JULIO LOPEZ NAVARRO

PELICULAS CHILENAS

EDICIONES PANTALLA GRANDE

Investigador e historiador cinematográfico, Julio López Navarro nace en Santiago en noviembre de 1946. En 1972 es ganador de una beca Fulbright para proseguir estudios de post-grado en Southern Illinois University, donde obtiene el grado de Master of Arts.

Desde 1991 se ha desempeñado como programador, presentador y comentarista de cine en diversas entidades culturales: Instituto Chileno Norteamericano, de Providencia, Las Condes, Montecarmelo y Universidad Nacional Andrés Bello.

En 1994 recibe una invitación del Servicio Informativo y Cultural de Estados Unidos, visita importantes centros cinematográficos norteamericanos y asiste a los Festivales de Nueva York y Telluride, Colorado.

López Navarro ha sido el primer historiador cinematográfico chileno en integrar la Asociación de Estudios Cinematográficos (Society for Cinema Studies) de la Universidad de Tennessee, con sede en Knoxville.

Julio López Navarro

PELICULAS CHILENAS

EDICIONES PANTALLA GRANDE

© *Julio López Navarro*
PELICULAS CHILENAS

Derechos exclusivos para todos los países.
La reproducción total o parcial de esta obra por medio de fotocopias o cualquier otro método, está penada por la ley.

I.S.B.N.: 956-7508-04-6
Nº de Inscripción: 101.284

Se terminó de imprimir esta 2ª edición
en los talleres de Ediciones Rumbos,
San Francisco 359, Santiago de Chile,
en el mes de Septiembre de 1997.

Edición de 1000 ejemplares

Foto de portada: HISTORIAS DE FUTBOL, de Andrés Wood.
Foto de contraportada: LA LUNA EN EL ESPEJO, de Silvio Caiozzi.
Foto del autor: Jesús Cordero

Diseño de portada: Iván Silva Donoso

Impreso en Chile/Printed in Chile

A MARIA ROMERO.
REVISTA ECRAN
Y CINE VALENCIA.
QUE ME ENSEÑARON A AMAR EL CINE.

INDICE GENERAL

Reconstruyendo la memoria perdida del cine chileno 11
63 años de peliculas chilenas 15
Introducción a "Peliculas Chilenas" 21

NORTE Y SUR 27
EL HECHIZO DEL TRIGAL 30
HOMBRES DEL SUR 31
DOS CORAZONES Y UNA TONADA 32
ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE 34
ESCANDALO 35
LAS APARIENCIAS ENGAÑAN 37
AMANECER DE ESPERANZAS 39
BARRIO AZUL 40
LA CHICA DEL CRILLON 41
VERDEJO GASTA UN MILLON 44
BAR ANTOFAGASTA 45
UN HOMBRE DE LA CALLE 47
NADA MAS QUE AMOR 48
VERDEJO GOBIERNA EN VILLAFLOR 49
P' AL OTRO LAO 51
EL ULTIMO DIA DE INVIERNO 51
ARBOL VIEJO 54
TU ERES MI MARIDO 56
EL RELEGADO DE PICHINTUN 56
FLOR DEL CARMEN 57
HOY COMIENZA MI VIDA 59
ROMANCE DE MEDIO SIGLO 59
BAJO UN CIELO DE GLORIA 61
HOLLYWOOD ES ASI 62
LA AMARGA VERDAD 64
UN HOMBRE CAYO AL RIO 66
LA CASA ESTA VACIA 67
CITA CON EL DESTINO 68
CASAMIENTO POR PODER 70
DOS CAIDOS DE LA LUNA 71
EL PADRE PITILLO 72
MEMORIAS DE UN CHOFER DE TAXI 73

LA DAMA DE LA MUERTE 74
EL DIAMANTEDEL MAHARAJA 75
TORMENTA EN EL ALMA 77
MUSICA EN TU CORAZON 77
EL HOMBRE QUE SE LLEVARON 78
SUEÑA, MI AMOR 80
LA DAMA DE LAS CAMELIAS 81
ENCRUCIJADA 84
EL AMOR QUE PASA 85
EL ULTIMO GUAPO 86
SI MIS CAMPOS HABLARAN 88
BAJO LA CRUZ DEL SUR 88
LA HISTORIA DE MARIA VIDAL 89
YO VENDO UNOS OJOS NEGROS 91
TONTO PILLO 91
MIS ESPUELAS DE PLATA 93
LA MANO DEL MUERTITO 94
EL PASO MALDITO 94
ESPERANZA 95
LA CADENA INFINITA 96
RIO ABAJO 97
LA HECHIZADA 99
SURCOS DE SANGRE 100
EL ULTIMO GALOPE 101
UNO QUE HA SIDO MARINO 102
EL IDOLO 103
LA ROSITA DEL CACHAPOAL 104
CONFESION AL AMANECER 104
LLAMPO DE SANGRE 106
EL GRAN CIRCO CHAMORRO 108
TRES MIRADAS EN LA CALLE 109
LA CALETA OLVIDADA 110
UN VIAJE A SANTIAGO 110
DEJA QUE LOS PERROS LADREN 111
EL CUERPO Y LA SANGRE 112
UN CHILENO EN ESPAÑA 113
EL BUROCRATA GONZALEZ 114
MAS ALLA DE PIPILCO 115
REGRESO AL SILENCIO 116
EL ABC DEL AMOR 118
MORIR UN POCO 119

LARGO VIAJE 122
ERASE UN NIÑO. UN GUERRILLERO 123
TIERRA QUEMADA 124
NEW LOVE 125
LUNES 1°. DOMINGO 7 127
AYUDEME UD.. COMPADRE 128
TRES TRISTES TIGRES 129
OCASO 131
CIAO. AMORE. CIAO 131
ELOY 132
CALICHE SANGRIENTO 133
VOLVER 135
VALPARAISO. MI AMOR 137
EL CHACAL DE NAHUELTORO 139
EL FIN DEL JUEGO 142
SONRISAS DE CHILE 143
NATALIA 144
LA CASA EN QUE VIVIMOS 145
PROHIBIDO PISAR LAS NUBES 146
FRONTERA SIN LEY 148
LOS TESTIGOS 149
LA ARAUCANA 150
VOTO MAS FUSIL 152
CON EL SANTO Y LA LIMOSNA 153
EL AFUERINO 154
YA NO BASTA CON REZAR 155
OPERACION ALFA 157
EL BENEFACTOR 157
AUTORRETRATO 158
GRACIA Y EL FORASTERO 160
A LA SOMBRA DEL SOL 161
VIAS PARALELAS 162
JULIO COMIENZA EN JULIO 164
EL ZAPATO CHINO 166
HISTORIA DE UN ROBLE SOLO 167
LOS DESEOS CONCEBIDOS 169
EL ULTIMO GRUMETE 171
COMO AMAN LOS CHILENOS 172
LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA 173
LOS TRASPLANTADOS 175
NEMESIO 176

HECHOS CONSUMADOS 178
LA ESTACION DEL REGRESO 179
SUSSI 181
GENESIS 182
AS TIME GOES BY 183
ANGELES 184
CONSUELO 185
HISTORIAS DE LAGARTOS 186
TODO POR NADA 187
IMAGEN LATENTE 188
LA LUNA EN EL ESPEJO 191
LA NIÑA EN LA PALOMERA 194
¡VIVA EL NOVIO! 197
CALUGA O MENTA 198
HAY ALGO ALLA AFUERA 199
PAIS DE OCTUBRE 201
LA FRONTERA 202
LA TIERRA PROMETIDA 206
NERUDA. ISLA NEGRA 206
LOS AGENTES DE LA KGB TAMBIEN SE ENAMORAN 208
ARCHIPIELAGO 209
PALOMITA BLANCA 210
¿QUE HACER? 212
JOHNNY CIEN PESOS 213
ENTREGA TOTAL 216
EL CUMPLIMIENTO DEL DESEO 218
AMNESIA 220
VALPARAISO 224
LOS NAUFRAGOS 226
HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS 229
EN TU CASA A LAS 8 231
LA RUBIA DE KENNEDY 232
MI ULTIMO HOMBRE 235
BIENVENIDA CASANDRA 237
HISTORIAS DE FUTBOL 238

Indice de citas 243
Las 10 mejores peliculas chilenas 249
Indice alfabético de titulos 251

RECONSTRUYENDO LA MEMORIA PERDIDA DEL CINE CHILENO

Directamente proporcional a la cantidad y regularidad de sus películas, las obras escritas sobre Cine Chileno son escasas. Por ello, cualquier libro sobre la materia es tan celebrado como un oasis en un desierto o el regocijo del hijo que alegra el hogar de una familia que se temía estéril. Es una afirmación común, por otra parte, que en Chile no hay propiamente cine, es decir, una cinematografía suficientemente prolífica, continua y significativa que permita sostener con razones valederas que esta actividad del arte y el espectáculo exista, sino que, a lo más, podría reconocerse que en Chile sólo se han hecho películas. Así y todo, hay un patrimonio fílmico desde 1902 que, precisamente por ser exiguo, es una desgracia que se encuentre casi totalmente extinguido. Por ello es labor de urgencia cultural pesquisar, estudiar, restaurar y conservar tales ejemplares fílmicos. Es, por lo demás, la tarea que han emprendido - pensando que nunca es tarde para hacerlo - restauradores y analistas. En tal contexto se inserta el valioso trabajo de Julio López Navarro.

Para dar una visión más o menos estadística de la escasez de obras escritas dedicadas a rastrear y recuperar nuestra memoria cinematográfica, juntando los restos dispersos de nuestro cine, es justo mencionar tales publicaciones, algunas de calidad, otras limitadas, todas dando cuenta de empeño y utilidad para reconocer las huellas fugaces de nuestro pasado cinematográfico. Son: «Grandezas y Miserias del Cine Chileno: 1910-1957», de Alberto Santana; «Cine Chileno», de Mario Godoy Quezada; «Historia del Cine Chileno», de Carlos Ossa Coo; «Re-visión del Cine Chileno» de Alicia Vega; «Diez Años de Cine Chileno: 1973-1983», de Zuzana Pick y David Valjalo; «Plano Secuencia de la Memoria del Cine Chileno: 1960-1985», de Jacqueline Mouesca; «Cine Chileno, Veinte Años: 1970-1990», de Jacqueline Mouesca; y reflexiones anecdóticas dispersas en dos novelas-memorias de Jorge Délano (Coke), «Yo Soy Tú» y «Botica de Turnio».

A estos libros se agrega ahora con brillo la meticulosa investigación interpretativa de Julio López Navarro, realizada con esmero

de coleccionista y superando al máximo los contratiempos que presenta cualquier búsqueda de nuestra memoria de imágenes, materializadas tales dificultades en el hecho de que en Chile no ha existido una conciencia de conservación de tal patrimonio. Ya es una verdad a voces que, a través de los tiempos, muchos chilenos deben haberse peinado con más de alguna película nacional. Ello, porque las imágenes creadas para relatarnos sucesos, presentarnos dramas y repartirnos risas, se imprimían en un material básico para la fabricación de peinetas, y a los fabricantes de ellas iban a parar las cintas ya explotadas comercialmente. Para mayor problema, coleccionistas privados guardaron celosamente este material, en algunas casos, y tan celosamente - y con tanta ignorancia - que olvidaron su valor para la cultura nacional y, de paso, que tales películas hechas en nitrato (antes de 1950) se autodestruían, porque el material se desnaturalizaba con el tiempo e incluso hacia combustión con facilidad. Por lo mismo, indagar en lo que dicen directamente las imágenes de nuestro cine es - salvo rarísimas excepciones- imposible. A menos que se hayan visto oportunamente las películas y se guarde un registro detallado de cada una de ellas.

Para acumular los ladrillos del importante edificio que es su libro, Julio López Navarro, casado con el Teatro, amante del Cine, pesquisó con paciencia oriental lo que se había escrito acerca de cada filme en la época de su estreno, consultando lo consignado en la prensa en tal momento, agregando a veces opiniones propias en los casos que hubiese visto el filme. Esto no es una mera labor de archivo y fotocopia, sino que se seleccionó la información - a veces variada y abundante - para rescatar lo más significativo de la película consignada en la investigación. Ello porque, desaparecidas las películas, sólo fue posible encontrar rastros de su vida en el comentario verbal (con el riesgo de que las palabras se las lleva el viento) y escrito.

El autor ha rescatado tales comentarios y los consigna con sabiduría para la Historia del Cine Chileno - y por extensión, del país - en un libro notable, una pesquisa seria, que constituye en última instancia un seguimiento no sólo de la existencia de las obras, sino que de las opiniones vertidas por realizadores, productores, críticos y periodistas en el momento de su estreno, captando de pasada el ambiente socio-cultural en el que el filme nació. De la lectura progresiva de cada comentario, que reune filmes desde 1934 a 1997, va surgiendo,

milagrosamente, el estado y el avance paulatino de la creación cinematográfica nacional a partir del sonido, manifestada en la reseña de cada filme y, en muchas ocasiones, su impacto sobre el público. El conjunto y la utilidad de tal información- vitalizada por el estilo alerta y vivaz de López Navarro - justificaría ampliamente que la obra llevara como subtítulo «Historia de la Epoca Sonora del Cine Chileno a Partir de la Reseña de Todos sus Largometrajes».

Obra importante, no sólo por la forma en que está planteada y escrita, sino que por su impresionante valor informativo, de consulta y orientación, trozo imprescindible en la Historia de nuestro Cine, invita a leerla. Como apoyo para ingresar en sus páginas, en la introducción se menciona el plan de la obra, la estrategia y los objetivos de la investigación, los que se amplían en la reseña de cada filme, incluyendo la mayoría de las veces condiciones de realización, méritos y virtudes de la película, reportajes, declaraciones de los autores y otros datos de enorme interés, iniciándose el comentario con la ficha técnica de cada filme. Como ejemplo de lo que puede encontrar el lector, entre otras revelaciones, hay que citar que las crueldades de la crítica de hoy son reverencias versallescas comparadas con los dardos envenenados de los años treinta, cuarenta y cincuenta.

A la versión original de este importante estudio, el autor agrega ahora los largometrajes estrenados en los últimos cuatro años, lo que completa en forma magnífica la obra inicial y la transforma en un texto totalmente al día en el año 1997, dando muestras fresquísimas de la evolución de nuestra cinematografía en cuanto a producciones profesionales de largo aliento.

Sólo por su contenido, una obra así es un valioso texto de consulta. Con su estrategia, su rigor y su estilo, Julio López Navarro la ha transformado en una obra importantísima en la Historia del Cine Chileno.

MARIANO SILVA

63 AÑOS DE PELICULAS CHILENAS

La idea de escribir PELICULAS CHILENAS surgió de una necesidad personal del autor por contar con un texto de consulta que informara acerca de las películas sonoras y argumentales realizadas en Chile a partir de 1934. Una vez iniciada la búsqueda del material bibliográfico, resultaba oportuno compartir el esfuerzo con otras personas igualmente interesadas en la materia a través de la publicación de un libro.

Consideraciones cronológicas preliminares

Entre las décadas del treinta y parte del sesenta, el cine chileno sufrió «el síndrome de la postal». Los artesanos se afanaban en realizar cintas de consumo masivo cuyo objetivo era mostrar «las glorias de Chile». La trama de estas películas, si es que la había, era mera excusa para la descripción de «bellos paisajes», romances entre huasos y chinas, humoristas de turno contando chistes sin gracia e infaltables descripciones de mar, campo y cordillera. El broche de oro lo ponía una escena del emblema nacional izado al tope y batiéndose en el viento y el consecuente saludo a las glorias militares. A veces se rendían «sentidos homenajes» a la «abnegada mujer chilena», mostrándola en un centro de madres tejiendo calcetas, o a mineros, sudorosos y agotados, cumpliendo duras faenas en pérdidos parajes desérticos, todo esto al ritmo de cuecas, sau-saus y boleros. Afortunadamente, es un tipo de cine superado desde hace bastante tiempo.

