

YO SOY TU

Argumento de

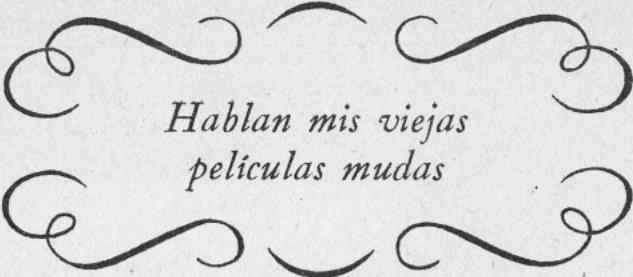
JORGE DELANO F.

Dirección de

“COKE”

*LOS EPISODIOS Y PERSONAJES
QUE APARECEN EN ESTA
PELICULA SON AUTENTICOS
Y NO UNA MERA COINCIDENCIA*

No recomendable para señoritas



*Hablan mis viejas
películas mudas*

EL buen caballero francés Monsieur Fedier Vallade había invertido las utilidades de su negocio de importación de casimires en el establecimiento del primer estudio cinematográfico que existió en Chile.

Ahí nos reuníamos varios pretendientes al estrellato para ensayar una comedia que había escrito don Adolfo Urzúa Rozas, intitulada "El Violín de Inés". Entre los más entusiastas se contaba Alberto Díaz Hidalgo. No sé qué razones tuvo el productor para detener esta producción. Años más tarde, diez o tal vez quince, en circunstancias que había llevado a mis hijos al circo, apareció en la pista un gracioso *tony*. Dió una vuelta por la pista y, al verme, se detuvo frente a nuestro palco. Jorge y Adriana se mostraron encantados con las gracias que les dedicó el artista.

Grande fué mi sorpresa cuando en tono confidencial, pero despistando al público con una pirueta, me dijo estas palabras:

—¿Te acuerdas de "El Violín de Inés"?...

Era el *tony* "Chalupa" (Alberto Díaz Hidalgo), el más famoso de nuestras pistas. Después de la función fuí a saludarlo a la pequeña carpa que le servía de camarín. ¡Cuántos recuerdos hicimos mientras se limpiaba la cara! No necesitaba colocarse nariz postiza, porque había nacido con una descomunal.

—¡Aquí me tienes, querido Coke, de *tony*, cuando debí ser cura! Porque has de saber que fuí un distinguido seminarista. Pero con esta nariz, ¡Dios Santo!, ¿podría haberme presentado ante el altar sin hacer perder la devoción al más devoto de mis feligreses?



Primera información publicada en "Zig-Zag", el año 1915, sobre cinematografía nacional. (1) Maestro Urzúa Rosas, profesor de dicción del cine mudo; (2) Monsieur Fedier Vallade, propietario de los Estudios San Isidro; (3 y 4) Alberto Díaz Hidalgo (más tarde Tony Chalupa), en diferentes escenas de "El Violín de Inés", y (5) René Blas (yo era él) en una escena de "El Boleto de Lotería".

Largo rato estuvimos conversando y haciendo recuerdos de nuestras andanzas en los primitivos sets que Monsieur Fedier Vallade había levantado en la calle San Isidro. Como en todos los humoristas, había en "Chalupa" un dejo de tristeza. Su eterna sonrisa era más bien una mueca para ocultar sus penas.

Después de relatarme sus faranduleros viajes, en que tantos aplausos y dólares cosechó, me pareció ver brillar en sus ojos, perdidos tras la mole de su nariz, un destello. ¡Las lágrimas de los payasos deben ser más amargas que las de los otros hombres! Acarició a mis hijos y nos despedimos. Esa fué la última vez que asistí a una función de circo.

Desafortunadamente Monsieur Fedier Vallade enloqueció durante el rodaje de mi película "El Boleto de Lotería" (y no pudo, naturalmente, apreciar su calidad). Como presiento que más de algún mal pensado me está culpando de esta desgracia, tendré que explicar su verdadera causa.

