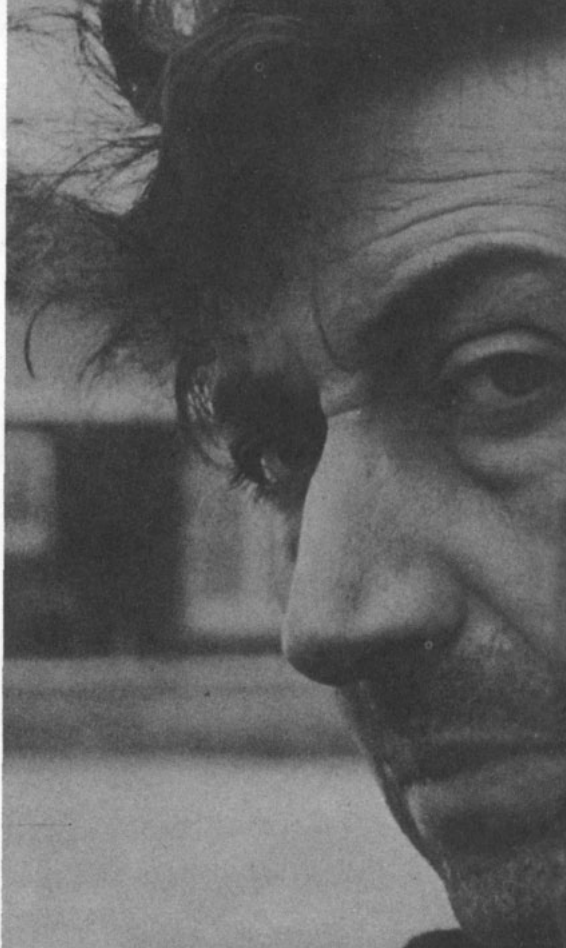
Este libro se terminó de imprimir en los
talleres de la EMPRESA EDITORA NACIONAL
QUIMANTU LTDA., Bellavista N.º 0153, en
el mes de noviembre de 1971.

Edición de 50.000 ejemplares.

Director de la División Editorial: JOAQUIN
GUTIERREZ.

Jefe del Departamento: ALEJANDRO CHELEN.

Director de la colección: ALFONSO ALCALDE.



INDICE

Pág.

LOS PIONEROS (esos desconocidos de siempre)	8
EL BOOM DEL MUDO (los locos veinte)	18
EL SONIDO Y ALGO MAS (muy poco para recordar)	31
HACIA EL CINE INDUSTRIA (los fastos del subdesarrollo)	41
LOS RESPLANDORES DEL 45 (la realidad, ¿qué es eso?)	53
EL ABATIMIENTO (la década de las sombras)	64
LA NOVISIMA OLA (un choque con la realidad)	71



LOS PIONEROS

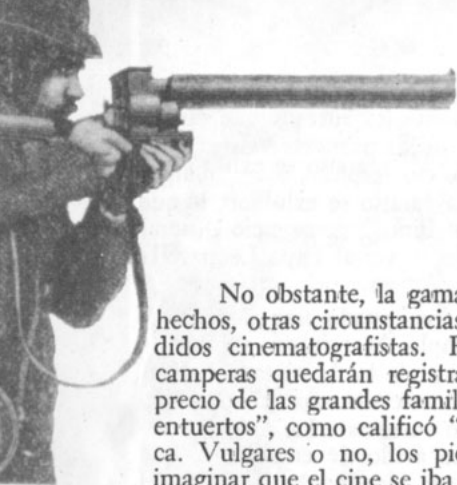
(esos desconocidos
de siempre)

Según todos los indicios, fue en 1902 —época en que la zarzuela reinaba sin contrapeso y *La Lira Chilena* registraba puntualmente los sucesos que escandalizaban a la sociedad establecida— cuando se capturaron las primeras “vistas” que dieron nacimiento al cine chileno. Tan precario inicio no impidió, sin embargo, que el 26 de mayo de ese año en la sala Odeón de Valparaíso se exhibiera lo que había sido registrado un mes antes en la Plaza Aníbal Piñó: un ejercicio general de bomberos. Los asombrados asistentes también pudieron ver al Papa León XIII en un “noticioso” llegado de Europa.

Ya en esa época la *American Biograph* había inaugurado una decena de salas en América Latina. En Buenos Aires, por ejemplo, la primera exhibición tuvo lugar el 28 de julio de 1896 y también en un cine de la American. Apenas comenzado el siglo, el invento —que revolucionaría el arte del espectáculo— llegó a Chile con todas las limitaciones que es del caso imaginar. La magna creación de los hermanos Lumière encontró a un público ávido de emociones, que trató de evadirse del provincianismo y la placidez de la vida nacional, mechada sólo de algunas turbulencias políticas, que se hacían temas obligados en las tertulias familiares y en las aristocráticas reuniones de los clubes exclusivos.

Las perspectivas para el desarrollo cinematográfico no sólo eran magras en Chile, sino también en los países altamente industrializados. Cuando el 28 de diciembre de 1895, en la salita habilitada por el Grand Café en la rambla Des Capucines, en París, se hace la primera exhibición de diez películas que duraban entre uno y tres minutos, la recaudación alcanza a 33 francos: uno por cada espectador que asistió, entre estupefacto y perplejo, a la fabulosa velada.

Dice Manuel Villegas López que las “primeras películas produjeron otras idénticas en todas partes. Las pantallas se llenaron de “salidas de obreros”, llegadas de trenes, personajes famosos, fuentes públicas y desfiles militares”.¹ No fue extraño, entonces, que para los anónimos chilenos que se parapetaron en la Plaza Aníbal Pinto lo primero que se les ocurrió fue filmar a los bomberos, que simbolizaban la audacia y el arrojo.



Otro precursor.— El científico George Demeny inventó un aparato, el Phonoscope, para darles movimiento a las fotos fijas.

No obstante, la gama que ofrecen las imágenes se comienza a variar; otros hechos, otras circunstancias empezarán a preocupar a los incipientes e incomprensidos cinematografistas. Reuniones sociales, acontecimientos públicos, fiestas camperas quedarán registradas por estos pioneros, que sufren, a la vez, el desprecio de las grandes familias, que no quieren ser protagonistas de esos “vulgares entuertos”, como calificó “las películas de actualidades” un periodista de la época. Vulgares o no, los pioneros siguieron imperturbables su trabajo, acaso sin imaginar que el cine se iba a transformar en parte consubstancial de la cultura del siglo XX.

Los que con presteza filmaron los ejercicios bomberiles de 1902 no estuvieron presentes un año después para registrar, entre el 10 y el 15 de mayo, la gran huelga portuaria. “En 1903 fermentaron los barrios pobres de los cerros. Sonaron vidrios rotos, gritos y tiros. Murieron dos individuos, una mujer y uno de esos policiales de entonces, llamados *pacos*. Tiendas y casas cerraron puertas y ventanas. Toda la ciudad tomó un aspecto tenebroso. Entre los días 12 y 13 de mayo ardieron montones de mercaderías en los muelles, además del edificio de la Compañía Sudamericana de Vapores.”²

El reflejo cinematográfico de aquellos años se centró, fundamentalmente, en sucesos de escasa trascendencia histórica o política. El productor y exhibidor Alfredo Ansaldo, dueño de la sala Variedades, proyectará antes de 1910 un sinnúmero de escenas más o menos típicas, llenas de color local, pero que poco o nada agregan al conocimiento real de la vida chilena. Algunos de los títulos así lo atestiguan: *El Tedéum*, *Paseo de huásos a caballo*, *Cuecas en el Parque Cousi-*



Revólver fotográfico.— Basándose en el mismo principio de la nuez de un revólver, Marey inventó el "fusil fotográfico", con el cual pudo obtener once imágenes correlativas del vuelo de una golondrina.

ño. Se trataba de pequeños filmes que ejemplificaban el aire de fiesta que se vivía en los festejos de algunas efemérides y, cuando más, de aspectos nacionales que pugnaban por hacerse característicos. Pero nada más. Era la época en que Georges Méllies —que había asistido a las primeras exhibiciones de los Lumière— asombraba a Europa con su exuberante imaginación y con el talento para renovar o improvisar la técnica cinematográfica. Pero en los países de América del Sur sólo existía "sobre cualquier otra preocupación (artística o cultural) la curiosidad, la exploración de una herramienta que apenas se empezaba a conocer".³

Los artesanos que se empeñaban en recoger en imágenes todo el espesor del localismo no tenían otra pretensión que cumplir, en ese período, con los requerimientos de las primeras salas que empezaban a funcionar con regularidad en Santiago, Valparaíso, Concepción y Antofagasta y mezclarlo con el material que llegaba desde el exterior. No se pensaba, ni por asomo, en películas argumentales: la ópera, la zarzuela y el teatro seguían siendo los espectáculos indiscutidos, los que reunían a la alta sociedad de ese tiempo, que dividía entre el Santiago y el Municipal sus preferencias inmediatas.

Con la llegada de 1910 —fecha del Centenario—, la actividad crece en forma desconocida. La capital ya aglutina a más de 300 mil habitantes y se puede considerar que es una ciudad con vida propia, a pesar de su estructura bastante aldeana. Las fiestas centenarias fueron filmadas con cierta prodigalidad, pero el material, como muchas otras cosas, no se conservó. De esa época queda como muestra el registro filmico de los funerales del Presidente Pedro Montt, que había



Mirar el pajarito.— La vieja máquina de cajón, antecesora ilustre de la cámara tomavistas.

Teatro negro.— Lo que hoy se conoce como escenificación con luz negra tuvo su precursor en el teatro de Reyneaud, quien fue el primero en utilizar las pantomimas luminosas.



Sombras mágicas.— Los precursores del cine utilizaron todos los recursos para ilusionar con la imagen y el movimiento.

muerto en Alemania en agosto de 1910. Arturo Larraín Lecaros captó la llegada de sus restos y su posterior entierro. Algunas de esas escenas fueron incluidas en la película *Recordando* (1960), de Edmundo Urrutia, especie de antología del cine chileno.⁴

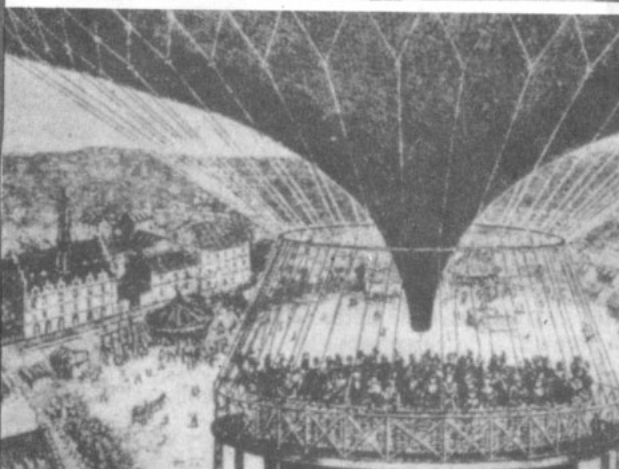
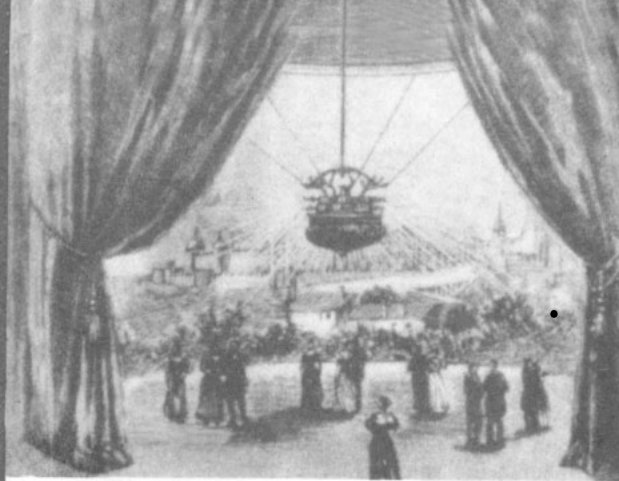
“En los días iniciales del cine, las noticias no se presentaban como hoy, es decir, en forma periodística. Hasta 1907 más o menos —afirma Jacques Guérif— los programas de cine estaban constituidos por películas cortas, cómicas, dramáticas o de actualidades. Su presentación se hallaba, en su mayor parte, en manos de directores de espectáculos ambulantes; las películas no se alquilaban como se hace ahora, sino que se vendían a los expositores que proyectaban las copias en la pantalla hasta su completo uso.” Se comprenderá que la filmación



Los auténticos pioneros.— Louis y Auguste Lumière, los verdaderos creadores del cine.

Fotos panorámicas.— Esto se llamó **ciclorama** y consistía en proyectar fotografías fijas en forma panorámica, dando la impresión de que el espectador estaba dentro del cuadro.

El globo se mueve.— En 1900, con ocasión de la gran Exposición de París, Raoul Grimoin Sanson presentó el **cineorama** —precursor de la pantalla total de nuestros días



de pequeños filmes era una necesidad en nuestro ambiente, pues de esa manera se abarataban los costos de las exhibiciones. Además, y como ha sucedido siempre, el público buscaba su propia realidad en la estrechez y oscuridad de las salas.

Hasta ese momento la actividad cinematográfica se circunscribía a lo que pudieran hacer —generalmente en sus ratos libres— un montón de aficionados, que, al margen del entusiasmo, poco tenían que agregar. Algunas cronologías señalan que ya en 1913 se realiza en Chile un filme argumental: *El billete de lotería*. Sin embargo, se trata de un error bastante generalizado desde el momento en que no pasó de ser una aventura escolar de Jorge Délano, su presunto director. Es efectivo que en el año 13 se fundó el primer estudio financiado por el comerciante francés Fédier Vallade, que funcionó brevemente en la calle San Isidro. La primera película que se ideó fue *El violín de Inés*, que no llegó a terminarse por razones que aún se desconocen, pero lo más seguro es que nadie estaba satisfecho con los resultados que se habían obtenido. “Al estallar la guerra del 14 —cuenta Délano—, Monsieur Fédier envió a su único hijo al frente de batalla, creyendo que el conflicto iba a ser corto y que el muchacho tendría un lindo pretexto para hacer un viaje a Europa. Pero el joven Fédier cayó en su primera acción bélica y la infausta noticia trastornó a su padre. El estudio fue a remate y *El boleto de lotería*, mi primera experiencia cinematográfica, tan tristemente frustrada, se vendió al peso a un fabricante de celuloide. Había adoptado el nombre de René Blas porque si en mi casa o en el colegio hubieran sospechado que era artista de cine, sabe Dios qué medidas disciplinarias me hubieran aplicado.”⁵

Pero el que iba a dinamizar verdaderamente la industria cinematográfica es el italiano Salvador Gambiastiani, que instala su estudio en la calle Bandera 179. El cineasta itálico, que había hecho algunas experiencias en su país y posteriormente en Buenos Aires antes de viajar a Chile, instruyó a un verdadero equi-



po de cineastas sobre el más adecuado manejo de la técnica y la manera de conseguir algunos efectos en el montaje de los noticieros y documentales que realizaban. Hay constancia al menos de que en los estudios de Gambiastiani se hicieron documentales que reflejaban aspectos más “sociales” de la vida chilena. *Recuerdos del mineral El Teniente* (1919) duraba ocho minutos y en cierta forma sintetizaba someramente el rudo trabajo de los mineros. También de los estudios de la calle Bandera salieron filmes como *Santiago antiguo* (1915) y *Fiesta de los estudiantes* (1916), que centraban su *leitmotiv* en los posibles encantos de la existencia santiaguina.⁶

Lo cierto, no obstante, es que el cine chileno se debatía en el más desolado empeño, sin ningún tipo de apoyo oficial y sólo acicateado por algunos productores que apuntaban más al negocio que a expresiones socio-culturales. Los pioneros fueron, en todo caso, más intuitivos que profesionales; asimilaron apresuradamente una forma nueva de lenguaje y de comunicación que aún no había encontrado todas sus posibilidades. Eran años de improvisación y de búsqueda, aunque en los grandes centros de filmación las estrellas empezaban a ganar sueldos fabulosos y, de paso, a formar lo que más tarde se conocería como el *star-system*. No importaba casi para nada quién dirigía un filme; lo que interesaba era quiénes actuaban y qué proezas hacían.

Chile, obviamente, estaba muy lejos de acceder a esas metas y todo lo que se hacía no pasaba de ser un trabajo voluntarioso de tesoneros aficionados. Y esto, desde luego, se tradujo en algunas mitologías que han pasado como verdades inamovibles. Una de ellas, por ejemplo, es que Jorge Délano fue un precursor del cine chileno; tal aseveración es bastante falsa, pues la primera película de Jorge Délano es de 1924. Su vinculación al cine data de 1914 —como algunos sostienen—, pero sólo se trató de un intento fallido, como ya quedó demostrado. También se ha dicho que la chilena Gabriela Bussenius “fue la primera directora con faldas en el mundo”. Tal vez pueda ser cierto, pero no tiene



Regador regado.— El grabado imagina cómo fue la primera proyección de los hermanos Lumière en el Grand Café, donde el público asistió a las primeras imágenes en movimiento.

ninguna importancia, pues su filme *La agonía de Arauco* no sólo estaba destinado a quedar fuera de la historia del más metódico erudito del cine, sino que se trataba de una obrita de aficionada que no sobrepasaba esa aleva circunstancia. Pero, en honor a la verdad, la primera mujer que hizo cine en el mundo fue la francesa Alice Guy, que ya en 1900 realizó su filme inicial *La fée aux choux*,⁷ además de una decena de otras bandas, destacándose como una auténtica pionera hasta el fin del cine mudo.