Otra característica del cine de esos años tiene relación con los temas que abordaba. En un afán por repetir éxitos de taquilla del cine mexicano, argentino o norteamericano, la producción de comedias, melodramas y musicales era una necesidad de supervivencia. Muchas de esas películas, que trocaban rancheras por tonadas y a Mae West por Helia Grandón, se concebían para ser explotadas principalmente en rotativos de barrios populares.

Inocentes campesinas seducidas por cínicos jovencitos de la ciudad, jóvenes pueblerinos pervertidos por los vicios de la gran ciudad, humildes empleados que por arte de magia se transforman en

magnates o suplementeros que de la noche a la mañana se convierten en populares cantantes formaban parte de la fauna melodramática de estas películas.

Tobías Barros, productor cinematográfico de esos años, irónicamente nos describe RIO ABAJO como un film donde «no hay guaguas ilegítimas ni perdidas», aludiendo a ese consabido recurso melodramático para remecer las emociones más primarias de un público poco exigente. Por otra parte, las clases sociales se presentaban sin términos medios. Los personajes eran grotescamente ricos o lastimosamente pobres, generalmente labriegos que laboraban para un latifundista, pudiendo comenzar como energúmeno y terminar como patrón con corazón de oro.

A este período pertenecen las imitaciones a comedias extranjeras, especialmente aquellos gloriosos espectáculos provenientes de Hollywood. Aparecen musicales que trasladan los fastuosos escenarios del Plaza Hotel neoyorkino a los criollos salones del Hotel Carrera, el lugar de encuentro más refinado de los años cuarenta. Se contrataban artistas que tenían cierto parecido físico con Dick Powell o Deanna Durbin para interpretar burdas comedias de consumo popular interpretadas por Leo Marini, Hilda Sour o Blanca de Valdivia. En el género humorístico, Lucho Córdoba, Eugenio Retes y Manolo González constituían las versiones nacionales de otros cómicos latinos de éxito en esos años, como Luis Sandrini, Tin Tán o Cantinflas.

La crítica cinematográfica en esa época prácticamente no existía. Las crónicas en diarios y revistas ofrecían un nivel mínimo de análisis. Los comentarios de muchas películas se limitaban a describir las temporadas estivales del galán en playas de Concón, la visita de la estrella protagónica al té sabatino en «El Patio Andaluz», o la apoteósica premiere de gala acompañada de fuegos artificiales y bandas folklóricas la noche de Lunes. «Ecran» y «Ercilla» eran los únicos medios que integraban en sus páginas un comentario más elevado, pero que en ningún caso constituía un estudio muy profundo.

No se usaban fichas técnicas y pocas veces se incluía la trama de la película, analizando el argumento desde una perspectiva ambigua, señalando subjetivamente defectos o virtudes en la construcción dramática del guión. La literatura cinematográfica de esos años se interesaba, primordialmente, en el acontecimiento social, la extravagancia anecdótica y la nota escandalosa.

Al promediar la década del sesenta, el cine chileno comienza a mostrar un rostro nuevo. Películas como EL CHACAL DE NAHUELTORO o VALPARAISO MI AMOR representan un notorio quiebre con la tradición cinematográfica criolla. Se busca lo nacional y popular a través de un lenguaje más comprometido con la realidad. Los temas elegidos revelan una aguda reflexión acerca de los problemas sociales. La fotografía, música o vestuario son algo más que un elemento decorativo, integrándose significacionalmente a un quehacer de fuerte tono expresivo. Silvio Caiozzi en JULIO COMIENZA EN JULIO, por ejemplo, abandona la caricatura campesina para delinear personajes populares tridimensionales y ricamente perfilados.

La clase media pasa a ser tema favorito de muchos realizadores que entienden el cine como reflejo de una realidad palpable y dramáticamente rica. TRES TRISTES TIGRES de Raúl Ruiz, DEJA QUE LOS PERROS LADREN de Naum Kramarenco, LA CASA EN QUE VIVIMOS de Patricio Kaulen o EL FIN DEL JUEGO de Luis Cornejo son ejemplos de esta cinematografía rupturista y renovadora.

A fines de los años sesenta, la contingencia política se manifiesta en varios títulos que son vehículos de protesta y cambio social (YA NO BASTA CON REZAR). En este período, la crítica cinematográfica comienza a proyectarse como un quehacer profesional, organizado y visionario. Los análisis de «Ecran» y otros medios informativos incluyen ahora un fichaje técnico, detalle de las tramas, un comentario actoral más profundo y una reflexión estética más concienzuda que aquel de años anteriores.

Durante el régimen militar, la producción chilena toma diversos rumbos, desde la aventura marítima (EL ULTIMO GRUMETE) a herméticas metáforas de una sociedad asfixiada en un sistema social represivo (HIJOS DE LA GUERRA FRIA), pasando por el retrato costumbrista urbano (NEMESIO) y el drama del desarraigo (CONSUELO). De esta época es la «filmografía del exilio» desarrollada por directores nacionales en el extranjero, y los documentales de corte político, muy abundantes por la ventaja económica que implica su realización en formato de video.

A mediados de la década del ochenta, el cine chileno sufre otro cambio tan radical como el de los años sesenta. Las películas son más vitales, más atrevidas en su actitud contestaria, con personajes y si-

tuaciones autóctonos y creíbles. Se describen seres complejos, dramáticamente convincentes e insertos de manera coherente en una sociedad en proceso de transformación en conductas y costumbres. La marginalidad se aborda a través de la descripción de vidas mínimas en situación límite, muchas veces con descarnado realismo (CALUGA O MENTA) o naturalismo (HECHOS CONSUMADOS). La cueca desaparece por completo como elemento de identidad. Al finalizar la década del ochenta, el cine chileno da sus primeros pasos en el género del terror (HAY ALGO ALLA AFUERA) y en el «road movie» (LA ESTACION DEL REGRESO), con diversos niveles de efectividad. Surge un cine potencialmente rico en ironía y sutileza, en algunos casos impregnado de una fuerte dosis de magia (LA LUNA EN EL ESPEJO), belleza formal (LA FRONTERA) y fino humor criollo (HISTORIAS DE FUTBOL).

Este afán por retratar una verdad que escarbe en las raíces antropológicas de un pueblo, con lenguaje cinematográfico coherente, historia entretenida y personajes reconocibles tiene respuesta inmediata en un público que se identifica con estas producciones, apoyándolas calurosamente en boletería. El nivel técnico del cine chileno a partir de los últimos años de la década del ochenta deja de ser motivo de discusión. Incluso películas frustradas en sus pretensiones artísticas mantienen un nivel «a la altura de las grandes producciones extranjeras». Aludimos a aquella frase manoseada entre los años 30 y 50, con la diferencia que esta vez el progreso es en serio.

Esto no quita que algunos films de los últimos años hayan exhibido una lamentable factura técnica; obviamente, la condena espontánea de público y crítica no se hace esperar. En consideración a este irrefutable progreso, el público debiera abandonar su reticencia frente a las producciones nacionales, desconfianza que hoy resulta injusta y perjudicial.

Algunas constantes de nuestra cinematografía

No existe producción nacional que no haya sufrido contratiempos económicos para su concreción. Todas, sin excepción, se han realizado con grandes sacrificios por parte de productores, directores, intérpretes y técnicos.

El apoyo estatal para establecer una cinematografía nacional sólida y económicamente respaldada ha brillado por su ausencia. A comienzos de los años noventa se concretaron algunos intentos de apoyo a través de colaboraciones fiscales (FONDART) o préstamos bancarios otorgados a los productores, una solución de parche que no constituye una política global de protección a la cinematografía nacional.

Otra constante de nuestra cinematografía es la afición de los cineastas a los festivales internacionales. A partir de la década del sesenta, con los galardones obtenidos por LARGO VIAJE o MORIR UN POCO, muchos realizadores piensan en Cannes o Berlín antes que en el público y, a veces, con exagerada anticipación. Preparando este libro en su primera edición, entrevistamos a un realizador que hablaba de llevar una película a Venecia en circunstancias que le faltaban dos meses para iniciar el rodaje. Han pasado cuatro años desde ese encuentro y la película aún no se termina. Esta epidemia festivalera que busca el respaldo que puede dar algún comentario o galardón foráneo que apoye la posterior recepción nacional del film, ha transformado el quehacer cinematográfico nacional en una absurda e innecesaria feria de vanidades.

Por otra parte, los directores a menudo se han referido a sus películas como «herederas-de-la mejor-tradición-de-Antonioni-Godard-Fellini-y-Lynch». Esto nos hace reflexionar acerca del colonialismo de algunas producciones nacionales y de la dependencia de sus realizadores que demuestran tener una actitud servil a todo tipo de influencia foránea. A veces no se ha volado muy alto, elevándose a la altura de modas pasajeras de un afectado Claude Lelouch (NATALIA) o al manoseado «spaghetti western» (TIERRA QUEMADA) tan en boga en los sesenta.

Por otra parte, varios cineastas chilenos contemporáneos han cometido el error, también aplicable a otras latitudes, de entender el cine «artístico» como sinónimo de complejidad, hermetismo y subjetivas metáforas que sólo entienden ellos mismos y que carecen del factor más importante y elemental para que una pieza dramática - ya sea fílmica o teatral - tenga validez: entretención.

Esta aproximación «autoral» y afectada al quehacer cinematográfico resulta muchas veces confusa y engañosa, ya que se opone a

un tipo de cine más directo y sencillo. Los grandes éxitos de crítica y de público del cine nacional de los últimos años han sido precisamente producciones en que destaca la claridad y sencillez con que los realizadores han abordado sus historias y la autenticidad en el tratamiento del lenguaje cinematográfico, asumiendo cualquier influencia foránea de manera creativa e innovadora, adaptándola inteligentemente a la realidad chilena.

Otra curiosidad de nuestra cinematografía es que cada película ha significado desde siempre «un renacer de la producción nacional». Bien podría afirmarse que el cine chileno está renaciendo desde que nació. Por último, no podemos olvidar el eterno debate originado entre cineastas y críticos cuando la realización es de dudosa calidad. Los primeros se defienden con argumentos endebles, hacen declaraciones que a veces los han llevado a protagonizar situaciones ridículas, calificando a los especialistas como monstruosos enemigos que buscan el fin de la producción cinematográfica nacional.

Efectivamente, algunos comentaristas de los años treinta y cuarenta no eran sutiles o constructivos en sus afirmaciones. Aún más, en estas páginas incluímos un par de comentarios que son elocuentes ejemplos de crítica cinematográfica destructiva e irrespetuosa hacia algunas producciones nacionales. Sin embargo, el notable desarrollo de la crítica en los últimos treinta años en Chile ha sido beneficioso y trascendental para la cultura cinematográfica de nuestro pueblo.

El autor agradece la colaboración de los cineastas Silvio Caiozzi y Andrés Wood, a Mariano Silva, por creer desde el comienzo en este libro, a Manuel Cornejo Aliaga, Jefe de la Sección Periódicos de la Biblioteca Nacional, de inestimable ayuda durante la investigación, a Iván Silva, por su labor en el diseño gráfico, a José Pineda, quien me acercó al texto de «Arbol Viejo», a Juan Pablo Donoso, que me facilitó algunas películas en video de su colección privada para concretar este proyecto, y a todos quienes, de alguna manera, han hecho posible este trabajo.

JULIO LOPEZ NAVARRO
Santiago, septiembre 1997

INTRODUCCION A «PELICULAS CHILENAS»

Acerca de la selección de las películas

La labor más difícil en un trabajo de esta naturaleza es la configuración de parámetros de selección de películas y de entrega de datos incluidos en las fichas técnicas. El propósito de estas líneas es informar acerca de los diversos enfoques aplicados para establecer la elección de los films, años de realización, metrajes, fotografía y otros.

Los selección de las películas implica un problema de enfoque. Hay producciones que se acercan bastante al género documental. Otras, concebidas para el cine, han debido ser realizadas en formato de video, primordialmente por razones económicas. Esto nos obliga a pensar que las pautas a seguir no pueden ser, en ningún caso, absolutamente rígidas.

Este libro incluye todos los largometrajes argumentales y sonoros, exhibidos o estrenados públicamente y de producción o co-producción nacional, vale decir, en las cuales Chile ha invertido capital a través de personas naturales o entidades públicas o privadas.

Se han excluido películas como LA FRUTA MORDIDA (1945) de Jacques Remy, de producción francesa, rodada en los estudios de Chile Films; CABO DE HORNOS (1955), de Tito Davison, co-producción mexicano-española filmada en Valparaíso, Talcahuano, Magallanes y los estudios de Chile Films; SANDINO (1989) de Miguel Littin, co-producción española-nicaraguense; TIERRA SAGRADA (1987) de Emilio Pacull, de producción francesa, rodada en Chile; ARDIENTE PACIENCIA (1983) de Antonio Skarmeta, co-producción portuguesa- alemana; o AMELIA LOPES O'NEILL (1991) de Valeria Sarmiento, co-producción franco-alemana-española, con exteriores en Valparaíso.

Si bien la mayoría de los directores de estas películas son chilenos, las producciones no son nacionales de acuerdo al parámetro establecido. También se han descartado, entre otras, cintas como EL COBRE (1950) de Pablo Petrowitsch; ISLA DE PASCUA (1961) de Jorge di Lauro y Nieves Yankovich; RECORDANDO (1961) de Edmundo Urrutia, PRONTUARIO (1969) de Hernán Garrido, PRI-

MER AÑO (1972) de Patricio Guzmán, EL WILLY Y LA MYRIAM (1983) de David Benavente y CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN (1988) de Ignacio Aguero. Algunas de estas obras han tenido estrenos comerciales, pero corresponden a documentales claramente definidos. Lo más cercano a este género que hemos consignado es VOLVER (1969) de Germán Becker, porque forma parte de una trilogía folklórico-musical comentada en su totalidad lo que permite una visión de la filmografía completa del realizador.

Hemos incluido un film realizado y exhibido en formato de video: HISTORIA DE UN ROBLE SOLO. Pensamos que dicha consignación se justifica por varios motivos. En primer lugar, fue ideada y realizada en código y estética que corresponden a una obra cinematográfica. Su director, Silvio Caiozzi, es más cineasta que videísta. Por otra parte, su inclusión permite tener una apreciación global de la filmografía del autor.

Por razones similares, podemos encontrar ANGELES de Tatiana Gaviola, obra igualmente contextualizada de manera cinematográfica que se aleja de los primeros trabajos en video de la realizadora. No hemos excluido ningún título por razones de calidad por considerar tal criterio una desproporcionada arbitrariedad y arrogante desatino.

Muchas películas las elogiamos sin reservas porque consideramos que es justo celebrar lo meritorio. Pero hay otras tan incoherentes y aburridas que en ellas mismas se halla escrito el destino del artesano que las urdió. Si deseamos tener una visión objetiva de nuestro cine es necesario aplaudir logros y acusar imperfecciones. Lo otro, es ponerse una venda en los ojos y caer en chauvinismos y excesos.

Por razones obvias, no hemos visto todas las películas que aquí se incluyen. Hemos examinado varias de los años cuarenta y casi todas aquellas de los años cincuenta. Sin embargo, sólo a partir de los años sesenta tenemos el recuerdo necesario como para formular apreciaciones. En el caso de films no vistos o vagamente recordados nos hemos ceñido a la documentación de la época. Al respecto, cabe destacar que revista «Ecran», pese a sus limitaciones, es la única fuente realmente especializada en cine en décadas pasadas. Como señalábamos, la crítica en diarios, especialmente entre las décadas del treinta al cincuenta, era esporádica, insuficiente e incompleta.