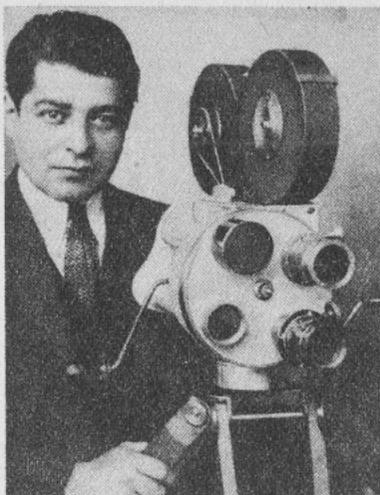
Al estallar la guerra del 14, Monsieur Fedier envió a su único hijo al frente de batalla, creyendo que el conflicto iba a ser corto, y que el muchacho tendría un lindo pretexto para hacer un viaje a Europa. Pero el joven Fedier cayó en su primera acción bélica y la infausta noticia trastornó a su padre. El estudio fué a remate y "El Boleto de Lotería", mi primera experiencia ci-

nematográfica, tan trágicamente frustrada, se vendió al peso a un fabricante de peinetas de celuloide. Había adoptado el nombre "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!

Diez años después resolví lanzarme por mi propia cuenta con un romántico argumento intitulado "Juro no Volver a Amar". Cuando el *script* estuvo concluído caí en la cuenta de que además de carecer de estudio, cámara y laboratorio, no tenía dinero suficiente ni para comprar el celuloide. Resolví, entonces, ajustarme a la máxima favorita de mi padre: "Querer es poder". Como yo quería, necesariamente tendría que poder.

Empecé por dirigir mis pasos hacia el modesto taller de electricidad que tenía Luis Pizarro, simple componedor de timbres eléctricos, y dotado de una innata vocación por la mecánica. Además, tenía la "chifladura" del cine, que le ocasionaba de vez en cuando un corto circuito en el cerebro. Le di a conocer mis proyectos, y él, sin vacilaciones, se comprometió a fabricar la cámara con que debía fotografiar mi futura "superproducción". Ciñéndose a los gráficos de un catálogo editado por una firma fabricante, el paciente Pizarrito trabajó seis meses en su destartelado taller. Todos los días me mostraba con orgullo un nuevo engranaje o un tornillo que fabricaba con modestísimos recursos, pero con mucho corazón. Por fin, nuestra cámara estuvo terminada y probada. Todas sus partes, a excepción de las lentes, fueron "made in Chile".

Un grupo de amigos reunió el dinero necesario para adquirir el celuloide. Pero, ¿cómo resolver los problemas de la producción sin contar con el capital indispensable para pagar actores y construir escenarios? Para colmo de complicaciones, el argumento que se me ocurrió escribir debería desarrollarse en un ambiente de refinado lujo. La protagonista debía encarnar a una muchacha de la alta sociedad, vivir en un palacio y vestir con exquisita elegancia. Sin embargo, nada podía ya detenerme. Deambulé muchos días por la ciudad, buscando las mansiones más suntuosas. Cuando sus propietarios, que al principio me tomaban por un vendedor de artefactos eléctricos a plazo, se imponían de mis pretensiones, me miraban como a un loco y me daban con la



Luis Pizarro posa, orgulloso, con su cámara construída por él mismo.

puerta en las narices. Me di cuenta, entonces, de que no existe condición más ingrata que la de pionero.

Pero mi imperativo categórico me llevó, por fin, frente al palacio de don Horacio Fabres. ¡Era exactamente el set para mi argumento! En el fondo de un hermoso parque se destacaba el castillo de piedra que debía servir de morada a la aristocrática muchacha de mi película. A través de la verja divisé a “un viejo jardinero que cuidaba con esmero del jardín” y que acudió con recelo a mi llamado.

—Los patrones “tán” en las “Uropas” —me dijo.

—Ya lo sé, pero soy muy amigo de don Horacio y lamento que él no esté para pedirle un servicio que me habría prestado con verdadero agrado.

(Don Horacio Fabres, íntimo amigo de don Arturo Alessandri, había sido blanco de mis más mordaces caricaturas en esa época. Por ello, jamás me habría atrevido a proponerle que me prestara su casa.)

¡Abreviando! Ofrecí al jardinero y cuidador del palacio la suma de veinte pesos por cada día que me permitiera entrar con “mi compañía”. El hombre aceptó la proposición siempre que las escenas fueran tomadas solamente en el jardín. Esta condición venía a complicar mi problema de producción. ¿Cómo filmar los elegantes interiores? ¿Dónde obtener los muebles, tapices, lámparas, etc.?