Serán los años 20 los que darán al cine chileno su más aproximada dimensión industrial, a pesar de que sus resultados artísticos, como veremos, serán de muy debilitadas concreciones.



**EL BOOM
DEL MUDO**
(los locos veinte)

A comienzos de la década del 20 era justo preguntarse si verdaderamente existía un cine nacional o era sólo un conjunto de incontroladas apariencias. Si nos remitimos a una historia mundial del cine, quizás podamos obtener una clarificación de esa semiinterrogante. René Jeanne y Charles Ford en su *Histoire illustrée du cinéma*, al examinar la producción latinoamericana, hacen esta referencia a Chile: "Sólo se pueden catalogar *El grito del mar* y los demás filmes patrióticos del poeta-actor Pedro Sienna. No hay nada más que pueda figurar como una verdadera producción".⁸

Tal vez esa afirmación nos facilite una indagación más real, menos anecdótica, de lo que fue el cine chileno en la etapa de culminación de la época muda. Se ha dicho, y con razón, que la década del 20 fue la más pródiga en rodajes y estrenos en el país, que en 1925 —según algunas afirmaciones— logró la concreción de dieciséis filmes. Pero es justo, a la vez, analizar qué representaban esas producciones, hacia dónde apuntaban y si no eran más que trivialidades filmadas en pocas semanas y por realizadores de buena voluntad. Espigando algunos títulos se puede apreciar que, en general, había un predominio de *sketches*, de ciertos pasos de comedia, que no hacían alentar la esperanza de una producción coherente y más o menos significativa.

Además, el cine rehuía cualquier enfrentamiento con la realidad, a pesar de que los signos de la crisis social se habían evidenciado en 1919, cuando la producción salitrera marcó su índice más bajo: 915.239 toneladas métricas. Sólo cinco años antes la misma producción había alcanzado 2.738.339 toneladas. Esto trajo como consecuencia inmediata una continua emigración de obreros hacia el sur del país, y ya en 1920 se inauguran en Santiago los famosos *albergues*, en que se hacían los desocupados de la pampa salitrera. "El salario es el permiso que se nos da para vivir", argumentaba Luis Emilio Recabarren, que ocho años antes había fundado el diario *El Despertar de los Trabajadores*, en Iquique.

Lo cierto es que el cine se acercaba a la realidad a través de los famosos

filmes de actualidades, que eran financiados por los grandes diarios de la época: *El Mercurio* y su sello Herald Films, *La Nación* y su socio Andes Films y el noticioso que también mantenía *El Diario Ilustrado*. Sin embargo, el cine argumental estaba a muchos kilómetros de distancia de la realidad inmediata del país. O, simplemente, le daba la espalda. *Cuando Chaplin enloqueció de amor* se titulaba un bodrio realizado en 1920 y que, incuestionablemente, era una burda parodia de Charlie, que ya había llegado a la cúspide de su carrera.⁹



Borcosque en acción.— Estas dos fotos corresponden a los primeros films que realizó Juan Carlos Borcosque antes de emigrar a Estados Unidos: *Hombres de esta tierra* y *Martín Rivas*, respectivamente, ambos protagonizados por Jorge Infante.

Era difícil, en consecuencia, que a través de un cine paródico se echaran las bases reales para la formación de un verdadero cine nacional. Sin embargo también se apelaba al folletín como fórmula de entenercer a lacrimógenas espectadoras. Así, el 26 de agosto de 1922, en el cine Unión Central, fue estrenado

Pájaros sin nido, un melodrama sobre la vagancia infantil, que dirigió Carlos Cariola y que tenía argumento del presunto autor teatral Enrique Vigneau Montt. El esperpento, por más detalles, fue presentado en forma privada en la casa de doña Emiliana Subercaseaux de Concha, la que enternecida hizo una donación para los niños sin hogar, ya que ése era el tema que trataba de enfocar la película. El actor principal fue un niño llamado Alamiro Santelices y que era acomodador en el Teatro Novedades.



En la Argentina.— Esta fue una de las últimas fotografías que se le tomaron a Carlos Borcos que cuando ya estaba definitivamente radicado en Argentina. Aparece junto al actor Alfredo Alcón.

Otro pionero.— Natalio Pellerano, uno de los más cotizados camarógrafos de la época del cine mudo en Chile.



Don Quipanza y Sancho Jote se llamó otro filme chileno de esos años. Fue estrenado en 1921, y a pesar de que ya no queda ni un fotograma de recuerdo,¹⁰ no es difícil imaginar que se trataba de un episodio de escaso contenido y que sólo aspiraba a ser una obrita de circunstancias, como las que en la época del cine sonoro rodaría José Bohr.

Según algunos cronologistas del cine chileno, en 1926 ya se habían filmado sesenta y una películas argumentales en diversas partes del país. Hay que dejar constancia de que solamente en Valparaíso se realizaron dieciséis en sólo nueve años. El dato puede parecer exagerado, pero hay que tomar en cuenta que en ese tiempo la producción de un filme no implicaba la inversión de grandes capitales, ya que se trabajaba en forma mucho más artesanal y, generalmente,

Golondrina de invierno.— La actriz Ernestina Estay, principal protagonista del film de Nicanor de la Sotta del mismo título del epígrafe.



el director de la película era a su vez el camarógrafo, el guionista y el actor principal. Los actores, por otra parte, incursionaban en el cine sólo por divertirse y alcanzar figuración; las más de las veces eran sólo aficionados. O personas de muy buena voluntad. Los filmes que se concretaron en Valparaíso fueron los

siguientes: *Alma chilena*, *Todo por la patria*, *La avenida de las acacias*, Manuel Rodríguez, *El odio nada engendra*, ¿Por qué delinquirió esa mujer?, *La tarde era triste*, *Esclavitud*, *El monje*, *Grito en el mar*, *Las chicas de la Avenida Pedro Montt*, *Nobleza araucana*, *Incendio*, *El leopardo e Ideal y carne*.

De ese extenso material, lo único rescatable sería *Grito en el mar* (1924), de Pedro Sienna, filme en que se conjugaban elementos más adultos de exposición y en el cual, al menos, se apreciaba cierto rigor técnico e interpretativo, al punto que figuró como una de las películas más representativas del cine mudo chileno, tal como ya quedó consignado.

Las chicas de la Avenida Pedro Montt (1925) fue dirigida por el camarógrafo Alberto Santana¹¹ y, siguiendo las crónicas de la época, se basaba en un asunto bastante sentimentaloidé del tenor Piet van Ravenstein, quien además ofició de actor principal del engendro. Los demás filmes realizados en Valparaíso no excedían de esas circunstancias; otros caían en el patrioterismo difuso y enfervorizado, pero que no dejaban ninguna lección plausible al espectador.¹²

Hacia fines de 1924, dos camarógrafos registraron y sólo por un azar uno de los hechos que más conmoverían a los trabajadores de ese tiempo: el suicidio de Luis Emilio Recabarren, ocurrido el 19 de diciembre de ese año. "Carlos Pellegrini y Luis Pizarro lograron filmar el acontecimiento. Esto ocurrió por una extraña casualidad del destino —contó Pablo Vergara—, que hizo que en el momento de la lamentable desgracia se encontrase en las inmediaciones Pellegrini, que inmediatamente llamó a Pizarro para que filmara el suceso. La copia, que mostraba además los funerales completos del líder proletario, fue adquirida por el PC y hoy día nadie sabe qué fue de ella."¹³

El testimonio cinematográfico del hecho tal vez se inscriba dentro del cine documental como uno de los grandes logros casuales de la cinematografía nacional. Lástima que se haya perdido la copia y que las nuevas generaciones no hayan podido conocer la exacta dimensión del suceso, que causó enorme revuelo en la época, ya que Recabarren, de más está decirlo, era el líder indiscutido de los trabajadores y en 1921 había sido elegido diputado por el Partido Obrero

Socialista, siendo el primer parlamentario de indiscutida estirpe proletaria que llegó a la Cámara.

También en 1924 hace su debut como director cinematográfico Jorge Délano, que se había dado a conocer a través de la caricatura política. *Juro no volver a amar* fue el cacofónico título del filme y, según cuenta el mismo Délano, fue financiado por “un grupo de amigos que reunió el dinero necesario para adquirir el celuloide”. Se trató de una película de aficionado que nada agregó, por supuesto, a lo que ya se había realizado hasta entonces. Lo único valioso fue que el camarógrafo Luis Pizarro, que impresionó las escenas, tuvo que construirse él mismo la filmadora.

Un año después, Jorge Délano vuelve a las andadas y realiza lo que sea tal vez el primer filme anticomunista del cine chileno. *Luz y sombra* se llamaba y en él aparecía un “terrible” bolchevique que se hacía nombrar Chunchu Quiroga. Además, el papel central estaba interpretado por el mismo Coke y algunas de sus escenas se rodaron en el viejo Hospital San Borja. En 1926, Délano dio un magnífico ejemplo de cómo no se debía hacer cine. Se basaba en un tema hípico y tenía por título *Rayo invencible*, y si nos atenemos al relato del mismo director, “debido a un atraso en el laboratorio, la copia, sin compaginar, me fue entregada el mismo día de su *première*. El apresuramiento con que iba mandando al teatro los “tambores” de la película, sin tener tiempo para revisarlos, hizo que un crítico lo intitulara *Rayo inservible*, y no dejaba de tener razón. En la parte culminante del filme, rodado en el Club Hípico, los caballos empezaron a correr al revés y fue necesario suspender la función”.¹⁴

Se explican por sí mismas cuáles eran las principales deficiencias de una cinematografía que se negaba a asumir su plena adultez.

El prolífico autor teatral Antonio Acevedo Hernández también se sintió tentado por el cine y en 1923 adaptó una de sus obras: *Almas perdidas*, que no alcanzó el éxito que tal vez él esperaba. Es que los rudimentos de la cinematografía chilena no permitían en esa época otras posibilidades que hacer muy modestísimas creaciones. Mayor revuelo causó el segundo filme de Acevedo: *Agua*

de vertiente (1924), en la que se mostraba por primera vez en el cine nacional una escena de desnudo femenino, que fue protagonizado por la bailarina María López. El filme, con algún escándalo, fue estrenado en los cines Esmeralda y Brasil el 25 de diciembre, fecha poco propicia para un acontecimiento de esta especie. Pero el carácter muy especial de Acevedo Hernández le hacía obviar estas situaciones. Hablando del dramaturgo, González Vera lo retrató con estas frases: "No expresaba deseos de posesión de cosa alguna ni pretendía ser rico, tener poder o ser monarca. No tenía en mente ninguna aspiración secundaria".¹⁵

Fueron, por lo demás, las dos únicas incursiones que hizo el dramaturgo en el cine, sin haber obtenido otro halago que verse envuelto en una aventura que lo hizo salirse de su marco específico: el teatro. Era la escena lo que realmente sentía y lo reflejó con gran agudeza a través de un artículo que escribió en 1918 y que en parte decía: "El teatro —lo he afirmado en otras ocasiones— es la representación más objetiva del arte, alrededor de cuya manifestación convergen todas las impresiones del actor y del público unidas, es como un lazo de aglutinación de lo emotivo dentro de la dinámica del arte".

El año 1925 trae una gran aportación técnica al cine mundial: el movimiento de la cámara. Hasta entonces habían sido siempre los actores quienes se habían desplazado en torno a la máquina. El realizador alemán E. A. Dupont invierte los términos del juego y es la cámara la que sigue los movimientos de los actores. Nace, de esa manera, el cine psicológico, intimista, que puede expresar con mayor profundidad el subjetivismo de la interpretación. *Variété*, el filme de Dupont, se hizo paradigmático para el apogeo de un arte que poco a poco iba encontrando sus verdaderas coordenadas estéticas y acercándose a la creación de un lenguaje propio, insustituible.

En Chile, mientras tanto, a pesar de los vaivenes políticos y de la inestabilidad general que vivía el país, la agitación cinematográfica siguió propagándose. Carlos Borcosque, un periodista que había trabajado largamente en publicaciones argentinas, formó a comienzos de 1923 su propio estudio, de donde salie-



Epoca de esplendor.— Pedro Sienna realizó en 1925 el film que a juicio de todos los especialistas constituyó el mejor de la época no parlante: **El húsar de la muerte**. El mismo Sienna, al centro, encarnó a Manuel Rodríguez.

ron variadas producciones: *Hombres de esta tierra*, *Traición*, *Martín Rivas*, *Diablo fuerte*, filmadas aquel mismo año. Sin embargo, no le fue del todo bien en la empresa y a mediados de 1927 decidió irse a Hollywood, donde confluían intérpretes y directores de todo el mundo, alcanzando algunas cimas más o menos categóricas para un realizador sudamericano.

Los filmes *Martín Rivas* y *Traición* fueron protagonizados por Jorge Infante, un corredor de la Bolsa de Comercio de Santiago, que decidió alternar la monotonía con el cine. También el popular boxeador Luis Vicentini intervino en *Traición*, aunque el actor Rogel Retes en sus memorias señala que Vicentini, en realidad, actuó en *Diablo fuerte*. Y dice al respecto: "Triunfaba en esos días en Chile una hermosa artista panameña, Silvia Villalaz, de bonita estampa, que había filmado dos películas: *Martín Rivas* (1925), que coprotagonizó con Jorge Infante, y *Diablo fuerte* (1925), con Luis Vicentini y Evaristo Lillo".¹⁶

Pero 1925 no sólo sería el año de Borcosque y su apogeo. Un poeta y actor, Pedro Sienna, sintió la tentación de hacer cine. Pedro Pérez Cordero, auténtico nombre de Sienna, buscó con ahínco el tema histórico, tratando de configurar un cine semiépico, pero que no vulnerara los valores estéticos deseables. Basándose en un guión propio, acometió la empresa de filmar *El húsar de la muerte*, que revelaba aspectos más o menos conocidos del guerrillero Manuel Rodríguez. El filme —uno de los pocos que se conservan de la época chilena del cine mudo, gracias a una restauración a que lo sometió el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1965— ha sido considerado como la expresión más valiosa que se realizó en nuestro medio en la etapa no parlante.

Entre 1921 y 1926, Sienna se entregó con ahínco a la producción cinematográfica, pero sin alcanzar los mismos logros que en *El húsar de la muerte*. Alternando su prolífica labor teatral y poética, Sienna filmó, además, *Los payasos se van* (1921) —que insistía en los clásicos moldes de la tragicomedia circense—,

La última traspasada (1926) y *Un grito en el mar* (1924), película esta última que le valió ser incluido en algunas historias del cine europeo como el único representante más o menos eficaz de la cinematografía chilena de la etapa muda.

Juan Pérez Berrocal, Gregorio Pardo, Nicanor de la Sotta, entre otros, crearon en la mitad de la década del 20 algunos filmes que fueron bien apreciados en esa época, pero que, mirados retrospectivamente, no tuvieron, en realidad, una mayor gravitación en el arte de la imagen. Pérez Berrocal realizó varios filmes entre 1925 y 1930; entre ellos destacó *Destino*, que fue rodado en los estudios de Andes Films, que estaban situados en Teatinos 42. La película fue protagonizada por una niña llamada Berta Letelier y el mismo Pérez. Fue estrenada en noviembre de 1926.

Los años 20 no sólo trajeron una convulsión política considerable; también se pudo advertir la eclosión de grandes figuras literarias, algunas de las cuales fueron dadas a conocer por la revista *Claridad*, que editaba la Federación de Estudiantes. Son los años en que Pablo Neruda publica sus primeros libros, en que Gabriela Mistral asombra a los chilenos con sus *Sonetos de la muerte*, en que Pablo de Rokha da a conocer su primer libro: *Los gemidos*. El poco y experimental cine que se hace queda empalidecido, fuera de combate, ante la irrupción de estos grandes poetas que definirían, particularmente, el desarrollo de la cultura chilena.

Nicanor de la Sotta,¹⁷ que también provenía del teatro, como la gran mayoría de los directores que se enfrentaron con el cine en ese tiempo, obtuvo un éxito bastante apreciable con su filme *Golondrina* (1924), que fue interpretado por Ernestina Estay, una actriz que además hizo cine en México en los albores de la etapa sonora, actuando en las películas *Luponini*, *el terror de Chicago*, que dirigió José Bohr, y *Sueño de amor*, en que intervino junto a Claudio Arrau, que encarnaba a Franz Liszt.