Año de realización

La fecha a continuación del nombre del director indica el año de realización. En el caso de aquellas producciones que han demorado varios años en completarse, como EL CUMPLIMIENTO DEL DESEO o LA LUNA EN EL ESPEJO, se consigna la fecha de inicio y término. No debe extrañar que en algunos casos exista una diferencia de más de un año entre fecha de realización y día de estreno. LA HISTORIA DE MARIA VIDAL, por ejemplo, tardó dos años en entrar en cartelera. En este sentido, el récord lo bate PALOMITA BLANCA, con 20 años entre realización y estreno.

La música

La música no siempre corresponde a una melodía incidental compuesta especialmente para la obra. La mayoría de los films de las décadas del 30 y 40 utiliza música popular o canciones de moda que se integran dramáticamente - a veces de manera arbitraria - a la narración. En 21 fichas técnicas este dato no aparece consignado. Esto se debe a la inexistencia de dicho registro músical en los datos técnicos de estreno o simplemente a la carencia de música incidental en la película. En BAJO UN CIELO DE GLORIA, por ejemplo, Bohr utilizó temas clásicos («La Siesta de un Fauno» de Debussy) y populares de la época. Por otra parte, VIAS PARALELAS, según declaraciones del realizador al autor de este libro, no tuvo música incidental.

Los intérpretes

Respecto a los intérpretes hemos tratado de incluir todo el elenco dramático, incluso los roles más secundarios. No obstante, es posible que en algunos casos hayamos excluido involuntariamente algún nombre. Sólo se ha consignado lo que hemos encontrado en documentos, fichas de prensa («press-books») o información periodística debidamente revisada y confirmada. No se incluye nombres de extras.

La duración

La duración está señalada en minutos y de manera aproximada. Hemos registrado sólo algunos metrajes, en especial aquellos de la década del 80 en adelante. Es absolutamente imposible completar dicha información para todas las películas porque muchas de ellas ya no existen. Además, sólo a fines de la década del cincuenta y en escasas oportunidades, las críticas comienzan a establecer metrajes. Incluso la duración de algunos films que han sido redescubiertos y traspasados a sistema de video es inexacta. Tal es el caso de MIS ESPUELAS DE PLATA con infinidad de saltos y fotogramas deteriorados en el cassette disponible en tiendas del ramo. Al respecto, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que prácticamente todos los largometrajes nacionales han tenido una duración que oscila entre los 70 y los 100 minutos.

Fecha de estreno

El parámetro para designar la fecha de estreno no corresponde a la premiere, avant- premiere, pre-estreno, función de gala, exhibición en privado o muestra a la prensa. En los años 30 y 40 se acostumbraba a presentar las películas los días Lunes en una premiere nocturna, generalmente con la presencia de autoridades de gobierno, invitados, realizadores y artistas protagónicos. Al día siguiente, la película se estrenaba para todo público, con taquilla y en funciones habituales.

JULIO COMIENZA EN JULIO (1978) da una pauta de la dificultad para determinar la fecha de estreno. Dicha película tuvo un pre-estreno universitario en los Jueves Cinematográficos del Teatro de la Universidad Católica el 19 de abril de 1979. La noche del 27 de abril se realizó una premiere de gala en el cine Oriente. Luego, el 3 de mayo del mismo año, fue estrenada para público, con venta de boletos y en funciones regulares. ¿Cómo designar la fecha de estreno de esta película? Frente a situaciones similares y a objeto de formular un parámetro general, hemos establecido como fecha de estreno aquella que inicia las funciones regulares en programaciones habituales para todo público, en Santiago y con venta de entradas.

En situaciones especiales y aisladas se hace referencia a preestrenos, premieres, o exhibiciones fuera de Santiago. En el caso de películas exhibidas en circuitos no-comerciales, sólo por un día o en breves temporadas se indica el día que se exhibió (ya sea en algún Festival o en una presentación para público, con venta de boletos) o el inicio de dicha temporada en salas de circuito no-comercial con entradas vendidas. Cabe señalar que este tipo de exhibiciones ocurre sólo a partir de los años ochenta.

Los films incluidos están presentados por estricto orden de fecha de estreno según los parámetros aquí indicados.

Acerca de otra información técnica

Se ha excluido deliberadamente toda especificación referente a montaje, sonido, iluminación, decorados, escenografía, arreglos musicales, asistencias (de dirección, de sonido u otras), producción (ya sea institucional o personal), maquillaje, vestuario, electricidad, tramoya, laboratorio, estudio, ambientación y otras, porque dicha información escapa a nuestro interés. Reconocemos la relevancia del sonidista, montajista o asistente de dirección, tanto más cuanto entendemos el resultado final de una obra cinematográfica como trabajo integral de equipo, pero este no es un libro de carácter técnico.

Por otra parte, se especifica, cada vez que corresponda, la edición en video de las películas.

NORTE Y SUR

Guión, Argumento y Dirección: Jorge Délano. Año: 1934. Intérpretes: Hilda Sour, Alejandro Flores, Guillermo Yanquez, Maria Llopart, Juan Padilla, Guillermo Gutierrez. Fotografía: Egidio Heiss (blanco y negro). Estreno: 10 de julio de 1934, Cines Central y Baquedano.

Se trata de un triángulo amoroso en ambiente minero. La acción se desarrolla paralelamente en Chile y Estados Unidos, de allí lo de «norte y sur» del título. Alejandro Flores interpreta a un joven ingeniero de minas enamorado de una bella mujer (Hilda Sour, la «Kay Francis» chilena) que vive una aparente felicidad junto a otro ingeniero norteamericano (Guillermo Yanquez), quien la ha seducido con su fortuna. Finalmente, se da cuenta que su felicidad está en el sur.

Jorge Délano se radicó por un tiempo en Hollywood, donde se puso al día con los adelantos de la época en relación al revolucionario invento del sonido en el cine. Fue allí donde gestó el argumento de NORTE Y SUR mientras asesoraba la producción de algunas cintas norteamericanas. De regreso a Chile, Délano buscó la manera de concretar su proyecto de sonorizar el cine chileno, para lo cual logró obtener la colaboración de la Caja de Crédito Minero, institución que costeó los 12.000 dólares del film; de allí que no resulte extraño el énfasis de la película por destacar el trabajo en las minas. El dinero se invirtió en la preparación de máquinas grabadoras de sonido, construcción de escenarios en estudios y otros gastos propios de una producción a gran escala.

NORTE Y SUR fue una de las películas pioneras en tener distribución comercial a nivel continental, pero la razón principal por la que marca un hito importante en la historia de la cinematografía nacional es el hecho de ser el primer film sonoro realizado en Chile, para lo cual Délano contó con la colaboración de Jorge Spencer, Ricardo Vivado y Edwald Beier. La película se filmó enteramente en interiores (tipo de filmación muy de moda en Hollywood en esos años) en un improvisado estudio donde se recreó en cartón- piedra la mina La Olvidada.

Dice Coke: «Un garage deshabitado en la Alameda nos sirvió de estudio y, cuando ya creíamos resuelto el problema, los ruidos del exterior, registrados por la máquina, comenzaron a entorpecer el tra-

bajo. Los artistas tuvieron, entonces, que trabajar desde las doce de la noche hasta las ocho o nueve de la mañana, o sea, esperar la tranquila y conventual noche santiaguina para realizar su labor.

Todas las noches a las dos de la mañana, perdíamos una hora esperando que los gallos dejaran de cantar. Nadie puede imaginarse la sensación que experimentábamos, cuando en plena filmación se oía el canto del primer gallo al que seguían todos los de la vecindad...Una película cuya trama se desarrolla en su mayor parte en plena cordillera, debe forzosamente tener sus trucos. Se filman en el natural sólo las escenas que no son habladas y después hay que recurrir a la maqueta que reproduce fielmente el natural. Es éste un trabajo costoso y muy delicado.

La primera parte de NORTE Y SUR se desarrolla en Nueva York, actuando en esta escena las personas más distinguidas de la colonia norteamericana. Para producir el efecto de la explosión en una mina hay que fabricarse un trozo de cordillera en miniatura y hacer, en la debida proporción, lo que sería en la realidad un tiro de dinamita; luego, partiendo de un principio de Einstein, se toma la escena a una velocidad de 300 cuadros por segundo para que al ser pasada en la pantalla a razón de 25 por segundo, el efecto se produzca con la debida grandiosidad» (1).

Grandes elogios obtuvo el trabajo de Coke en la prensa local. La revista «Zig Zag» comenta en ocasión del estreno: «Fotografía de primer orden, a cargo de Egidio Heiss, decorado de excelente gusto, dirigido por dos artistas de verdad, Gustavo Carrasco, dibujante, y Raúl Vargas, escultor; diálogo mesurado, he ahí las cualidades esenciales del film. ¿Sus defectos? Una película cuya partida de nacimiento anota: «Ensayo de película sonora en Chile», no podría dejar de incurrir en algunos defectos, más bien impuestos por condiciones técnicas que por una mala dirección artística» (2).

Por otra parte, Renato Valenzuela en «La Nación» señala: «La fotografía es clara, limpia, y se da el lujo, a ratos, de presentarnos curiosos y atrayentes efectos de imágenes superpuestas o combinadas con originalidad y muy fino buen gusto. En cuanto a la sonoridad, debemos decir en justicia que constituye el capítulo más interesante de NORTE Y SUR. Las distintas voces de los artistas están reproducidas con notable pureza. Ningún ruido las confunde ni opaca su timbre; de modo que en el diálogo de conjunto delinean claramente sus

tonalidades y valorizan con su naturalidad el interés de las conversaciones.

....Con verdadero regocijo reconocemos que la obra de Jorge Délano representa la iniciación afortunada de la industria cinematográfica en Chile. Él ha venido a mostrarnos con NORTE Y SUR que, aún desprovistos de los adelantos mecánicos de Hollywood, es posible hacer buenas películas en nuestra tierra. Su obstinado anhelo que para muchos, por lo reducido de nuestro ambiente, parecía un vano sueño, como los del buen manchego, ha tenido el premio de todo artista que no desmaya su fe y que labora con tesón y entusiasmo, por lo que ha conquistado nuestro aplauso y gratitud. Ahora que está marcado el primer paso, aguardamos que la cinematografía entre de lleno en el campo de las actividades nacionales. El suelo de nuestro territorio y el alma de nuestro pueblo aguardan como un bloque de húmeda arcilla, las nuevas manos que modelen sus formas y sentires» (3).

La película se re-estrenó el 26 de enero de 1943 en el cine Continental, obteniendo buenos comentarios: «Hubiéramos querido hablar largo de esta primera película hablada que se hizo en Chile. El espacio nos es ingrato; pero diremos lo imprescindible. Creemos que Jorge Délano, al pensar en NORTE Y SUR antes de hacerla, debe haberla masticado mucho. Por eso, al verla después de diez años, notamos su extraordinaria coordinación, escenas de contenido cinematográfico que hasta hoy no han sido superadas. Indudablemente la cinta tiene defectos. Pero no más de cualquiera película extranjera que haya sido filmada en esa misma época. Menos quizás.

El argumento tiene un valor de peso fílmico que permite penetrar al espectador. La actuación de todos los personajes- con la debida proporción- es superior a todas las interpretaciones dramáticas hechas hasta hoy en lo que el público ha visto de cine chileno. Se nota nervio, pulso de director que Délano imprimió con los medios más elementales.

Creemos que, en otro tono, el mismo Délano se superó en ESCANDALO pero no del todo. NORTE Y SUR se adelantó a su época. Nació antes. Eso detuvo la marcha del cine por varios años en nuestro país. Esto hace el milagro de hacer ver la cinta nuevamente con más interés que antes....Desde el tiempo, rendimos un aplauso y un caluroso homenaje al realizador de este tremendo sueño serio: Jorge Délano. Eso es cine. Es arte de cine que el tiempo comprende y estima» (4).

EL HECHIZO DEL TRIGAL

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1938. Guión: Orlando Arancibia. Intérpretes: Alejo Alvarez, María Lubet, Mario D'Alba, Elma Demetrio, Carlos Danilo. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Próspero Bisquert. Estreno: 9 de mayo de 1939. Cines Santa Lucía y Central.

Un muchacho de campo ama a la hija de su patrón y padrino. Un ingeniero que viene de la ciudad se interesa en la joven quien le corresponde en contra de su voluntad. El final es fácil de predecir. Triunfa «el hechizo del trigal» con toda la chilenidad inherente: hay cuecas, rodeos, esquinazos, paseos campestres, discursos de sobremesa y todo el artificio imaginable para hacer de ésta una fiesta «muy chilena».

Se trata de un producto cantado y netamente comercial, rodado en el Parque del Salitre, en el camino que une Viña con Quilpué, destinado a un público sin exigencias y que disfrutaba de ver en pantalla «las maravillas de esta tierra, única en el mundo en paisajes, luz y belleza, combinando con mano maestra sus bailes, sus tonadas, su poesía y la pujanza de esta brava raza» (1), según rezaba la propaganda.

La crítica de «Ecran» lamentaba la ausencia de figuras femeninas más a tono con la película: «Entre los defectos mayores del film está la desacertadísima elección de tipos femeninos. Todos los viajeros inteligentes que han pasado por Chile, desde Darwin hasta Tyrone Power, han loado la hermosura de la mujer chilena. Y en este film no aparece una sola cara hermosa de mujer.

Hay también un amontonamiento de expresiones populares que no está bien. ¿Qué costaba haber distribuido los bailes, por ejemplo? Después de un rodeo, muy bien filmado, tenemos tres cuecas consecutivas, lo que es mucho, sobre todo, para quienes no conocen ni aman nuestro baile nacional. Creemos que en vez de despertar interés por la cueca (en el extranjero, naturalmente) se logrará el efecto contrario, una especie de intoxicación de ella» (2).

Este análisis esta firmado por «Juan Cristóbal», en un momento en que «Ecran», cada siete días, entregaba la crítica a manos de los lectores, siendo favorecidos con 20 pesos aquellos comentaristas más aventajados.

A Juan Cristóbal le fue mal esa semana.

HOMBRES DEL SUR

Argumento y Dirección: Juan Pérez Berrocal. Año: 1938. Interpretes: Helia Grandón, Luisita Aguirrebeña, Juan Pérez Berrocal, Juan Padilla, Palmira Fernández, Fernando Setier, Blanca Arce, Orlando Castillo, Abelardo Riquelme, Rubén Darío Guevara. Cámara: Edmundo Urrutia (blanco y negro). Música: Luis Aguirre Pinto. Estreno: 16 de mayo de 1939, Cine Baquedano.

Los exteriores se rodaron en el Fundo San Juan de Chena, Valparaíso, Viña del Mar, Concón, Algarrobo, El Clarillo, Estadio El Llano y Los Queltehues.

Es un melodrama campesino que describe la relación sentimental que surge entre la hermana de un mayordomo enamorada del hijo del patrón, y que termina suicidándose para reparar el error que ha cometido a espaldas del celoso hermano. Ocultándose tras el antifaz de un bandido al estilo Zorro, éste sale por los campos transformado en capitán de bandoleros.

Toda la historia está salpicada de cuecas y canciones folklóricas que el público recibía con deleite pero que poco aportaban a la calidad del film que, según los críticos, era un ensayo de cine más que una obra acabada. La improvisación estaba a la orden del día ya que según consta en reportajes de la época, había una escena en que se escuchaba claramente la voz del director Berrocal gritando «¡ Corten !» .

El film tuvo una serie de dificultades para llegar a la noche inagural del 15 de mayo de 1939, función de gala que fue un acontecimiento social. El aviso para aquella velada resulta hoy pintoresco: «Caracteres fantásticos no igualados en presentación de una película chilena tendrá la fiesta de esta noche, una «Premiere» que sólo Hollywood podría superar. El júbilo del público aumentará momento a momento con los fuegos artificiales que atronarán el aire y las bandas de músicos que harán oir sólo música chilena. La Apoteosis será grandiosa cuando hagan su entrada triunfal al teatro los principales intérpretes de la película, quienes se presentarán al final en un acto de concierto» (1).