“Pensar es crear”, me dije, siguiendo otra de las máximas predilectas de mi padre; y me dirigí a la afamada Mueblería Lull Hnos., en cuyas espaciosas vitrinas, que simulaban aposentos, se exhibían muebles de estilo. Fácil me fué convencer a su dueño de que permitiera a mis artistas actuar en sus vitrinas a cambio de insertar en los títulos iniciales de la película el nombre de su establecimiento. En esta misma forma obtuve los trajes modelo que debió lucir la protagonista.

Los artistas, que eran buenos amigos míos, pero que jamás habían pisado un escenario, trabajarían por “amor al arte”. Uno de ellos, un apuesto capitán del ejército, desempeñaría el papel del simpático tarambana que debía llegar a su dormitorio “medio puestón”, después de una noche de farra. La escena se rodó con gran escándalo en la vitrina de la mueblería. El público, atraído por la novedad, se aglomeró en tal forma que terminó por interrumpir el tránsito y los tranvías y coches estancados llenaron toda la cuadra. Mientras tanto, desde los balcones vecinos, varios de mis ayudantes lanzaban con espejos la luz reflejada del sol sobre el improvisado set. La policía acudió oportunamente para obligar a los curiosos a circular. El capitán, cohibido al tener que desempeñar un papel tan en pugna con la dignidad de su profesión, me pedía

por la Santa Patrona del Ejército, la Virgen del Carmen, que abreviara su escena.

—¡Esto me puede costar mi carrera, querido Coke! —me decía en tono contrito—. ¡Imagínese que en estos momentos pasara uno de mis jefes y me viera en paños menores exhibiéndome en esta vitrina!

Pero felizmente nada ocurrió y Ramón Cañas Montalva terminó su carrera con el grado de general en jefe.

Las escenas tomadas en el Palacio Fabres salían espléndidas. El capitán se encargó de conseguirme algunas carpas del Ejército, que armamos en el parque para utilizarlas como camarines y comedores. El aspecto del viejo y señorial castillo había cambiado mucho y más bien parecía un campo de maniobras. Como necesité una cabalgata para una escena de *paperchase*, mi colaborador militar se encargó de mandarme caballos escogidos del Ejército, los cuales pastaban apaciblemente en los hasta esos momentos no hollados prados del parque. Los soldados asistentes mientras tanto daban lustre a su pelaje. La verdad es que nos sentíamos como en nuestra propia casa y todo nos iba saliendo con una perfección nunca imaginada.

Pero cierto día un automóvil se detuvo frente al portón de la verja de nuestro quimérico palacio. ¡Don Horacio Fabres había llegado inesperadamente de las "Uropas"! Bajarse, mirar su parque convertido en vivac y empezar a emitir alaridos de indignación fué todo uno.

—¡Qué significa esto! ¿También los militares se han tomado mi casa? —gritaba en su paroxismo. He olvidado advertir que la Junta Militar que gobernaba el país había sido la responsable de su obligada vacación en Europa, de manera que la sola presencia de un uniforme bastaba para trastornarlo.

No hay necesidad de ser un cineasta para comprender que, después de esta escena, no podía filmarse otra en el Palacio Fabres. Tuve que hacer cambios fundamentales en el argumento. El beso final, escena indispensable en las películas de esa época, tuvo que ser trasladado a la terraza del cerro Santa Lucía... y allí también me pilló otra "máquina", ¡y qué máquina!

Estaba yo, megáfono en mano y con los ojos protegidos por una visera de celuloide, como un auténtico director. Sólo me faltaba el pantalón de golf para ser un émulo perfecto de Cecil B. DeMille. En dos segundos más habría lanzado la voz de ¡Cámara! Pero algo le ocurría al capitán. Estaba extremadamente nervioso y miraba su reloj con insistencia. De pronto se acercó y me dijo:

—Siento decirle, mi querido Coke, que no podré continuar. Tengo algo impostergable que hacer... —y sin dar más explicaciones, se fué, dejándonos a todos con un palmo de narices. ¿Qué había pasado? Me aproximé a la lin-

da protagonista, que se había quedado con los crespos hechos esperando el beso, y le pregunté si había tenido algún disgusto con el galán. Nada había ocurrido. Llegamos a la conclusión de que el capitán había sido atacado por un violento dolor de estómago.

