

JACQUELINE MOUESCA

# EL CINE EN CHILE

CRÓNICA EN TRES TIEMPOS



PLANETA/ UNIVERSIDAD NACIONAL ANDRÉS BELLO



a Hollywood por la Empresa Universal que le arrendó antes de utilizarlo, a los estudios de Artistas Unidos para la película «Los Rockabillos». Qué, en seguida, habría actuado en dos cintas en preparación, pero Colombo se negó, prefiriendo no ser adeudado a su tipo las personas a interpretar y solicitando la reedición del contrato. La empresa se ha negado a esto último, y el castro de copias de los actores son muy escasas, está en una situación sin salida, sin ocasiones ni de actuar ni de cantar en la radio. Que es lo que más ocurre por verse en cambio de cine vana.

Una muchacha llamada Bárbara Blair, que había obtenido algunos triunfos en las estaciones de broadcasting, recitando monólogos cómicos. Llegó a Hollywood con algunos ahorros, Capuceta a abrirse camino en la pantalla. A fuerza de insistencia y sin ayuda alguna, temerosa de que si dentro se terminase antes de que llegara la oportunidad, consiguió una prueba cinematográfica en los estudios de Warner Brothers, pero sufrió una desastrosa suerte que se le daba un monólogo dramático para interpretar. Sin perder la calma, salió a prueba como se le ordenaba, pero a poco de actuar la cámara comenzó a improvisar, agregando chistes de su cosecha y frases inofensivas con respecto al cine a Hollywood y a las dificultades de una muchacha que comienza, todo esto dicho



John West a su hija Bárbara Seib a que se le muestra en los sets de los estudios de First National, en Burbank. (Foto Warner Brothers).

de San Pedro, en el sé E. Hoover, rumiando-China, no supo que Constante Benhabía entrado al capitán un paquete a su vez, debería ser colocado en la cabina para Chilean almorzados, así, en el Brown cuando un desconocido se detuvo frente a su mesa, mirándola fijamente. La sorprendió la vista y, moviendo, fue a despedirse con un abrazo descomulgado, cuando, en voz alta, le preguntó: «No te acuerdas de mí? Soy tu ex esposo...»

hizo, los portuñales de las mesas venían de la sucursal. Pero, por fin, la la recordó y, inclinándose de pie, cayó en los del retén ligado que era, efectivamente, marido John Caldeira, a quien no veía desde cuatro años y que, según aseguró al despedirse, «había cambiado mucho»...

primera vez desde que su astro cineasta...

Chel Brisson, tiene en el radiador de su automóvil las insignias de sus clubes automovilísticos de sus capitales. Y cuenta una anécdota que le ocurrió, mientras viajaba en su coche con un amigo, entraron por las carreteras británicas en las cuales hay estacionadas, cada cierto tiempo, patrulleros pagados por el Auto Club de Inglaterra para ayudar a los socios de la institución, de quienes se hacen reconocimientos militarmente al paso de los coches que llevan la insignia del club. Cada cierto tiempo, uno de aquellos hacía a Brisson, el correspondiente saludo, hasta que el amigo comentó:

—La popularidad que da el ser actor de fama!

Russ Colombo, «crooner» de radio, fue traído



Peter se llama esta perrita, que es el animal favorito de Margeret Sullivan, la pelirroja y habd actriz de cine. (Foto Universal).

Jackie Cooper y Jack Smiley están encantados de la vida, ambos han sido arrendados a la empresa Sol Lesser para filmar la película «El chiquillo malo», en la cual, avanza los diminutos artistas todas las maldades y diabluras posibles. «Estoy encantado», ha dicho Jackie, de mostrar pequeños talentos, como en «El campo» y «The berry», en que se me obliga a llevar casi en cada escena...

Una actriz con muchas curvas — a lo Miss West —, y que se llama Ethel Sykes, se casará dentro de poco con John West, hermano de aquella otra estrella. Y a lo mejor algún estudio contratará a John por lo del parecido, aunque sería difícil hacerlo famoso por los mismos medios por los que la ex-«Diamond Lili» del teatro neoyorquino, se ha popularizado en la pantalla.

Zasu Pitts ha pedido a su abogado que haga lo posible por evitar la invasión de imitadores de su voz y su graciosa manera de hablar, que se presentará en los programas de radio en los Estados Unidos pero como ninguna mención a la estrella cómica — aunque el solo tono de la imitación no deja lugar a dudas —, parece que no hay caso de intervención legal.

Lili Damita declaró el día que se embarcó en viaje de descanso a Europa, que su despedida de sus «boy friends» Sidney Smith, con quien se vio, interrumpidamente durante los últimos tres años, era definitiva. A pesar de lo cual dice los intimos de la estrella francoburguesa, que se le decomponga el gesto el día que supa, en París, que Smith salía a todas partes, en Nueva York, con la actriz de cine Lillian Bond.

También ocurren cosas simpáticas en esta ciudad de creadoras. Una muchacha llamada Ruth Sivola había conseguido, después de años de miserable vida como extra, un papel pequeño en la película «Frothing school» cuando, de regreso a su casa, sufrió un accidente automovilístico. Llevada a un hospital de emergencia, supo, a la mañana siguiente, que su

# Chismografía Hollywoodense

Por Monsieur X.

## Una revista llamada *Ecran*

«¿Es usted María? Soy Marilyn... —dice tendiéndome la mano—. Me atrasé unos minutos porque encontré un amigo. ¿Me perdona? He oído hablar tanto de usted que no aguanté la tentación de invitarla a tomar un cóctel conmigo... —Marilyn pide para mí un Tom Collins y para ella un Manhattan.»

(De la entrevista sostenida por María Romero con Marilyn Monroe. Citada por Margarita Serrano en *Personas de Mundo*, Zig-Zag, Santiago, 1990).

nifica pantalla y por antonomasia comprende todo lo que se refiere a cinematografía».<sup>1</sup>

En la página de créditos se indica que la dirección la ejercen dos personas. Carlos Borcosque figura como «Director en Hollywood» y Roberto Aldunate como «Director en Santiago». Esta insólita duplicidad tiene una explicación, porque la clave para que la revista pueda cumplir el papel informativo que se ha propuesto es Borcosque, quien cumple en Hollywood, por cierto, una misión mucho más ambiciosa e importante que la de un simple corresponsal. Pero alguien debía evidentemente ocuparse de concretar su edición local, y esa responsabilidad recae en Roberto Aldunate, abogado y periodista.

Esta duplicidad crea para la pequeña historia del tema una incógnita acerca del verdadero gestor de la idea de fundar *Ecran* y de concretar la iniciativa. En la mayoría de las versiones, se asigna este mérito a Carlos Borcosque, pero en un artículo de Rosa Robinovitch publicado en el N° 2000 de la revista, del 24 de junio de 1969, con el título «Los primeros años de *Ecran*», la periodista entrevista a Roberto Aldunate, quien en

1. Señalemos, a título puramente curioso, que contra lo que indicaba su origen (en francés el acento tónico va en la *a*), en el habla local se usó desde el principio y prevaleció siempre la acentuación en la *e*, lo que no parece atribuible a la presencia del acento grave francés, que carece de significación tónica y cuya grafía de todos modos nunca se recogió gráficamente en el logotipo de la revista. Lo más probable es que se haya simplemente impuesto el hábito nacional a «americanizar» («anglicar») los vocablos de origen no castellano. De allí la pronunciación *écran*.

1930 era redactor y crítico de teatro de *El Mercurio*. Allí se cuenta lo siguiente:

«(Aldunate) era un devorador de revistas y publicaciones europeas sobre su especialidad. Cuando comenzaron a aparecer en la *Ilustración* y en *Cahiers* pequeñas columnas reseñando el nuevo cine sonoro, Roberto Aldunate empezó a vislumbrar la importancia que tendría éste en las salas de Santiago. Pronto comenzó a soñar con una publicación destinada a este fin y registró el nombre de *Ecran*. Animado por sus colegas y amigos de la famosa tertulia mercurial de aquella época, dirigió sus pasos a la Empresa Zig-Zag. Y presentó su proyecto.

«Cuando triunfó su idea comenzó a buscar el equipo con que trabajaría. Su idea firme era dedicar *Ecran* por entero al espectáculo y especialmente al cine.

«—La revista tuvo aceptación inmediata —señala—. Contábamos con Carlos Borcosque en Hollywood, quien enviaba el material de fotografía y diversas crónicas siempre a tiempo. Nosotros hacíamos lo demás.»

Aldunate no duró mucho tiempo ejerciendo la codirección. Le confiesa a la periodista:

«—¿Por qué me fui de *Ecran*? No se lo diga a nadie. Pero no me agradó la inclusión de páginas de vida social, bordados, modas...»

Por esas fechas, él estaba retirado de la actividad pública, tras haber sido ministro en el segundo gobierno de Ibáñez, embajador en las Naciones Unidas,

y director de *Occidente*, revista de ideas que representó en Chile durante años el pensamiento laico de inspiración masónica.