En efecto, al día siguiente la prensa matutina reporteaba el magno evento: «Con este motivo se congregó en los alrededores del teatro y en la Plaza Italia, dónde se quemaron algunos fuegos artificiales y tocaron algunas bandas de músicos, un enorme público que

trató por todos los medios, aún los más violentos, de penetrar a las diversas aposentadurías del amplio teatro de aquel sector.

Cuando se inició el espectáculo se abalanzó a las diversas puertas y fueron completamente inútiles los esfuerzos de carabineros y del personal del teatro para contenerlo, de tal manera que contra toda previsión tomada con anterioridad, este público entusiasta y curioso de la iniciación de nuestro cine nacional, se acomodó en los pasillos y fue completamente inútil poderle hacer salir una vez que se encontró dentro.

De todo esto no puede hacerse culpable ni a las fuerzas de carabineros ni a la empresa del Teatro Baquedano. Por lo demás, después el espectáculo cinematográfico y artístico se desarrolló dentro de un ambiente de la mayor cultura» (2).

En innumerables oportunidades, estas notas constituían todo el comentario o «crítica» que recibían las producciones en esa época, más preocupadas del acontecimiento social que de la película.

DOS CORAZONES Y UNA TONADA

Guión y Dirección: Carlos García Huidobro. Año: 1939. Intérpretes: Teresa León, Rafael Frontaura, Esther Soré, Elena Puelma, Blanca Arce, Enrique Olavarría, Romilio Romo, Peter Van Yurick, Nicanor Molinare, Los Cuatro Huasos. Cámara: Egidio Heiss (blanco y negro). Música: Donato Román Heitman. Estreno: 5 de diciembre de 1939, Cines Baquedano y Santiago.

Desde el título se anuncia como una película cantada que en muchos aspectos imitaba al famoso éxito mexicano ALLA EN EL RANCHO GRANDE de 1936. Contiene famosas canciones como «Que Vivan los Novios!», «Llanto del Cielo», «Morenita de mi alma» y «Como el Aguita Fresca». En este film hacía su debut cinematográfico - además del propio director - la popular cantante Esther Soré, que había sido elegida Miss Radio en 1939.

Rafael Frontaura encarna a un solterón adinerado quien se enamora de una mujer de mundo (Teresa León), de dudosa reputación. El romance termina en el altar, pero él pronto la abandona, para regresar a su lado al final de la película.

Curiosa es una carta abierta firmada por los distribuidores y publicada en «El Diario Ilustrado» el día de estreno del film: «Nuestros propósitos sinceramente nacionalistas, los hemos cristalizado en una película chilena, en el fondo y en la forma. Y como digno fruto de nuestros afanes - de más de un año de trabajo - hemos logrado plasmar el tipo de una película que, en pocas palabras, ENALTECE NUESTRO ORGULLO DE CHILENOS. Y, ASIMISMO, DE TODOS LOS PUBLICOS QUE TENGAN OPORTUNIDAD DE VERLA. «DOS CORAZONES Y UNA TONADA» demuestra - no con el lírico razonamiento de las frases bonitas y vanales - que el cine nacional es una RISUEÑA Y EFECTIVA REALIDAD.

Al efecto, todas las fuerzas artísticas y técnicas, reunidas en un sólo propósito, en una sola grande y sincera palpitación patriótica, sin miedo ni temores, luchando día y noche, venciendo todos los obstáculos, por sobre las zarzas y espinas del duro camino hacia el EXITO CONSCIENTE, han culminado en una grata coronación de todos nuestros afanes. Vale decir, hemos luchado - y lo hemos conseguido ampliamente - porque la chilenidad tiene ante sí, una película que es alma, nervio y espíritu de la Raza, en que las notas de músicas y canciones nativas se reúnen con las observaciones costumbristas y sociales, con sentido artístico, con pureza de intenciones, con respeto a la colectividad.

Sí, con respeto al público. Porque DOS CORAZONES Y UNA TONADA, como natural resultado del esfuerzo y del trabajo patriótico, no es un simple «tanteo» o exploración en un arte nuevo para los chilenos. Es, simplemente, una DEMOSTRACION HONESTA DE CONCIENCIA ARTISTICA, y, como todo en la película evidencia cuidado y superación, implica una manifestación de respeto y de estímulo mismo al público de Chile, de todas las categorías sociales y culturas. Es todo lo que se puede dignamente DAR y es todo lo que, dignamente, el público debe EXIGIR.

Y al emitir estos conceptos en «CARTA ABIERTA A CHILE ENTERO», nos despojamos de todos los falsos oropeles de la patriotería y del halago a los públicos que deberán sostener y propulsar estas actividades artísticas de Chile. Secamente queremos que se haga justicia a la sinceridad, honestidad y cristalina limpieza de todas nuestras gestiones en pro del arte chileno y que han culminado en una

película CONSCIENTMENTE TRABAJADA, al ritmo del progreso moderno y de las idealidades que informan el espíritu de la Raza.

Justicia. Justicia. Es lo único y es todo lo que podemos pedir al público de Chile. Muchas gracias. SELMAN VERCELLINO Y CIA. LTDA.»

ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1939. Guión: Eugenio de Liguoro, basado en la pieza teatral homónima de Carlos Cariola. Intérpretes: Enrique Barrenechea, Grazia del Río, Esther López, Lucy del Río, Ana González, Alejo Alvarez, Leonardo Arrieta, Andrés Vila, Américo López, Pancho Huerta. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Estreno: 1 de abril de 1940, Cines Real, Baquedano y Santiago.

Doña Josefa (Ester López) está casada con un coronel retirado (Leonardo Arrieta), veterano de la guerra del 79. En la pensión en que habitan en la capital hay dos jóvenes, uno de los cuales tiene un romance a escondidas con su sobrina Magdalena (Grazia del Río). Pero Doña Josefa la quiere casar con el viejo Ildefonso (Enrique Barrenechea), huaso rico y viudo que la joven no desea. La historia continúa en el campo, donde Magdalena, junto a la mucama, la hija de Ildefonso, dos pensionistas y un lechero se las arreglan para que triunfe el amor.

Con esta base argumental de Cariola se construye un film que pretende repetir el éxito del sainete escénico. Desgraciadamente, y de acuerdo a las críticas, la adaptación no estuvo a la altura de la obra teatral, lo que no fue impedimento para que gozara de popularidad entre público poco exigente.

Según los especialistas «los parlamentos se prolongaban indefinidamente y los actores actuaban sujetos al apuntador y a la modalidad más cerca del tablado que darse pueda». En esta película, la popular «Desideria» interpreta a Cata, empleada de «la coronela». Más tarde, en la versión teatral de 1983 bajo la dirección de Héctor Noguera, encarnó el rol de Doña Josefa.

ESCANDALO

Guión y Dirección: Jorge Délano. Año: 1940. Intérpretes.: Gloria Lynch. Mireya Latorre. Andrés Silva Humeres. Mario Gaete. Carlos Justiniano. Patricio Kaulen. Balbina de Ried. Enrique Torres. Fotografía: Emilio Taulis (blanco y negro). Música: Luis Martínez Serrano. Estreno: 18 de junio de 1940. Cines Central. Sta. Lucía. Continental y Cervantes.

Esta película se rodó con escasos recursos ya que no había dinero ni para arrendar un estudio. Jorge Délano y Emilio Taulis se reunieron y decidieron, con unos pocos ahorros, filmarla en una casa de Ñuñoa, en que se aprovechó cada pieza para ambientar la historia.

Para «La Prensa» de Buenos Aires, la hazaña de Délano y Taulis no pasó desapercibida: «ESCANDALO no debe pasar huérfana de comentarios en un periodismo que, como el nuestro, suele ofrecer hospitalaria acogida crítica a las producciones más indigentes, argentinas o extranjeras.

La circunstancias de que se trate de un film hablado en nuestro idioma y producido en un país hermano, que lucha por reflejar su fisonomía en el poderoso vehículo cinematográfico, indica doblemente, aparte de los méritos naturales de la obra, acreedores a una mención, la necesidad de salvar la laguna involuntaria.

Sujeto a una limitación técnica evidente, Jorge Délano ha remediado la insuficiencia material en ESCANDALO con ingenio y travesura. Sus personajes juegan, a través de una acción en dos planos, movidos, por resortes pirandelianos, si se quiere buscar una referencia contemporánea a su concepción entrañal y no antecedentes dramáticos más viejos...» (1).

La prensa elogió la aventura de Délano, ya que se arriesgó a realizar un film que se apartaba de las normas del cine habitual, aportando con un tratamiento narrativo diferente y avanzado para el público de la época.

El relato se centra en una familia de clase media y presenta dos personajes centrales: Corina, secretaria de Don Emilio Condal, y su hermano Julián, jefe de crónica de un diario. Condal es un abogado influyente, que tiene grandes proyectos comerciales de interés nacional. Un extranjero lo cohecha para lograr que por su intermedio no se

siga explorando el petróleo. Julián se entera del plan a través de su hermana, pero guarda silencio. Por otra parte, la hija de Condal se ha enamorado de Julián, a quien ha dado sangre en una transfusión. Al final, todo termina bien, con boda incluida.

«Ecran» comenta: «ESCANDALO es muy original dentro del arte chileno, por varias razones. La más apreciable es la mezcla de realidad documental y de realidad vivida que en ella se hace, porque la película no es como todas, un fragmento de la vida humana llevado a la escena, sino que comprende informaciones sobre la realización misma. Emilio Condal, descubiertas sus turbias maquinaciones, pretende suicidarse, y para el espectador efectivamente se suicida. Pero en ese momento se muestra a los demás actores, al director y a los operadores, para quitar a la escena el carácter violento que tuvo. Como en SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE UN AUTOR de Pirandello, se muestran al mismo tiempo, e indisolublemente unidos, el teatro y la vida» (2).

«El Diario Ilustrado», en su editorial, señala: «La producción cinematográfica chilena atraviesa por un período embrionario que se dilata demasiado precisamente porque sus fuerzas solas no bastan. Hay que reunir la colaboración de todos, a fin de que llegue a ser, como para muchas naciones, un importante elemento de riqueza interna y una valiosa herramienta para construir mejores bases a nuestra propaganda en el extranjero. ESCANDALO es un exponente valioso dentro de este período embrionario. Revela un paso más, y bien importante, en el desarrollo de la cinematografía digno de ser estimulado y encontrar apoyo. Hay dentro de esta producción un laborioso trabajo e indiscutidos méritos artísticos, que nos demuestran la existencia de buena materia prima para el porvenir de esta industria» (3).

La prensa de la época destacó el hecho de que ESCANDALO era la primera película chilena de exportación, con derechos exclusivos de United Artists para su exhibición en el extranjero. De acuerdo a referencias de prensa y a cinéfilos de esos años, ESCANDALO es la película más interesante y valiosa de los años cuarenta.

LAS APARIENCIAS ENGAÑAN

Argumento y Dirección: Victor Alvarez. Año: 1940. Argumento: Romeo de Bizet. Intérpretes: Rogel Retes, Helia Grandón, Celeste Grijó, Carmen Guerrero, Adolfo Gallardo, Carmen Brown, Alejandro Casas, Elsa del Campillo, Rubén Darío Guevara, Elsa Becksey, Angela Morel. Fotografía: Gregorio Pardo (blanco y negro). Música: Varios. Estreno: 24 de diciembre de 1940. Cines Santiago y Baquedano.

Un vividor se enamora de una dulce jovencita que rechaza sus proposiciones deshonestas. Arrepentido de sus avances donjuanescos, el conquistador le confiesa su pesar a un amigo, quien lo consuela señalándole que él también tuvo una experiencia semejante. En un acto de mutuo arrepentimiento deciden visitar a la muchacha, quien vive con su madre y que resulta ser la mujer seducida por el amigo. El final feliz es fácil imaginarlo.

En realidad, poco importa el argumento cuyo objetivo central es el lucimiento de números musicales con Celeste Grijó imitando a Betty Hoop, la orquesta y las melodías de Aguirre Pinto, el violín de Elsa Vecksley, los zapateos de Carmen Brown y las jugarretas a lo vampiresa de Helia Grandón, «la Mae West chilena».

Esta película, con infinidad de tropiezos en su realización, tiene un récord nada de envidiable: recibió una de las críticas más despiadadas y destructivas que se han escrito para un film chileno. Parte de esa violenta crítica no firmada de revista «Ecran» señala: «No. Las apariencias no engañan. Todo lo que aparece en este film chileno es auténticamente desastroso, desafortunado y paupérrimo. Nunca creímos que pudiera exhibirse tanta indigencia intelectual, un desatino tan completo y una falta de escrúpulo tan a lo vivo. Y no es que pretendamos exigirle mucho. Fuimos a su estreno, dispuestos a perdonar errores, disimular faltas y pasar por alto yerros y tropiezos. Pero el espectáculo de esta cinta es acongojante y desolador. Dan deseos de llorar un responso fúnebre sobre tan lamentable cadáver.

Porque eso es: un cadáver cinematográfico. Afortunadamente, los cadáveres se entierran y desaparecen, pero éste ha exhibido su desnudez mortal, ha mostrado todos los síntomas clínicos de su agonía. Pasma y asusta el hecho de que se haya permitido la exhibición de esta mamarrachada impúdica. No encontramos palabras para condenar tamaño atentado contra el buen gusto, semejante patraña.

No se trata ya de condenar una cinta, sino de condenarnos a todos por habernos sometido a la tortura de soportar tantos metros de celuloide imbécil e irresponsable. ¿Acaso no hay cárceles para los enemigos públicos? ¿Acaso no hay justicia que condene los desacatos? Juriscunsultos quisiéramos ser para urdir leyes que nos limpiaran, de una vez por todas, de estos fraudes contra el espíritu, de este gansterismo intelectual, muchísimo más peligroso que el que asalta Bancos, porque nos despoja la tranquilidad, nos rapiña el alma y nos hiere el raciocinio.

....Ramplón, mediocre, insulso, sin vida ni animación, como si los personajes hablaran soplados por un bombín, el diálogo es la auténtica imagen de lo que hay de gris, falso e insignificante en el mundo entero. Es como si todos los tontos del mundo se hubieran reunido para hablar por boca de LAS APARIENCIAS ENGAÑAN. No hay una sola frase sutil, un solo parlamento correcto. Todo es sencillamente pedestre e infeliz....he aquí un director en lucha con una película, en CONTRA del cine. Si la censura cinematográfica ha hecho mal alguna vez, si la Liga Pro Buenos Hábitos ha conseguido disminuir la afición a la pantalla, no creemos que organismo alguno haya logrado despertar mayor aversión al cine que el señor Víctor Alvarez...Creemos sinceramente que es el director más malo del mundo. Lo cual ya es un mérito. Nunca hemos visto un criterio más negado, más obtuso, más menguado, que el de este entusiasta cinematografista chileno. Para él no existe ni la más mínima idea de lo que significan la técnica, el estilo, el carácter de una creación de cine. Una fotografía oscura, sin matices, de un enfoque atrabiliario y alocado, en la cual la cámara salta como un ataque de epilepsia, cortando rostros, paisajes, ángulos, situaciones.

El señor Gregorio Pardo, cameraman, no es sólo un aficionado, sino un alumno de kindergarten en esto de fotografiar. Hemos visto muchas veces películas de aficionados de ésas que sacan las familias en sus casas. No creemos que sean peores que LAS APARIENCIAS ENGAÑAN. Recomendamos al señor Pardo que siga ensayándose en su hogar. En cuanto al sonido, intermitente, estrepitoso a ratos, tan bajo en tono en otros que no se escuchan. Hay momentos afónicos y momentos wagnerianos.

Con respecto al corte de las escenas, el director parece desconocer los más elementales recursos de esfumes y gradaciones: el

fotodrama se interrumpe, salta de una situación a otra, como si se batiera a cuchilladas. He aquí un espectáculo cinematográfico que oprime y deprime por su multitud de equivocaciones e infernales desatinos».