Tristes y cabizbajos, cargamos nuestro equipo en un Ford de esos con bigotes y descendimos al plan. Un revuelo inusitado se notaba en las calles. Grupos de personas corrían, murmuraban, y los semblantes denotaban angustia, inquietud o miedo. Pensé que estaría temblando muy fuerte y detuvimos el auto para interrogar a un vendedor de periódicos que venía corriendo.

—¿Qué ocurre?

—¡Hay revolución, se han tomado La Moneda!

Multitud de personas corrían desconcertadas, pero yo mostré mi credencial de periodista y logré aproximarme al Palacio Presidencial. ¡Cuál sería mi impresión al ver al galán de mi película, con restos aún de maquillaje, parado en la puerta de Palacio con una pistola al cinto! Sobre la chaqueta que llevaba durante la filmación se había puesto un cinturón militar con las correspondientes cartucheras. Al interrogarlo, me explicó:

—Cuando íbamos a filmar el beso me di cuenta de que había llegado la hora en que los conspiradores debíamos reunirnos para dar el golpe. No podía explicárselo. Estaba juramentado.

La escena del beso fué rodada una semana después que la Junta de Gobierno, encabezada por el general Altamirano, había sido derrocada por el primer actor de "Juro no Volver a Amar".

1925. "LUZ Y SOMBRA"

En esta película, en que Pancho Hueneus Salas personificaba a un joven modesto que se enamoraba de la aristocrática hija de su protector (María Luisa Amenábar) y en que yo era un exaltado bolchevique, discípulo de Lenin, ocurrieron varios incidentes "fuera de libreto". Veamos algunos de los más pintorescos:



Yo, caracterizando al terrible bolchevique "Chuncho Quiroga".

Mi mujer representaba el papel de hermana de la caridad. Como una de las escenas debía filmarse en el Hospital de San Borja, pedí permiso para utilizar como camarín la oficina del médico jefe del establecimiento.

Ahí Raquel se puso una alada toca de linón, y como era bastante delgada, debí ponerle algunos rellenos en la cintura para darle el imponente porte de madre superiora.

Estaba yo en ese menester, de rodillas en el suelo, metiéndole por debajo de la amplia pollera un pelotón de trapos, cuando se abre la puerta y veo al doctor Romero con la única expresión que puede poner un ser racional al sorprender a un hombre y una monja en tales actitudes. Supongo que el buen doctor se creía víctima de una alucinación, pues permanecía en el umbral con los ojos desorbitados. Después de terminar mi inocente trabajo, comprendí que era indispensable explicarle lo que ocurría.

Le presenté a mi señora y los tres tuvimos risa para un buen rato.

La cámara estaba lista en los jardines para tomar la primera escena.

Di la orden de empezar.

Mi esposa debía dirigirse con monjil recogimiento hacia la capilla del hospital; pero una intempestiva ráfaga de aire se posesionó de la cofia y la llevó planeando graciosamente hasta depositarla en el cogollo de un pino. Fué necesario traer escalas y un plumero largo para rescatarla y repetir la escena.

En la toma siguiente aparecía yo caracterizado de "Chuncho Quiroga" golpeando la puerta del torno. Raquel debía abrir la ventanilla mientras yo preguntaba por el estado de mi "esposa", que según el argumento estaba gravísima. "Murió anoche, pero la guagua se salvó", debía responderme ella.

Cada vez que se abría la ventanilla, a la seudo monja le daba tal tentación de risa al ver el aire compungido con que yo le hacía la pregunta, que estropeó gran cantidad de celuloide y hubo que postergar la toma para otro día.

La película terminaba con el fusilamiento de Pancho Huneeus Salas, que era inocente del delito que se le imputaba. La escena fué filmada en la Penitenciaría de Santiago, con tal realismo y detalles tan impresionantes, que la noche del estreno una señora sufrió un ataque de histeria. Los aullidos de la pobre provocaron pánico entre los espectadores y fué necesario encender



La escena de "El Chuncho" y la monjita, mi mujer, que tanto nos hizo reír y en que tantos metros de celuloide se perdieron.

las luces de la platea. En vista de que no había cómo consolarla, me presenté delante del telón, ante el público consternado, llevando a Pancho de la mano.