Ya cerca del año 1930, Jorge Délano volvió al cine y realizó su cuarta película, la que tituló *La calle del ensueño*. Se trató de una majadería grandilocuente,

muy al estilo de los bodrios elefantiásicos que hacía Cecil B. DeMille en Hollywood, pero sin los elementos adecuados y sin los recursos técnicos indispensables para condicionar el filme a los efectos que se pretendía crear en el espectador: un mundo de irrealidad y de fantasía. “Es cierto que los directores de Hollywood pueden estar orgullosos de haber producido películas de gran categoría —se justificó Délano—, y evidentemente mejores que las mías, pero ninguno de ellos puede narrar anécdotas más sabrosas que aquellas vividas por mí durante el rodaje de mis producciones.”¹⁸ Tal vez el mismo director dio la clave para entender qué clase de cine pretendía realizar: uno que le proporcionara anécdotas para relatar en las sobremesas.

Pero la década del 20 también tuvo otras sorpresas cinematográficas: por lo menos dos filmes de dibujos animados. El primero fue realizado en el lejano 1921 por Nicolás Martínez a base de dibujos de Alfredo Serey, caricaturista de *Las Últimas Noticias*. El filme, de corta duración, era un relato humorístico de la asunción de la Presidencia por parte de Arturo Alessandri Palma. La otra realización fue de Carlos Borcosque y se llamaba *Vida y milagros de Don Fausto* (1924), y no era otra cosa que una recopilación de la tira que desde inveterados tiempos viene publicando *El Mercurio*. Fuera de la novedad que significó en su momento, no puede considerarse como un dibujo animado auténtico, que reflejara una verdadera labor de creación, a pesar de que los rudimentos del cartón animado habían sido desarrollados en Francia por el ahora famoso Emile Cohl. “Su período de creación —dice Lo Duca— y de producción intensa se extiende de 1906 a 1912. La primera proyección pública de sus trabajos tuvo lugar el 17 de agosto de 1908 en el teatro del Gymnase, en París.”¹⁹ Es decir, en los años en que se hacen estos dibujos animados chilenos ya existía una rica experiencia tanto en Europa como en Estados Unidos, por lo cual lo que se hizo en Chile en ese período casi carece de importancia por la forma en que fueron utilizados los elementos cinéticos del dibujo.

Se puede sintetizar toda esta etapa como una desesperada búsqueda por

crear las bases de una industria filmica, pero cuyos frutos no fueron los que sus creadores apetecieron. Se hicieron muchas películas, es cierto, lo que no se tradujo en una constante de calidad. Es escaso el material rescatable, el que verdaderamente mereció pervivir. Lo demás es casi pura anécdota, recopilación inerte de datos y fechas, de filmes que ya no existen, que fueron devorados por el tiempo y por los impasibles fabricantes de peinetas.

Además, y esto es innegable, hubo muchas películas que no se hicieron o no se estrenaron y que, sin embargo, figuran macizamente en una presunta historia del cine chileno. Por eso hemos preferido hablar de filmes de los que existe constancia de realización y de exhibición en público. De otra manera sería fácil caer en gruesos errores. Porque nada significaría consignar aquí que en el año 1925 doña Rosario Rodríguez de la Serna trató de dirigir un esperpento titulado *Malditas sean las mujeres* y que un año después volvió a las andadas con otra película que llamó *La envenenadora*. Hasta los menos exigentes repudiaron con entusiasmo ambos filmes y estuvieron corto tiempo en las carteleras santiaguinas. Ambos hechos cinematográficos no son más que anécdota pura y sería majadero insistir en ellos, ya que no tienen otra representación que haber sido impresionados en celuloide, cumpliendo de esa manera con una trivial ley mecánica.

Poco, poquísimo, queda como testimonio de los avatares de una industria que pugnaba por alcanzar la edad adulta, pero que indefectiblemente se quedaba en una fase muy primaria. Es que también el subdesarrollo del país se transparentaba en su cinematografía y hubiera sido imposible que esos hombres, sin medios, sin equipos adecuados, sin una asimilación consciente de la técnica y la cultura cinematográficas, pudieran entregar algo más sólido de lo que hicieron. Y que esto no suene a justificación; es apenas una interpretación de una época pródiga en filmes, en intentos, en búsquedas desesperadas. Y es también una manera de cerrar un capítulo intenso del cine nacional que no dejó mucho para ufanarse, a pesar de lo que puedan decir eternos exegetas del fracaso.



EL SONIDO Y ALGO MAS

(muy poco para re-
cordar)

Pasó que el público empezó a desconfiar del cine que se hacía en casa. Y era lógico que sucediera. Si bien juzgaba con benevolencia, no podía menos que entrar en comparaciones entre lo que se hacía en Chile y el material que llegaba desde el exterior. Además, las grandes industrias cinematográficas se habían consolidado notablemente y los espectadores se acostumbraron a las luminarias, a un cine de cierto rigor técnico, en el cual nada aparecía escapado a la improvisación. Hollywood, en ese sentido, era un verdadero paradigma para la formación del gusto del público de cine.

Pero había otras causas para el receso cinematográfico que se aprecia en el país: las derivaciones de la gran crisis económica del *crac* de 1929 en Estados Unidos. "En América Latina —escribe Celso Furtado— la crisis alcanzó dimensiones catastróficas, debido a que, de entre las regiones subdesarrolladas, era una de las que más había ingresado al sistema de la división internacional del trabajo."²⁰ Chile tuvo que disminuir sus exportaciones en un treinta y tres por ciento entre los años 30-34, al mismo tiempo que bajar en un sesenta por ciento sus importaciones en el mismo período. La crisis, naturalmente, se tradujo en un retraimiento de todas las actividades nacionales y el cine no podía escapar a esa instancia, a pesar de los esfuerzos aislados que quisieron desplegar algunos cineastas.

Ante ese panorama era preferible el silencio que arriesgar sumas más o menos estimables en la realización de películas. De ahí que el hecho más significativo de 1930 sea la fundación de la revista *Ecran*, que semanalmente informa de lo que está aconteciendo en el mundo en el cine, pero centralizando sus noticias en el ámbito hollywoodense. Carlos Borcosque, que había regresado de Estados Unidos, fue el primer director de la revista. El hecho aparece relatado por la misma publicación en una información en la que se decía que "Carlos Borcosque tiene ya más de setenta años, pero es un hombre activo, pleno de vitalidad, que nunca, a través de su vida, ha dejado pasar de largo las oportunidades que el cine le ofrecía. La historia de *Ecran* está íntimamente unida a la vida de

Carlos Borcosque, puesto que fue el primer director de la revista cuando ésta nació en el mes de abril de 1930. Luego se trasladó (por segunda vez) a Hollywood y desde allí vigilaba la marcha de *Ecran*, enviando correspondencia y entrevistas a los actores y actrices que hacían furor en la capital del cine norteamericano”.

La emigración de Borcosque —que era el cineasta más profesionalizado de la época— tiene una perfecta correspondencia con lo que sucedía en nuestro medio: simplemente no había trabajo y lo único que seguía vigente eran los noticiarios que cada quince días o una vez al mes producían las empresas ligadas a los grandes diarios de ese tiempo, diarios que eran la expresión de las clases dominantes, desde luego. No obstante, y pese a los problemas subsistentes, hubo un hombre que se lanzó a la aventura: Edmundo Urrutia, que en 1930²¹ produjo y realizó el filme *El corazón de una nación*, muestra desigual y que no tuvo, en esos años, mayor repercusión, a pesar de que se apreciaba un mejoramiento de la técnica cinematográfica en relación a muchas de las cosas que se habían hecho en la década anterior, que aun hoy sigue siendo la más prolífica que ha conocido el cine chileno.

Al margen de las situaciones anteriores, el cine vivía una etapa de transición, bastante intensa. Hollywood ya había realizado sus primeros filmes sonorizados y *El cantor de jazz*, una película que tiene como protagonista al cantante Al Jolson, convulsionó la mentalidad habitual del espectador de cine. “El año 1928 es un momento de transición —dice Villegas López—, una fecha indecisa, en que aún se hacen algunas grandes películas mudas y se empiezan a filmar las primeras sonoras y parlantes. Pero en 1929 se abre la hegemonía absoluta del cine sonoro. Y entonces se produce este hecho lógico: vuelve a repetirse el proceso de creación del cine, no ya sobre la imagen sino en función del sonido. Así como entonces la primera idea fue la de un gran teatro sin limitaciones —cuyo máximo exponente es la reconstrucción histórica—, así ahora vuelve el mismo propósito de superación teatral, y aparece la revista cinematográfica. Es igual. En vez de los circos romanos y las batallas de trirremes, aparecen los grandes

decorados, la música, la danza y las canciones en el vértigo cambiante del ritmo cinematográfico, conquistado en treinta años de cine mudo.”²²

Al margen de los problemas anotados, era bastante comprensible que los realizadores chilenos vivieran una total desorientación, además que no estaban en condiciones de equiparar sus modestias a los fastos que desplegaba el cine norteamericano, que no sólo había llegado a la cúspide de su industrialización, sino que además poseía todos los medios para realizar una distribución eficaz y rápida de sus películas. “Por esos días llegaban a Chile las noticias del invento del cine hablado —dice Jorge Délano—, que venía a revolucionar la industria en los momentos en que nosotros habíamos hecho un esfuerzo enorme para ponernos a la cabeza de la cinematografía en Sudamérica.” La última afirmación no sólo es discutible, sino inexacta, pero lo real era que las reglas del juego habían cambiado y el Gobierno de Ibáñez decidió mandar a Délano —con un sueldo de 300 dólares mensuales— a estudiar las nuevas técnicas cinematográficas a Hollywood.

El viaje lo hizo Délano no porque el Gobierno estuviera muy interesado en el destino del cine nacional, sino porque su cuñado Pablo Ramírez era ministro y hombre de confianza del general Ibáñez. Pero el mismo Presidente haría noticia cinematográfica el 26 de julio de 1931, fecha de su compulsiva renuncia: los hechos fueron íntegramente registrados por los camarógrafos de Heraldo Films, el sello filial de la Empresa El Mercurio, que lanzó su documental con el título de *Derrumbe de un régimen* y que fue exhibido en la gran mayoría de los cines del país.

Otro de los que habían emprendido el viaje a Hollywood era Tito Davison, que terminaría radicándose definitivamente en México, en donde ha realizado una impresionante cantidad de películas comerciales y de muy escasa significación. Es decir, el éxodo era casi total. Adelqui Millar había tomado el camino de París trabando amistad con Carlos Gardel en el barco en que efectuaba la travesía. Ese hecho determinó que el director chileno realizara el filme *Luces de Buenos Aires*, en los estudios Joinville de París, en 1931. La película, como se

recordará, se basaba en un guión de Manuel Romero, un español que había recalado en Argentina y que se había destacado como hombre de cine y letrista de tangos. También el actor Jorge Infante, que se había iniciado en las películas mudas con Borcosque, se fue a París, en donde junto con Millar trabajó para la Paramount en el departamento de películas habladas en español, llegando a ser jefe de producción de algunos filmes de escasa gravitación en el ámbito latinoamericano.

En París, Millar no sólo se limitó a dirigir ese filme de Gardel. También realizó otras películas financiadas por la Paramount (*El navío ciego*) para el mercado latinoamericano. Acaso por inmadurez o porque los sistemas de promoción no habían logrado la categorización que ahora tienen, los filmes de Millar no alcanzaron la trascendencia requerida, a pesar de que contaban con buen manejo técnico y muchas posibilidades de ejecución, lo que en Chile, en ese momento, era imposible encontrar.²³

Entre tanto, Jorge Délano en Estados Unidos trataba de interesar a algunas compañías de las grandes para que se instalara en Chile y financiara filmes hablados en castellano para todo el continente y España. El plan, desde luego, era ambicioso, pero los ejecutivos de esas empresas estaban demasiado atareados en capear la crisis económica y afianzar, primeramente, el negocio interno, no estando en condiciones de distraer capitales en aventuras extranjeras. El año que pasó Délano en Estados Unidos no sirvió de mucho para el futuro de la industria cinematográfica chilena y todo lo encontró igual a cuando se había ido. Y lo peor: no trajo nada plausible que proponer. Optó, en cambio, por fundar una revista, *Topaze*, tomando de préstamo el título de la obra de Marcel Pagnol.

Aunque en sus memorias Délano dice que su primer filme sonoro lo rodó en 1935, lo cierto es que la película es de 1933 y fue la primera parlante que se hizo en Chile.²⁴ Debido a que el filme fue financiado por la Caja de Crédito Minero, el tema que se debió elegir estaba estrechamente vinculado a las actividades mineras del país y, para matizarlo con algunos paisajes y no hacerlo tan árido, se convino en llamarlo *Norte y sur*. Fue protagonizado por Alejandro

Flores, un actor que se había hecho popularísimo a través del teatro, y por la cantante Hilda Sour. Algunas de las escenas fueron ambientadas en la mina La Olvidada, pero hecha de cartón piedra. En realidad, se prefería la reconstrucción a veces minuciosa de la realidad en vez de aprovechar los escenarios naturales. Era la influencia de Hollywood, en donde todo se resolvía en los enormes *sets* que habían levantado las principales productoras. Y Délano, en más de algún sentido, era heredero de esa tradición, además de que en esa época habían sido muy escasos los filmes que se habían rodado en sitios auténticos. El cine seguía enclaustrado en los estudios. El neorrealismo italiano, a fines de 1944, lo sacaría a la calle.

Pero lo más característico era que el cine nacional no había encontrado una temática, un *modus* que lo hiciera discernible. No se identificaba con la realidad ni menos tenía propósitos definidos. Por el contrario: el paisajismo, la comedia burguesa y sentimentaloides, el folletín declarado, habían sido los temas dominantes. En 1961, cuando el extraordinario documentalista Joris Ivens estuvo en Chile, y luego de interiorizarse sobre el devenir del cine chileno y sus dificultades, expresó: "El filme de Pedro Sienna *El húsar de la muerte* posee todos los gérmenes vivos de un auténtico cine nacional. Una tradición que, desgraciadamente, por causas que ustedes conocen mejor que yo no pudo continuarse. En *El húsar de la muerte* están dados los elementos de una auténtica tradición, que es preciso continuar". Lo cierto, lo palpable, es que el filme no fue apreciado en toda su dimensión por los cineastas de la época y ocho años después de su realización se continuaba por un camino equivocado, que en nada contribuía a la formación de los contenidos de un cine que postulara a ser verdaderamente nacional, con una propia resolución para enfocar la problemática presente o la del pasado.

Pérez Berrocal, que había desarrollado una extensa labor en el cine mudo, incursiona también en la etapa sonora con *Hombres del sur* (1939, una obra sin muchas pretensiones, pero que no conmueve al público de la época y que alcanza, por lo mismo, una relativa aceptación. Fue lo último que hizo Juan Pé-



Chica discutida.— A comienzos de 1941 Jorge Délano estrenó *La chica del Crillon*, que se basaba en la novela homónima de Edwards Bello, que catalogó al film como un mamarracho.

rez Berrocal; después decidió retirarse definitivamente del cine, dedicándose en el último tiempo a la perpetración de guiones de fotonovelas.

De los seis filmes que se realizaron en Chile entre 1933 y 1940, dos pertenecieron a Jorge Délano: *Norte y sur* y *Escándalo*. Se puede decir en consecuencia que Délano es el hombre predominante de la década del 30, el que le infunde algo de vitalidad a la alicaída industria cinematográfica chilena, aunque su aporte es bastante precario en el sentido ya analizado.

El filme *Escándalo* (1939) fue producido por Emilio Taulis, que en ese tiempo había inaugurado modernos laboratorios cinematográficos que le permitían realizar el procesado casi completo de una película. Fue también la producción en donde debutó en el cine la *vamp* Gloria Lynch, que después haría algunas películas en México, sin llegar a destacar mayormente. En todo caso, con *Escándalo* —a pesar de que reunía un buen elenco para la época— no pasó nada.

Pero sí que pasarían muchas cosas con el siguiente filme de Jorge Délano: *La chica del Crillon* (1941), basado en la sombra homónima de Joaquín Edwards

Bello, el que no tuvo empacho en decir a la revista *Ercilla* que esa película era el mamarracho más grande que se había rodado en Chile. La hirsuta apreciación del escritor tal vez era exagerada, pues —y esto lo ha dicho el mismo Délano— nunca vio el filme, limitándose, al parecer, a guiarse por los comentarios que se hicieron sobre la película, que contaba con la actuación de Beverly Bush y de la actriz de carácter Elena Puelma. Apenas estrenada la producción, Joaquín Edwards decía en un artículo periodístico de *La Nación*: “Exijo que mi nombre sea retirado de la película *La chica del Crillon*”. Según ilustra Délano en sus memorias, “la inoportuna declaración del autor ponía en peligro el éxito de la película y la deuda contraída había que cancelarla con las recaudaciones de la boletería”. En realidad, Délano y el sonidista Jorge Spencer habían obtenido un préstamo de 400 mil pesos de la época, con los cuales fundaron los Estudios Santa Elena. Y, lógicamente, tenían que pagarlo.