Desconocemos la película pero, de acuerdo a los comentarios, se trataría de unos de los puntos más negros de la cinematografía chilena de la década del cuarenta.

AMANECER DE ESPERANZAS

Dirección: Miguel Frank. Año: 1941. Música: Vicente Bianchi. Intérpretes.: Edith Alvarez, Rogel Retes, Hernán Castro Oliveira, María Eugenia Guzmán, Rubén Darío Guevara, Ernestina Paredes, Edith Alvarez, Nena Lynch, Pablo Frontaura. Guión: Miguel Frank y Henriette Morván. Fotografía: Gregorio Pardo (blanco y negro). Estreno: 22 de abril de 1941, Cine Santiago.

Un músico ciego (Rogel Retes) llega refugiado a Chile con sus tres hijos. Gracias a un jóven médico (Rubén Darío Guevara) recupera la vista. También se conoce el devenir de los hijos: una se convierte en famosa cantante, otro consigue trabajo en una clínica y la otra enamora al oftalmólogo.

El film era un intento de rememorar las películas juveniles norteamericanas, aunque carecía de un guión bien estructurado como aquellas: la primera parte era ágil; luego la historia se empantanaba sin lograr progresión dramática de personajes. También mereció reparos la intervención de María Eugenia Guzmán a quien los especialistas comparaban con Deanna Durbin, aunque algunos la encontraban poco fotogénica.

Comentando la dirección, «Ecran» señala: «Miguel Frank tiene veinte años. Esto no es una disculpa. Lo malo es que también los tiene intelectualmente.....No hay ritmo ni ductilidad en las escenas ni preocupación en los detalles. Se nota la carencia de brújula en la selección y manejo de los intérpretes. No creemos que Frank esté en condiciones de persistir en sus intentos cinematográficos. Serán esfuerzos baldíos...

En cuanto a la «mise en scene», se nota una falta de buen gusto aterradora. Sin plástica ni elegancia. Como de «medio pelo». Defecto

que se acentúa frente a las tristes «toilettes» de las intérpretes, que parecen vestidas por sus enemigas.

Conclusiones: No debe darse en el extranjero. Lo único que se nos ocurre pensar es en la rápida creación de un Instituto Pro-Higiene Cinematográfica para evitar títulos que nada agregan ni nada significan» (1).

«La Nación» fue benevolente con la cinta: «Esta cinta prueba que tenemos elementos artísticos capaces de transformarse en valores efectivos en un futuro cercano. El argumento, de hondo sentido humano y dramático, logra interesar por lo variado de las circunstancias por las que atraviesan los personajes, y su filmación coloca a Miguel Frank, con sus veinte años, como a uno de nuestros mejores y más sagaces directores de cine» (2).

BARRIO AZUL

Dirección: René Olivares Becerra. Año: 1941. Guión: Rafael di Domenico, basado en un relato de René Olivares. Intérpretes: Alfonso Jorquera, Esther Soré, Helia Grandón, Rogel Retes, Rubén Darío Guevara, Alejandro Casas, Esteban Villanova, Palmira Fernández. Fotografía: Gregorio Pardo (blanco y negro). Música: Luis Aguirre Pinto. Estreno: 27 de mayo de 1941, Cines Baquedano y Carrera.

Se trata de un folletín con pinceladas de drama social entre oprimidos y opresores que aborda el problema de la demolición de un conventillo. Es la historia de un jóven nacido en este «barrio azul» (Alfonso Jorquera), líder obrero que luego de luchar con enormes dificultades, incomprensiones, odios y egoísmos, logra convertirse en diputado. Esther Soré es una hija del conventillo que emerge como la redentora social de un grupo popular que prefiere emborracharse en lugar de enfrentar dificultades. Es la amante sacrificada, celosa de una joven rica que desea arrebatarle a su amado; cuando él debe partir en contra de su voluntad, ella se consuela con sus canciones, infantables en una película con Esther Soré de protagonista.

Los críticos de la época señalaban que la estremecedora disertación social que el joven pronuncia en la Cámara de Diputados era una réplica criolla al famoso discurso de James Stewart en MR.

SMITH GOES TO WASHINGTON (CABALLERO SIN ESPADA) de Frank Capra (1939). Los especialistas también comentaban que el gran mérito del film - de una modestia franciscana - era la captación de ambientes. No obstante, objetaron las imperfecciones técnicas y las características político-panfletarias de la historia.

Dice «Ecran»: «El afán de hacer política a toda costa, de arrancar el aplauso fácil, de impresionar violentamente al público, ha convertido a BARRIO AZUL en una obra forzada, demagógica y simplista. No es que olvidemos la miseria ni que tratemos de cerrar los ojos sobre los candentes problemas sociales de esta época, sino que consideramos que, tal como los ha planteado esta cinta, no hacen otra cosa que convertir en tribuna, griterío y melodrama lo que bien pudo haberse enfocado con mayor tino, profundidad y sutileza. El afán de señalar recalcadamente la explotación, la muerte y la pobreza ha convertido al film en un álbum de horrores. Pero en un álbum demasiado ingenuo y simple. Y en cuanto a los discursos...son tantos y tan estereotipados, que cansan, fatigan y no convencen».

LA CHICA DEL CRILLON

Dirección: Jorge Délano. Año: 1941. Guión: Jorge Délano, basado en la novela homónima de Joaquín Edwards Bello. Intérpretes: Beverle Bush, Marcelo Montero, Poncho Merlet, Conchita Buxón, Blanca Arce, Elena Puelma, Eliana Mendez, Fernando Settier, Plácido Martín, Isaac Grez Silva, María Casanova, Enrique LeMare. Fotografía: Egidio Heiss (blanco y negro). Música: Luis Martínez Serrano. Estreno: 22 de julio de 1941, Cines Central, Santa Lucía, Continental y Cervantes.

La estupenda novela de Joaquín Edwards Bello, ambientada en los años treinta, narra las desventuras de Teresita Iturrigorriaga, muchacha «bien» venida a menos, luego que su padre viudo vende unas minas y queda arruinado. De un palacete en calle Dieciocho debe emigrar a calle Romero, rodeada de cités y conventillos. Esta infortunada situación no impide que la joven aún frecuente el elegante Hotel Crillón (actualmente la Galería Crillón, en calle Agustinas entre Ahumada y Bandera), lugar en que se dan cita nuevos y viejos

ricos, vitrina de señorones y siúticos dueños «de la plata y el desplante» (1).

El relato de Edwards Bello, escrito en 1935 y de sorprendente vigencia, es una caústica sátira a una moral carcomida por una nueva sociedad emergente. La película se ciñe bastante al relato novelesco. Beverle Bush interpreta a Teresita, «la chica del Crillón».

«Ecran» señala en parte de su crítica: «LA CHICA DEL CRILLON señala a Jorge Délano, Coke, en el punto culminante de su carrera de director cinematográfico. Se advierte la pericia en el corte de las escenas, la habilidad para dar atmósfera y carácter total a su producción, el cuidado para mover a los actores y sobre todo, para no arriesgarlos peligrosamente, la rapidez para asociar diálogos y detalles curiosos y, en lo que a Chile concierne, una penetración ágil y humorística para calar graciosamente en la psicología local.

Como totalidad, nunca se ha dado en Chile un fotorretrato más lleno de unidad, cohesión escénica y de una visión cinematográfica más auténtica y exacta. Caben, desde luego, reparos que no rompen la significación global de la cinta, que son fáciles de ser eliminados en el futuro y que provienen, no ya de defectos cinematográficos, sino más bien de cierta inclinación de Coke a una fastedad de chistología. Frases, motivos, detalles que, siendo muy chilenos y corrientes, se agrandan al ser llevados a la pantalla y que hieren la corrección y el buen gusto.

De todos modos, eso debe darse por olvidado frente al sano y honrado intento de conseguir una película en medio de sacrificios, indigencia técnica y miles de tropiezos. El trabajo de Jorge Délano aporta a nuestra cinematografía un asombroso adelanto, un impulso de superación logrado con creces» (2).

Luego, el comentario destaca los aciertos de la adaptación en que lo que importa no es tanto la intriga como la creación de ambientes y el sabor local que le da al film atmósfera y carácter casi documental.

También es revelador otro comentario de Raúl Silva Castro con ocasión del estreno, opinión que da luces sobre la posición que algunos críticos tenían frente al fenómeno cinematográfico en la década del 40: «Soy de los que creen que en el cine, como en otras cosas, debe cederse el paso a las naciones que han organizado la industria y el arte sobre bases ya universales. Vale decir, que lo deseable sería que

fuese practicado sólo en Estados Unidos, ya que es este país el que ha encontrado las mejores fórmulas para hacerlo un arte viable y encantador.

Pero ocurre que en los últimos tiempos, este país ha caído en la tentación de hacer películas especialmente destinadas al público de lengua española del continente. El resultado ha sido a veces deplorable, y en tales condiciones se justifica la existencia de una industria cinematográfica en cada nación hispanoamericana culta, que no quiera ver arrastradas sus costumbres, su mentalidad, su dignidad misma, en los tortuosos caminos que por ahora frecuenta esta parte pretendidamente americanizante de la producción de Estados Unidos» (3).

Por otra parte, vale la pena revisar algunas declaraciones de Coke previas al estreno que hablan de un cineasta que sabía perfectamente lo que hacía. Al preguntársele por su concepción cinematográfica en el sentido de realizar cierta clase de argumentos con su filosofía propia, Délano decía: «Creo que no debe haber esclavitud de un tema o de un recurso. Todo debe fluir espontáneamente. Personalmente, siempre pienso en escenas aisladas, en efectos, en situaciones características. Pertenezco a la época del cine mudo, y mi afán es que nunca se pierda el origen del cine...A mi juicio, los puntos básicos de una película son tres: el guión, el reparto y el corte. Con estos tres elementos coordinados es posible realizar un buen film» (4).

A Edwards Bello no le gustó la versión cinematográfica de su novela, negándose a hacer declaraciones a la prensa luego del estreno. También contestó con negativas a la serie de invitaciones que le hiciera Coke para asistir al rodaje, excusándose con que sabía muy bien lo que Délano estaba haciendo y porque, aunque le disgustara la versión cinematográfica, ya nada se podía hacer. Más tarde, el novelista escribió un artículo sobre la película en el cual aseguraba que Coke arregló y aderezó a su manera el argumento sin siquiera tomar en consideración sus opiniones.

Edwards Bello lamentó que Coke hubiese aprovechado un episodio de mal gusto de su novela (que hace referencia a la falta de aseo de la protagonista) para hacer girar la historia en torno a dicho incidente. El novelista declaró a revista «Ercilla» que la película era el mamarracho más grande que se había rodado en Chile, a pesar de que no la había visto.

Apenas se estrenó el film, Edwards Bello exigía en «La Nación» que su nombre fuese retirado de los créditos. Por otra parte, reportajes de la época señalan que el escritor habría aceptado las adaptaciones de Coke, colaborando y supervigilando los diálogos y el encuadre. «Haz lo que quieras. Desde luego LA CHICA... se presta a mucho juego escénico. No objetaré nada; la cuestión es que se haga» (5), señalaba el autor en una nota dirigida al cineasta.

VERDEJO GASTA UN MILLON

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1941. Guión: Gabriel Sanhueza, Eugenio Retes y Pablo Petrowitsch. Intérpretes: Eugenio Retes, Conchita Buxón, Andrés Sirvert, Malú Gatica, Rubens de Lorena, Francisco Huerta, Rolando Caicedo. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Luis Martínez Serrano. Duración: 110 minutos. Estreno: 28 de octubre de 1941, Cines Central, Santa Lucía, Continental y Cervantes.

Se trata, de acuerdo a la crítica, de una de las películas más logradas de esa época, tanto desde el punto de vista técnico como por sus ingresos de taquilla. La trama está estructurada en torno al popular Juan Verdejo, símbolo del «rotito chileno» bueno para las bromas. El personaje surgió de las páginas de revista «Topaze» y de la audición radial LA FAMILIA VERDEJO, creada por Gustavo Campaña, programa de gran sintonía en Chile en esa época.

Narra una historia muy sencilla: un millonario (Rogel Retes), a causa de su salud, se ve impedido a seguir una vida disipada. Escucha en una ocasión a Juan Verdejo (Eugenio Retes), organillero que interrumpe su tranquilidad con las notas de su instrumento. Lo manda llamar y le obsequia un cheque por un millón de pesos, suma que debe gastar en seis meses, lapso que dura su enfermedad. El millonario Verdejo comienza una nueva vida, durante la cual se convierte en especulador, logrando cuadruplicar la suma inicial. En el intertanto, viaja a Pucón, conduce «automóviles con radio» y vive en departamentos de lujo.

La historia se inspiraba en LOS MILLONES DE CHAFLAN, película mexicana de los años 30. Allí, Chaflán tenía conductas similares a las de Verdejo. No obstante, la fuente cinematográfica más

directa de esta película es LO QUE VERDEJO SE LLEVO, también conocida como LA FAMILIA VERDEJO estrenada a comienzos de 1941. Era un cortometraje argumental publicitario también dirigido por De Liguoro y protagonizado por Eugenio Retes, Esther López, Rolando Caicedo, Eva González, Luis Tapia Martínez y Dora Barahona, film que dio la pauta a los productores para atreverse con una versión más larga.

El argumento de estas películas poco importaba ya que todo estaba concebido para el lucimiento del comediante y dirigido a un público poco exigente. Esta película, con exteriores rodados en la Región de los Lagos, tuvo extraordinaria recaudación en boleterías, quizás la más rentable en la historia del cine nacional de los años 40, lo que motivó a productores, guionistas y director a realizar de inmediato la secuela: VERDEJO GOBIERNA EN VILLAFLOR en 1942.

BAR ANTOFAGASTA

Dirección: Carlos García Huidobro. Año: 1941. Argumento: Gloria Moreno. Intérpretes: Guillermo Yanquez, Esther Soré, Andrés Silva Humeres, Alberto Echeverría, Purita Souza, Pepe Viscaya, Hernán Castro Oliveira, Romilio Romo. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Donato Román Heitman. Estreno: 13 de enero de 1942, Cines Santa Lucía y Continental.

Dirigida con la asesoría del hijo de García Huidobro, esta película no tuvo la acogida de público que se esperaba. Los exteriores se filmaron en Valparaíso, con algunas escenas en la vieja corbeta «Baquedano». La acción se desarrolla en un bar de puerto. Allí se teje una historia de amor: María Rosa (Purita Souza), hija del cantinero, es seducida por un misterioso inglés (Guillermo Yanquez) que ha llegado al puerto en elegante yate. Surge el joven aventurero que ha surcado todos los mares y que se enamora de la muchacha, tratando de arrebatársela al inglés millonario. Una terrible revelación pone la nota melodramática al final de la película.

La crítica de la época estuvo dividida frente a esta película «de recargado clima francés», señalando que lo único rescatable era el nivel interpretativo. Además, lamentaron las fallas de sonido y fotografía y la poca solidez del guión.

Al respecto, «Ecran» señalaba: «Debemos confesarlo: cada vez que se habla de una nueva producción chilena, pensamos en el libreto... La cinematografía nacional, con muy contadas excepciones, se ha orientado mal en este sentido. No queremos señalar ahora algunas atrocidades llevadas a la pantalla, con acuse de notable pobreza literaria y, aún más, con absoluto desconocimiento del mecanismo que pueda dar al tema movilidad, interés y arte.

Nos limitamos a decir que, en general, priman lo vulgar, el desenfoque psicológico de los personajes, la monotonía y la falta de imaginación. Los diálogos son del más refinado mal gusto y, a veces, de una cursilería insoportable. El espectador llega vacío al final: no recuerda nada que haya alcanzado directamente a sus emociones.