Si la historia no correspondía a la estricta realidad, Borcosque ya no estaba allí para desmentirlo, porque había fallecido en 1965. Como quiera que sea, su nombre es inseparable de *Ecran*, no sólo por haberla codirigido durante un lustro, sino por la importante labor periodística que siguió luego cumpliendo en los años siguientes. Es difícil imaginar, por lo demás, la factibilidad de su puesta en marcha sin su participación. Borcosque aparece ligado a través de toda su trayectoria, sea como periodista o como realizador, a la actividad cinematográfica. En la época del cine mudo rodó en Chile una media docena de películas. Con el advenimiento del sonoro viajó a Hollywood para compenetrarse de las nuevas técnicas y de vuelta en el país intentó sin éxito traducir en obra la experiencia adquirida. Decidió por eso regresar a los Estados Unidos, y es entonces que aparece vinculado a la fundación de la revista *Ecran*. En Hollywood retoma su labor como director, rodando varias películas. En 1938 se instala en Argentina, país donde había vivido en su juventud. Allí desarrolla una extensa labor fílmica, con algunos paréntesis de trabajo en Chile. Fallece en Buenos Aires a los sesenta y nueve años.

## *Ecran*, heraldo del cine sonoro y del «Star System»

*Ecran* nace en un momento en que el cine vive un período clave de su historia: el sonoro había hecho su irrupción en 1927, provocando una verdadera revolución en el espectáculo cinematográfico. A Chile llega, y es entonces, justamente, cuando la revista empieza a publicarse, lo que evidentemente no puede ser interpretado como un hecho casual. La aparición del N° 1 se produce, en efecto, un mes después de la exhibición en el teatro Carrera de Santiago de *La melodía de Broadway*, la primera película sonora estrenada en el país; tres días antes, además, el teatro Victoria había estrenado *El cantor de jazz*, el título inaugural de la historia del cine hablado.

*Ecran* aparece de este modo como la avanzada anunciadora en el campo de las publicaciones de los nuevos tiempos del cinematógrafo. El tema del sonoro está presente en forma constante en las páginas de virtualmente todos los números del primer año. Y aunque en ese período sus secciones están abiertas al debate entre partidarios y adversarios del parlante, resulta más o menos evidente que la revista da de

hecho por zanjada la disputa, pronunciándose de un modo u otro por las nuevas tecnologías. Todo muestra que el cine mudo se encamina de modo inexorable a convertirse en una pura manifestación testimonial, y *Ecran* se convierte, al cabo, de un modo definido y definitivo en el órgano oficial que propala entre nosotros la buena nueva del cine sonoro.

La revista llega a ser, en verdad, algo más que eso. Ella encarna con mucha fidelidad, entre nosotros, el espíritu de «la edad de oro de Hollywood», es decir, es intérprete leal, embajadora y vocero de lo que —desde, aproximadamente, 1932— aparece en la ciudad californiana como rasgo dominante en el mundo del cine: la «fórmula organizativa de la economía cinematográfica, el *studio system* y el *star system*».<sup>2</sup> Aquel año comienza un período que se prolonga hasta mediados de la década del 40, y en el cual la historia del cine es, con apenas unas pocas excepciones, «la historia de Hollywood». Estados Unidos aparece como la gran potencia cinematográfica, por el volumen de su producción y por la difusión que permite el elevado número de salas de exhibición. En *Ecran* N° 3, en efecto, se indica que según fuentes de la industria, en el mundo había ese año 57.341 salas cinematográficas: de ellas 25.000 estaban en Estados Unidos, cerca de 5 mil en los otros países de habla inglesa, 6.293 en Alemania y Aus-

2. Antonio Costa, *Saber ver cine*, Edic. Paidós, Barcelona, 1988, pág. 104.



tria, 5.184 en naciones de habla francesa, 3.074 en países de habla española, etc. En cuanto a la producción, la supremacía norteamericana se apoyaba en la existencia de una poderosa red oligopólica, situación ya existente antes del sonoro, pero que se confirma y refuerza con la llegada de éste, definiéndose la producción y distribución por el control de un limitado número de empresas. Estas eran las llamadas *Major Companies*, o simplemente *Majors*: la Warner Bros., la Metro Goldwyn Mayer (MGM), la Paramount, la RKO, la 20th Century Fox, la Universal, la Columbia y la United Artists.<sup>3</sup>

Aludir a las «Compañías» se convierte en algo recurrente, de tal modo que, por ejemplo, en las extensas crónicas dedicadas a «los estrenos que vienen» o «los estrenos que veremos este año», o notas de similar carácter, lo dominante suele ser el dato de la empresa productora. En alguna gacetilla, incluso, por la brevedad de la información, suele irse más lejos, dando simplemente, a propósito de las películas que se anuncian en la semana, una lista de títulos con indicación de la respectiva compañía. Pasa a ser habitual indicar en forma escueta: «Tres films de la Warner Bros, dos de la Paramount y uno de la Fox».

*Ecran* es en Chile la revista que hará de vaso comunicante entre esta nueva realidad que impone el *studio system* hollywoodense y el público espectador, y será Carlos Borcosque el pivote en que descansará

3. *Ibid.*, pág. 105.

principalmente esta tarea de transmisión durante los cinco años iniciales de la revista. Periodista experimentado y laborioso, escribe durante esa década centenares de artículos, crónicas, entrevistas, reseñas, todos los cuales tienen un invariable denominador común: Hollywood. No hay detalle del trabajo de los grandes estudios o de la vida de las «estrellas» que deje de escudriñarse. Es un tipo de periodismo que no muestra una preocupación mayor por proporcionar al lector-espectador pautas críticas en su acercamiento al film, y que va, en cambio, fijando en su conciencia la idea de una equivalencia absoluta: cine = Hollywood.

La política del *studio system* se apoya en lo que constituye su varita mágica en la conquista del público: el *star system*. Todo lo que concierne a la vida de las estrellas vale como cebo informativo para atraer al lector e interesarlo en la concurrencia a las salas de cine. Las informaciones que se apoyan en los chismes pasan a ser un componente fundamental del periodismo cinematográfico, y en *Ecran* el tema se aborda sin eufemismos: desde el mismo N° 1 habrá una sección que se llamará exactamente así: «Chismografía hollywoodense». Todos los tópicos serán a partir de entonces abordados: «El cultivo de las formas en Hollywood», «Las estrellas de Hollywood orientan las modas», «Los salarios de las estrellas de Hollywood», «Hollywood por el ojo de la llave», «Los niños de Hollywood», «Los nuevos galanes de Hollywood», «Las mansiones de las estrellas de Hollywood», y así hasta el infinito. Los nombres de los astros y estrellas

se convertirán en tema recurrente, a propósito de sus nuevas películas, de sus matrimonios y divorcios, de los sitios donde se divierten, de sus gustos en todos los dominios imaginables, de sus animales regalones, de sus debilidades y caprichos, de cuanta historia son capaces de imaginar los publicistas de los estudios. Sus fotos adornarán las portadas y llenarán las páginas donde se cuenta lo que ocurre en sus vidas, grabando en la retina y en la memoria de los lectores los rasgos de los centenares de actrices y actores que fueran ídolos planetarios desde los comienzos de la década del 30 hasta fines de los 60, años en que puede trazarse una extensa línea que comienza probablemente con Greta Garbo y se cierra con Marilyn Monroe. Lo sabremos todo sobre ellos, las historias e intimidaciones que el *Studio system* estime necesarias para que sus «estrellas» sigan cautivando el interés de los espectadores.

El año 1933 se incorpora a la redacción hollywoodense Tito Davison, quien complementa la labor de Borcosque y de hecho toma en algunos aspectos su relevo. Davison fue originalmente actor y en la época en que Hollywood intentó desarrollar la producción de cine en español, tuvo cierta notoriedad. Posteriormente se hizo realizador, cumpliendo una labor en la cinematografía mexicana. En los años 60, década en que se vivió un ilusorio y efímero auge del cine nacional, vino a Chile donde filmó varias películas, entre ellas una versión de *Cabo de hornos*, inspirada en los cuentos de Francisco Coloane.

Por esas mismas fechas abundan en *Ecran*, apar-

te de sus correspondencias propias, materiales claramente originados en el trabajo publicitario de los grandes estudios, que contaban con equipos importantes concentrados en la preparación de noticias, crónicas, reportajes, entrevistas, etc. Hacia fines de 1931 se estimaba que había en Hollywood alrededor de 300 periodistas —entre ellos ocho corresponsales extranjeros— virtualmente concentrados en escribir todas las historias que fueran necesarias sobre algo así como 150 astros y estrellas de la pantalla.<sup>4</sup>

Hay un hecho pequeño pero significativo que subraya el carácter que la revista asumió desde el principio y que se va acentuando conforme avanza la década. El cine ha seguido desarrollándose y la presencia de Hollywood se ha hecho más y más tentacular, y a partir del N° 191 de octubre de 1934 empiezan a publicarse en *Ecran* las crónicas de la más célebre columnista hollywoodense: Louella Parsons. Con ella alcanzará su máxima expresión un tipo de información que elevará el chismorreo a la categoría de género periodístico.

4. Alexander Walker, *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1974, pág. 229.

## Cambios en la primera década

El N° 1 de la revista define, por un parte, lo que ésta se propone desde el punto de vista de sus contenidos, y muestra, por otra, su carácter errático, una suerte de indefinición o ambigüedad, como si consagrar la publicación al cine fuera excesivo o desorbitado, y se hacía por lo tanto necesario mezclar los géneros.

Con todo, el cinematógrafo aparece en este número como tema dominante y principal: la mitad de sus páginas está dedicado a éste. Y la portada, desde luego, marca un propósito explícito: un dibujo firmado por Arévalo muestra el rostro de Greta Garbo, la diva absoluta del cine en ese momento.