Pero la producción —tambaleante y sin encontrar una vía expedita por donde canalizarse— cinematográfica chilena había tenido otras expresiones en ese lapso. En 1939 se hizo *El hechizo del trigo*, de Eugenio de Liguoro, un filme presuntamente campero y en el que se aprovechaban todos los lugares comunes que se han desgranado sobre el campo y su ámbito. Fue interpretado por Alejo Alvarez, un actor que venía de la ópera, la que había frecuentado sin mucho éxito. Era casi natural que el público recibiera con desagrado estas manifestaciones borrosas y caricaturales de la realidad chilena, sobre todo cuando hacía pocos años se habían vivido acontecimientos dolorosos en Ranquil, en donde fueron muertos decenas de campesinos por las fuerzas policiales. En todo caso, la literatura tenía el pulso más sensibilizado, pues en 1924 apareció la novela *Ranquil*, de Reinaldo Lomboy, en que se relataban los hechos tales cuales habían acontecido, que terminaba con estas frases: “Fueron vencidos y andan fugitivos, pero se saben vencedores y libres; ya jamás nunca volverá la fuerza a embestir ciega y despiadada contra la humildad campesina, porque los campesinos han sabido morir para señalar el camino por donde va el hombre al encuentro de su dignidad”. Era absurdo, entonces, presentar un cuadro idílico, arcádico, de la realidad campesina, en donde apuntaba un claro sentido clasista.

Durante todo este período, el cine parece orientarse hacia la mera descripción costumbrista, que implicaba una ocultación de los datos más precisos que podían desprenderse del momento histórico. No otra cosa representaba la filmación de *Entre gallos y medianoche* (1939), una película que no era más que la narración lineal de la obra de Carlos Cariola, una comedieta de enredos de estilo muy tradicional y apegada a los cánones más en uso (patrón de fondo severo e intratable, pero de alma buena). El filme sirvió para que Ana González (La Desideria) desplegara su natural talento interpretativo, tal vez lo único recomendable del intrínquilis.

En la misma tipificación folklorizante se inscribía *Dos corazones y una tonada* (1939), filme que sirvió para el debut de Ester Soré, una cantante que en ese momento era de notoria popularidad, ya que había sido elegida Miss Radio y alcanzado, por lo mismo, una segura permanencia en las carteleras. Pero la inclusión de Soré en la película no significó el atractivo que sus productores imaginaron y el filme naufragó entre las obras imposibles de la época.

Tanto *El hechizo del trigal* como *Entre gallos y medianoche* habían sido realizadas por Eugenio de Liguoro, un italiano que había llegado al país en busca de posibilidades más o menos concretas, y un poco huyendo de la guerra. Sería el hombre que aportaría un sentido más profesionalizado del cine y el que palearía los móviles notoriamente comerciales que harían moverse a la industria en los años venideros.

Dos corazones. . ., filme que sirvió para el debut de Carlos García-Huidobro, estaba lejos de revitalizar el movimiento cinematográfico, que era lo suficientemente flojo como para hacerse mayores esperanzas.

En 1940 se estrena *Las apariencias engañan*, la única película realizada por Víctor Álvarez, y que por muchos motivos representó un sólido fracaso. La crítica de ese tiempo, que se caracterizaba por su escasa competencia y por su magnanimidad, señaló que "todos los detalles de la película en general demuestran una mala dirección". También se advertía que el sonido era deficiente y que los ac-



Éxito comercial.— Uno que ha sido marino, dirigida por el italiano Eugenio de Liguoro, constituyó uno de los más sonoros éxitos comerciales. Su protagonista fue Eugenio Retes.

tores habían utilizado “un sonsonete meloso”. Alamiro Castillo, que comentaba esta película en la revista *Ercilla*, concluía: “Es inferior a *Hechizo del trigal*, *Dos corazones y una tonada*, *Entre gallos y medianoche*. Muy por debajo de *Escándalo*. Superior a *Hombres del sur*. Es una lástima que el cine nacional, que está dando tan buenos frutos, y avanza entre tan promisorias perspectivas, haya dado este traspie”.

Pero lo de “promisorias perspectivas” no dejaba de ser un eufemismo. La década del 30 había demostrado el lugar que le cabía al cine chileno en su ubicación mundial: una total ausencia de valores que exhibir o ponderar.



**HACIA
EL CINE
INDUSTRIA**
(los fastos del subde
sarrollo)

La creación de la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) fue una de las obras de mayor envergadura emprendidas por el Gobierno del Frente Popular, que había asumido el poder en octubre de 1938. Significaba en ese momento el más decidido empuje infraestructural para combatir las lacras del subdesarrollo de un país dominado por su producción agraria.

Sin embargo, cuando la CORFO midió los alcances de lo que podía ser la industrialización del cine, evaluó bastante mal la situación. Ya en la memoria de la institución correspondiente a 1939 se puede leer: "La industria cinematográfica puede significar para el país un rubro económico de serias proporciones, debido a que existen los medios adecuados para su desarrollo y se cuenta, además, con un mercado susceptible de acoger la producción dentro y fuera de Chile. Esta industria adquiere especial relieve si se tiene en cuenta que permite, a su vez, el incremento de otra serie de actividades anexas a la producción cinematográfica. En resumen, el fomento de la cinematografía no sólo debe observarse desde el punto de vista propio, sino también en relación con otros rubros industriales".

Quienes así razonaban creían, desde luego, que bastaba con poseer los medios materiales para asentar las bases de una industria cinematográfica; no se pensaba en los hombres que deberían intervenir en su concreción. Además, se creía, ilusoriamente, que el cine sólo era industria y que estaba absolutamente desligado en sus aspectos más notorios de las labores artísticas.

Pero mientras la gente de la CORFO meditaba sobre los problemas del cine, había otros que se lanzaban a la aventura por su cuenta. El infatigable Eugenio de Liguoro —que entendía el cine sólo en términos comerciales— aprovechaba la popularidad de un personaje de ficción y que en cierto sentido simbolizaba al roto: Verdejo. Tanto desde las páginas de *Topaze* como de la audición radial *La familia Verdejo*, creada por Gustavo Campana, se desgranaban las andanzas del chirigotero, lo que determinaba que fuera lo suficientemente conocido por la inmensa mayoría de los chilenos.

De Liguoro, que ya había realizado dos películas, convenció a Gabriel San-

nueza, que había sido director de *Topaze*, para que escribiera el argumento basado en los avatares del personaje. Fue así como nació *Verdejo gasta un millón* (1941), que representó un éxito tremendo para sus autores, ya que muchos consideraron que el cine chileno había encontrado su virtual camino de real desarrollo. Pero —y una vez más— se trataba sólo de un espejismo; si bien es cierto que el filme estaba mejor concebido y aparentaba una mejor factura técnica, sólo representaba una manera de encarar con alguna probidad el cine-comercio. Y no había que hacerse otras esperanzas.

Otro de los filmes que se realizaron en 1941 fue *Barrio azul*, que tenía como director a René Olivares Becerra —actual periodista del diario *La Tercera*— y cuyo argumentista era Rafael di Doménico. Se basaba en una novela propia que él mismo se encargó de adaptar al cine. La crítica no fue muy benévola para enjuiciar los resultados del filme. “El guión es pobre, más que eso, pobrísimo —decía una publicación de la época—, pero humano. Es un ensayo literario de un escritor novel que quiere convertirse en un redentor. Tiene un grave defecto: ser demasiado político. Se ha valido de la cinematografía para servir los intereses de determinados partidos políticos de avanzada. La eterna historia del joven obrero que lucha por los de su clase —se lamentaba el crítico—. Pero no se habla de personas, sino de “explotación” y “explotadores”. La aventura inverosímil de una muchacha rica que se enamora de él y lo hace, en un momento de lujuria, claudicar de sus principios.” El cine “social” era acremente denostado por los cronistas, pero tenían razón para tal acometida: el filme era sólo una muestra de real incapacidad cinematográfica.

También en el año 1941 se inició Miguel Frank con la película *Amanecer de esperanzas*. A pesar de que sólo tenía veintiún años, demostró —sin llegar a nada sobresaliente— tener mejores predisposiciones que muchos “consagrados”. El crítico de *El Diario Ilustrado*, Fernández Navas, que se firmaba como El Traspunte Indiscreto, escribía a propósito: “Es una película corta, de argumento sencillo, compuesta sin pretensiones de *gran producción* y por lo mismo agradable de ver. Agradable también es su música, especialmente tres canciones que

interpreta con sentimiento y bonita voz María Eugenia Guzmán". El filme se inscribía —qué duda cabe— en la ya larga lista de realizaciones que buscaban no perturbar la buena digestión de los espectadores.

El cuarto filme rodado en 1941 había sido *La chica del Crillon*, de Jorge Délano, al que ya nos referimos en forma más o menos pormenorizada. Se cerraba un año, aunque no se podía pensar que el cine chileno hubiera progresado ostensiblemente. Se abría solamente la esperanza de acrecentar las posibilidades, de profundizar la industria, pero aún se estaba lejos, muy lejos, de encauzar un movimiento o darle un rostro discernible a la cinematografía nacional. Eran sólo balbuceos que poco o nada ayudaban a formar una verdadera corriente artística.

Mientras tanto, la CORFO seguía estudiando el problema del cine y en su Memoria de 1940 era posible espigar estas conclusiones: "La Corporación ha estudiado en forma detenida los antecedentes de esta industria en el país y la experiencia alcanzada en otras naciones, especialmente en Argentina, y ha colegido al respecto que para su desarrollo es indispensable la inversión de fuertes capitales y el aporte de una técnica ya especializada". Era una especie de himno a lo obvio y demostraba que las personas a las que se les había encomendado constatar y demostrar los problemas del cine poco o nada entendían del asunto. Por el contrario: sólo desarrollaban pobres teorías que de nada servían a las apetencias de formalizar la industria en el país.

No obstante, la producción aumentaría en 1942, al margen, naturalmente, de lo que pensaban los cerebros de la CORFO. Y se hicieron cinco películas, aunque todas ellas adolecían de los mismo defectos que la inmensa mayoría de la producción anterior: pintoresquismo, lugares comunes, proclividad al mal gusto y a los recursos facilongos. *Bar Antofagasta* fue el primer filme que se estrenó ese año. Fue realizado por Carlos García-Huidobro, que el 39 había rodado *Dos corazones y una tonada*. Mostraba, en líneas generales, las mismas debilidades y defectos que la obra anterior: es decir, escasa fundamentación argumental, concesiones baratas y un decidido, pronunciado comercialismo. Poco era lo positivo que se podía extraer de las mediocridades que ostentaba el filme en casi todas sus dimensiones.

Algo que
dar.— La
gen de l
Córdoba se
pularizó
demente co
participació
Un hombre
la calle,
bién diri
por De Lig



Un hombre de la calle, de Eugenio de Liguoro, fue un verdadero impacto dentro del panorama nacional. Tenía como protagonista principal a Lucho Córdoba y a través del filme se popularizó notablemente una canción que interpretaba Raúl Videla. De Liguoro, con su experiencia europea, demostraba que sabía acicatear al público, explotando temas y situaciones que lo hacían reaccionar. Una mezcla de sentimentalismo barato y de comicidad sin sofisticaciones le bastaban para lograr el entusiasmo colectivo. De Liguoro conseguía lo que se había propuesto: obtener buenas recaudaciones en las salas de estreno. Y en ese sentido era bastante irreprochable: sus filmes no iban más allá de lo que procla-

maban; es decir, satirizar bonachonamente a ciertos estratos de la sociedad, pero sin caer en ningún tipo de aspereza. Además, no estaba en su tónica ni en su sentido muy claro de ubicación de lo que representaba el cine nacional en ese momento. El argumento de Enrique Rodríguez Johnson, un periodista que había frecuentado el teatro y la radio, tampoco ofrecía mayores complicaciones. Todo estaba trazado dentro de una línea de simplicidad, de pequeño *divertimento* para corazones simples, como le gustaba decir a Flaubert.

Mas lacrimoso era *Nada más que amor*, filme que significó la iniciación de Patricio Kaulen como realizador. A pesar de los buenos decorados de Héctor del Campo, de cierta corrección técnica, se advertía que el asunto se deslizaba por un camino bastante folletinesco, que hacía irremediable la posibilidad de encontrar algo digno de destacar.

Pero los consejeros de la CORFO no estaban tan dormidos como pudiera pensarse y pocos días después del fallecimiento del Presidente Pedro Aguirre Cerda adoptaban un acuerdo casi trascendental: “concurrir a la formación de una sociedad anónima, por acuerdos tratados en sesiones de fecha 24 y 31 de diciembre de 1941, cuyos objetivos tenderán a la construcción y explotación de estudios cinematográficos”. Así nació Chile Films S. A., con un capital de nueve millones de pesos, de los cuales cuatro millones correspondieron a la CORFO. Solamente en 1944, como veremos más adelante, saldría el primer fruto de los laboriosos técnicos del organismo. Sin embargo, las bases para la industrialización del cine chileno ya estaban dadas. Había que esperar, eso sí, que los resultados fueran dignos de los desvelos de quienes ansiaban para Chile la concreción de una gran producción cinematográfica.

Y mientras el país entraba a un nuevo período de luchas y tensiones políticas, Eugenio de Liguoro —que no se daba tregua ni descanso— entregaba, en comandita con el productor Pablo Petrovich, *Verdejo gobierna en Villaflor*, también interpretada por Eugenio Retes y Malú Gatica, pero sin alcanzar el éxito comercial anterior, ratificando que “nunca segundas partes fueron buenas” y que ésta, naturalmente, no podía convertirse en excepción. El filme, estrenado en



Pa'l Otro Lado, de José Bohr, tenía como protagonistas principales a Anita González ("La Desideria") y a Alberto Closas. 1942.

1942, era un verdadero alarde de las endémicas debilidades del cine chileno, apreciándose que la dinámica social no interesaba o estaba más allá de las inquietudes de los hombres que ponían el ojo detrás de una cámara. El cine y la realidad eran compartimentos estancos: difícilmente se cruzaban o se mezclaban.

También en 1942 había otra sorpresa: la irrupción de José Bohr²⁵ en el cine nacional. El director chileno-argentino, manteniéndose fiel a su tradición y a sus escasas perspectivas del arte cinematográfico, realizó ese año *P'al otro lado*, una mediocridad que sólo fue apreciada por cierto sector del público gracias a la interpretación de Ana González (La Desideria), que dio las necesarias matizaciones a su personaje preferido: la doméstica vivaracha que casi siempre termina por burlarse de sus patrones. En todo caso, la película era indefendible por sus



Del teatro al cine.— Isidro Navarro, que incurrió brevemente en la cinematografía, adaptó sin mucho éxito *Arbol viejo*, la obra de Antonio Acevedo Hernández.

La serie de Verdejo.— El ojo comercial de Eugenio Liguoro se hizo sentir en los comienzos de la década del 40, cuando inauguró la serie del personaje con *Verdejo gasta un millón*, con Eugenio Retes y Malú Gatica.



resultados. Y al terminarse el año 42, el cine chileno no conseguía pasar a la edad adulta.

Tampoco lo conseguiría en 1943, año en que se filmaron sólo tres películas: *Arbol viejo*, *Tú eres mi marido* y *El relegado de Pichintún*. El primero de estos filmes fue dirigido por Isidoro Navarro, basándose en la conocida obra teatral homónima de Antonio Acevedo Hernández. No fue más que teatro filmado y sus resultados evidenciaron las razones por las cuales Navarro no volvió a incursionar en el cine.

Tú eres mi marido, del infaltable Eugenio de Liguoro, adolecía de los mismos defectos y virtudes de toda la obra anterior del italiano, demostrando que se atenia a una fórmula bastante trujinada: condicionar la estructura de la película al gusto medio del público, como una manera de salvar las inversiones y hacer

de un di-
- En 1941
Frank
su pri-
película:
ecer de es-
za, prota-
da por
n Castro
ra y Ma-
u genia
án.



Un sólido fracaso.— Los estudios de Chile Films fueron inaugurados con *Romance de medio siglo*, película que dirigió el argentino Moglia Barth.

Cine paródico.— Jorge Délano, que se sintió deslumbrado con el cine norteamericano, realizó en 1944 *Hollywood es así*.

ligeramente lucrativo el negocio. Hay que decir que, a pesar de todo, De Liguoro no ganó demasiado dinero, como muchos creyeron en esa época.

El relegado de Pichintún, del escasamente imaginativo José Bohr, volvía a mostrar la poca seriedad con que el director encaraba la “problemática cinematográfica”. Reiteraba los defectos que se harían inveterados en su producción y que en algunos casos eran punto menos que exasperantes.

El año 1944 se iniciaba con mejores auspicios: Chile Films iba a entregar su primer largometraje y para concretarlo había contratado los servicios de un director de ciertas campanillas: Luis Moglia Barth, un realizador argentino en plena involución, tal como lo señala Agustín Mahieu en su *Breve historia del cine argentino*.²⁶ De todas maneras había esperanza de que las cosas salieran algo mejor que hasta ese momento. Se solicitó a dos escritores de prestigio —Francisco Coloane y Carlos Vattier— para que escribieran el argumento y se requirió a un buen equipo de actores para la interpretación, encabezado por el trasandino Florindo Ferrario. El filme se titulaba *Romance de medio siglo* y fue un sonado fracaso en todo sentido. Se trataba de una obra presuntamente histórica, en que los guionistas, luego de ver el filme, dijeron que habían sido totalmente traicionados y lo que había salido en la pantalla no tenía nada que ver con lo que ellos buscaron elaborar. Moglia Barth tuvo que devolverse bastante amostazado y su intención de seguir haciendo cine en Chile no pudo seguir adelante. Terminaba así la primera aventura de Chile Films, sin que la industria se robusteciera o alcanzara las dimensiones que el organismo pugnaba por concretar.