—Como usted ve, señora —le dije—, “el joven bueno” goza de perfecta salud.

Y gracias a esto pudo continuar la proyección de la película.

“RAYO INVENCIBLE”. 1926

Mi tercera “superproducción”, basada en un tema hípico, no tuvo el día de su estreno el éxito que yo esperaba. Debido a un atraso en el laboratorio, la copia, sin compaginar, me fué entregada el día mismo de su *première*. El apresuramiento con que iba mandando al teatro los “tambores” de películas, sin tener tiempo para revisarlos, hizo que un crítico la intitulara “Rayo Inseparable”, y no dejaba de tener razón. En la parte culminante del *film*, rodada en el Club Hípico, los caballos empezaron a correr para atrás. La escena había sido pegada al revés y fué necesario suspender la función mientras se corregía este pequeño error que casi provoca la destrucción del Teatro Brasil.

Una mañana, en circunstancias en que estaba tomando una escena de esta película en la Estación Central, se me avisó que a unos dos kilómetros al sur se acababa de producir un choque de trenes. Suspendí la escena y corrimos artistas y ayudantes, armados de nuestra cámara, al sitio del accidente. Las locomotoras se habían incrustado una contra la otra, muchos carros estaban volcados y había numerosos heridos. La catástrofe, minutos después de producida, fué filmada desde diferentes ángulos. En un diario del mediodía publiqué un aviso en que anunciaba para esa misma tarde el estreno de la película del desastre que ya era el gran comentario. Muchos creyeron que se trataba de una broma o de un golpe de propaganda para mi película; pero grande fué la impresión del público al ver en la pantalla este oportuno acierto, debido a una casualidad. Este éxito me estimuló para filmar un documental en que me propuse mostrar el procedimiento seguido para disparar el tradicional cañonazo de las doce. La Prensa se quejaba de la impuntualidad con que el viejo cañón del Santa Lucía indicaba el paso del sol por el meridiano. Paso a describir el *modus operandi* de tan delicada operación, que, como se verá, habría dado tema a Ripley, si en aquellos tiempos lejanos hubiera existido su popular “Increíble, pero cierto”.

Una viejecita, con todos los achaques propios de sus ochenta años, se presentaba como a las once y media a una oficina de la Intendencia, que en aquella época funcionaba en la Plaza de Armas. Allí recibía de manos de un

funcionario un cronómetro con la hora oficial. La viejecita encaminaba sus pasos al cerro, recorrido que muchas veces era interrumpido para tomar fuerzas o por accidentes callejeros. Cerca de las doce empezaba su ascensión al cerro, pero como el peso de sus años no le permitía llegar con el reloj a la tronera donde estaba emplazado el cañón, sacaba su pañuelo y lo levantaba con la mano izquierda, mientras con la otra sostenía el reloj, en espera de ver, a través de sus gruesas gafas, que los punteros coincidieran con la colocación del astro rey en el meridiano. En este momento ella bajaba su pañuelito, y el artillero, viejo jubilado del Ejército, hacía detonar la carga de pólvora.

La película terminaba con el vuelo simultáneo de las palomas del Municipal, con varias personas persignándose, de acuerdo con la costumbre tradicional, y con algunos señores corrigiendo las manecillas de sus relojes. La complicada operación fué registrada por mi cámara en todas sus fases. Para darle más interés al trayecto de la viejecita hasta el cerro, me puse de acuerdo con varios amigos para que, con algún pretexto, la interrumpieran en su viaje, en que con tanta desaprensión oficiaba de sacerdotisa de Cronos.

Muchos años después, en pleno 1954, encontré en "Ercilla" una información que muestra el *modus operandi* actual en el disparo de las doce. No sin sorpresa noté que lo único que se había innovado en treinta años era la viejecita. En su lugar, como puede apreciarse en la foto, hay un hombre que lleva el mismo cronómetro y que para indicarle al artillero la hora meridiana, baja su mano. ¡Como si no estuviéramos en la época electrónica! Con justa razón hay beatas que rezongan, como lo hacían antaño, por tener que persignarse con uno o dos minutos de atraso, y las palomas protestan por obligarlas a emprender el vuelo mucho después de lo prescrito por la tradición.