El material propiamente fílmico aparece mayoritariamente preparado por Borcosque: crónicas, algunas más o menos extensas, con su firma, y otras que inequívocamente son también suyas, aunque no registren autor, incluidas varias secciones menores como, por ejemplo, la ya mencionada «Chismografía hollywoodense».

El cine está presente también en algunas secciones que durante un largo tiempo serán estables, como

«Los últimos estrenos», que será la primera columna de crítica cinematográfica propiamente tal. El material gráfico ocupa un lugar preponderante, incluida media docena de láminas con imágenes de estrellas del momento, la mayoría de ellas hoy totalmente olvidadas, como Lilian Harvey, Billie Dove, Evelyn Brent, Birgitte Helm, Corinne Griffith. Otras conservan todavía un sitio en la memoria colectiva, como Greta Garbo o John Barrymore. Llama la atención que tanto en la leyenda al pie de cada foto, como en los textos que puedan dedicárseles, hay una constante invariable: nunca se omite el nombre de la compañía productora a la que pertenece el actor o actriz. De este modo, la Warner Bros, la MGM, la Paramount, la First National, etc., jamás están ausentes de la información, recordándonos que tras este mundo de sueños hay una realidad concreta omnipresente: el *studio system*.

Aparecen también algunos artículos firmados por conocidos escritores nacionales como Salvador Reyes y Luis Enrique Délano. En los números siguientes y a lo largo de varios años, seguirán apareciendo colaboraciones sobre temas cinematográficos de otros conocidos escritores como Daniel de la Vega y Roberto Meza Fuentes. Pero además estarán presentes con trabajos propiamente literarios, porque la revista incursiona también en el género, rasgo que se acentúa promediando la década. Tiene páginas dedicadas a la creación poética, de autores chilenos y extranjeros; en algunos períodos incluso acepta en este terreno colaboraciones de sus lectores.

Esta revista, supuestamente dedicada en especial

al cine, ofrece un espacio regular al texto poético. Tanto, que puede afirmarse que casi no hay poeta chileno que en los 30 haya tenido en el país alguna suerte de figuración, que no aparezca en las páginas de *Ecran*. No están ausentes, desde luego, los grandes, como Gabriela Mistral, Pablo Neruda o Nicanor Parra, que aparece cuando escribía todavía bajo la influencia del «Romancero» garcía lorquiano.

Pero es la creación literaria en prosa la que ocupa el espacio mayor. Durante muchos años, *Ecran* recoge la arraigada tradición periodística de publicar por capítulos semanales una novela entera. El año 34, por ejemplo, aparece en esa forma la novela *Ifigenia, diario de una señorita*, de la venezolana Teresa de la Parra. Paralelamente, en cada número se publicaban al menos dos textos más —cuentos o simples relatos— de los más variados autores chilenos o de otros países. La lista es impresionante por lo extensa y heterogénea: Máximo Gorki, Rafael Sabatini, Guy de Maupassant, Erich Maria Remarque, Vicki Baum, Selma Lagerloff, Louis Bromfield, Somerset Maugham, Knut Hamsun, entre los más notorios. La nómina completa sobrepasa el centenar, pero la mayoría de esos nombres pertenecen a autores hoy enteramente olvidados. Entre los nacionales figuran Edgardo Garrido Merino, Andrés Sabella, Marcela Paz, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Préndez Saldías, Antonio de Undurraga, Benjamín Morgado y muchos más.

Aunque *Ecran* se define de modo expreso en su número 1 como «Revista Cinematográfica y Teatral», este segundo tema ocupa en rigor muy poco espacio

en la publicación. Las crónicas sobre la vida teatral abordan sobre todo, en sus escasas apariciones, noticias sobre la ópera y los conciertos. Pronto desaparece esta denominación y con los años se va acentuando un rasgo que estuvo presente en la revista desde sus comienzos: la presencia de secciones dedicadas a la «vida social», a las modas, los consejos de belleza y las recetas de cocina. A mediados de la década, este carácter se hace cada vez más notorio. De sus 60 páginas, que es la extensión que tiene entonces, cerca de la mitad están consagradas «a la mujer», y una veintena de ellas aparecen dedicadas exclusivamente a la moda en el vestuario femenino, sin excluir patrones de costura y los entonces llamados «figurines».

En algunos números suele utilizarse a modo de autorreferencia la frase «lujosa revista nacional de cine, lectura y modas». En otros, en la denominación ha desaparecido el cine; se habla de «la revista de modas y de actualidad general más completa». Es evidente que su finalidad original se ha desdibujado, acercándose a una fórmula que no la diferencia excesivamente de lo que en esos años se consideraba como «revista femenina».

Por entonces, figura acompañando a Carlos Borcosque en la dirección local Enrique Kaulen, reemplazado en agosto de 1934 por Francisco Méndez, quien asume casi de inmediato como único director. Borcosque consagra cada vez más su tiempo al trabajo de realizador, y decide retirarse de su papel de codirector de la revista, aunque no abandonará del todo sus colaboraciones periodísticas. *Ecran* le rinde home-



naje. Tito Davison escribe en el N° 165 (marzo de 1934) un artículo titulado «Un hombre que prestigia a Chile en Hollywood: Carlos Borcosque». Lo califica allí de *The gentleman of Chile* agregando que «de paso, es el primer hombre de raza hispana que dirige películas en inglés en Hollywood». Por su parte, Chas de Cruz, célebre cronista y crítico cinematográfico argentino, dedica en un número anterior (N° 161) un artículo a Borcosque en que lo califica de «el periodista extranjero más prestigioso de Hollywood», agregando que «la influencia perturbadora de Hollywood no ha tenido consecuencias para Borcosque, que sigue siendo puro y bueno».

Méndez ejerce el cargo en los años siguientes y lo sucede en sus funciones el escritor Luis Enrique Délano cuando éste vuelve de España, en 1937, país que abandona a causa de la Guerra Civil que ensangrienta la Península.

De la dirección de la revista se hace cargo a mediados de 1939 María Romero, que en ese instante se desempeña como asistente de Délano. Conserva este cargo durante más de veinte años, período en el cual *Ecran* adquirirá la fisonomía a la cual se asocia el carácter que la convierte en *la revista cinematográfica chilena por antonomasia*.

## La crítica cinematográfica en la revista

Tal como se ha indicado, las características de *Ecran* son propias del momento o los diversos momentos de la historia del cine que le tocó vivir. Primero aparece como el vocero del cine sonoro, y rápidamente se convierte en un eco de la producción de los grandes estudios hollywoodenses, conforme el trabajo de éstos va alcanzando proporciones avasalladoras.

Pero en Chile el cine no es todavía un espectáculo de masas lo suficientemente extendido como para que una revista se consagre en forma exclusiva al género. *Ecran* es, por eso, durante años, una revista situada a medio camino entre una publicación cinematográfica y lo que entonces se entendía por revista «femenina». Cuando supera esta indefinición y el cine pasa sin ambigüedad a ser su tema, vive su período más largo y más fecundo. Más tarde decae, en consonancia con el período de declinación que afecta a la producción norteamericana, y que está asociado a los años en que la televisión llega a Chile y ejerce en el país la misma influencia arrolladora en el campo de las comunicaciones.

Como quiera que sea, en ninguna de sus etapas la revista se asemeja a las publicaciones cinematográficas que en los años 60 se pondrán de moda y que, en alguna forma, tienen su modelo en la francesa *Cahiers du Cinéma*. A *Ecran* nunca llegaron los ecos de los trabajos teóricos elaborados en torno al cine, ni se dejó jamás tentar por las corrientes que alimentaron a partir de un cierto instante las nuevas maneras de hacer crítica cinematográfica. En el primer tiempo esto habría sido desde luego imposible, porque aunque en los años 30 se habían ya publicado libros importantes sobre el tema, su difusión y conocimiento eran en el mundo todavía precarios, y en Chile, ciertamente, eran desconocidos. *Ecran* mantuvo hasta el final el perfil elegido a partir del 40; después de todo, era la única fórmula viable desde el punto de vista editorial. De hecho, era la que dominaba sin contrapeso en todas partes, incluso en países donde los círculos intelectuales y de cinéfilos con formación cultural superior a la media, aunque minoritarios, representaban corrientes de opinión de influencia considerable. No era el caso de Chile, donde estos círculos pesaban muy poco en la vida cultural y mucho menos en la opinión general. Entre ellos, desde luego, el desdén y aun el desprecio por *Ecran* fueron actitudes más o menos obligatorias.

Esa actitud peyorativa, que incluía en su descalificación a la directora de la revista, la encarna bien el cineasta Sergio Bravo, fundador y primer director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, a quien pertenece el testimonio siguiente:

«Estábamos en plena época del *star-system* y ver *El muelle de las brumas* era un modo de escapar a la revista *Ecran*, donde María Romero llenaba páginas con los chismes sobre las 'estrellas' norteamericanas y publicaba comentarios de películas de la misma procedencia que eran copias de las críticas de la revista *Variety*.»<sup>5</sup>

La crítica cinematográfica conforme se la entiende hoy no jugó nunca un papel primordial entre los fines de la revista. Sí tuvo, en cambio, una presencia constante en sus páginas la crítica entendida como *orientación del espectador*. Esta finalidad se formula desde el número 1, en que se inaugura la sección «Los últimos estrenos». El texto de presentación lo dice de modo explícito:

«Tenemos el propósito de ofrecer a nuestros lectores una sección de crítica cinematográfica en la cual se analizarán minuciosamente todas las películas exhibidas en una quincena. Creemos que ya es necesaria la implantación de una crítica que tienda a orientar al público y a señalar de manera destacada los espectáculos de alcance artístico que se ofrezcan en nuestro país (...) En ella se estamparán los juicios que merezcan las cintas sin consideración de ninguna circunstancia ajena al espíritu de análisis imparcial».