En el 44, además, Jorge Délano retornó tras algunos sueños elefantiásicos y filmó *Hollywood es así*, una parodia amable de los fastos de La Meca del cine, que no sobrepasaba sus limitaciones paródicas y que volvía a demostrar que el camino a seguir no se encontraba, a pesar de las cantidades de celuloide impresionado, evidenciándose que no siempre la cantidad deviene en calidad.

Entre los años 43-44 estallarían un sonado escándalo: el contrabando de película virgen hacia Argentina. Hubo acusaciones, denuncias y abundante material para los cronistas de las secciones policiales. El hecho es que los productores argentinos adolecían de carencia de celuloide —era el único país de América

Latina que se había negado a romper con el Eje— y la manera más fácil de obtenerlo consistía en extraperlarlo desde Chile, que disponía de los dólares y las facilidades para su importación. En todo caso, en Chile no se hizo más cine no por falta de materia prima, sino por ausencia de reales valores. De ese año, el 44, también data *Flor del Carmen*, otro de los engendros de José Bohr, con argumento de Amanda Labarca y actuación de Carlos Mondaca, un abogado que se había destacado en el grupo folklórico Los Cuatro Huasos, pero que reunía mínimas condiciones para la actuación cinematográfica. *Bajo un cielo de gloria*, con argumento de René Olivares y dirección de Bohr, fue otro de los estrenos de 1944. El filme estaba destinado a demostrar el heroísmo, esfuerzo, sudor y dedicación de los aviadores, pero sin sortear los lastres del estilo que le era habitual al realizador.

Tampoco ese año estuvo ausente Eugenio de Liguoro, que junto con el argumentista Sanhueza entregaron *Hoy comienza mi vida*. Los resultados fueron bastante artesanales, conforme a los planteamientos casi inamovibles del director De Liguoro, que se había encauzado en una dirección comercialmente muy definida, como ya quedó dicho.

Entre tanto, los memorialistas de la CORFO sacaban cuentas alegres y hacia fines de 1943 escribían: “Chile Films ha mantenido un noticiario que, junto con proporcionar un servicio informativo novedoso en el país, permite ir recogiendo experiencia de filmación que luego aprovechará la empresa en sus producciones de largometraje.²⁷ En cuanto al personal, se han contratado los mejores elementos de dirección, técnicos y artísticos. Sobre el particular, es conveniente señalar que ha suscrito un convenio de asistencia técnica y de intercambio comercial con la Argentina Sono Films”. A través de la sintaxis burocrática no era posible advertir que las cosas marchaban mal en el organismo y que la orientación general estaba lejos de ser eficaz, ya que no se consideraban la especificidad de la situación ni menos el estancamiento artístico en que se debatía el cine nacional, estancamiento que tendría graves y funestas consecuencias en los años futuros, aunque en ese momento se pensara que todo iba realmente sobre rieles y que no se podía actuar mejor.

También Chile Films creía conveniente financiar una Escuela de Actores, con el fin de preparar equipos de intérpretes acordes con la calidad de las producciones programadas. Tales ilusiones se verían rápidamente contradichas por la acuciante realidad, y a pesar de que los fondos de la institución habían sido incrementados en dos millones y medio de pesos, lo que no dejaba de ser un contrasentido para unos estudios que hasta ese momento no habían producido ningún largo, no se apreciaría nada exultante en el panorama general. *Romance de medio siglo* indicaba de manera palmaria que todas las predicciones y premisiones serían categóricamente aventadas por los hechos. Y eso sucedía muy pocos meses después que se afirmaran tales augurios de grandeza.

La instalación del Gobierno del Frente Popular, a pesar de todas las anemias culturales que arrastraba el país, significó un notorio avance en varios campos del arte y el espectáculo. El panorama desvitalizado que mostraba el cine se compensaba, sin embargo, con el surgimiento del Teatro Experimental —fundado en 1940—, que fue un paso revolucionario en la concepción escénica y una manera inédita en el país de encarar el hecho teatral. Lo mismo puede decirse del ballet y de otras manifestaciones de la cultura.

Junto a lo anterior hay que destacar la irrupción de una serie de escritores que dan un definitivo impulso a la narración chilena, los que son agrupados, posteriormente, en lo que se denominó la “generación del 38”. El realismo literario —ese realismo que el cine nacional había rehuido pacientemente— ganaba cultores enérgicos, por encima de las limitaciones que individualmente podía mostrar cada escritor.



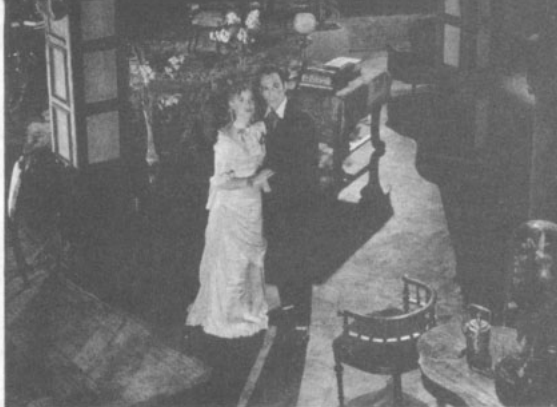
LOS RESPLAN- DORES DEL 45

¿La realidad ¿qué es
eso?



La vuelta de Borcosque.— Después de muchos años de ausencia, el chileno Carlos Borcosque volvió al país para realizar **La amarga verdad**.

El impacto de Marini.— El conocido bolero Leo Marini, que causó furor en los años 45 y 46, realizó **Sueña... mi amor**, un film de estricto corte comercial.



Decadencia y caída.— Con **Un hombre cayó al río**, Eugenio de Liguoro mostró sus limitaciones y su escasa capacidad evolutiva.

Cura simpático.—
En el apogeo de la emigración de directores argentinos a nuestro país, Roberto de Ribón realizó **El padre Pitiño**, aprovechando la popularidad de Lucho Córdoba.



Escrupulosa y numéricamente analizado, el año 1925 había significado el más prolífico para la industria cinematográfica chilena: dieciséis filmes convenientemente estrenados. El 45 y el 46 revitalizarían ese boom: catorce largometrajes en dos años significaban una cantidad apreciable para una actividad que desde el inicio del sonoro se había caracterizado por una persistente anemia.

Carlos Borcosque, que se había radicado definitivamente en Argentina, volvió al país y realizó *La amarga verdad* para la Chile Films. Tenía argumento de Tulio Demichelli y no pasaba de ser un bodrio más o menos morrocotudo. El guión del argentino había sido rechazado en casi todas las productoras trasandinas, pero encontró ancha acogida en los estudios de Chile Films, en donde parecía que el buen gusto estaba fuera de su entorno. *Un hombre cayó al río*, del ya involutivo De Liguoro, fue otro de los estrenos de 1945, mientras que otro argentino recalaría en Santiago para realizar *La casa está vacía*: Carlos Schliepper, un director de segundo orden en la frondosa producción bonaerense. A pesar de que el filme presentaba como atracción al actor Carlos Cores, fue recibido con frialdad por la esporádica e informal crítica de la época.

Cita con el destino fue el segundo largo de Miguel Frank, que, tras cuatro años de ausencia, retornaba con un argumento de mayores posibilidades que en

La Dama de la Muerte, encargada por Chile Films al director argentino Carlos Hugo Christensen, en 1945, resultó un fracaso para el organismo que debía impulsar el cine nacional.

su anterior producción. Había, al menos, un mayor acercamiento a la realidad y un afán de hacer las cosas con un sentido de más dignidad profesional y artística. Y era lo que faltaba, precisamente, en *Casamiento por poder*, en donde José Bohr reimponía tics, guiños y lugares comunes habituales en sus producciones. Más triste aún era *Dos caídos de la luna*, que mostraba una vez más las fatigas de Eugenio de Liguoro, que estaba lejos de obtener los mismos resultados de cuatro o cinco años atrás, aunque recurría al mismo Eugenio Retes y a La Desideria para conseguir algún éxito de taquilla.

Tales despliegues habían cerrado el año 45, sin que se adivinara por qué lado el cine chileno se insertaría en la realidad y si esa realidad verdaderamente existía para quienes se dedicaban a impresionar celuloide. Y mientras el cine italiano, sin medios, con absoluta modestia, pero con enorme talento, resurgía de las cenizas, de una total devastación, y lograba asombrar al mundo con obras de auténtica calidad, en Chile se persistía por un camino equivocado, sin tomar en cuenta la evolución general que experimentaba el cine. Así, el 46 se inaugura con el estreno de *El padre pitillo*, de Roberto de Ribón, otro argentino que tentaba suerte en Chile Films, que tenía como figura protagónica al eterno Lucho Córdoba. El filme, fuera de algunos chistes más o menos obvios, no dejaba nada digno de consideración. Su posterior estreno en México fue un rotundo traspie para las ansias exportadoras de la industria y más adelante se dejó de lado la posibilidad de cubrir el mercado latinoamericano.

Memorias de un chofer de taxi confirmó la declinación del ya inevitable De Liguoro, que realizaba su penúltima película en el cine nacional. Mucho más ambiciosa era la empresa de Carlos Hugo Christensen —un argentino que llegó a dirigir algunos filmes de importancia en Hollywood—, que por encargo de Chile Films las emprendería con *La dama de la muerte*, que representaría otro fiasco para el organismo que se había propuesto levantar la industria cinematográfica nacional. Menos potable resultó *El diamante del maharajá*, dirigida por Roberto de Ribón. La carta de triunfo debía ser la actuación del cómico Luis Sandrini, quien demostró que lejos de su natural ambiente porteño estaba distante de ree-

ditar los éxitos (comerciales) que había obtenido en el cine argentino. Tampoco *Música en tu corazón*, de Miguel Frank —uno de los pocos chilenos que dirigían por ese entonces—, representó un marcado progreso en su evolución natural y en comparación con su película anterior (*Cita con el destino*) fue un paso en falso.

Adelqui Millar, que como ya vimos había hecho cine en París al comienzo del sonoro, retornó a Chile y adaptó una obra de Sardou —en coproducción—, cuyo resultado se llamó *Tormenta en el alma*. El filme —que permitió la inauguración de unos nuevos estudios— no alcanzó las posibilidades previstas y se quedó a medio camino entre el melodrama pasado de moda y la improvisación artesanal. Millar no intentaría, posteriormente, otras realizaciones en nuestro ambiente.

Otras dos producciones culminarían el año 1946: *El hombre que se lleva*, de Jorge Délano, y *Sueña, mi amor*, último filme ideado por De Liguoro en nuestro medio. Ninguna de las dos revestía algo más que simple comercio. Mientrás la primera concentraba su interés en la actuación de Eloísa Cañizares —una actriz española radicada en Buenos Aires—, la segunda aprovechaba la popularidad de Leo Marini para conseguir audiencia. El cantante, de paso, demostraba que no era el cine su fuerte y menos interpretando un argumento dulzón y facilista que había escrito el periodista Orlando Cabrera Leyva.

Con el mismo desvarío, la misma rutina y la misma característica se inicia el 47. *La dama sin camelias*, del aburrido José Bohr, es el primer estreno del año. Aquí vuelve a recurrir a Ana González para salir del paso, pero manteniendo la ya conocida línea comercial, sin que se advierta mayor o menor evolución: es el estatismo acostumbrado dentro de una factura que postula la chabacanería como elemento de distracción.

La productora Cruz del Sur, que comandaba Jorge di Lauro, encomendó a Patricio Kaulen la realización de *Encrucijada*, un filme ambientado en Valparaíso, que reunió a un elenco internacional encabezado por el español Alberto Closas, el argentino Guillermo Battaglia y la chilena María Teresa Squella. Los resultados



La vuelta de Frank.— A pesar de que el film pasó muy inadvertido, **Río Abajo**, de Miguel Frank, mostraba valores poco usuales en la producción chilena.



Una escena de **Hecizada**. Alejo Alvarado, entrenada en base a un popular novelista, Fernando Farián, Premio Nacional de Literatura 1952.



No dijeron nada.— Otro de los ambiciosos planes de José Bohr lo constituyó **Si mis campos hablaran**, un film ambientado en el Sur de Chile.

Resultados dudosos.— El español Alberto Closas, el argentino Guillermo Bataglia y la chilena María Teresa Squella fueron los protagonistas de **Encrucijada**, el primer film realizado por Patricio Kaulen.



fueron al menos dudosos, dentro de cierta corrección formal que no lograba sacar a la película de su medianía. El prolífico José Bohr presentaba *El amor que pasa*, de sedicente ambientación folklórica y con la agraciada cantante Ester Soré. Mientras tanto, Mario Lugones —un realizador de escasa proyección en el cine argentino— componía *El último guapo*, que encontraba en Lucho Córdoba a su intérprete adecuado. El filme reproducía el quietismo, la chatura y el conformismo que se advertía en el cine argentino, sin otra alternativa que su amabilidad para con un público que, indudablemente, necesitaba alienación y no “cosas que lo hicieran pensar”.

Al promediar el año, la situación política nacional se tornaba cada vez más “caliente” y el señor González Videla, en una voltereta histórica, decidía poner al Partido Comunista —factor determinante en su victoria del año 46— fuera de la institucionalidad social, dictando la Ley de Defensa de la Democracia, un instrumento que le permitió perseguir con denuedo a la inmensa mayoría de los izquierdistas de la época, en una de las más gigantescas cazas de brujas que haya conocido el país en toda su historia.

Pero el cine chileno no se había hecho para ejemplificar rebeldías, así es que siguió imperturbable por su camino de espaldas a la realidad y los chilenos pudieron conocer otra esplendente obra de José Bohr: *Si mis campos hablaran* (1947), ambientada en el sur del país. El filme concentraba la actuación de Armando Bo —el mismo que posteriormente llevaría al estrellato a la nudista Isabel Sarli—, Rodolfo Onetto y Chela Bon. Bohr, como era ya su costumbre, recurría a los elementos más pedestres y más caros a su sensibilidad, es decir, a una rancia cursilería, a pesar de que esta vez el tema tenía algunas connotaciones agrarias.

Hacia fines del 47 hubo que soportar, apelando a la mejor buena voluntad, otros dos estrenos: *La historia de María Vidal* y *Yo vendo unos ojos negros*, ambos omitibles, que reflejaban los extremos a que había sido arrastrada la industria. Ni René Olivares ni José Rodríguez eran capaces de manejar un lenguaje cinematográfico más o menos coherente y de dotar a sus respectivas historias de algo más

que simples y gastados formulismos del más ramplón cine comercial latinoamericano. Yo vendo unos ojos negros explotaba, además, la falsa inocencia de Chachita, un monstruo infantil creado por el cine mexicano.

Sartre ha dicho que para muchos “la conciencia existe como un árbol, como una brizna de hierba”. Parecía ser la nota dominante entre quienes habían asumido la responsabilidad de hacer cine en Chile. Ya no se trataba de sólo dar las espaldas a la realidad, sino que ni siquiera esas espaldas servían. Como quedaría demostrado en 1948, cuando el categórico José Bohr se permite dar a conocer tres nuevas producciones —las únicas de ese año, dicho sea de paso—, una de las cuales al menos concitó una considerable audiencia popular: *Tonto pillo*, en donde Lucho Córdoba desplegaba su conocida colección de ripios, habituales en su repertorio. Más agravante era, sin duda, *Mis espuelas de plata* —protagonizada por el cantante Arturo Gatica y la diva Lucy Lanny—, un fuerte condimento campero, desarraigado y generalmente torpe. *La mano del muertito*, también protagonizada por Córdoba, trataba de reactualizar el éxito de taquilla obtenido por *Tonto pillo*, que consiguió sólo a medias, evidenciando que ya existía cansancio en el público ante tan férvidas reiteraciones.

Pero ya a mediados del 48 se empezó a sospechar que Chile Films no marchaba bien financieramente y que sus posibilidades de desarrollo no sólo eran nulas, sino que, además, había contraído gruesas deudas que se hacía difícil cancelar. El cine chileno, por lo tanto, languidecía: es que se había estirado demasiado la cuerda como para que no se pagaran las consecuencias. Se había abusado del más desembozado comercialismo, por un lado, y se habían frustrado todas las iniciativas más o menos artísticas, por el otro. En el medio, desde luego, no quedaba nada.