Gloria Moreno firma el argumento de BAR ANTOFAGASTA y no se salva totalmente de lo expresado más arriba. Durante tres cuartas partes de la película no pasa nada. Parece que presenciáramos escenas de relleno, casi sin ilación alguna. Los diálogos, tanto entre Pepe Viscaya- contramaestre- y Andrés Silva Humeres - capitán del bar - como los que siguen, son de una monotonía desesperante, rayando a menudo en una filosofía demasiado doméstica. Las acciones son tan lentas que uno no se explica ciertas situaciones, como ese encuentro del poeta, María Rosa y el capitán del yate, que no pasa de ser un momento musical realizado sobre unos cuantos metros de celuloide» (1).

Por otra parte, Guido Merico de «Cine Argentino» de Buenos Aires, señala: «He visto BAR ANTOFAGASTA», confundido entre un coro de hermosas niñas rubias como la miel, morenas y encendidas como una brasa. Esta expresión del cine chileno en nada tiene que envidiar a la producción argentina. La cinematografía chilena ha dejado ya las muletas y echado a andar con natural desenvoltura. Hay en BAR ANTOFAGASTA la existencia de un director de garra: Carlos Huidobro; y de un plantel de intérpretes que a poco que se fogueen en las actividades del «set» sabrán imponer su calidad» (2).

UN HOMBRE DE LA CALLE

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1942. Guión: Lucho Córdoba y Enrique Rodríguez Johnson, basado en la pieza teatral ROPITA USA, COMPRO! de Lucho Córdoba. Intérpretes: Lucho Córdoba, Blanca Negri, Olvido Leguía, Rubens de Lorena, Amanda Vicuña, Magda Rodget, Raúl Videla, Delia Ramírez, Jorge Quevedo, Esther Soré, Pedro Vergara, Pancho Huerta, Agustín Orrequia, Horacio Peterson. Fotografía: Eugenio de Liguoro y Enrique Soto (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 28 de julio de 1942. Cines Central, Sta. Lucía, Continental y Cervantes.

El Teatro Imperio (donde hoy funciona el cine del mismo nombre) fue testigo de los grandes triunfos teatrales de Lucho Córdoba. ROPITA USA, COMPRO! fue un enorme éxito de boletería, lo que motivó a la productora V.D.B. a llevarla al cine. El comediante interpreta aquí a Pichito, vago de buen corazón que hace del dicho «mientras más conozco a los hombres más quiero a mi perro», una forma de vida. Olvido Leguía (su mujer en la vida real) interpreta a Adriana Goddefroy, quien abandona su hogar por amor de un calavera y que se redime por el cariño de su hija: Blanca Negri es Lolita, la joven que enloquece de amor a Pichito.

La crítica elogió la fotografía de De Liguoro y «algunos recursos cinematográficos notables como las escenas del terremoto, la carrera en automóvil y el ascensor, construido dentro del estudio». La debilidad radicaba en el argumento que se salvaba únicamente por los chistes y el trabajo de los artistas. También los comentarios apuntaban hacia la similitud del personaje de Pichito (siempre acompañado de su perro Lucho) con el popular Verdejo, aunque con algunas pinceladas de filósofo.

En esta película hacía su debut cinematográfico Horacio Peterson quien tres años más tarde se convirtió en estrella gracias a su intervención en LA CASA ESTA VACIA de Carlos Schlieper. Revista «Ecran» proclamó UN HOMBRE DE LA CALLE como la mejor realización cinematográfica de 1942. A pesar de ser enorme éxito de boletería, el film no dejó las utilidades suficientes como para compensar el elevado costo de la producción y de las copias que debieron hacerse en Estados Unidos, ya que en Chile había escasez de material para realizarlas.

NADA MAS QUE AMOR

Dirección: Patricio Kaulen. Año: 1942. Argumento: Gabriel Sanhueza y Santiago del Campo. Intérpretes: Alberto Closas, Jorge Quevedo, Paco Pereda, Kerry Keller, Amparito Landaeta, María Casanova, Mario Gaete, Andrés Silva Humeres, Ernestina Moreno. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Vicente Bianchi. Estreno: 25 de agosto de 1942, Cines Santa Lucía y Cervantes.

Polémica resultó ser la primera película de Patricio Kaulen. La prensa la anunciaba como una cinta en que los realizadores trataron de plasmar una historia que reflejara, en su trama y sus personajes, «un canto a la juventud, con sus sueños, idealismos, tropiezos y fantasías. De ahí, pues, que todo fuera conducido a exhibir la lucha de dos universos: la realidad y el ensueño, a través de una historia amable y risueña. Se trata, en verdad, de una especie de cuento, cuyos párrafos se engarzan a base de la eterna historia del amor» (1).

Las críticas señalaban que los argumentistas habrían tomado el camino más difícil para enfocar una historia cargada de lirismo, donde cada uno de los intérpretes filosofaba, hacía poesía y jugaba con palabras. «Faltó el parlamento directo, destinado a dar movilidad a las escenas. Pato Kaulen hubo de someterse a un ritmo lento, inalterable, agotador a veces. Cuando el argumento se lo permitió, hizo accionar a los actores, les inyectó vida, los movió en un plano grato. Pero no podía hacer más....

NADA MAS QUE AMOR no es de los peores films chilenos, como alguien ha dicho. Al contrario, para quienes van a verlo sin pasionismos, es acaso el primer film con anexo, con sentido cinematográfico, con honradez de finura. Es el primer intento en el género y un ejemplo para los que están creyendo que el cine es pura «chirigota» barata, con miras a llenar salas, pero sin contextura artística» (2).

«Vea» por otra parte, señala: «Tiene una trama fina, casi transparente, pero, por desgracia, sus diálogos malograron el film y constituyen la parte más débil de la producción. Los parlamentos de Santiago del Campo tienen a ratos calidad, pero la mayoría de las veces caen en lo cursi y almibarado. Los personajes son falsos y extemporáneos, que viven un cuentecito para niñas románticas. En cuanto al título de la película, no refleja el desarrollo del tema. Pudo llamarse CUIDADO, QUE SE VA A CAER o algo por el estilo, ya

que la película tomó el nombre de una frase sim importancia que se dice casi al final» (3).

«El Diario Ilustrado» comenta: «NADA MAS QUE AMOR, película del productor Panayotti, puede considerarse como un intento bien inspirado, pero que fracasó. Padece de raquitismo de argumento, de raquitismo de fotografía, de raquitismo de sonido, de raquitismo de intérpretes y, lo que es más importante, de raquitismo de dirección» (4).

Santiago del Campo, co-autor del guión, acota: «Se trataba de escribir un argumento para actores juveniles. Nos encomendaron este trabajo a Gabriel Sanhueza y a mí. Nuestra idea fue realizar una trama sencilla, muy simple, apenas un cuento fantaseoso, que nos obligara a los jóvenes artistas a atacar el drama franco ni la pantomima desorbitada.

A mi juicio, fue un error de nuestra parte: nada hay tan difícil como filmar una comedia blanca.....el argumento que escribimos para NADA MAS QUE AMOR era en lugar de una ayuda al director y los actores, una verdadera proeza a que los sometíamos. Por otra parte, la mezcla de fantasía y realidad, de farsa y vida, de literatura y verdad, necesita ser interpretada con una desenvoltura franca, con un dinamismo señorial y experto. Y tratándose de actores tan jóvenes como Purita Souza y Mario Gaete, es una exigencia demasiado dura para ellos, una obligación que sobrepasa sus amables condiciones.

Además, el director, Patricio Kaulen, dirigía por primera vez una cinta y, aunque fueran muchas sus virtudes, no podía pedírsele la madurez requerida para esta clase de argumentos. De ahí, pues, que el diálogo se escuche lánguido, que las situaciones no se definan férreamente y que los personajes parezcan deambular en una blancura sonambulesca» (5).

VERDEJO GOBIERNA EN VILLAFLOR

Dirección: Pablo Petrowitsch. Año: 1942. Argumento: Gabriel Sanhueza, Eugenio Retes y Pablo Petrowitsch. Intérpretes: Eugenio Retes, Malú Gatica, Conchita Buxón, Rolando Caicedo, Rubén Darío Guevara, Rogel Retes, Miriam Clark, Eugenia Montes, Fernando de Masías, Gerardo Grez, Arturo Gozálvez, Luchita Botto. Fotografía: Ricardo Younis y Adolfo Schlazy (blanco y negro). Música: Luis Martínez Serrano. Estreno: 24 de noviembre de 1942. Cines Central, Santa Lucía, Continental y Cervantes.

Continúan en esta secuela de VERDEJO GASTA UN MILLON las intrascendentes y divertidas aventuras de Juan Verdejo, el popular personaje que hizo reir a toda una generación. Esta vez el cómico rotito es accidentalmente proclamado candidato a alcalde en Villaflor, pueblo imaginario cercano a Renca (el film fue rodado en Maipú). Los problemas comienzan cuando es elegido...

Era un film de corte netamente comercial que no pretendía otra cosa que entretener y satisfacer económicamente a sus productores. De mejor calidad técnica que la aventura anterior, la serie de películas verdejianas estaba predestinada a ser simple moda.

El crítico Santiago del Campo sostiene: «Es sensible que con tantos colaboradores eficaces no haya conseguido Pablo Petrowitsch realizar una película cabal y organizada. Da la impresión que - en lugar de coordinar el trabajo de sus técnicos - los hubiera dispersado, revuelto y puesto en fuga. Si fue un defecto capital de nuestro cine la ausencia de un equipo competente, en el caso de VERDEJO GOBIERNA EN VILLAFLOR es casi tan infructífera la abundancia de recursos. Y es porque, antes que nada, el cine significa certeza, visión compacta, cooperativa armonizada. Un fotógrafo excelente, un actor de méritos, si no poseen quien los reúna con sagacidad y los combine con pericia no se convierten en otra cosa que en números dispersos, en cifras separadas, en una penosa Babel ininteligible, borrosa y arrítmica.

Cuando sabemos que la cinta costó más de un millón y medio de pesos, que se construyó una ciudad entera y actuaron cientos de extras, y luego, en su exhibición, ni siquiera se justifica la cifra invertida ni se lucen los escenarios ni late presencia alguna de muchedumbre, no podemos menos que interrogarnos sobre el misterio que implica esa desaparición de los elementos aprovechados, ese aspecto tránsfuga que no vemos, oímos, ni sentimos».

Pese a las expectativas económicas que los productores se crearon en torno a esta secuela, no resultó tan exitosa como la primera.

P´AL OTRO LAO

Dirección: José Bohr. Año: 1942. Argumento: Enrique Rodriguez Johnson. Intérpretes: Ana González. Alberto Closas. Enrique Vico. Sara Barrié. Tito Gómez. Tono Andreu. Max Citelli. Mabel Urriola. Ima Sumac y la Orquesta Incaica dirigida por Moisés Vivanco. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Oscar Savino. Duración: 67 minutos. Estreno: 15 de diciembre de 1942. Cines Santa Lucía y Continental. Disponible en video.

La Desideria (Ana González), asesora del hogar que sufre de hipo cada vez que se enamora, anhela viajar a Buenos Aires, «p´al otro lao». Su sueño se hace realidad cuando tiene que acompañar a sus patrones a la capital argentina quienes deben estar presentes en la agonía de un pariente.

Movidos por la expectativa de recibir parte de la herencia, el matrimonio llega al lecho agónico de Don Blas Pastrana, quien antes de morir confiesa que la heredera única y legítima de todos sus bienes es la Desideria, fruto de un desliz de juventud. Pero la fortuna no podrá recibirla antes de dos semanas, siempre y cuando esté casada.

Los Pastrana comienzan a seducir a la empleada con todo tipo de regalos y con los cortejeos del hijo, Jorge (Alberto Closas). Pero la Desideria se enamora de Tito (Tono Andreu), gaucho simplón y torpe de Laguna Seca. El sorprendente desenlace devuelve a cada personaje a su lugar...

El mayor mérito de esta comedia es la simpatía de Ana González que aprovecha al máximo las posibilidades que le ofrece el divertido personaje de la empleada. Con hipo, bailando tango o enredada en torpezas verbales, siempre resulta deliciosa. El resto del elenco se desempeña correctamente en esta humorada de variados aciertos. La película, sub-titulada 27 MILLONES en los créditos iniciales, fue rodada íntegramente en Argentina, pero es producción chilena.

EL ULTIMO DIA DE INVIERNO

Dirección: René Olivares. Año: 1942. Argumento: René Olivares. Intérpretes: Eduardo Naveda, Edmundo Barbero, Nelly Alvarez, Gloria Campbell, Albina Saavedra, Agustín Orrequin, Edmundo Barbero, Zita Montes, Lucy Dinorah. Fotografía: Luis Bernal (blanco y negro). Música: Luis Aguirre Pinto, con Sonia y Myriam interpretando «Canción del Carretero». Exhibición: Ver reseña.

Mala suerte tuvo este film de René Olivares, ya que no llegó a estrenarse comercialmente. Narra la historia de un escritor europeo que ha vivido en Francia durante la invasión fascista. Huye a América del Sur y llega a Chile, donde cree encontrar tranquilidad para continuar con sus inquietudes intelectuales. Pero el nazismo también ha cruzado el Océano y el joven protagonista se ve nuevamente enfrentado a situaciones semejantes a las vividas en el Viejo Mundo. Una muchacha que ha dejado en Europa viene a verlo. Se produce un desencuentro a nivel ideológico y emocional, ya que él ha encontrado otro amor en Chile. El título se refiere al desenlace en que se muestran «las últimas lluvias del invierno».

La película se realizó con inmensos sacrificios del director y el productor. En nota de revista «Ercilla» se afirma que «la cinta no podrá seguir adelante. No hay más dinero para continuarla. Los artistas y operarios no quieren trabajar gratis. Aún Olivares trató de agredir a Bernal, pero «el hombre mosca» le ganó el quien vive. El joven director fue a parar a la Asistencia Pública. Este es el triste fin de una película que mejor se podría haber llamado «la última aventura del cine nacional» (1).

Seis meses más tarde, «Ecran» publicaba un comentario lapidario que reproducimos en su totalidad: «Hemos visto, en privado EL ULTIMO DIA DE INVIERNO. Habríamos preferido no verlo. Es un tosco embrión de cinta en el cual se ha procedido a espaldas de toda técnica y de cualquier intención de arte. Es un esbozo, y acaso no tanto, sino un mero borrador. No está a la altura de los antecedentes de su director, René Olivares, autor de BARRIO AZUL, que no es ciertamente un prodigio de técnica, pero que satisface exigencias elementales. No está tampoco a la altura de la dignidad que cabe aguardar para el cine chileno. Desentona en su ambiente en el cual películas serias, como ESCANDALO, y LA CHICA DEL CRILLON, o cómicas, como UN HOMBRE DE LA CALLE y P'AL OTRO LAO, están hablando ya de la madurez de nuestro cine.

Nos atrevemos a pedir al director de esta cinta, públicamente, que no la exhiba para el público. Se ha abusado ya no poco de la paciencia de los espectadores, y una nueva desilusión seguramente restaría ambiente a las tentativas cinematográficas del futuro inmediato. Si el señor Olivares no atiende nuestra súplica, habría llegado el momento de examinar punto por punto todo lo que su cinta contiene

de insulso, de frustrado, de equívoco, de absurdo y de mostruoso; y no creemos que sea ella quien gane con ese frío análisis que ahora no hemos querido hacer» (2).

Curiosamente, los diarios de la época no consignan ningún estreno de una película con ese nombre. En febrero de 1943, Olivares declaraba al mismo semanario: «He recibido muchos insultos, pero comprendo que en parte los merezco. Si al público hubiese que explicarle en detalles lo difícil que es trabajar sin medios, uno no terminaría nunca y sería una labor vacua. El público exige espectáculo, y hay que dárselo. No le importa cómo se hagan las cosas. Le interesa lo que ve. Y tiene razón. Hice EL ULTIMO DIA DE INVIERNO con puro esfuerzo. Mientras en otros estudios sobraba dinero para pagar artistas, en el nuestro hubo que hacerlo todo a base de «tinca», de buena voluntad» (3).