La sección aparece desde entonces firmada con un seudónimo, *Lumière*. En este número inicial se deja

5. Citado por J. Mouesca, en *Op. Cit.*, pág. 17.

constancia de que «para este servicio de crítica, contamos con la cooperación de don Antonio Videla, caballero que desde hace años mantiene el Boletín Cinematográfico para los Exhibidores, consignando en él opiniones siempre imparciales y dignas de consideración». Para la pequeña historia de nuestra crítica cinematográfica, hay que hacer constar entonces este nombre como pionero e introductor del género en la revista *Ecran*.

En esta primera crónica, una buena parte del texto se dedica al tema general de la llegada del cine sonoro y de si éste se impondrá o no en la preferencia del público. Los comentarios de películas ocupan, por lo tanto, un espacio todavía breve aunque las líneas generales de lo que serán luego sus características ya se definen. Se reseña, por ejemplo, el film *Melodías de Broadway*, y no se elude la nota mundana que es propia de la crítica de esos tiempos: se dice que «es la película con que hizo su entrada triunfal en Santiago el cine hablado», agregando que «la elección no pudo ser más acertada, pues tiene presentación escénica que traslada al espectador a los grandes teatros de Estados Unidos». No se cuenta el argumento —recurso que será el dominante en toda la crítica posterior—, tal vez porque se estima que «no vale gran cosa, en razón de lo trajinado». Siempre dentro de la brevedad, se toca un punto que será también componente esencial de la crítica de ese tiempo: la presencia de las estrellas. Se agrega que el desarrollo de la película «da ocasión para que se luzca un buen cantante y ofrezcan sus habilidades y el

deleite de sus bellas formas dos buenas artistas del cine: Anita Page y Bessie Love».

La crónica prosigue luego con otra película sonora y se abordan luego dos films «simplemente sincronizados mecánicamente», a propósito de los cuales el crítico se permite algún reproche, rasgo que suele ser poco frecuente en el estilo de la época. Dice, en efecto, que en ambas películas se oyen «unas cortas canciones cantadas, al parecer, por dobles de las protagonistas, y que sería preferible que no existieran».

La crónica concluye comentando tres películas mudas. De la primera, *La maravillosa mentira de Nina Petrowna*, señala que «se desarrolla en un ambiente liviano y tiene cuadros de crudo realismo que la hacen poco apropiada para ser vista por señoritas». <sup>6</sup> De la última, *La magia roja*, elogia el argumento, «sencillo e interesante», que ofrece «ancho campo al protagonista —el eminente actor alemán Conrad Veidt— para dar vuelo a sus facultades sobresalientes». Agrega finalmente: «Sin rasgos de nerviosidad inquietante, se

6. Este curioso criterio —films «para mayores, no recomendable para señoritas»— figuró oficialmente en los códigos chilenos de censura durante muchos años. Fue establecido por el Decreto Ley N° 593 de enero de 1928, que reglamentó la Censura Cinematográfica. El decreto se promulgó siendo ministro de Educación el escritor Eduardo Barrios, quien —se cuenta— ideó aquella disposición para permitir la exhibición de la película chilena *Vergüenza*, de Juan Pérez Berrocal, inicialmente prohibida por la crudeza del tema que trataba: la prostitución y las enfermedades venéreas.

diseñan en esta pieza caracteres bien marcados. *La magia roja* se aparta de la superficialidad de los temas cinescos; hay en ella algo de la filosofía de la vida».

«Los últimos estrenos» es, durante años, la única sección en que la revista muestra un intento de hacer crítica cinematográfica. Distintas firmas se van sucediendo con el tiempo (M. D'Avril, Filmotobo y otros), pero el esquema de análisis es siempre el mismo. Se apoya en puros elementos descriptivos y los juicios tienen un invariable carácter impresionista. Una parte importante del comentario suele ser el resumen del argumento de la película, de la cual elementos definitorios son, desde luego, la calidad de los intérpretes. Se habla de ellos como de «los artistas», y sus méritos tienen sobre todo que ver con su fama, su belleza o su simpatía. Otro elemento más o menos recurrente es el relacionado con «el ambiente», que no debe confundirse con la óptica que hoy se aplica para juzgar «la ambientación». En aquel entonces, la idea tenía una connotación reduccionista, y las alabanzas, cuando surgen, tienen que ver con el carácter «lujoso» o «agradable» de «los ambientes». Rara vez intervienen en la reseña la mención a aspectos más técnicos. El papel del director, desde luego, nunca es mencionado. Los componentes exteriores, la crónica del cine como espectáculo social, mundano, están casi siempre presentes.

Las reseñas críticas de esta primera época se distinguen por su extrema simpleza, el empleo de una adjetivación repetitiva, absolutista, cargada de connotaciones pueriles, y dicho todo con un tono

admonitorio, de «guía para el espectador», libre de reflexiones o abstrusidades, y en un estilo elemental, sin alardes ni sorpresas. Es difícil resistir la tentación de citar al menos algunos ejemplos extraídos de críticas de los primeros números:

«El argumento, de gran sencillez, con cosas de la vida real, se desarrolla naturalmente, pasando de los momentos de goce y alegría a los de aflicción y suprema desdicha».

«Desde mucho tiempo (...) no habíamos visto al público tan fuertemente impresionado como en esta ocasión. Al finalizar el espectáculo, los ojos de todos revelaban que las lágrimas los habían empañado».

«La pieza ofrece valores de actuación y de presentación magníficos».

«Es ésta una de las cintas más simpáticas que hemos visto».

«La trama está llevada de manera que la pieza tiene especial atracción de principio a fin».

«Todos los artistas de esta obra trabajan muy bien y hacen en forma admirable la interpretación de los personajes centrales».



«La película encierra un argumento distinto del de la generalidad de las producciones americanas. Hay en ella sentimientos diversos, expresados en detalles sencillos y llenos de naturalidad, que dan fácilmente con el camino del corazón del espectador».

«El argumento de esta obra contiene una historia de cosas vulgares, si se quiere, pero de una realidad que impresiona».

Limitada en su alcance y pobre conceptualmente, esta modalidad de crítica cinematográfica cumplirá en todo caso el papel autoasignado de «guía del espectador». Se distinguirá netamente, desde este punto de vista, del abundante material de crónica, profusamente ilustrado, preparado directamente por los servicios de publicidad de los grandes estudios, o elaborado tal vez por los redactores locales de la revista, pero igualmente centrados en una línea de exaltación del «glamour» de las estrellas, el lujo de los escenarios, las peripecias de la filmación, el exotismo de las historias y el carácter excitante de las situaciones, etc. Es decir, todas las exterioridades en que se escamotea cualquier atisbo de juicio crítico pero que puedan resultar elementos de atracción para el espectador.

El esquema de «Los últimos estrenos» se mantendrá durante muchos años. Aparte de esta sección, solían aparecer eventualmente reseñas de films no estrenados todavía en Chile, del tipo de «Los estrenos de Hollywood que veremos este año», firmados

por Monsieur X, seudónimo que presumiblemente corresponde a Carlos Borcosque.

La sección cambiará de nombre algunas veces, habrá períodos en que el espacio acordado se reducirá notablemente, como ocurre en la etapa en que la revista desdibuja su carácter asumiendo contenidos más propios de las revistas «femeninas», pero estará siempre presente en alguna forma.

Esta presencia se afirma cobrando un relieve específico que ya no la abandonará hasta su extinción como revista, a partir del momento en que asume la dirección María Romero, quien logra definir sin ambigüedad alguna, el carácter de *Ecran* como revista específicamente cinematográfica.

Desde el número inicial de su gestión, el «Control de estrenos» pasa a ser una sección relevante, ocupará dos páginas completas de la revista e incorporará además una innovación importante: la crítica dejará de ser la tarea de una sola persona, asumiéndose como tarea colectiva. Será desde entonces permanente y tendrá siempre un sitio y un papel precisos en sus páginas. Al principio se adopta la práctica de que las críticas sean firmadas por su autor, pero al cabo de unos pocos meses esto se abandona, y la ausencia de firma responsable se mantendrá durante las dos décadas siguientes, confiriéndole al trabajo un perfil institucional: los juicios de las películas aparecen así como opiniones oficiales de la revista. En el período en que estos textos se identifican, quienes los escriben —con excepción de María Romero, de Santiago Mundt (más conocido como Tito Mundt) y de alguien

que firma L. Ortúzar— utilizan diferentes seudónimos: Marcio, Román, Kayruz, Virginia, Florín, Marilyn, Zelda, Castor, Pólux, Montiel, Juan Cristóbal. Se introducen entonces, además, formas periodísticas innovadoras como, por ejemplo, la llamada «Crítica en manos de los lectores», y reseñas hechas por escritores, uno diferente cada semana: Luis Enrique Délano, Manuel Rojas, Alberto Romero, Hernán Díaz Arrieta, Raúl Silva Castro, Diego Muñoz, entre otros. Pero esta modalidad no dura mucho tiempo.