Inútil, entonces, edificar algo desde el vacío. Todo quedaba librado a lo que quisieran hacer algunas personas de buena voluntad y de dinero abundante. Como sucedió a comienzos de 1949, cuando se estrenó *El paso maldito*, un filme al parecer financiado por Sonia Edwards y del cual, a la vez, era su protagonista. Dirigido por Fred Matter, abundaba en incompetencias de todo tipo,



Colapso de Chile Films.— La realización de *Esperanza* no sólo se transformó en una paradoja, pues no la hubo para los estudios de Chile Films, que cerró sus puertas tras su filmación, sino que significó una suerte de ancha sepultura para el cine nacional.

al extremo de que a pesar de la frondosa propaganda que le hicieron los diarios de la cadena *El Mercurio*, no tuvo mayores incidencias en el público, que ya no miraba con desconfianza la producción nacional, sino que la repudiaba abiertamente.

Eran muchos los que evitaban el cine chileno, como si se tratara de una lacra irremediable.

El colapso de Chile Films, por otra parte, sobrevino luego del estreno de *Esperanza*, un filme dirigido por los argentinos Francisco Mugica y Eduardo Bonno, en el cual hacía sus primeras armas la actriz Malvina Pastorino, que luego

destacaría en el cine bonaerense, especialmente al lado de Luis Sandrini. *Esperanza* fue recibida con angustia por el público y la crítica no omitió ofensas para referirse a sus resultados. Tras ese estreno, el organismo sustentado por la CORFO se desplomó sin pena ni gloria. Había cumplido, en cinco años de producción, un ciclo de extensas calamidades, a las cuales le resultaba demasiado difícil sobrevivir.

Los estudios de la Avenida Colón se fueron desmantelando de a poco, como si hábiles duendes se encargaran de sustraer el material.

Pero 1949 se cerraría con otra entrega de José Bohr, que ese año se había visto menos activo. *La cadena infinita* se llamaba esta vez el delirio, y era un poderoso melodrama matizado con algunas canciones que interpretaba Arturo Gatica. Eduardo Naveda y Sarita Guasch, que había hecho cine en México, completaban el elenco principal. Por todos sus poros se respiraba adocenamiento y decrepitud artística.

Al cine chileno sólo quedaba darle la absolución *in extremis* y pasar a otra cosa.

Como derivación de todo lo dicho, el que pagó los platos rotos fue Miguel Frank, que en 1950 exhibió su cuarto largometraje: *Río abajo*. Pocos se interesaron por sus resultados y por los avatares que narra. El filme, en todo caso, y como quedaría demostrado después en una retrospectiva del cine chileno, tenía valores poco usuales para la época, además de una muy buena actuación de Alma Montiel, una excelente actriz teatral, que se había destacado en el Teatro de Ensayo y en las salas de bolsillo de la calle Huérfanos.

Basándose en la conocida novela de Fernando Santiván *La hechizada*, Alejo Alvarez—que se había dedicado al cine publicitario—compuso su primer largo, sin alcanzar otros resultados que el bostezo.

Al completar casi cincuenta años de actividad, el cine chileno estaba lejos de cumplir con los requisitos de un “arte nacido para ser la representación total del alma y del cuerpo, drama visual hecho con imágenes, pintado con pinceles de luz”, como lo había definido a comienzos de siglo el teórico italiano Riccioto Canudo.²⁸



EL
ABATIMIENTO
(la década de las
sombras)

Las cifras lo dicen todo: entre 1951 y 1961 sólo se realizaron trece largometrajes en el país. Algo más de un filme por año. De esas trece películas, al menos cinco fueron dirigidas por extranjeros, con lo cual la cuota de realización netamente nacional quedaría reducida a sólo ocho.

Un abatimiento total se dejaba sentir sobre la industria cinematográfica y los ansiados capitales no aparecían por ninguna parte. Nadie estaba dispuesto a arriesgar dinero en una aventura que era altamente improductiva y que sólo representaba una subida parte de riesgo innecesario. Pero, y ante el clima de inactividad que se observa en Chile, serán productores argentinos los que se arriesgarán. De esa manera se traslada al país Hugo del Carril, un cantante de tangos que había incursionado con alguna probidad en el cine y que con *Las aguas bajan turbias* (1952) entregaría una expresión verista y desmistificada de una zona de la realidad argentina. Del Carril —que tenía una visión antiintelectualista de la cinematografía— había logrado algunos éxitos de interpretación en su país, éxitos que le posibilitaban dedicarse a la realización con cierta holgura.

Hacia fines de 1950, Hugo del Carril se instala en Chile y con algunos actores nacionales empieza a filmar *Surcos de sangre*,²⁹ una película que “pertenecía a la serie de adaptaciones extranjeras (*La dama de gris*, de Sudermann,³⁰ pero Del Carril extrae del viejo folletín —dice Mahieu— una trasposición que corresponde a su sensibilidad: elementos de conflicto social, tensión dramática en un cuadro de pasiones fuertes y en contacto con la naturaleza. Estas virtudes se veían disminuidas por una falta de criterio selectivo, en cuanto a tema y racionalización de los mismos, que detuvieron más tarde —y de lamentar— su evolución expresiva”.³¹

Sin embargo, y pese a que la película fue realizada en Chile, se la incluye, generalmente, dentro de la historia del cine argentino, como si el escenario del rodaje fuera un mero accidente.

Enrique Soto Toro —que se había formado cinematográficamente al lado de Jorge Délano y que tenía ya una larga trayectoria como camarógrafo y ayudante de dirección— condujo la adaptación al cine de la novela de Olegario Lazo



Galope militar.— Basándose en la novela *El último galope*, de Olegario Laso Baeza, Enrique Soto entregó una versión filmica de muy desiguales resultados.

Lucho Córdoba en *Uno que ha sido marino*, 1951, de José Bohr.



Bacza³² *El último galope*,³³ obra de ambiente militar en que el autor “vertió la experiencia acumulada en la vida de guarnición, ya que fue militar y hubo de retirarse del servicio debido a un grave accidente que sufrió cuando practicaba ejercicios de equitación”, como señaló Raúl Silva Castro.³⁴ El filme, que de alguna manera conservaba el espíritu de la novela, fue interpretado por el actor radial Raúl Zenteno —actualmente en México— y Silvia Oxman, que hasta entonces sólo había frecuentado el teatro.

La escasa producción de 1951 culminaría con el estreno de *Uno que ha sido marino*, que firmaba José Bohr, y en el cual Eugenio Retes volvía a prodigar sus conocidos recursos, sólo que esta vez obtenía escasa ayuda del guión y de la realización general del filme.



Franceses en Chile.— Pierre Chenal, un director de dilatada carrera en París, vino al país y realizó **El ídolo**, un film de ambiente internacional interpretado por Alberto Closas y Florence Marly.

Otra de franceses.— Tres historias tradicionales chilenas dieron pie a Pierre Chenal para filmar **Confesión al amanecer**, en donde Florence Marly (en brazos de Ricardo Mendoza) volvió a ser la protagonista.



El francés Pierre Chenal, que había hecho cine en Buenos Aires, llegó a Chile a comienzos de 1952 acompañado de su esposa, la actriz Florence Marly. El propósito era filmar una película de ambiente chileno (Viña del Mar mediante), pero con actores de cartel más o menos internacional. Y para concretar la iniciativa contrató a Alberto Closas, que de esa manera hacía su segundo filme en el país. El resultado de todo aquello se llamó *El ídolo*, un melodrama que mostraba que tampoco por ese camino el cine chileno podría salir de su atolladero. De paso, Florence Marly sólo justificó su inclusión en la película por estar tan íntimamente ligada al director.

Sólo dos películas de largo metraje se realizaron ese año. La otra fue *La Rosita de Cachapoal*, de Enrique Soto Toro, y que sería la última incursión

en el cine chileno de Lucy Lanny, una actriz que al margen de su anatomía no podía exhibir otros atributos más competentes.

En el 53 no pasó absolutamente nada. El cine, en realidad, no le interesaba a nadie, menos al Gobierno y a quienes podían reflotar la industria a través del arruinado Chile Films, que a esas alturas era un páramo sólo visitado por las ratas. Pero al año siguiente Pierre Chenal volvería a realizar una nueva producción: *Confesión al amanecer*, basada en tres historias tradicionales chilenas. Vapuleado por la crítica, fue defendido, sin embargo, por Orlando Millas, director del diario *El Siglo*, que lo consideró como un aporte al florecimiento de la industria cinematográfica.

Otro extranjero filmaría en 1954: Enrique de Vico, ayudante de Luis César Amadori, que adaptó al cine la novela de Oscar Castro *Llambo de sangre*, que tenía ambientación en la zona minera de Rancagua. Una vez más el cine traicionaba a la literatura, sin alcanzar resultados que pudieran considerarse más o menos estimables, a pesar de cierto oficio que mostraba el director para el manejo de actores.

En 1955 sólo se produjo un estreno: *El gran circo Chamorro*, del inefable José Bohr, que —a falta de inventiva— juntaba varios *sketches* sin mucha coherencia, pero sí con melancólico entusiasmo.

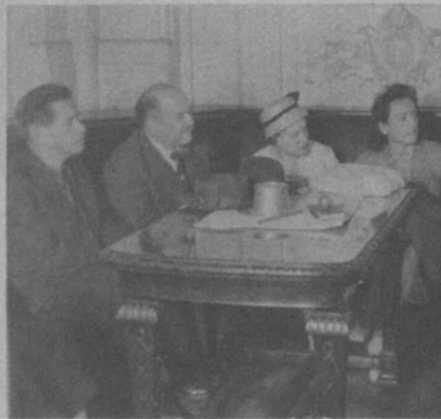
Y por ese tiempo se pensó que el cine nacional se había extinguido totalmente. Y para ratificarlo volvió al país Tito Davison, que con capitales mexicanos y actores de esa misma nacionalidad —con la excepción del español Jorge Mistral— se dio a la tarea de filmar *Cabo de Hornos*, basándose en la novela de Francisco Coloane, que él mismo se encargó de adaptar. El filme no puede considerarse como una producción nacional, sino como una película mexicana que se realizó en Chile. Y nada más.

El 57, y en pleno período de profunda crisis de la industria, emergió Naum Kramarenko, que hasta ese momento se había dedicado al cine publicitario e informativo. Su filme *Tres miradas a la calle*, que aglutinaba tres episodios de resultados muy desiguales, fue saludado como el fruto promisorio de un director

Oscar Castro en el cine.— Su novela *Flampo de sangre* fue filmada en 1954 por el argentino Enrique de Vico, el que dio una versión más convencional que realista.



Lento y parsimonioso.— El camarógrafo Hernán Correa filmó en 1960 *Un viaje a Santiago*.



joven. Además, y después de bastante tiempo, era una película totalmente chilena, tanto en su parte realizativa como en su elenco, encabezado por Orietta Escámez y Marcelo Gaete.

Peró la situación caótica obligó a los productores y directores a agruparse en una organización que se bautizó *Diprocine* y que echó sus bases en junio de 1955. Al informar sobre la constitución de la entidad, *Las Últimas Noticias* señalaba que Diprocine “promueve todas las iniciativas y acciones posibles para el establecimiento, desarrollo y protección de una industria cinematográfica adecuada a las exigencias culturales y a la conveniencia económica del país”.³⁵

De más está decir que el organismo poco o nada consiguió en esos años, ya que en 1958 —año de elecciones presidenciales— tampoco hubo actividad



Vida de pescador res.— La vuelta al paisaje marino fue *La caleta olvidada*, un experimento sin mucha consistencia de Bruno Gebel. Crítica a la burocracia.— La obra teatral de Sergio Vodanovic *Deja que los perros ladren* fue llevada al cine por Naum Kramarenco.



cinematográfica importante en el país y en 1959 sólo fue exhibido un filme nacional: *La caleta olvidada*, de Bruno Gebel, que se ambientaba en Horcones y que concluía que el hombre sólo es feliz en contacto pleno con la naturaleza, poniendo al día viejas teorías rousseauianas. También en 1960 el público sólo fue gratificado con una producción nacional: *Un viaje a Santiago*, de Hernán Correa, película realizada con gran esfuerzo personal, pero que no compensó los desvelos de su director. Al año siguiente, Kramarenco entregaba su segundo largo, esta vez tomando como pretexto la obra teatral de Sergio Vodanovic *Deja que los perros ladren*, que había significado un gran éxito escénico. Al comentar este filme en el diario *El Siglo*, dijimos que no se situaba “periféricamente en una crítica —a veces violenta— a la burocracia estatal, sino que tendría a demostrar la decadencia y agotamiento de la burguesía tradicional”.³⁶ También ese año se estrenó un presunto documental de Boris Hardy, *Un país llamado Chile*, el que confundía deliberadamente documentalismo con propaganda desembozada a ciertos productos comerciales.

Se cerraban así diez años signados por la esterilidad, el mal gusto y la pedertería sin barreras.



LA NOVISIMA OLA

(un choque con la
realidad)



Manolo González y Jorge Feito aparecen en una escena de *Un chileno en España*, de José Bohr, película que reitera las tendencias de una corriente del cine comercial en vías de extinción.

Con la excepción notoria de *El cuerpo y la sangre* (1962, del jesuita Rafael Sánchez —director del Instituto Filmico de la Universidad Católica—, el panorama siguió siendo menesteroso. También en 1962, José Bohr condujo su más estridente bodrio: *Un chileno en España*, protagonizada por Manolo González, cuyas posibles cualidades humorísticas eran totalmente desaprovechadas. Los años 64 y 65 el público fue abrumado por Tito Davison y el ya citado Manolo González. Juntos hicieron *El burócrata* y *Más allá de Pipilco*, dos productos olvidables y que sellaban la decadencia definitiva del cine nacional en el plano del largometraje.

Además, durante todo el período presidencial de Jorge Alessandri se advirtió la ninguna preocupación del Gobierno por el fomento de las artes visuales. Los resultados —inútil decirlo— estaban sobre la mesa y sólo podían producir angustia entre quienes aparecían interesados en el destino del cine chileno.

Peró no todo iba a ser derrotismo. El Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile fue asimilado a la estructura universitaria en 1961, lo que le permitió realizar una labor más acorde con las inquietudes de sus integrantes. Salieron, en consecuencia, algunos cortometrajes de envergadura, como *Mimbre*, *Imágenes antárticas*, *Trilla* y *Días de organillos*, todos obra de Sergio Bravo, quien en 1964 realizaría *Banderas del pueblo*, un documental que fue prohibido por la Censura Cinematográfica por su evidente compromiso político.

También gracias a Cine Experimental, en 1962 se produjo un hecho inusitado en el ámbito nacional: el trabajo que inició el extraordinario documentalista holandés Joris Ivens, que junto con la gente de Cine Experimental filmó el medimetro *Valparaíso*, que contó con la fotografía del francés Georges Strouvé y la ayudantía de dirección de Joaquín Olalla. Además, la presencia de Ivens permitió que fuera proyectada la mayor parte de su obra anterior, lo que permitió a los aficionados chilenos ponerse en contacto con una de las obras más perdurables de la cinematografía mundial.

Ivens dejó una serie de lecciones inmediatas a sus colaboradores, no sólo por la precisión de su trabajo, también por el dominio total y absoluto del len-

guaje cinematográfico. Fue una posibilidad casi única para un grupo de personas de colaborar con un auténtico maestro. “No será un filme más de Joris Ivens —dijo él mismo—, sino la puesta en madurez del joven Cine Experimental de la Universidad de Chile”.³⁷ La presunción, de alguna manera, resultó cierta, como se puede apreciar en la producción posterior realizada por el organismo.

Cine Experimental, a diferencia de Chile Films, empezaba a hacer las cosas al revés, con modestia, pero junto a reales y valiosos cineastas, ya que en 1962 también estuvo en Chile el teórico Edgar Morin, uno de los padres del cine-encuesta, que realizó, junto con personal de la institución universitaria, *La Alameda*, en donde aplicaba los postulados básicos de su escuela cinematográfica.

De esta manera el centro de atención se desplazaba hacia el sector más joven del cine chileno, el único, por lo demás, que podía iniciar la ansiada renovación que muchos buscaban pero sin saber concretarla.

“Los cineastas chilenos —decía Alfredo Guevara— no han logrado en rigor desarrollar un movimiento cinematográfico ni aparece hasta hoy una obra individual de verdadera fuerza. Vacilando entre un experimentalismo sin aliento, la conciliación de términos que resultan sustancialmente antitéticos y una retórica populista que no toca el fondo de los problemas, la realidad aparece enmascarada y edulcorada hasta hacerse irreconocible.”³⁸ Las palabras del cineasta cubano aparecían casi totalmente exactas a comienzos de 1967. Era evidente —al menos hasta ese instante— que la ideología dominante había atrapado a técnicos y realizadores al manejar sin contrapeso las estructuras básicas de la industria del cine. Además, la inmensa mayoría de quienes se habían aventurado en el camino cinematográfico respondían, abierta o subrepticamente, a esa ideología de la clase que usufructuaba el poder.

Tampoco se advertía “una obra individual de verdadera fuerza”, capaz de revolucionar el ambiente, de rescatar una imagen de autenticidad en el cine. La crítica, por otro lado, aparecía marginada de los problemas sustanciales —salvo excepciones— y sólo tenía el “gusto” como rasero para medir la eficacia o incompetencia de un filme. El gran público, en líneas generales, estaba ausente



Vía crucis.— P
tricio Kau
volvió al cine
1967 con La
viaje.

