



HISTORIA del CINE CHILENO 4

CARLOS OSSA COO

NOSOTROS
LOS
CHILENOS





**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 delinquiró 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 Rancuil, 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 Deseideria) 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-



Exito 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.