La crítica se esfuerza por mostrarse objetiva, diferenciándose de los comentarios —tan frecuentes— dictados por los intereses publicitarios de las distribuidoras. La revista publicará desde entonces, al pie de la página donde se reseñan los films, la advertencia siguiente: «*Ecran* paga sus entradas a los cines. Sus críticas son absolutamente imparciales». Era, claramente, una invitación al lector para confiar en la objetividad y solvencia profesional de sus opiniones.

El «Control» elegirá ahora sin equívocos una función de «guía del espectador», incorporando como «señales» algunos procedimientos que tienen una cierta connotación pedagógica y que por entonces se harían generales en Chile y en los demás países: la *calificación* o *nota* asignada a cada película, que en *Ecran* de la década del 40 ofrece cuatro posibilidades: «¡Bravo!», «¡Está bien!», «¡Así, así!» y «¡No!», ilustradas para mayor comodidad y mejor comprensión del lector con un dibujo que grafica la evaluación. En el primer tiempo se recurre a Pepe Grillo, el personaje que encarna la conciencia de Pinocho en el film de dibujos anima-

dos de Walt Disney estrenado con gran eco en el público en aquellos años. Ocasionalmente, además, se incorpora un procedimiento que más adelante se generalizará y se hará permanente: concluir la reseña con un «En resumen», en donde en un mínimo de líneas se procura sintetizar la esencia del juicio crítico, destinado a ahorrarle al espectador-lector —conforme a prácticas aconsejadas por los modernos conceptos comunicacionales— el trabajo de leer el artículo entero.

En la década del 50 la modalidad se mantiene y en los años 60, tras algunos períodos de vacilación más o menos cambiantes, se vuelve al esquema, modificando únicamente la denominación de las calificaciones, que se ciñen a la escala del 1 al 7 empleada en la educación nacional: «Mala», «Menos que regular», «Regular», «Más que regular», «Buena», «Muy buena» y «Excelente». El emblema gráfico es, además, otro: el grillo ha sido reemplazado por un mono que gestualiza las notas, yendo desde el horror hasta la aprobación más entusiasta.

Por otra parte, con relación a los años 30, en los períodos posteriores, estas secciones muestran algunos cambios importantes: la crítica se ha hecho más elaborada y el comentarista revela una cultura cinematográfica mayor: su mundo de referencias es más amplio, y el papel del director, del guionista, más algunos aspectos técnicos de la realización del film cobran significación. Los textos, además, están mejor escritos. En los años 50, por otra parte, deja de citarse el nombre de la productora y se comienza con una

práctica importante que debe interpretarse como signo de mayoría de edad: se proporcionan al lector los elementos esenciales de la ficha técnica de cada film. Todos estos son indicios que, aunque pequeños, no carecen de significación: la crítica cinematográfica empieza a ser entendida como un ejercicio cultural que exige algún grado de especialización.

Refuerza la idea anterior la presencia creciente en las páginas de la revista —a partir de los años 40— de artículos más o menos extensos, informativos y aún de opinión, sobre los más variados temas del cine. Al margen, por ejemplo, de las reseñas consignados en el «Control de estrenos», algunas películas merecen crónicas separadas especiales y en muchas de éstas hay una franca tentativa de ir más lejos y profundizar en el análisis del valor y calidades de las películas. Se abordan, además, materias bastante más amplias que las peripecias en la vida de las estrellas y las novedades de los estudios hollywoodenses. Hay artículos dedicados a los géneros cinematográficos, a los problemas de la producción, al desarrollo de los cines nacionales en diversos países, etc. Hay, incluso, aunque en un nivel todavía elemental, tentativas de incursión en cuestiones teóricas. Todo esto marcha paralelamente a la presencia en *Ecran*, a partir de los años 40, de un equipo periodístico más experimentado y con una mayor especialización en el tema cinematográfico.

En los años 60 cambia la directora y la revista, junto con intentar ampliar su visión de la realidad cinematográfica mundial, aparece exigiendo más de sus comentaristas de films, quienes de nuevo ponen su

firma a sus trabajos. Muchos lo hacen con sus propios nombres —Santiago del Campo, Miguel Frank, Miguel Munizaga Iribarren, Tito Castillo, Orlando Cabrera Leyva, Omar Ramírez, José Pérez Cartes, Osvaldo Muñoz Romero— pero es frecuente el uso de seudónimos y no es fácil, hoy, establecer la identidad de algunos de estos colaboradores. Esta práctica se abandona paulatinamente.

En la década del 60, cuando la crítica de cine aparece otra vez firmada por sus autores, los nombres recurrentes son los de Osvaldo Muñoz Romero (Osmur), Yolanda Montecinos, Mariano Silva, José Rodríguez Elizondo, Tito Mundt, María de la Luz Marmentini, Lidia Baltra, entre otros.

La crítica de cine ha vivido en el mundo una transformación profunda; en Chile algunos intentan hacerse eco de estos cambios y *Ecran*, aunque no varía la esencia de su estilo, no parece ajeno a la tendencia a ir más a fondo en los análisis. Pero los tiempos no son los mismos, el público cinéfilo se ha hecho más exigente mientras que el público más popular, hasta entonces lector mayoritario de la revista, ha ido poco a poco modificando sus gustos. La televisión ha iniciado en Chile su imparable arremetida.

## *Ecran* y el cine chileno

En la década del 40 la revista ofrece entre otros rasgos, uno muy notorio: su preocupación por el cine chileno. El fenómeno no es casual, porque en esos años, justamente, se vivió una de las etapas que mayores expectativas y esperanzas ofrecieron a la cinematografía nacional. La fundación de Chile-Films y el impulso oficial que se intentó dar a través de estos estudios a la producción local, más las múltiples iniciativas independientes, marcaron la década como una de las más fecundas, si no desde el punto de vista de la calidad, al menos de la cantidad de films producidos. *Ecran* se había mostrado ya receptiva en los años 30 al fenómeno del cine nacional, pero en esa década, como se sabe, tras el debut del sonoro con *Norte y sur*, se produjo durante un largo tiempo una suerte de parálisis. Cuando la situación evolucionó, y los cambios que se produjeron en el país a partir de la llegada al gobierno del Frente Popular, en 1938, abrieron horizontes nuevos a la vida cultural, la revista jugó un papel destacado en la cobertura periodística de las novedades que se fueron produciendo en el cine.

Quienes mantienen en la memoria la imagen de *Ecran* como una revista apegada estrictamente, y acaso en exclusiva, a la fórmula del *star system* y del tema hollywoodense, se sorprenderán revisando los números de la década del 40, en los que se halla un registro minucioso y virtualmente exhaustivo de todo lo que ocurrió en el cine nacional. No se trata sólo de las reseñas dedicadas a los films locales, sino del seguimiento de todos los procesos previos y posteriores a su producción, más la atención prestada al conjunto de problemas que suscitaba el anhelo de levantar y sostener una cinematografía nacional.

Es cierto que el tipo de periodismo dominante en *Ecran* llevaba a la revista a *inventarse* una suerte de «Hollywood criollo», introduciendo materiales noticiosos sobre las «estrellas» locales que no es injusto calificar de ingenuos e irremediabilmente provincianos. Pero, al lado de eso, es impresionante la cantidad de artículos que reflejan una preocupación seria y real sobre el tema: crónicas, entrevistas, reportajes, reseñas críticas, editoriales, balances, breves ensayos, gacetillas, etc. No hay número en que, de una u otra manera, el cine chileno no esté presente. Se puede afirmar que virtualmente no hay aspecto general o particular de nuestra cinematografía que no haya sido abordado en algún momento en la revista. El problema pasa a ser, incluso, materia recurrente en la página editorial, en la que la columna «Ahora decimos» vuelve una y otra vez, de modo sistemático, al tema. En una de sus entregas iniciales desarrolla una suerte de declaración de principios



en una nota titulada «Nuestro cine», sorprendente por su fervor:

«Innumerables veces se oye la misma frase: '¿Por qué insistimos en hacer cine?' (...)

La contestación es simple. El cine, aquel juego maravilloso de imágenes animadas sobre un lienzo, no es solamente una industria más. Es algo que desborda los límites de un simple comercio (...) Si carecemos de esa arma cultural tan poderosa que es la cinematografía, de nada nos servirá nuestro avance en otros campos (...) No bastarán nuestros diarios, nuestras revistas, nuestros libros, para hacer llegar más allá de las fronteras chilenas todo aquello que refleje en un sentido chileno nuestra idiosincrasia. Es por eso que la industria del cine debe ser apoyada, alentada en sus más insignificantes intentos de superación (...)