Conversamos con Gregorio Goldemberg, su productor, a objeto de saber qué pasó con la película: «Era un film antinazi. Yo era muy joven y no me importaba correr riesgos. El agregado cultural de la embajada norteamericana de esa época, pariente de los Mayer de Hollywood, consiguió que el film se exhibiera a mediodía, junto a ROSA DE ABOLENGO (MRS. MINIVER), con un cocktail entre las dos películas.

Luis Bernal, seducido por los experimentos fotográficos de profundidad de campo de Orson Welles en CIUDADANO KANE, había hecho una contribución con esa técnica para esta película. Las expectativas eran grandes. Desafortunadamente, René Olivares mandó la película recién salida de laboratorio, rollo por rollo, a dicha exhibición, contratiempo que provocó un desfase entre sonido e imágen en más o menos 24 cuadros. Lo que se veía no correspondía con lo que se decía. Era un caos. Como pude me retiré de la sala, como muchas otras personas. Hubo una reunión de los periodistas de espectáculos y se acordó no hablar de tan accidentada exhibición.

Sólo un tabloide sensacionalista de la época y un periodista de revista «Ecran» ausentes en esa reunión, se refirieron a la película. Yo quería morirme, ya que había comprometido a mi padre con buena parte del capital. La película quedó en poder de los hermanos Taulis, y más tarde supe que se había perdido en un incendio.

En 1968, de regreso a Chile luego de una larga permanencia en Europa, una prima radicada en Iquique me contó que EL ULTIMO

DIA DE INVIERNO se había exhibido en un cine local en un programa triple y con un metraje de treinta minutos. Cómo llegó a esa ciudad, es un misterio» (4).

Interesante resultaría conocer esa media hora de una película con el historial más sorprendente en el desarrollo del cine chileno.

ARBOL VIEJO

Dirección: Isidoro Navarro. Año: 1943. Guión: Isidoro Navarro, basado en la obra de Antonio Acevedo Hernández. Intérpretes: Enrique Barrenechea, Andreíta Ferrer, Eglantina Sour, Jorge Quevedo, Americo Vargas, Gerardo Grez, Luchita Botto, Raúl Cabrera, Rodolfo Martínez, Rodolfo Onetto, Albina Saavedra, Alma Montiel, Las Mapuchitas. Fotografía: Luis Bernal (blanco y negro). Música: Javier Rengifo. Estreno: 13 de abril de 1943. Cines Santa Lucía, Continental y Cervantes.

Los derechos de esta película fueron vendidos por el productor David Bernstein a «Aconcagua Films» luego del fracaso de boletería de BAR ANTOFAGASTA, producción anterior de Bernstein. Se llamó al argentino Isidoro Navarro para que se hiciera cargo del guión y dirección, manteniendo en el elenco cinematográfico a Enrique Barrenechea, Jorge Quevedo, Humberto Onetto y Andrea Ferrer, algunos de los intérpretes de la versión teatral estrenada en diciembre de 1930.

Se trata de un drama campero acerca del paso del tiempo, el alejamiento de los descendientes y la llegada de la muerte. Describe una familia campesina compuesta por Don Juan de la Cruz Pizarro (Enrique Barrenechea), su esposa Doña Juliana (Eglantina Sour) y sus seis hijos quienes, al igual que las ramas de un árbol, van creciendo y desprendiéndose del tronco que les dió vida.

La historia se inicia con el compromiso de la hija Clarisa (Andreíta Ferrer) con Don Gallego (Humberto Onetto), a pesar que la muchacha se siente atraida por el impulsivo Miguel, «El Costino» (Americo Vargas). Lucrecia (Luchita Botto), hermana menor de Clarisa, ama en secreto al Costino.

Pasan los años. Clarisa es desgraciada en su vida matrimonial y Lucrecia aún espera que El Costino se decida a aceptar su cariño.

Paralelamente, los otros hijos parten, forman sus propias familias, y uno de ellos, el Mauro (Gerardo Grez), regresa viejo y cansado luego de haberse alejado por largo tiempo de sus padres. Muere Doña Juliana y el patriarca espera el momento de reunirsele. Una tormenta derriba el viejo árbol con el cual Juanito (Alma Montiel), nieto del patriarca, aprovecha para construir un puente. «La muerte no mata pa' siempre. Lo bueno que se hace quea'», afirma Don Juan.

Los comentaristas de la época señalaban que la pieza teatral de Acevedo Hernández habría sido adaptada libremente para un público que buscaba en el cine una mera forma de esparcimiento. «Ecran» sostiene: «Si en el drama se acentúa la nota amarga, en el film se busca lo esencial, aquello que lleva al público por las vías directas de la emoción espontánea...Navarro, que también tuvo a su cargo el encuadre, se ciñó estrictamente a lo escrito. Impuso su experiencia cinematográfica, aunque en muchos pasajes da la sensación - y es lógico - de no conocer el campo chileno. Lo teatraliza, lo desdobla, lo hace en cierto modo efectista» (1).

La película afrontó múltiples problemas durante su rodaje, incomodidades en los estudios, tropiezos con la mala calidad del celuloide en uso y hasta inesperados cortes de luz, lo que explica las irregularidades de la fotografía que era «dispareja, espléndida en ciertas partes y en algunas, fuera de foco».

Revista «Vea», por otra parte, señalaba: «ARBOL VIEJO es un drama intenso, y para llevarlo al cine hubo necesidad de hacer una adaptación cinematográfica a la obra de Antonio Acevedo Hernández suprimiéndole esa amargura intensa de la obra teatral, conservando sólo su esencia, la médula central, en medio de la cual viven y se mueven sus personajes.

El desarrollo del argumento es lento. De una lentitud exasperante. Es el drama de la gente de nuestros campos demasiado idealizado. Muchos de sus personajes son falsos y sensibleros, pero han llegado al cine más humanizados y desprovistos de esa amargura que puso en cada uno de ellos el autor. De todos modos, hará llorar al público de los cines de barrio, que busca dramas del estilo de CUANDO LOS HIJOS SE VAN y MALDITAS SEAN LAS MUJERES» (2).

La incursión de Navarro en el cine nacional no fue afortunada en este intento de hacer un drama campesino en tierras extranjeras.

TU ERES MI MARIDO

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1943. Argumento: Gabriel Sanhueza. Intérpretes: Blanca Negri, Americo Vargas, Rubens de Lorena, María Llopart, Rogel Retes. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 22 de junio de 1943, Cines Central, Santa Lucía y Continental.

En un mismo barco viajan el marinero Pérez (Americo Vargas) y un millonario industrial, Don Basilio Godomar (Americo Vargas). El ataque de un submarino hunde el transatlántico. El marinero llega a la costa y es confundido con el millonario. Laura, su mujer (Blanca Negri), es la única capaz de descubrir la identidad de su marido. Las cosas se complican cuando aparece - como por arte de magia - el verdadero hombre de negocios. A objeto de probar su identidad, el suplantador es obligado a manejar un avión, una de las secuencias que más gustaron al público de la época, aunque los críticos no conmulgaron con tanta inverosimilitud.

«Se nos dirá que no es la vida del arte lo mismo que la vida de todos los días y estamos dispuestos a concederlo. Pero también es cierto que lo que se pide al arte es la verosimilitud por encima de la verdad. Lo artístico puede no ser lo verdadero, pero en todo caso debe ser verosímil, y las peripecias de TU ERES MI MARIDO, que están llamadas a producir risa y emoción, consiguen ambas cosas al precio de la falta de verosimilitud», era parte del comentario de «Ecran».

La crítica elogió los logros técnicos, destacando fotografía e iluminación. «El Diario Ilustrado», en extensa crítica que abarcó cinco ediciones del periódico, aludía a las semejanzas de la historia con la pieza teatral ¿QUIEN SOY YO?, de Juan Ignacio Luca, y con el film argentino CONCIERTO DE ALMAS, de Pedro López Lagar.

EL RELEGADO DE PICHINTUN

Dirección: José Bohr. Año: 1943. Argumento: Gustavo Campaña, basado en su farsa del mismo nombre. Intérpretes: Ana González, Alberto Closas, Alejandro Lira, Jorge Sallorenzo, Rolando Caicedo, José Bohr, Esther López, Mirella Latorre. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Estreno: 17 de agosto de 1943, Cines Santa Lucía y Continental.

Esta película, filmada en el plazo récord de 13 días, está basada en una farsa teatral de Campaña de enorme éxito en su estreno a comienzos de 1943 en el Teatro Imperio. Es una comedia costumbrista, con personajes caricaturescos, destinada a divertir a un público poco exigente.

José Bohr es Otto Von Block, relegado alemán que llega a Pichintún, siendo confundido por un alto personaje y recibido como huésped de honor del pueblo. Ana González es la empleada entrometida de la familia Verdejo. Jorge Sallorenzo interpreta a Don Viterbo, auténtico conocedor de su pueblo ya que, como jefe de Oficina de Correos de Pichintún, lee todas las cartas. Mirella Latorre es María Verdejo, muchacha casquivana que se enamora de Emparanza (Alberto Closas), profesor de Castellano del liceo. Rolando Caicedo representa a Don Gervasio, el sordo gobernador de Pichintún que da facilidades a Von Block para que se comunique con su «führer». Esther López encarna a Doña Hortensia Verdejo, típica madre chilena de quien se ha enamorado Don Gervasio. Para mayor deleite de la audiencia, La Desideria canta «Yo quiero ser estrella» y Alberto Closas, «Mi querido Agustín».

Film «bohriano» muy representativo de la década del cuarenta.

FLOR DEL CARMEN

Dirección: José Bohr. Año: 1944. Guión: Amanda Labarca. Intérpretes: Carlos Mondaca, Blanca de Valdivia «Kika», Manolo González, Elena Puelma, Marta Caro, Romilio Romo, Jorge Quevedo, Cora Díaz, Los Cuatro Huasos. Fotografía: Luis Graziani (blanco y negro). Música: Donato Román Heitman. Estreno: 28 de marzo de 1944. Cines Santa Lucía, Continental y Cervantes.

Se trata de una historia romántica de campo y cordillera al más puro estilo criollo, con canciones folklóricas y estampas campestres. Amanda Labarca escribió el argumento, guión y letras de canciones.

La crítica de «El Diario Ilustrado» señala: «No se puede establecer comparación con las películas chilenas que la han precedido, sino entre ésta y las dos anteriores del mismo director: P'AL OTRO LAO y EL RELEGADO DE PICHINTUN. Comparando así, el

progreso es evidente, pues FLOR DEL CARMEN tiene a su favor los magníficos escenarios naturales, sus espléndidas fotografías, su buen sonido general, sus enfoques felices, pero adolece de los mismos defectos que las dos películas nombradas: humilde calidad de su guión y deficiente acción de los intérpretes...Ni siquiera se puede hablar de ella como película de argumento; hay que considerarla, más bien, como acertados cuadros de costumbres campesinas, sabrosos, movidos y que han sido hilvanados entre sí con un diálogo y una acción que poseen cierta unidad, pero que no logran interesar.

La señora Labarca no ha debido torturarse mucho para idear la trama: Flor del Carmen, hija del capataz de un fundo, está enamorada de un apuesto peón: su padre se opone a este matrimonio y, en cambio, cede a las amenazas de un campesino rico y cínico que le prestó dinero, estando en apuros. Lo impone a su hija, se fija la fecha del casamiento pero dos días antes hay un accidente en el río que pone en peligro la vida del hijo menor del capataz. El peón rechazado lo salva y en premio el padre accede a darle la mano de Flor del Carmen. El novio rico y cínico, descubierto en sus manejos y puesto en ridículo por su cobardía es castigado por una pedrea general y huye. La pareja feliz se besa...y todos contentos.

El armazón de la película no puede ser más ingenuo ni más repetido en toda clase de cuentos y novelitas cursis. Con tan pobre base el diálogo languidece y el interés se esfuma. Sólo logran concentrarlo pinturas circunstanciales de ambiente que organiza con tino el director y filma la cámara. Cuadritos de costumbres que vale la pena mencionar: el arreo de animales del comienzo de la cinta, fotográfica y técnicamente impecable; la escena de las carretas; escenas del rodeo; las de la riña; las del río y algunos primeros planos del capataz que hace Jorge Quevedo, el único actor verdadero de la película, de Elena Puelma, dando de comer a las aves y de Blanca de Valdivia en su canción. Cine fraccionado que merecía figurar con honor en un «corto» de propaganda turística....

Una observación final: es una falta de respeto al público y a los invitados, cortar una película para hacerle la propaganda a una estrella de cine que llega a la sala; más cuando han asistido a la presentación representantes del Gobierno que no han ido precisamente a participar en un homenaje a una artista, sino a ver si el cine nacional ha progresado».

HOY COMIENZA MI VIDA

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1944. Argumento: Gabriel Sanhueza. Intérpretes: Lucho Córdoba, Olvido Leguia, Choly Mur, Carmen Idal, Julia Pou, Esther López, Ernestina Paredes, Mafalda Tinelli, Romilio Romo, Rodolfo Onetto, Américo Vargas, Agustín Orrequia, Jorge Quevedo, Rolando Caicedo, Rubén Darío Guevara. Cámara: Enrique Soto (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 25 de abril de 1944. Cines Central, Santa Lucía y Continental.

Narra la historia de un músico incomprendido (Lucho Córdoba) que se las arregla como puede a pesar de que todo le sale mal. Ayuda a un hermano que estudia medicina, pero cuando éste se recibe se olvida de quien contribuyó a pagarle la pensión y comprarle los libros. El pianista, entonces, deja a un lado la bohemia y se dedica por entero a su arte, triunfando en un concurso musical en Nueva York, donde obtiene clamoroso éxito con una rapsodia original.

Una de las novedades de la película era la aparición de la Sinfónica de Chile ejecutando un vals vienés, bajo la conducción de Víctor Tevah. Lucho Córdoba popularizó la canción «Son cosas de la life», tema central de la película. La crítica señaló imperfecciones en la estructura dramática de ciertas situaciones y personajes, elogiando el trabajo de Córdoba y algunos aciertos fotográficos y sonoros.

ROMANCE DE MEDIO SIGLO

Dirección: Luis Moglia Barth. Año: 1944. Guión: Carlos Vattier y Francisco Coloane. Intérpretes: Inés Moreno, Francisco Flores, Florindo Ferrario, Nieves Yanko, Mario Gaete, Hernán Castro Oliveira, Orlando Castillo. Fotografía: Fulvio Testi (blanco y negro). Música: Próspero Bisquertt. Estreno: 10 de octubre de 1944. Cines Central, Santa Lucía y Continental.

A fines de 1943 se gestó el nacimiento de los espectaculares estudios de Chile Films, verdadero mini-Hollywood criollo con magníficas instalaciones y moderna maquinaria que le permitía idear grandes proyectos a futuro. En 1944 surge ésta, la primera película producida en esos estudios.

Corre el año 1891. El drama de la revolución golpea el corazón de los chilenos y Santiago bulle en las calles. Ha caído el Presidente Balmaceda, y el pueblo se entrega al saqueo de la ciudad.

El «romance» se inicia con la fiesta de compromiso de Ana María (Inés Moreno) y Ricardo (Florindo Ferrario). Sorpresivamente, un revolucionario malherido busca asilo en casa de la joven. La historia romántica continúa a través de los años. Presenciamos el terremoto de agosto de 1906 en Valparaíso, las fiestas del Centenario en 1910, los arrestos sociales de 1920 cuando el pueblo cantaba «Cielito Lindo» para llegar hasta 1944.

La acogida que recibió la película no estaba en los planes de los productores. De acuerdo a comentarios, el film tenía errores en sus referencias históricas y carecía de chilenidad. «Aburrida, artificiosa, con aquel terremoto y aquel saqueo de sainete, nos pareció, como a muchos, no de medio siglo, sino por lo menos, de siglo y medio» (1), comentaba «Dos» en «Ecran». La crítica en esta revista señalaba que la dirección «es pobre en recursos, carente de fantasía y espiritualidad, sin gracia ni novedad que sean dignas de especial mención» (2).