Esta fotografía, tomada por Torrente para "Ercilla" (enero de 1954), demuestra que el sistema actual para dar la señal del meridiano es idéntico al empleado hace treinta años.

"LA CALLE DEL ENSUEÑO". 1929

Fué ése un año de gran trascendencia en los fastos de la diplomacia sudamericana. Después de un largo período de ruptura, Chile y Perú habían acordado reconciliarse. Acababa de arribar a Santiago el flamante embajador del

Perú, señor César Elguera, quien debía presentar sus credenciales en La Moneda. La recepción sería memorable y el gobierno había invitado a todo el cuerpo diplomático. Las bandas militares ensayaban los himnos de cada uno de los países amigos para ejecutarlos en el momento en que sus representantes pasaran bajo el dintel del viejo portón de Palacio.

A pesar de la importancia del acto, me hallaba absorbido por la preparación de una difícil escena de "La Calle del Ensueño". En la esquina opuesta a La Moneda, donde hoy se levanta el Ministerio de Hacienda, había en ese tiempo un sitio eriazo, rodeado por una alta cerca de madera. Esa era la ubicación que yo había elegido para filmar una escena de "Las Mil y Una Noches". ¿Y por qué, se preguntará más de alguno, eligió un lugar tan cercano al Palacio de Gobierno? La respuesta es muy sencilla: la escena requería un elefante y en esa misma manzana se había instalado un circo. El director me facilitaba el paquidermo siempre que no lo llevara a más de una cuadra de distancia.

El príncipe que debía cabalgar sobre el lomo del elefante ya estaba escogido. Sería Guayo de la Cruz. El traje que usaría lo había arrendado en la sastrería del Teatro Municipal, y él decidió cambiarse la ropa en los propios camarines del teatro. Cuando estuvo listo, juzgó lo más natural recorrer a pie las cinco cuadras que lo separaban del sitio en que íbamos a filmar. Muy tieso y muy majo salió caminando por Moneda.

¿Cómo iba a presumir que en el momento en que él pasara frente a Palacio la ceremonia diplomática iba a estar en su apogeo? Cuando el jefe militar vió aparecer al exótico personaje tocado por un alto turbante, amplia capa de seda y calzado de largas babuchas, se paralizó en tal forma que no atinaba qué himno debía ordenar a las bandas de músicos. El público se arremolinó y el jefe del protocolo hacía esfuerzos desesperados por identificar a este extraño embajador que no figuraba en su lista. Guayo de la Cruz cuenta que continuó imperturbable su camino hasta el sitio donde lo aguardaban el elefante y el séquito de "Verdejos" disfrazados de árabes. (En aquella época, los auténticos árabes no salían de la calle 21 de Mayo; estaban todavía muy lejos de La Moneda.)

Una vez sobre el lomo del elefante y cuando yo le indicaba la trayectoria al domador que iba sentado sobre la cabeza del paquidermo, el animal, con un sentido del humor increíble en una bestia tan pesada, introdujo su trompa en el bolsillo en que yo llevaba el *script* de la película, y con una destreza digna de un avezado ratero me substrajo las ochenta páginas escritas a máquina. ¡Y se las comió!... Felizmente, como yo era el autor, pude seguir la filmación de memoria.

Al elefante no le cayó mal el argumento, pues no se supo que hubiera sufrido de indigestión; y poco tiempo después la película obtuvo el Gran Premio en la Exposición Internacional de Sevilla.

Es cierto que los directores de Hollywood pueden estar orgullosos de haber producido películas de gran categoría, y "evidentemente" mejores que las mías; pero tal vez ninguno de ellos pueda narrar anécdotas más sabrosas que aquéllas vividas por mí durante el rodaje de mis producciones. Si pudiera reconstituirlas con adecuada continuidad para estructurar con ellas una película, sin duda lograría realizar la mejor de cuantas he hecho. Pero ¿quién garantiza que durante su filmación no me van a ocurrir otras cosas extrañas que me "roben" esta película hecha a base de accidentes cinematográficos?