¡Y si logramos vencer la resistencia cobarde de muchos, si logramos construir los cimientos de lo que el cine chileno del futuro ha de ser, habremos logrado crear algo para nuestra grandeza patria!».<sup>7</sup>

En los números siguientes, el tema continúa desarrollándose, ampliando la atención hacia diversos aspectos como los siguientes: «Nuestra realidad artística»; «Celuloide, problema del cine chileno»; «Nuestros directores»; «No sigamos improvisando», etc. En cada artículo hay constancia de los puntos de vista y preocupaciones de la revista en torno al cine nacional:

7. Ecran N° 599, agosto de 1942.

En la década del 40 es considerable el espacio que la revista sigue dedicándole. Comentan las películas nacionales, escriben crónicas o realizan entrevistas un variado abanico de colaboradores: Patricia Reyes, Juan Pozo, Matilde Ladrón de Guevara, Raúl Cuevas, Osvaldo Muñoz Romero, Miguel Frank, Carlos Lavín, Roberto Jordán, entre otros. Hay también artículos importantes, sin firma, sobre aspectos globales del cine chileno, lo que debe interpretarse como una preocupación institucional en torno al problema. Hay algunos textos notables, como el extenso «Realidades y perspectivas del cine chileno», de Ignacio Domínguez Riera, publicado en cinco partes en marzo y abril de 1944 en los números 686 al 690. En él se abordan, sobre todo, cuestiones relacionadas con la producción, y las limitaciones que ofrecen la tecnología y los recursos humanos disponibles en Chile.

Uno de los aportes más interesantes de la revista en este terreno es la impresionante masa de artículos publicados con las firmas de Pancho Rivas y Pancho Pistolas, seudónimos que al parecer corresponden a la misma persona, el periodista Alamiro Castillo. De calidad desigual y enfoques y opiniones a menudo discutibles, el saldo de los más de sesenta trabajos es, sin embargo, de indudable interés para el investigador.

Los artículos de Pancho Rivas, una cuarentena en total, comenzaron a aparecer a partir de 1942, desarrollando una línea de análisis que prolongó hasta 1945. La medida de la variedad de cuestiones trata-

das puede deducirse de la simple mención de algunos de sus títulos: «Los argumentos en el cine nacional», «El problema de la distribución», «¿Cuánto cuesta una película chilena?», «Colaboración femenina en el cine nacional», «La calidad técnica de la película chilena», «¿Está destinado a fracasar nuestro cine?», «Un cine con aspiraciones», «Nuestro cine y el teatro chileno», «El cine chileno en la encrucijada», «Los escenarios en nuestras películas», «Nociones erradas de la pantalla chilena», «Realidades y ficciones de nuestra cinematografía», etc.

A mediados del 46 comienza la serie firmada por Pancho Pistolas, que se prolonga hasta principios de 1949. Está formada por una veintena de artículos, en los que se abordan problemas de la misma diversidad que los tratados en la serie inicial. Algunos de sus títulos: «Cómo adaptar las grandes novelas chilenas a la pantalla», «¿Conviene internacionalizar nuestro cine?», «El cine chileno toma su verdadero camino», «El porvenir industrial de nuestro cine», «La belleza plástica en el cine chileno», «Hacia la continuidad de producción en nuestro cine», etc.

Mucho menos copiosa, pero interesante por su mayor ambición conceptual, es la contribución de John Reed, seudónimo con que firmaba el crítico de arte y escritor Enrique Bello, quien publica media docena de artículos entre 1944 y 1946, entre ellos, «Demos fisonomía personal a nuestro cine», «¿Por qué no hacer buenas películas?», «La 'cuestión social' en el cine», «'Otra cosa es dirigir'». Igual interés tienen unos artículos firmados por Marco Aurelio —seudónimo que

no hemos logrado establecer a quién corresponde—, publicados en 1948 y 1949: «Diez años de cine chileno», «La intención artística en la nueva era del cine chileno», entre otros.

Hay otra serie de presencia modesta, ya que se trata de simples gacetillas. Están firmadas con seudónimo, Pepe Grillo, se presentan con un título genérico, «En nuestro Hollywood criollo» y se publican a partir del segundo semestre de 1945 y a lo largo del 46. Son notas inscritas en el clásico género de la «chismografía». No tienen importancia mayor, salvo mostrar con su solo título una suerte de intención programática que define en algún sentido la idea que en esos años tenía *Ecran* del cine chileno, de sus perspectivas, de lo que supuestamente debía proponerse.

Hay que recordar que la apertura de los estudios de Chile Films con el apoyo del estado, a comienzos de la década del 40, abrió esperanzas inusitadas sobre el destino de nuestra cinematografía. Se vivió un período cercano a la euforia, y los ambiciosos planes que la nueva empresa puso en marcha suscitaron entusiasmos que hicieron pensar a muchos que había nacido, por fin, la industria cinematográfica nacional. La mayoría de los medios de comunicación lo creyó así, y *Ecran* no fue una excepción. El sueño no se cumplió, todos estaban equivocados; pero, además, algunos de esos medios y sobre todo *Ecran*, cayeron en la ilusión de imaginar un «Hollywood criollo», una «fábrica chilena de sueños», con réplicas locales de los estilos estadounidenses del *star system*. La revista jugó

ese juego y mirado hoy, el esfuerzo desplegado para urdir historias reales o imaginarias vividas por nuestras «estrellas», tiene algo de patético, tanto más si se sabe, como ahora lo sabemos, que la parafernalia puesta en marcha por Chile Films terminó en el más estrepitoso fracaso.<sup>8</sup>

A pesar de que nuestra cinematografía no lograba fraguar, *Ecran* no abandonó su preocupación por el tema. En los años 50 hay abundantes crónicas de la redacción, sin firma, y también artículos de autor, algunos de cierto valor como los de Isidoro Basis Lawner (entre ellos «¿Cuándo tendremos ley de protección al cine chileno?», «La heroica historia del cine chileno», «Renacen las esperanzas del cine chileno»). En la década siguiente, en que reverdecen otra vez las ilusiones, el tema aparece tratado en forma recurrente, en crónicas de Marina de Navasal («Derechos y deberes del cine nacional») y Omar Ramírez, autor del reportaje en cuatro entregas titulado «¿Renace el cine chileno?». Hay trabajos de mayor enjundia informativa: la docena de artículos, por ejemplo, de J. Pérez Cartes publicados entre 1961 y 1963 («De la historia del cine chileno: Pedro Sienna y *El húsar de la muerte*», «Presente y futuro del cine chileno», más la serie dedicada al cine en 16 mm.), y la treintena de textos de Mario Godoy Quezada, agrupados bajo el título común de

8. V. Jacqueline Mouesca, op. cit., págs 13-14.

«En la huella del cine chileno», que deben considerarse como prolegómenos y/o complementos de su *Historia* publicada en forma de libro ese mismo año de 1965.<sup>9</sup>

9. Por la extensión y variedad del tratamiento, el tema del «cine chileno en *Ecran*» merece un trabajo separado de investigación y análisis. Facilita la tarea la memoria *Biofilmografía del cine chileno*, seminario realizado en la Escuela de Bibliotecología del Instituto Profesional de Santiago por Cristián Cabezas, Luz Hernández, Marcelo Lorca, José Ramos, Carmen Santis y Marta Suárez (Mimeo., Santiago, 1991). El trabajo comprende un apéndice con una lista de artículos sobre nuestra cinematografía aparecidos en las revistas nacionales. Aunque tiene algunas lagunas importantes, la parte relacionada con *Ecran* es bastante ilustrativa y permite al investigador ahorrar un largo y fatigoso camino de búsqueda.

## Los veinte años de María Romero

La llegada de María Romero a la dirección de *Ecran* marca un cambio que va mucho más lejos que un simple reemplazo en el puesto de mando; porque con anterioridad a ella, la revista había conocido casi media docena de directores diferentes sin que esto significara mutaciones de consideración. Ahora, en cambio, *Ecran* se modifica radicalmente y deja de ser el producto más o menos híbrido en que estaba convertido.

En los dos años inmediatamente anteriores, el cine había llegado a tener en sus páginas una presencia bastante menor de lo que tenía en los primeros tiempos en relación a otros temas. Elijamos un número cualquiera de 1937, por ejemplo, y se verá que el cine ocupa apenas ocho páginas de un total de 42. Un poco más de la mitad está dedicada «a la mujer»: modas, incluyendo patrones de costura, recetas de cocina, consejos de belleza, etc. El resto lo cubren los textos literarios y notas de crónica sobre temas diversos, entre ellos lo que suele denominarse «vida social».

En octubre de ese año, tras una supuesta encues-

ta entre los lectores, la revista cambia de formato; pasa a tener 21 X 28 cm., fórmula que se mantendrá hasta su desaparición. Zig-Zag, la empresa editora, ha instalado nuevos equipos impresores que condicionan el cambio de formato y que posibilitan mejores resultados gráficos. Mejora también la calidad del papel de las páginas dedicadas al cine. En esencia, se trata sólo de cambios materiales porque *Ecran* sigue siendo la misma. Ya en la nota en que se había anunciado la apertura de «la encuesta» se indicaba, por si hubiera dudas, que la revista no se propone cambiar de carácter, agregando además que su equipo de colaboradores seguirá siendo el mismo: «Isabel Morel, Julio Arriagada Herrera, Malva Valery, Reinaldo Lomboy, Carmen Durero, Juan Cristóbal, etc.» Este último es un seudónimo utilizado por el director, Luis Enrique Délano.

