



HISTORIA del CINE CHILENO 4

CARLOS OSSA COO

NOSOTROS
LOS
CHILENOS





**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 incursionó 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 tratinada: 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 estallaría 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 Ván, 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