Camino a la r
tina.— Poca fo
tuna mostr
Naum Kram
renco en Regn
so al silencio.

de la problemática cinematográfica y había optado por darle la espalda a la producción nacional, basándose en la premisa —desgraciadamente cierta— de que todo lo que se producía en el país era punto menos que inservible. Y la experiencia de los últimos años lo confirmaba dolorosamente.

Eran muchos los problemas y escasas las soluciones, a pesar de que el 31 de enero de ese año había sido sancionada la ley que liberaba de impuestos a las películas chilenas, lo que representaba un estímulo para quienes invertían alguna cantidad estimable en la producción de filmes. La misma ley, además, favorecía a los laboratorios y estudios nacionales. Por lo menos significaba un paso para reactivar la industria, al tiempo que se había puesto nuevamente en marcha a Chile Films, ahora con un criterio más selectivo y más acorde con las posibilidades reales de la producción nacional. Aunque no había que hacerse muchas ilusiones al respecto.

Sin embargo, y a pesar de las leyes proteccionistas, subsistían problemas graves. Un ejemplo contundente fue la negativa que recibió el realizador Helvio Soto de parte de los exhibidores para estrenar su película *Erase un niño, un gue-*



La vida del bandido.— El director boliviano radicado en Argentina Humberto Ríos llevó al cine *Eloy*, la exitosa novela de Carlos Droguett, teniendo como protagonista a Roberto Parini.

rrillero y un caballo. “Soy un hombre de una posición política definida —señaló el director— y eso se refleja en mi película. Tal vez ese hecho haya dificultado encontrar una sala de estreno.” Sucedió en ese momento que no bastaba hacer un filme: había, además, que agrandar a los distribuidores. En todo caso, la obra de Helvio Soto fue exhibida durante una semana en el cine Bandera. A pesar de sus evidentes imperfecciones, se evidenciaba que el realizador trataba, al menos, de asumir lúcidamente la realidad que reflejaba.

Pero el filme de mas éxito en 1967 fue *Morir un poco*, de Alvaro J. Covacevich, que apelando a escasos recursos lograba traspasar al cine modestos problemas de gente modesta, pero con una sinceridad que no había mostrado el cine chileno hasta ese momento. Para un director debutante —arquitecto de profesión— era un filme auspicioso, en el que se advertía una firme voluntad de evadirse de los eternos lugares comunes que habían asfixiado al cine chileno a extremo de hacerlo casi desaparecer.

Covacevich en ningún caso enfrentaba los problemas para constituir una especie de cine-denuncia; por el contrario: las situaciones más conflictivas esta-

ban dadas a través de contrastes meramente descriptivos, sin segunda intencionalidad. Lo que indefinió al filme, en definitiva, fue su falta de ubicación frente al problema. En una palabra, la desideologización del director.

Parecidos defectos se encontraban en *Largo viaje*, de Patricio Kaulen, que había vuelto a la realización después de varios años de ausencia. El abusivo descriptivismo del filme lo vaciaba de todo contenido y su retórica denunciante se invalidaba por sí misma. El filme, sin embargo, encontró cierto éxito de público, aunque muchos se dejaron arrastrar más por la curiosidad que por los valores efectivos de la película. Esto porque el espectador medio seguía desconfiando de lo que podía pasar realmente con la producción cinematográfica chilena, que ya tantos engaños y frustraciones le había proporcionado.

También en 1967 Naum Kramarenco estrenó su tercer largometraje: *Regreso al silencio*, “sin duda alguna su filme más logrado”, según el comentarista Mariano Silva.³⁹ “Crea allí una atmósfera ideal para una obra de suspenso. Hay una búsqueda acertada —agrega— de los móviles íntimos que determinan las conductas y los tipos psicológicos de sus personajes. La sobria actuación del grupo Duvauchelle se desborda sólo en ocasiones hacia los excesos teatrales. Sin embargo, ellos mismos contribuyen, por paradoja, con esta última tendencia, a fijar las notas dramáticas del filme. Es, en suma, un *thriller* a la chilena que cuenta con no pocos elementos rescatables. Pero... ¿y el resultado? Un filme pretencioso, apegado a los tics más decadentes de Hitchcock y con situaciones tan obvias y mal resueltas como el más apetecido radioteatro.”

El saldo que dejaba 1967, en todo caso, era más positivo que el de los años inmediatamente anteriores, en los cuales se había abusado de la musulmana paciencia del espectador y, además, se había desperdiciado celuloide con irresponsable entusiasmo. No obstante, se estaba muy lejos de llegar a una etapa de madurez, pero las intenciones que despuntaban eran una incitación a una toma de conciencia de que era urgente cambiar para sobrevivir. Como había sucedido siempre, se anunciaron filmes que nunca se realizaron y se anticiparon proyectos que estaban sólo en barbecho. El panorama, sin embargo, era menos precario y, al menos mirado en su conjunto, aparecía grávido de posibilidades.

Y en 1968 se categorizó una evidente dicotomía en la producción filmica nacional, llegándose a una coloración demasiado contrastada, que, obviamente, demostraba dos tendencias en pugna por hacerse reconocibles. Por un lado, se recayó en viejos vicios, en antiguas malas costumbres, y, por el otro, emergió un cine-cine, de superación de las burdas tradiciones que habían operado pesadamente sobre toda la industria y la concepción que se tenía sobre el arte de la imagen.

Alejo Alvarez (*Tierra quemada*) y Germán Becker (*Ayúdeme usted, compadre*) no sólo siguieron apegados a esa repudiada tradición, también agravaron e inutilizaron lo poco de estimable que se había hecho el año anterior. Alvarez, como tenía poco que decir, recurría, desmañadamente, a golpes bajos, a descomunales matanzas (en las que sobaban varios tarros de pintura roja), a la interpolación de canciones, a personas arquetípicas que, sin embargo, no caracterizaban a nadie. El filme era sólo la acumulación de sucesivas carencias: falseamiento de la realidad agraria del país, ausencia de lo que debe entenderse como manejo de actores, cursilería insoportable en los diálogos, al punto de reactualizar fórmulas ya desdeñadas en los radioteatros, además de ninguna imaginación en los encuadres y total desubicación con respecto al relato cinematográfico.

No menos ramplona era *Ayúdeme usted, compadre*, en la que se advertía que su realizador no tenía la menor vinculación con el cine y que sólo se había limitado a empalmar episodios que no tenían ninguna concatenación. Además, aprovechaba extensamente su show para confirmar su lealtad al Gobierno, recurriendo a canciones de la campaña freista, a alusiones a centros de madres o las cooperativas campesinas. Y no podía extrañar: buena parte del filme había sido financiada por el Ejecutivo y había utilizado variados servicios públicos en el transcurso de la filmación, llegando a la increíble estolidez de haber reproducido en los *sets* de Chile Films una parte de las graderías del Estadio Nacional.

De esa manera se seguía no sólo por una senda equivocada, sino que se retornaba a un pasado absurdo. Otro de los que quisieron realizar un cine de rompimiento —quedándose sólo en las formas— fue Alvaro J. Covacevich, que, luego del éxito (de taquilla) de *Morir un poco*, se lanzó a filmar a gran costo, en

contradicción con la modestia de la industria. El resultado de la empresa se llamó *New love* (La revolución de las flores), una especie de *socio-ficción*. Sin embargo, entre los postulados y la realización había abismos difíciles de franquear. Eran esos abismos, precisamente, los que separaban a Covacevich de los problemas que se propuso reflejar: ciertas normas hippies en un ambiente chileno. No bastaba —y no bastará— yuxtaponer imágenes, dotar a los personajes de algunas frases más o menos violentas, insertar consignas juveniles y fotografías del Vietnam para componer un filme *avantgardístico*. Covacevich confundía falso vanguardismo con sociología, ficción con estructura narrativa. La conjunción de variados elementos, su simple alineación no podía transformarse en una obra artística.

Después de ese ensayo general que significó *Erase un niño, un guerrillero y un caballo*, Helvio Soto pareció encontrar los medios expresivos que más se acomodaban a su sensibilidad. Fruto de esa circunstancia, y de su maduración artística, fue *Lunes primero, domingo siete*. El filme, ya se sabe, no era una obra trascendental, sino un tema menor tratado con solvencia, con verdadera posibilidad creadora. Y en eso radicaba el logro fundamental del director. Y esto se advertía desde la muy superada actuación de las dos figuras principales (Jorge Guerra y Patricia Guzmán) hasta el trabajo de fotografía de Fernando Bellet, que era una muestra palpable de sus cualidades expresivas. Se trataba de una fotografía moderna, ágil, a tono con las circunstancias que transitaban el tema y que lograba, de paso, crear una atmósfera real de Santiago, como ciudad, que jugaba un papel muy importante en todo el discurrir de la obra.

Pretextada en una obra teatral de Alejandro Sieveking, *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, representó uno de los estrenos más importantes no sólo de 1968, sino de la trayectoria del cine chileno hasta ese momento. Ruiz, que había realizado anteriormente *La maleta* y *El tango del viudo* (que no fueron exhibidas comercialmente), logró en este filme caracterizar psicológicamente al chileno medio, poner en evidencia la violencia subterránea que se desliza en sus relaciones cotidianas y que muchas veces no es percibida en integridad. Cuando el filme fue presentado en el Festival de Viña del Mar, el crítico argentino Francisco Galidez señaló que la película se destacaba por "la sensible recreación de ciertos modos

Patricia Gu
y Jorge
rra prota
ron Lunes
mero, Dor
Siete, de H
Soto, men
película est
da en 196



La hora de la verdad.— En 1967 se exhibió uno de los films chilenos más logrados en la historia del cine nacional: **Tres tristes tigres**, de Raúl Ruiz. Forma y contenido mostraban un ensamble desconocido hasta ese momento.



de vida muy chilenos, ciertos ambientes nocturnos que captan totalmente las vivencias de los personajes. Por otra parte, se nota en Raúl Ruiz la existencia de una auténtica personalidad cinematográfica, que le permite narrar y descubrir el mundo a su manera”.⁴⁰

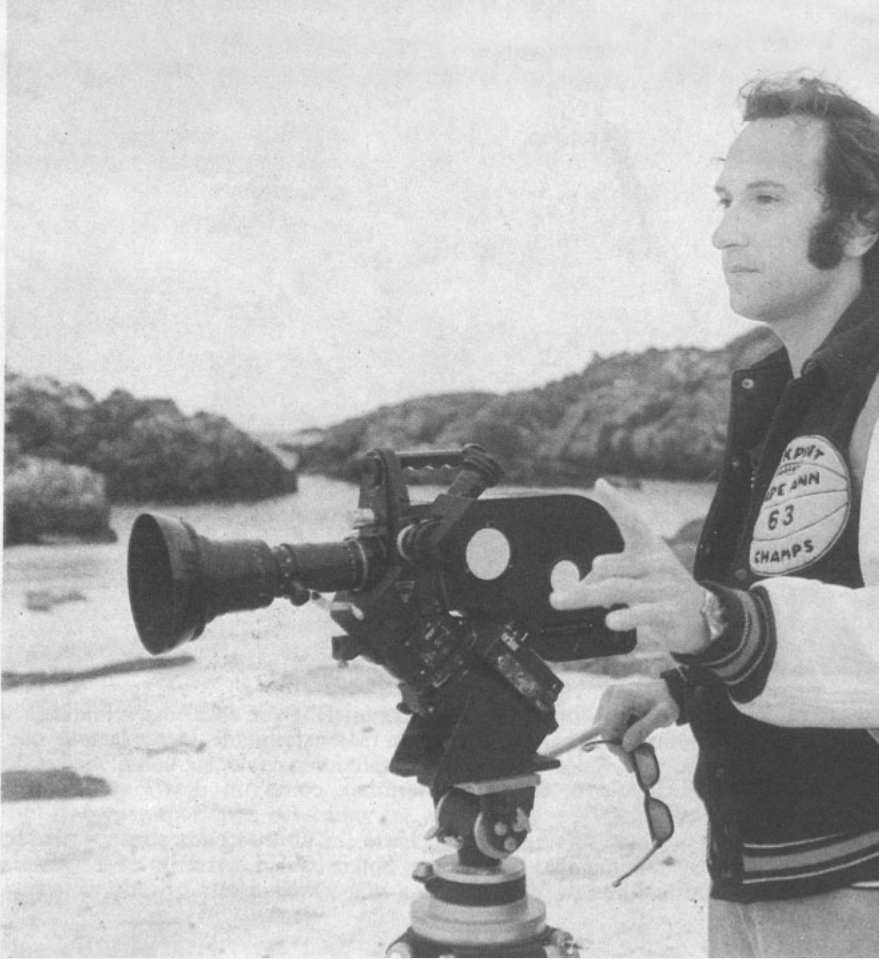
Otro aspecto importante del filme era el lenguaje que utilizaban los protagonistas. Ruiz eligió una dicción, una cadencia fonética que corresponde exactamente a la de los ambientes que reflejaba. El vocabulario que utilizaban los personajes era también el de todos los días, sin que eso significara que se hubiera



caído en un naturalismo aberrante. Era un lenguaje que correspondía de manera cierta a la forma de hablar del sector más extenso de la población, que utiliza no sólo modismos y localismos, sino expresiones violentas como medio de comunicación, desagrado o, en último término, como un desafío inconsciente a la preceptiva oficial.

Ruiz se propuso ser auténtico hasta las últimas consecuencias y a través de esa autenticidad lograba su máxima potencialidad narrativa. En más de algún sentido era un filme de provocación a una sociedad estratificada, convencional, y

Fin del juego
fue el primer
largometraje de
Luis Cornejo,
egresado de la
Escuela Experi-
mental de la
Universidad de
Chile. 1969.







María Eugenia Cavie-
res protagonizó **Tierra
Quemada**, de Alejo
Alvarez, película que
mezcla ambientes cam-
pesinos con una trama
sentimental que no ca-
racterizan ni al campo
ni a la gente de Chile.

María Eugenia Cavie-
res en una escena de
Tierra Quemada, pe-
lícula exhibida en
1968 con un merecido
fracaso de público y de
crítica.

que pacientemente había huido de todo enfrentamiento con su propia, incluí-
ble imagen. Tal vez esa situación fue determinante para que el público no capta-
ra las intencionalidades de la película y por lo mismo no alcanzara el éxito que
largamente se merecía. En todo caso, el filme fue bien apreciado por la crítica y
por cineastas extranjeros que pudieron verlo en el Festival de Viña hacia fines de
1969.

Como quiera que sea, el espectador encontraba, por fin, una identidad en
la pantalla. Y eso era fundamental, pues lo estaba buscando con desesperación
desde hacía mucho tiempo.

Hacia mediados de 1968, Michelangelo Antonioni había hecho una declara-
ción sorprendente: "Ya no estoy tan convencido de que al realizar una película



el único fin sea el de hacerla lo más hermosa posible. Al tratar de definir —añadía— lo que es hermoso y lo que no lo es, hoy nos damos cuenta de que esta palabra ha perdido el significado que tuvo hasta hace pocos años, y que las viejas estéticas son instrumentos ya oxidados. Quiero decir que no dejaré al espectador la libertad de sacar sus propias conclusiones, sino que trataré de comunicarle las mías. Creo que ha llegado el momento de decir las cosas abiertamente. Algunas veces me pregunto si no me hubiera gustado vivir en una época distinta, una época que no me impusiera en forma tan drástica (como ocurre en tiempo de guerra) el papel de testigo. Me siento más inclinado hacia el papel del protagonista, como sería posible, por ejemplo, en tiempo de revolución. Lamentablemente, no ha habido revoluciones en Europa después de la guerra. Quizás algo comience a moverse ahora”.⁴¹ Nunca antes Antonioni había sido más tajante para definir el cine y los realizadores, para situarse en el ámbito de la realidad mundial. Era, desde luego, un llamado de atención para todos los cineastas de los países subdesarrollados que se negaban a asumir su propio contorno, que seguían apegados a fórmulas y nociones superadas por la historia y por las urgencias de esa historia. El cine, en consecuencia —lo reconocía alguien que hasta ese instante había intentado una obra intimista y personal—, tenía que rever sus posiciones y situarse en una nueva perspectiva.

En cierto modo era lo que estaba aconteciendo en Chile a través de los directores de la más reciente promoción y que irrumpían con una concepción muy diferente a lo que había sido el cine nacional. Tenía razón Antonioni: las viejas estéticas caían en desuso y ya no era posible seguir manteniendo formas expresivas que se caracterizaban por su vetustez ideológica.

Las nuevas posiciones encontraron, lógicamente, sus oponentes. Y entre esos oponentes estaban los miembros de la Censura Cinematográfica, que a mediados de 1969, y en un fallo insólito, prohibieron la exhibición de *Caliche sangriento*, de Helvio Soto. La motivación esencial que tuvieron los censores fue que la película hería la dignidad nacional. Soto se defendió diciendo que “se ha distorsionado a tal punto la historia, que los textos escolares y algunos dedicados a una

enseñanza más especializada omiten tranquila y olímpicamente las causas económicas de la guerra de 1879". Es que no se aceptaba la revisión histórica y sólo los textos áulicos eran los que acaparaban la verdad: todo lo que se dijera en contrario era traición a la patria o algo por el estilo. "Es tan nimia la razón ofrecida por los censores —comentó Helvio Soto—, que deberíamos aceptar la idea de hacer solamente cine insulso, sin contenido y para mentalidades primarias. Al parecer eso es lo que quieren los señores de la Censura; de otra manera es muy difícil explicarse la decisión que adoptaron. Además tiene otra significación: es una advertencia para los demás cineastas chilenos que traten de realizar un cine comprometido con las reales circunstancias del país". No obstante, y gracias a las presiones, a la indignada reacción de todos los sectores, fue levantada la prohibición y pudo exhibirse sin contratiempos.