Un perfil explícito de ese carácter lo encontramos en un texto que pone por otra parte de relieve el nivel de estancamiento y aun de decadencia intelectual en que se hallaba *Ecran*. Se titula «Isabel Morel traza una cálida semblanza de nuestra revista»; fue originalmente un discurso pronunciado por la escritora en la Feria del Libro realizada esos días y transmitido al país por la Radio del Pacífico, y publicado en el N° 363 de enero de 1938. En él se define de modo expreso el carácter de *Ecran* como «revista femenina, de índole amplia» que «da al hogar todo aquello que el hogar necesita»: la moda («la moda bien estudiada y cogida de los mejores figurines del mundo») y la cocina, temas tratados en «secciones útiles que dan



fulgor a la vida». Otra «sección importante» es la del cine, en que se presenta «en forma atrayente y sabrosa la vida y milagros de ese Hollywood de leyenda que tanto apasiona a la juventud de hoy día». Están también la literatura y otras secciones menores, todo lo cual conforma «una revista que se propone educar sin hacer cátedra y realizar cultura en inteligente sugerencia (...), una revista que enseña deleitando...» En su texto, Isabel Morel se detiene a analizar el título de la revista, porque éste «es la intención y el rumbo» y «realiza los perfiles definidos de una personalidad». *Ecran* —dice— es una palabra que

«viene a ser algo como la lámpara de Aladino que, a través del oído y la vista produce el roce milagroso (...) Es la cortina blanca que plasma el ir y venir de las ideas en el mundo (...) Este *Ecran* es en realidad una exhibición de leve contextura literaria, en que la noticia interesante, de carácter mundial, se sintetiza de modo ameno y pintoresco para dar oxígeno a la vida hecha de rutina e indiferencia, galvanizando los entusiasmos tan castigados por el escepticismo de nuestra época utilitaria y egoísta (...) Una revista de esta índole es avión y transatlántico, ferrocarril y telégrafo sin hilos».

Sobran los comentarios.

El golpe de timón se produce con el N° 445, que aparece el 1° de agosto de 1939, poco después de haber asumido su cargo la nueva directora. El formato se mantiene, así como la periodicidad semanal, vigente desde hacía algunos años, pero mejora la calidad ma-

terial: el papel y la modalidad de impresión, en que se generaliza el sistema de rotograbado, portadas inclusive, en las que los rostros de las estrellas cinematográficas aparecen en lo sucesivo en un gran primer plano fotográfico. Se reemplazan de este modo los dibujos a todo color que *Ecran* lució desde su primer número, que estuvieron en algunas ocasiones a cargo de dibujantes notables, como Raúl Manteola, quien tras ilustrar las cubiertas de la revista durante algunos años, se trasladó a la Argentina transformándose en uno de los más importantes portadistas de diversas publicaciones bonaerenses, entre ellos el célebre magazine femenino *Para Ti*.

El cine pasa a ser la especialidad dominante y sin contrapeso, con secciones nuevas en que se lo aborda de un modo más amplio y diversificado; los textos literarios y los temas «de la mujer», mientras tanto, se reducen a una mínima expresión, hasta desaparecer del todo más adelante. Cambia radicalmente el contenido de la nota editorial, que en la etapa anterior aparecía como una miscelánea más bien heteróclita, abordando temas como «De vacaciones», «Hombres y animales», «Oh, playas doradas», «Cásese, pero mire bien lo que hace», «El nombre no tiene importancia», «El beso, por discreto, ha cambiado su técnica», etc. Con la nueva fórmula la intención se torna muy clara: el tema es ahora el cine y se ocupará inequívocamente de él: «Mirando a Ann Sheridan», «Admirando a Myrna Loy», «Madeleine Carroll», «La novia de la infancia: Diana Durbin», «La sonrisa de Priscilla Lane», etc. Se trata, naturalmente, del cine visto des-

de el ángulo que la revista privilegiará a partir de entonces en forma específica: el *star system*. Con los años los temas de la página editorial, circunscritos siempre en torno al cinematógrafo, se harán sin embargo más reflexivos, abordarán cuestiones más problemáticas.

La nueva fórmula, que se mantendrá prácticamente sin variantes durante los más de veinte años de dirección de María Romero, se tradujo en un éxito inmediato fulminante. El semanario, que estuvo a punto de ser cerrado porque sus ventas no sobrepasaban los dos mil ejemplares, llega a ser rápidamente una de las revistas más exitosas de la Editorial Zig-Zag, que publica en esos años una docena de títulos diferentes todas las semanas. Se convierte en una revista de circulación y prestigio continentales y el tiraje de cada número supera en sus mejores momentos los ciento veinte mil ejemplares semanales.

La responsable de esta notable *performance* había llegado a *Ecran* sin ningún antecedente profesional que hiciera presagiar estos resultados. Integraba una familia con cierto relumbrón en la vida pública intelectual (un padre que murió siendo Ministro de Justicia, hermanos destacados en sus profesiones, particularmente Alberto, uno de los novelistas chilenos importantes de este siglo). Cuando Luis Enrique Délano la llevó a la revista para que trabajara como asistente suyo en la secretaría de redacción, María Romero sólo podía mostrar el dominio del inglés obtenido gracias a sus estudios en California.

Que se sepa, su primera colaboración escrita, o

al menos la primera en que un texto aparece firmado con su nombre es una reseña en el «Control de Estrenos» del N° 428 de abril de 1939. Comenta en ella «Noches de príncipes», una película sin mayor relieve, aunque según indica la comentarista, está basada en una novela de Joseph Kessel. Pero su primer trabajo importante data del mes siguiente: en el N° 436 publica «Hilda Sour no tiene secretos para una periodista», un artículo que inaugurará su muy extensa trayectoria como entrevistadora de estrellas del cine, proceso que alcanzará su punto culminante quince años después cuando entrevistó a Marilyn Monroe, hecho que, a tono con nuestro irremediable provincianismo, ha sido varias veces destacado por tratarse del «único periodista chileno» que logró tal «hazaña».

Señalemos, a título curioso, que María Romero sostuvo en una entrevista concedida en 1990 que su primer trabajo periodístico fue un reportaje hecho con motivo de la conferencia de prensa que dio el actor norteamericano Tyrone Power en el Hotel Carrera en 1939, año de su visita a Chile.<sup>10</sup> Esta afirmación no se condice con lo que ella misma había escrito treinta años antes en su artículo «Emociones y recuerdos del cine chileno» (*Ecran* N° 1547, 20 setiembre de 1960, págs. 12-13). Allí sostiene lo siguiente:

10. Margarita Serrano en «María Romero. Luz, cámara y... vida», en *Personas de mundo*, Editorial Zig-Zag, Santiago, 1990.

«En estos días, no puedo menos que recordar que mi primera experiencia periodística está íntimamente ligada al cine chileno. Acababa de entrar a *Ecran* cuando despuntaba 1939. El mismo día, y recién me sentaba ante el escritorio, tragando mi miedo, el director —Luis Enrique Délano— me dijo: ‘Acaba de llegar Hilda Sour, protagonista de *Norte y Sur*, la mejor película chilena. Vaya a entrevistarla’ (...) Desde ese instante quedé ascendida a redactora».

Asumida la dirección, da muestras de inmediato de disponer de una personalidad enérgica. Propone a la gerencia de Zig-Zag cambios radicales en la fisonomía periodística de la revista, y ofrece levantar su circulación a cambio de que la empresa le asigne una participación por ventas superiores a los cinco mil ejemplares de cada número.

«Seguramente por pura intuición, María Romero comprendió que había que contar los detalles más mínimos de las actrices y actores. Era también la época del esplendor de Hollywood, lugar que los reunía a todos y que sintetizaba el auge de esta industria cinematográfica».<sup>11</sup>

La revista no se limitó a eso, ciertamente. Desde ese primer número y en todos los que vinieron en los veinte años siguientes, sus páginas privilegiaron el tema hollywoodense, pero estuvieron también abier-

11. *Ibíd.*, pág. 254.

tas a la información y análisis de lo que ocurría en el resto del mundo. Y como hemos visto, el cine chileno pasa a ser tema obligatorio; ya en el N° 447, apenas producido el cambio, aparece un artículo de Raúl Cuevas, «Hay que lograr un cine chileno», en el que se inaugura una línea de examen hasta entonces virtualmente no explorada en *Ecran*. También se dedica un espacio importante al cine mexicano y particularmente al argentino, cuyas vicisitudes son seguidas durante años por corresponsales calificados, entre ellos Chas de Cruz, que en los años 50 tenía la reputación de ser uno de los mejores periodistas cinematográficos bonaerenses. Un rasgo de *Ecran* que también tiene interés fue su preocupación por el cine europeo, que en toda la década del 50 tuvo en Chile una presencia considerable, mostrando entre el público, en particular en las capas medias, una sólida implantación.

Pero como quiera que sea, el espacio principal estuvo siempre acaparado por la producción norteamericana. La revista fue un modelo arquetípico de publicación puesta al servicio del *star system*, alimentado periódicamente por agencias internacionales especializadas, que proveían todo tipo de noticias más las crónicas y reportajes de periodistas como Sybilla Spencer, por colaboraciones de chilenos residentes en Hollywood como Carlos Borcosque o Tito Davison, u otros que firmaban son seudónimos que simulaban nombres en inglés; y por la propia María Romero, que en sus dos décadas como directora viajaba a menudo a California para realizar sus famosas entrevistas. Es-

tas estuvieron siempre asociadas a sus también célebres fotografías: la directora de *Ecran* al lado de la estrella entrevistada y la clásica dedicatoria personalizada.<sup>12</sup>

Hollywood estaba en los años 40 en todo su esplendor y *Ecran* fue en Chile el correlato periodístico adecuado. Fue un mérito indudable de María Romero haber entendido esto, única forma de poder sostener y desarrollar un proyecto como el que ella postulaba. Y fue mayor todavía el mérito si se tiene en cuenta que su fidelidad a la línea del *star system* no le impidió mostrarse receptiva y atenta a los otros aspectos de la realidad del cine de su tiempo.

Cuando ella dejó su cargo, las cosas estaban cambiando. La televisión había llegado y la cinematografía se batía en retirada. La «Meca del Cine» estaba perdiendo ese cetro y ya no lograría volver a conseguirlo. En Estados Unidos se cerraban salas de cine y los grandes estudios entraban en una época de franca decadencia. La era gloriosa del *star system* había llegado a su fin.

12. María Romero fue, sin lugar a dudas, una personalidad de relieve en el periodismo cinematográfico latinoamericano, y es evidente que sus posibilidades de acceso a los grandes estudios y a sus estrellas eran reales. Aunque quizás haya que tener en cuenta lo que cuenta el periodista y crítico Hans Ehrmann, quien sostiene que los estudios tuvieron siempre perfectamente planificada su labor de relaciones públicas en lo que a la concertación de entrevistas se refiere. Todo correspondía a un plan previsto de antemano hasta en sus menores detalles, sin excluir la fotografía de la estrella en que ésta, de su puño y letra, escribía una cálida dedicatoria al periodista que la entrevistaba.

La cinematografía norteamericana seguía siendo cuantitativamente la dominante, pero no lograba competir en calidad con la europea, que vivía en Chile en ese instante un buen momento. En *Ecran* N° 1558, de diciembre de 1960, se habla del «año de *La dolce vita*» agregando que el otro dato significativo del 60 es la llegada de «la nueva ola» francesa, calificada en ese mismo número como «el mejor regalo que ha hecho Francia a la cinematografía actual».

A pesar de la notoria mayor calidad del cine europeo, el norteamericano dominaba no sólo por el número de films exhibidos, sino por su poder de convocatoria entre los espectadores. Según datos publicados por *Ecran* (N° 1666, enero de 1963), en 1962, de las 429 películas exhibidas en el año, 188 eran norteamericanas, siguiendo en orden de importancia Inglaterra con 47 films, México, 36; Italia, 28; Francia, 27; Alemania, 14; coproducciones franco-italianas, 14; coproducciones italiano-norteamericanas, 10; Unión Soviética, 10; España, 10; Argentina, 8; Suecia, 5; Japón, 3; Chile, 2; Checoslovaquia, 2. En la lista figuran con un único film otros países más una decena de coproducciones de diverso origen. En el mismo número se publica un cuadro con las películas que han atraído al mayor público en el año. Salvo *Divorcio a la italiana* y *El analfabeto*, de Cantinflas, todos los otros títulos que figuran entre las diez primeras son de procedencia norteamericana.



## Los años finales

María Romero renuncia a mediados de 1960 y la reemplaza Marina de Navasal. La nueva directora mantiene en términos generales la línea de su predecesora, aunque se advierte una tendencia a acercar la revista a aquellos sectores que habían comenzado a educarse en el gusto por el cine apuntando a objetivos mayores que el simple culto de las «estrellas». Era un público de cinéfilos que se reclutaba en las capas medias, particularmente en los sectores de profesionales, intelectuales y artistas, que se había ido formando en las dos décadas anteriores y que mostraba una marcada preferencia por el cine europeo. Entre ellos, además, nacía una inquietud que se expresaba en la formación de cine-clubs, y en el surgimiento de grupos de jóvenes dominados por la pasión del cine. En el país proliferaban los Cine-Clubs alrededor de los cuales se nucleaba una juventud deseosa de ver no sólo buen cine sino de profundizar en su comprensión. Una nota informativa publicada en *Ecran* N° 1632 de mayo de 1962, da cuenta de una velada realizada en Concepción por el Cine-Club Universitario local,

en la cual, «prosiguiendo con su ciclo de divulgación de la cultura cinematográfica» se había realizado «un foro sobre la película de Michelangelo Antonioni *La noche*».

Había ya quienes sin provenir, como era la norma, del campo del periodismo, intentaban abrirse un camino como críticos cinematográficos. Eran, entre otros, los primeros síntomas de los varios fenómenos que luego se irían manifestando: la aparición de pequeñas revistas especializadas, de vida efímera aunque con alguna significación, y el renacimiento de la cinematografía local que iría a manifestarse con toda su pujanza en la segunda mitad de la década.

Con la nueva directora, *Ecran* aparecía como una publicación sensible a estos nuevos tiempos, fenómeno que se prolongó en los años posteriores con María de la Luz Marmentini, que asume la dirección en 1964. Indicios de un nuevo estilo son, entre otros, el restablecimiento de la firma al pie de cada crítica cinematográfica y la desaparición de las «notas» con que se calificaba cada película enjuiciada. Se despojaba así del carácter un tanto escolar de simple guía del espectador, y aparecía como un intento de ir más lejos en el análisis del fenómeno fílmico. Se publican, además, largos artículos con temas monográficos sobre cines nacionales de otros países o sobre aspectos de la historia de la cinematografía. Por primera vez, cuando se juzga que una película reviste una importancia especial, se le dedican extensos artículos (sobre *El extranjero*, por ejemplo, de Luchino Visconti, Mariano Silva escribe una página entera en el N° 1957, de se-

tiembre de 1968), o se le consagra un debate colectivo, como ocurre con el film de Orson Welles en el coloquio organizado por la revista, «Proceso a *El proceso a puertas cerradas*», con participación de Marina de Navasal, Lidia Baltra, Jaime Celedón y Raúl Pérez Arias, recogido en el N° 1739 de mayo del 64. «Un film inmortal: *Potemkin*», es un largo y minucioso artículo de José Pérez Cartes, a raíz de la exhibición del clásico eisensteiniano en la Cinemateca Universitaria (N° 1798, julio de 1965). En los artículos monográficos se abordan temas muy variados como «El cine checo: bandera de libertad», de María de la Luz Marmentini (N° 1958, setiembre 1968), o «El cine joven alemán», de José Rodríguez Elizondo (Nos. 1961 y 1962 de octubre de 1968). Hay también varios números en que se examina globalmente la historia del cine mundial y muchos números donde el tema se analiza por géneros cinematográficos.

El cine chileno sigue siendo abordado de modo permanente, desarrollando por primera vez temas de su historia. Las películas chilenas reciben generosa cobertura, lo que no se traduce necesariamente en una mirada dominada por la complacencia. Es en ese período que se publican los artículos de Mario Godoy Quezada. Las películas chilenas son ampliamente comentadas: María de la Luz Marmentini dedica un extenso análisis al film de Helvio Soto, *Lunes 1º, domingo 7*, del cual sostiene que «es la película chilena más importante de la nueva era del cine chileno» (N° 1963, octubre 1968). Como muestra de que su visión crítica de la producción local no está sujeta a complicidades

o complacencias, dos números después termina un artículo sobre *Ayúdeme usted, compadre* con la siguiente frase:

«Ya existen suficientes antecedentes sobre el cine nacional como para que un gran sector del público comprenda que no todo lo que se pone en película de 35 mm. es cine».

A la película *Caliche sangriento* le dedica Osmur (Osvaldo Muñoz Romero) un generoso artículo, «La pampa nortina, gran personaje de un film chileno» en el N° 1994, de mayo de 1969. La cinta, como se sabe, se considera uno de los puntos de partida de lo que luego dio en llamarse «Nuevo Cine Chileno». *Ecran* se muestra receptivo del fenómeno.

A la revista llegan nuevos colaboradores de solvencia probada, que amplían su abanico de posibilidades periodísticas. Pero aunque la nueva fórmula se abordó con notoria seriedad profesional, no prosperó. Era ya demasiado tarde. *Ecran* perdía paulatinamente el público que le había sido fiel durante dos décadas y no ganaba posiciones en la nueva audiencia que procuraba conquistar. El primero estaba constituido por lectores formados en el culto del *star system*, a quienes no les interesaba nada más profundo ni más exigente como material periodístico, y en cuanto a la segunda, estaba formada mayoritariamente por grupos que habían mirado siempre a la revista con desdén, por considerarla intelectualmente poco fiable. En el primer caso, además, el gusto

masivo se desplazaba rápidamente hacia nuevos intereses culturales: el de la música popular, desde luego, que impulsada por la revolucionaria difusión de los medios audiovisuales, desplazó en la adoración de las multitudes, especialmente entre los jóvenes, a las antiguas estrellas del cine por las nuevas luminarias del rock.

La revista, en alguna medida, se estaba quedando en la tierra de nadie. Procuró acomodarse a las nuevas circunstancias. Con la llegada de María de la Luz Marmentini se incorpora un suplemento semanal con la programación completa de la televisión, que ha comenzado a funcionar en el país el año 62 y que en esos momentos cuenta ya con tres canales. Pasa a llamarse «Revista internacional de cine y televisión». Poco tiempo después, el 68, la denominación se amplía y cambia a «Revista internacional de cine, teatro, radio y TV».

Pero todos los esfuerzos son ya inútiles. En 1969 asume como director interino Omar Ramírez. El 29 de julio de ese año se publica el N° 2005 y con él se pone definitivamente fin a la historia de *Ecran*. La televisión ha terminado por lograr lo suyo y la revista es reemplazada por una nueva publicación que se llamará significativamente *Telecran*.