Si bien el filme representaba una obra de gran envergadura para el desarrollo cinematográfico de su director, se advirtió que *Caliche sangriento*, dentro de sus planteos historicistas, mantenía el espíritu de superación que se había apreciado en la película anterior de Helvio Soto.

"Para mí filmar una película es un acto político; estoy contra la idea del director de cine como patrón, o contra la idea de Godard de que todos deben filmar películas y que éstas deben hacerse en asambleas generales." Estas declaraciones de Raúl Ruiz⁴² ejemplificaban la actitud que había adoptado la nueva promoción con respecto al cine y ello, de una u otra forma, se empezaba a traducir en sus películas. Y Ruiz añadía a lo anterior: "La filmación es un puente, una forma muy fuerte de establecer contacto a través de gestos tan antiguos como el de sacarse una foto en una plaza. Filmar es sacarse una foto en una plaza". O sacar la plaza en una foto. Todo depende.

Lo notorio, al fin de cuentas, era que los nuevos cineastas teorizaban sobre su trabajo, se clarificaban las ideas que luego irían a exponer. Era un caso casi desconocido en el chato ambiente cinematográfico chileno, siempre mechado de improvisaciones y de audacias que conducían a la nulidad casi total. Miguel Littin, por su parte, señalaba que "nosotros —y hablo del equipo— partimos de la base de que el cine latinoamericano, o el llamado cine del Tercer Mundo, debe



El tema de esta película de Helvio Soto es la guerra del Pacífico: sirvió para desenmascarar los verdaderos intereses en juego y el carácter reaccionario de la censura chilena.

ser un cine diferente del cine internacional. Rechazamos el internacionalismo, por decirlo así. Creemos que debemos bucear en las subculturas populares y, desde allí, intentar crear un lenguaje nuevo, una narrativa que está determinada por esta subcultura y que tiende a crear una cultura propia".⁴³ Y era más o menos lo que se planteaba en *El chacal de Nahueltoro*, a pesar de que algunos señalaron que Littin se había quedado a medio camino en las definiciones y que sus postulados programáticos no aparecían en el film.

Tales presunciones fueron contradichas por los resultados concretos del filme, que para el gran público representó una verdadera revelación. Se podía extraer una enseñanza simple y directa: los responsables de la marginalidad, los que condenaban a un ser humano a un grado de total bestialización, eran los mismos que, posteriormente, hacían justicia. El aparato represivo del Estado burgués omitía minuciosamente las causas reales y sancionaba sólo las apariencias. Es decir, las consecuencias de la bestialización humana. Dada la complejidad del tema, era fácil caer en maniqueísmos más o menos categóricos. Littin, sin embargo, prefirió estigmatizar las condicionantes verdaderas del problema y revelar, de paso, la existencia de una subcultura (una cultura de la miseria) que representaba valores muy distintos a los que se hacían reconocibles en las normas legales que ostentaba la superestructura de un llamado Estado de derecho.

El filme también encontró excelente acogida en Argentina, en donde fue saludado como "una odisea social de un condenado a muerte",⁴⁴ mientras que el crítico uruguayo, José Wainer, de la revista *Marcha*, advertía que la actuación de Nelson Villagra era una de las mejores interpretaciones que se habían dado en el cine latinoamericano.

En la misma línea denuncialista se inscribía *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia, un realizador porteño que ha sido uno de los principales animadores del Cine-Club de Viña del Mar, organizador de sucesivos Festivales Cinematográficos de carácter continental. El filme hacía un enfoque verista, sin falsas concesiones, de la vida sacrificada, dolorosa, desamparada, de los habitantes de los cerros de Valparaíso, alcanzando algunos momentos de notoria dignidad en la puesta en imágenes, que eludía convenientemente los golpes bajos, falsos melo-

Los míseros campesinos.— Basándose en un hecho estrictamente policial, Miguel Littin reconstruyó la vida de los miserables obreros agrícolas de la provincia de Ñuble en **El Chacal de Nahuelito**, que tuvo una soberbia actuación de Nelson Villagra.



dramatismos, situaciones lacrimógenas. Gracias a un buen trabajo de todo el elenco, que actuó con sobria contención, los resultados conseguidos iban más allá de la modestia con que fue encarado todo el filme.

Algo muy distinto se obtuvo en *La casa en que vivimos*, de Patricio Kaulen, filme que delataba una evidente ambigüedad argumental y que, por lo mismo, no entregaba una imagen coherente de la realidad que enfrentaba: las luchas, caídas y sinsabores de un típico representante de la clase media chilena por cons-



truir su propia casa. El filme quedó a medio camino, ya que se evadía de las causas fundamentales del problema que planteaba. No obstante, la competencia del elenco de que se valió Kaulen elevaba el tono general de la producción.

Se hacía palpable, sin embargo, que el cine chileno a partir de 1967 había decidido asumir una posición más realista, de mayor compromiso con los problemas que inquietaban a las grandes masas, a los sectores más amplios de la población. Se trataba, como hemos visto a lo largo de este trabajo, de una situación

casi inédita en el cine nacional, que se había caracterizado por sus elipsis, sus trivialidades y sus desarraigos.

Esta nueva línea se vio confirmada en el filme *Los testigos* (1971, realizada por Charles Elsesser, que se basó en un relato de Guillermo Sáez.⁴⁵ Era fácil advertir, desde luego, ciertas vacilaciones en el director, especialmente en el manejo de actores y en el ritmo general de la narración, que adolecía de evidentes rupturas en el *tempo* cinematográfico.

Después de la exhibición de *Los testigos*, otros dos filmes fueron estrenados oficialmente: *Voto más fusil*, de Helvio Soto, y *La Araucana*, dirigida por el español Julio Coll.

Cualquiera apreciación que se haga —y se han hecho muchas— del filme de Soto (que se definió como un marxista-sartreano) lleva ineluctablemente a un juicio político, dada la problematización general de la película, que recrea circunstancias muy cercanas del avatar socio-político de Chile. Pero obviando todo partidismo y colocándose en una posición de cierta objetividad frente al filme, se puede argumentar que los propósitos perseguidos por el director no estuvieron a la altura de sus pretensiones. La obra en sí misma, como totalidad, presenta varias fisuras, especialmente en la reconstrucción de los *racconti*, que no tienen una proyección válida para el futuro de los personajes. Muchas de las vueltas al pasado son perfectamente gratuitas y no se ensamblan con el plan narrativo. Por otro lado, hay una abundante exageración en algunos episodios —fundamentalmente en los retrospectivos— que hace pensar que la realidad chilena no fue aprehendida en todo su vigor. Además, el uso y abuso de un lenguaje coprolálico, insistente, repetido, les resta eficacia a algunas situaciones. Esas reiteraciones, por lo mismo, se convierten en desdeñables ejemplos de un cine naturalista, que no acierta a elegir en forma conveniente el material expositivo. *Voto más fusil* es tal vez el filme menos logrado de Helvio Soto, al margen de las discrepancias de orden político que se puedan tener con el autor, discrepancias que en ningún caso podrían significar un juicio de valor. Nuestra máxima discrepancia incide en la estructuración del filme, en sus gratuidades, en sus hiatos narrativos.



La última realización de Helvio Soto, estrenada en 1971, recrea desde un ángulo problemático pero solvente los temas y episodios más recientes de la izquierda chilena.

Como si fuera verdad.— El director televisivo Charles Elssesser fue simple y directo en *Los testigos*, aunque le faltó mayor complejidad narrativa, quedándose sólo en la superficie de los hechos.



Realismo porteño.— El médico pediatra Aldo Francia compuso un film de indudable jerarquía en *Valparaíso, mi amor*, en el cual la vida porteña adquiere una dimensión auténtica y verificable.

Creemos que *La Araucana* es sólo un filme español rodado en Chile. Y de él deben ocuparse, naturalmente, los críticos peninsulares

Durante esta etapa (años 69-70) hubo otros estrenos nacionales y dos en coproducción con Argentina (*Ciao, ciao, amore* y *Eloy*, que significaron un escaso aporte artístico y al florecimiento de la industria en general. Naum Kramarenco con *Prohibido pisar las nubes* llegó al punto más bajo de su carrera y demostró una involución temática bastante acentuada.

A pesar de los esfuerzos aislados, del surgimiento de una corriente cinematográfica perfectamente identificable y que ha entregado obras de cierta perdurabilidad, aún no es posible formalizar la industria del cine con una producción continuada, que establezca una permanente comunicación con el espectador, que logre romper el aislamiento. La inmensa mayoría de las películas que se han realizado en el país sólo han sido exhibidas en el ámbito nacional. Es preciso, entonces, que en el futuro se plantee la necesidad de conquistar otros mercados, especialmente latinoamericanos, y de establecer los nexos adecuados para la expansión de la industria, como único camino viable para potencializarla.



La historia política.— Un film que dejó disgustados a muchos fue **Voto + fusil**, de Helvio Soto, que narra la historia política chilena.

El cine chileno recién en estos últimos años ha definido algunos de sus propósitos, pero los ha definido a nivel individual, es decir, de realizadores. Falta la coherencia total, falta la ampliación de las bases de sustentación; se advierte, además, una ausencia notoria de escuelas de cine, en las que se capacite realmente a futuros equipos de relevamiento.

De lo que se trata ahora es de superar el perpetuo período de crisis que ha vivido el cine chileno, en donde todo ha sido abismantemente provisional y en donde siempre se esperó el surgimiento de una película que redimiera a toda la industria. El cine, en todo caso, no es una película, sino muchas películas. Si no se entiende eso, jamás lograremos estar capacitados para enfrentar el hecho filmico en condiciones normales, acordes con el progreso técnico y artístico que ha experimentado el cine mundial en los últimos años, que han sido los más duros para la supervivencia del arte del filme, ya que ha debido luchar en condiciones muy incómodas con ese gigantesco emporio de imágenes que es la televisión.



Esta versión del poema épico de Alonso de Ercilla recrea con óptica europea un capítulo clave de nuestra historia, que se deforma por su fin comercial.

¹Cine del medio siglo, Editorial Futuro, Buenos Aires, 1946, pág. 18.

²Joaquín Edwards Bello, Crónicas del Centenario, Zig-Zag, 1968, págs. 46, 47, 48.

³José Agustín Mahieu, Breve historia del cine argentino, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, pág. 6.

⁴Se ha dicho que a 1910 pertenece el primer film argumental chileno, de autores anónimos, y se basaba en la vida de Manuel Rodríguez.

⁵Yo soy tú, Zig-Zag, 1954, pág. 144.

⁶Salvador Gambiastiani realizó en 1916 un filme argumental sobre el crimen cometido por Corina Rojas, que se hizo famoso en aquella época. La película se llamaba La baraja de la muerte o El crimen de la calle Lord Cochrane, que causó variadas protestas, llegándose a decir por parte de algunas autoridades que ofendía la moral y las buenas costumbres.

⁷En el Dictionnaire du Cinéma (Seghers, París 1962) se puede leer con respecto a Alice Guy: "Realizadora francesa nacida en París en 1873. Aborda el cine por azar, como secretaria de Léon Gaumont, en 1895, en el momento en que éste se interesa en la nueva industria. Alice Guy le propuso realizar filme por su cuenta y devino así, verdaderamente, después de Lumière, en el primer metteur en scène del cine francés".

La afirmación de que Gabriela Bussenius fue la primera mujer que dirigió cine en el mundo la hizo Mario Godoy Quezada en la revista Ecran (N.º 1.853, pág. 31).

⁸Tomo 1, pág. 209, Editions Gérard, París 1966.

⁹Fue realizado por Salvador Gambiastiani. ¹⁰Este film también fue dirigido por Carlos Cariola.

¹¹Alberto Santana hizo una impresionante cantidad de películas tanto en Santiago, Valparaíso y Antofagasta. Cronológicamente esos filmes fueron los siguientes: Por la razón o la fuerza (1923), El odio nada engendra (1923, Valparaíso), Esclavitud (1924, Valparaíso), El monje (1924, Valparaíso), Como don Lucas Gómex (1925), Aventuras de Juan Penco Boxeador (1925), Mater Dolorosa (1925), Los cascabeles de Arlequín (1926, Antofagasta), Bajo dos banderas (1926, Antofagasta), Madres solteras (1927, Antofagasta), Cocaína (1927, Antofagasta).

Todos estos filmes, desde luego, no excedían su condición de simples sketches y su duración no era en ningún caso superior a los cuarenta minutos.

¹²Alberto Santana es autor del libro Grandezas y miserias del cine chileno, un folleto lleno de inexactitudes, como lo definió Jorge Leiva en la revista Plan, N.º 2, junio de 1966.

¹³El Siglo, domingo 14 de febrero de 1971. ¹⁴Ob. cit., pág. 150.

¹⁵Aprendiz de hombre, Zig-Zag, 1960, pág. 122. ¹⁶El último mutis, edición del autor, 1961, pág. 155.

¹⁷Nicanor de la Sotta realizó además Pueblo chico infierno grande (1926) y A las armas (1927). Esta última película apenas si alcanzó a ser terminada debido a la muerte del director. Por problemas legales, sólo pudo estrenarse a mediados de 1934, en pleno apogeo del cine sonoro.

¹⁸Ob. cit., pág. 153.

¹⁹El dibujo animado, Editorial Losange, Buenos Aires, 1957, pág. 11.

²⁰La economía latinoamericana desde la Conquista ibérica hasta la Revolución Cubana, Edit. Universitaria, Santiago, 1969, pág. 61.

²¹Ese año Pérez Berrocal realizó *Una canción de amor*, el único filme chileno argumental de 1930.

²²Ob. cit.

²³En 1931 se hizo el último filme mudo chileno. Se trataba de *Patrulla de avanzada* y pertenecía a Eric Page.

²⁴En la revista *Tiempo de cine*, Buenos Aires, julio de 1963, Nos. 14, 15, en un artículo titulado *Panorama actual del cine chileno*, Jorge Leiva señaló que "luego que Norte y sur, la primera película parlante, obtiene un gran éxito en 1933, la producción se hace lenta y difícil. Se tuvo que enfrentar a adversarios que tenían una enorme superioridad técnica. Se cede el paso a argentinos y mexicanos. Desde 1933 a 1940 se pueden contabilizar tan sólo 6 películas".

²⁵En la época muda, y en Punta Arenas, Bohr había hecho algunas películas que sólo Dios sabe cómo fueron. Entre otras, hizo las siguientes: *Como por un tubo* (1919), *Mi noche alegre* (1920), *Esposas crucificadas* (1921).

²⁶Hablando de los comienzos de la década del 40, dice: "En el grueso de la producción se aprecia la decadencia del prolífico Romero, la falta de evolución de Moglia Barth", pág. 30.

²⁷El noticiario a que hace referencia la Memoria de la CORFO tuvo que ser suspendido al poco tiempo ante el ruidoso fracaso en su confección.

²⁸Citado por Giacomo Gambetti y Enzo Sermani en *Cómo se mira un film*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1958, pág. 83.

²⁹Del Carril se inició como director en 1949 con el film *Historia del 900*.

³⁰Hermann Sudermann, escritor alemán (1857-1928), autor de fervorosos folletines. *La dama de gris* fue su primera novela, publicada en 1888.

³¹Breve historia del cine argentino, pág. 34.

³²Escritor chileno de temas militares (1878-1964), cuyos cuentos sobre asuntos castrenses se editaron en sucesivas series, algunos de los cuales fueron traducidos al francés.

³³Erróneamente se ha sostenido que este filme fue realizado por Luis A. Morales.

³⁴*Panorama de la novela chilena*, México, 1955, pág. 104. ³⁵Lunes 13 de junio de 1955.

³⁶Viernes 22 de septiembre de 1961. ³⁷*Tiempo de cine*, Buenos Aires, Nos. 14, 15, junio de 1963.

³⁸*Plan*, N.º 13, mayo de 1967. ³⁹*Mensaje*, N.º 196, enero-febrero de 1971. ⁴⁰*Ercilla*, N.º 1.794, pág. 75.

⁴¹*Cine y medios*, N.º 1, julio de 1969. ⁴²*Nueva Atenea*, N.º 423, pág. 62.

⁴³El chacal de Nahueloro, *Vivisección y guión de una película chilena*, Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, Santiago, 1970, pág. 14.

⁴⁴*La Opinión*, Buenos Aires, 16 de mayo de 1971.

⁴⁵Guillermo Sáez es autor del libro de relatos *Todo tiempo futuro*, Ediciones Blest Gana, Santiago, 1964.