Enrique Coloane, en carta aparecida en «El Diario Ilustrado» reconocía su participación en la elaboración del guión, y aclaraba que dicha colaboración había sido totalmente suprimida: «...entre las sorpresas del séptimo arte no me había encontrado con la de un argumentista que no reconoce su propia obra, por superada que ésta haya sido en la realización cinematográfica» (3).

Por otra parte, el director argentino Moglia Barth declaraba a la prensa que su película se exhibía a teatro lleno y que el público la premiaba con aplausos cerrados en plena exhibición, lo que aparentemente se contradecía con la realidad. Tobías Barros, productor de cine y director teatral de gran trayectoria en Chile, nos cuenta una anécdota tragicómica de esta película: «Se filmó con gran despilfarro. Se compró un piano de cola nuevo para lanzarlo por una ventana para la escena del terremoto. Desafortunadamente, el piano cayó por la ventana pero el momento no se filmó porque la cámara no tenía rollo. El piano que se ve en la película es uno de segunda mano» (4).

BAJO UN CIELO DE GLORIA

Dirección: José Bohr. Año: 1944. Argumento y Guión: René Olivares. Intérpretes: José Bohr, Mario Gaete, Carmen Barros («Marianela»), Mafalda Tinelli, Ernesto Oyarzún, Rolando Caicedo, Jorge Reynó. Fotografía: Luis Graziani (blanco y negro). Estreno: 5 de diciembre de 1944 . Cines Santa Lucía y Continental.

La trama gira en torno a un padre (José Bohr) que cree, equivocadamente, que su hijo (Mario Gaete) corteja a María Luisa (Mafalda Tinelli), mujer que él ama, en circunstancias que el muchacho suspira por otra joven (Marianela). El protagonista termina redimiendo con su vida el error que lo lleva a desertar de la Fuerza Aérea en un momento de ira. Al final, el padre, la muchacha y su pequeño hijo rinden homenaje al joven fallecido en un desfile aéreo.

La película tenía semejanzas con LA RUTA SIN FIN, exitoso film francés de la época, protagonizado por Victor Francen y Marcelle Chantelle, con la diferencia que en ese film el ambiente era marino. Además, se aprovechaba la popularidad de Carmen Barros como cantante en Radio Agricultura, quien hacía su debut cinematográfico. Fue realizada con escasos recursos, y Bohr se reservó uno de los roles protagónicos, trabajo que cosechó buenos comentarios de los especialistas.

«Ecran» indica que con esta película se incorpora «por primera vez al cine nacional, el tema de la aviación, que ha sido explotado en otras partes, y ante cuyas dificultades habrían retrocedido nuestros cinematografistas» (1).

De acuerdo a un ensayo escrito por María Romero en revista «Zig Zag», en su número especial de Cincuentenario, tal afirmación carece de severidad. En dicho artículo, la comentarista señala que en 1926 se estrenó EL CRISOL DE LOS TITANES, con argumento original de Hernán Astorga Ibáñez, exteriores en Santiago, Viña del Mar y las salitreras de Tocopilla, y actuaciones de Elena Ovalle Rosemberg, Ernesto Peralta Martínez, Manuel Leiva, Alberto Mermod y la participación especial del famoso volante Aladino Azzari, en el rol de un piloto del correo aéreo, primer film chileno en que figura la aviación como protagonista.

Decía Bohr en relación a las connotaciones aéreas de su film: «Quería poner de relieve la Fuerza Aérea de Chile y realizar un tema

original. El guión, escrito por René Olivares, habla muy en alto de las posibilidades de este muchacho inquieto e inteligente, y estimo que debiera dedicarse exclusivamente a escribir argumentos....El mayor mérito de la película es la oportunidad que me ha presentado la naturaleza para aprovechar acontecimientos y fenómenos. He tomado el paisaje natural de Chile, las formaciones aéreas, el sol, la lluvia, la neblina..» (2).

Bohr se mostró complacido con el trabajo realizado: «Creo que he trabajado con los mejores elementos para asegurar el éxito de BAJO UN CIELO DE GLORIA. Los hermanos Taulis, Luis Graziani, Orlando Cordero han colaborado en la parte técnica con íntegra dedicación. En cuanto a los actores, cada uno de ellos ha logrado posesionarse bien de su papel y actúan con plena naturalidad. Este último aspecto es el que resulta más difícil lograr en la dirección de un film, ya que la espontaneidad sólo se logra cuando los actores manifiestan un espíritu artístico bien cultivado. Y, felizmente, en este caso, he conseguido obtener positivas ventajas de los integrantes de la película» (3).

HOLLYWOOD ES ASI

Guión, Argumento y Dirección: Jorge Délano. Año: 1944. Intérpretes: María Maluenda, Guillermo Yánquez, Pedro de la Barra, Ricardo Moller, Fanny Fischer, Adolfo Yankelevich, Maddy Paulin, Italo Martínez, Jorge Quevedo, Blanca Sáez, Domingo Tessier, Rolando Caisedo, Lucho Souza, Roberto Parada, Agustín Siré, Enrique Marget, Mafalda Tinelli, Mario Ortega, Eduardo Alcarez, Hernán Lathrop, Jacobo Munick, Tomás Stanley, José Alamiro, Horacio Peterson. Fotografía: Egidio Heiss (blanco y negro). Música: Pablo Garrido. Duración: 80 minutos. Estreno: 19 de diciembre de 1944. Central, Santa Lucía y Cervantes.

María Contreras (María Maluenda), joven de Los Andes, gana el concurso Beauty Factory que le permite viajar a Estados Unidos. Abandona a su novio Andrés (Pedro de la Barra), joven médico que se opone a la aventura, y se traslada a Hollywood, donde toma contacto con quien será su manager. Aparecen otros personajes del mundo del cine: Bob Leighter (Guillermo Yanquez) y Herbert Polish (Ricardo Moller), director extravagante que está dando los toques finales a una

película protagonizada por Constance White. Ésta muere en un accidente automovilístico y María, su doble, debe terminar en secreto el rodaje de la película. Finalmente, María no puede ir al estreno en el Teatro Chino, a objeto de evitar que se descubra la suplantación. Una noticia radial le cambiará su vida: el cónsul de Chile ha llegado a California acompañado de Andrés. Corre a su encuentro, dejando atrás la posibilidad de triunfar en el mundo del cine.

El comentarista J.N.Tobalaba destaca los logros de este film: «Si el título HOLLYWOOD ES ASI lleva a pensar en la obligación de dar a conocer los estudios y la ciudad del celuloide norteamericanos, esta finalidad ha sido superada. Una presentación objetiva de Hollywood, con sus construcciones exteriores e interiores, y sus residenciales, cafés y restaurantes habitados por los personajes que vemos en la pantalla, es tema de sobra explotado y que podría utilizarse para el socorrido argumento de las aspirantes a estrellas que, después de algunas vulgares aventuras, triunfan, se casan y tienen niñitos rubios. Ese es el Hollywood que conocemos todos a través de la pantalla, y a pesar nuestro.

Si Coke se hubiera propuesto mostrarnos la arquitectura y la realidad humana objetiva de la ciudad del cine, jamás habría podido mostrarnos el espíritu de Hollywood, que es lo que realiza magistralmente en su película. Nos habríamos aburrido viendo correr la cámara de uno a otro estudio y de uno a otro personaje más o menos en pose espontánea, mientras el argumento se habría derrumbado por falso y por trillado. Y aquí está, precisamente, el acierto de Coke, que sin ser un imaginista empedernido no habría podido concebir ni realizar. Recurrió al sonambulismo de su protagonista, y vemos por este «medium» el espectro de Hollywood, vehículo que nos conduce a su espíritu» (1).

La crítica de «Ecran» señala: «El contraste entre lo que la cinta promete con su título y lo que es en la realidad, en lo que podríamos llamar la irremediable prosa del cine chileno, la deslustra. En definitiva, parece que es sólo en Hollywood en donde se nos pueda decir cómo es Hollywood, sea que lo vean los ojos de quienes son allí dueños de casa, o sea que lo vean ojos de extranjeros.

La cinta que estamos comentando no tiene en realidad una respuesta categórica y concreta a la pregunta «¿Cómo es Hollywood?», ya que, cambios más o menos, la acción pudo haberse transportado

no a un país extranjero sino a cualquier ciudad de Chile. La falta de elementos vuelve a ser la gran enemiga de nuestra joven industria...No hay tantas innovaciones en esta cinta como las que pudieron esperarse de su título y de la mayor experiencia que su autor ha ganado con los años. Lo más audaz nos parece en ella un sueño nocturno en que la protagonista dialoga con los Hermanos Marx y con Chaplin, se coloca frente a una cámara en que la mira una luminosa pupila de forma humana y bajo un micrófono que es una gigantesca oreja, y corre varias aventuras hasta despertar.

Presenta toques suprarrealistas como algunas telas de Salvador Dalí, pero nada tiene que ver este sueño con el guión de la cinta, en el cual sólo constituye la nota original y de concepción avanzada....En ocasiones anteriores hemos saludado en Jorge Délano al gran director de nuestra cinematografía nacional, por la gracia y frescura inagotable de su ingenio, por la forma airosa en que ha sabido ir venciendo las dificultades que la materialidad del oficio imponía a sus creaciones. Hoy hacemos lo mismo. HOLLYWOOD ES ASI puede ser mejor o peor que tales y cuales películas chilenas de ayer y de hoy, o estar o no a la altura de esas y aquellas de producción extranjera. No importa. Lo que sí debemos reconocer es que siempre salta la nota extraordinaria, el chispazo del ingenio sutil, y aunque esta última película no llega tal vez al nivel de la producción anterior del director, que tiene sin duda aciertos más profundos en ESCANDALO y LA CHICA DEL CRILLON, vuelve a revelar la mano maestra del hombre que suma a su talento el arrastre de experiencia que aporta el haber dedicado gran parte de su vida al progreso de nuestra industria cinematográfica» (2).

LA AMARGA VERDAD

Dirección: Carlos Borcosque. Año: 1944. Guión y Argumento: Tulio Demicheli. Intérpretes: Carlos Cores, María Teresa Squella, Mafalda Inelli, Hernán Castro Oliveira, Elvira Quiroga, Plácido San Martín, Nieves Yanko, Cora Díaz, Jorge Sallorenzo, Chela Bon, Rodolfo Onetto, Carlos Mondaca, Ricardo Moller, Horacio Peterson, Pelayo del Real. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Próspero Bisquert, ejecutada por la Orquesta Sinfónica dirigida por Armando Carvajal. Duración: 90 minutos. Estreno: 19 de febrero de 1945, Cines Real Santiago y Victoria.

Por su costo y repercusión, esta película puede considerarse como una superproducción de aquellos años. Significó, además, el regreso a Chile del porteño Borcosque, fundador de la revista «Ecran» en 1930 y realizador de varios largometrajes antes de radicarse por seis años en Buenos Aires donde realizó 15 películas.

La historia de este film, que inicialmente se iba a titular EL MISTERIO DE LOS NOGALES, está basada en una anécdota chilena de 1924. La intriga es bastante melodramática y se basa en la suplantación de identidades: Eduardo y Juan , hijos de la señora y de la empleada de la familia Medina, nacen simultáneamente y son asistidos por el Dr. Estévez durante una noche de tormenta. El padre del primer niño, portador de epilepsia, huye en el instante del alumbramiento y, al pasar los días, la empleada, que sueña con ofrecer lo mejor a su hijo, se aprovecha de un descuido y cambia las criaturas.

Pasan los años y el joven pobre, transformado en rico, está pronto a recibirse de médico. Ama a Isabel, hija del Dr. Estévez. Cierto día escucha una extraña conversación entre su madre y el Dr. Estévez y comienza a ser víctima de una duda cuyo enigma acrecientan Isabel, su maestro, y principalmente la empleada más antigua de la casa. El joven consigue develar «la amarga verdad». Resignado a su destino, sabiéndose heredero de la enfermedad de su padre y preocupado de no causar dolor a su verdadera madre, decide renunciar a sus derechos, corriendo la suerte de su progenitor, alejándose para siempre de su familia.

«Ercilla» comenta: «LA AMARGA VERDAD aparece como una prueba de fuego para Borcosque, ya que, a no mediar su habilidad, habría caído en una película acaramelada, insulsa y vulgarota. Pero sucede lo contrario: desde los primeros rollos, el espectador ingresa a un juego de expectación. ¿Qué sucederá? ¿A qué obedece la extraña psicología del personaje que encarna Carlos Cores? ¿Porqué esa atmósfera misteriosa? La madeja se desenreda lentamente, hasta convertirse en algo simple, en un problema casi sin importancia, aunque con acentuados pincelazos amargos.

El libretista ha querido expresar lo que puede acontecerle a un muchacho que, por haber nacido a una misma hora, en un mismo día que otro, ha sido cambiado, sacrificándose espontáneamente el cariño maternal. Cuentan que en otros tiempos, cuando no existía un control

estricto en los nacimientos, este caso era común en los hospitales. De modo que la historia es vieja, pero nueva cinematográficamente».

La película tuvo una apoteósica premiere en Valparaíso la noche antes del estreno oficial en Santiago, con la presentación en vivo de las primeras figuras Carlos Cores y María Teresa Squella, y una cena de gala en el Casino de Viña que reunió a lo más selecto de la sociedad de la época.

UN HOMBRE CAYO AL RIO

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1945. Argumento: Alvaro Puga. Intérpretes: Lucho Córdoba, Olvido Leguía, Rolando Caicedo, Esther López, Rodolfo Onetto, Raúl del Valle, Jorge Sallorenzo, Julita Pou, Rubén Darío Guevara. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 17 de abril de 1945, Cines Santa Lucía y Continental.

Se trata de una comedia policial - inicialmente se iba a titular EL CRIMEN DEL CANAL SAN CARLOS - en que Lucho Córdoba y Jorge Sallorenzo interpretan a dos vagabundos que se guarecen en las laderas del Mapocho y que se encuentran con un hombre (Humberto Onetto) a quien han lanzado al río con intenciones criminales. A partir de esa situación se desata una infinidad de disparates y situaciones cómicas ideadas para lucimiento de Lucho Córdoba.

«Ecran» comentaba: «El mayor mérito de la dirección de Eugenio de Liguoro reside en la agilidad continua que muestra para dar ritmo a un argumento muchas veces desmayado que, de no haber sido tratado con destreza, hubiera resultado carente de interés y de humanidad. Mueve personajes y situaciones con rapidez, impidiendo así que el público repare en el aspecto convencional de la mayor parte de las situaciones «.

Lucho Córdoba y Eugenio de Liguoro, en un film de consumo y de gusto popular que fue el éxito comercial más importante del cine chileno de 1945.

LA CASA ESTA VACIA

Dirección: Carlos Schlieper. Año: 1945. Argumento: Hermann Sudermann, basado en su relato EL MOLINO SILENCIOSO. Intérpretes: Alejandro Flores, Chela Bon, María Teresa Squella, Ernesto Vilches, Horacio Peterson, Plácido Martín, Ricardo Moller, Gerardo Grez, Lucy Montez, Sonia Sotomayor, Sergio Beloso, René Cortéz, Clara Guerrero, Nora Sansé, Anita Beltrán, Marion Louis, Galvarino Manrique, Mario Marquez, Alejandro Misle, Silvia Oxman, Enrique Martí, Puri Matsen, Eugenio Guzmán. Fotografía: Fulvio Testi (blanco y negro). Música: Helmut-Hellfritz. Duración: 75 minutos. Estreno: 2 de julio de 1945, Cines Real y Santiago.

La casa de que habla el título ha sido habitada por una familia cuyo padre ha impuesto la violencia que más tarde hereda Carlos, su hijo mayor (Alejandro Flores). La madre, mujer dulce y reprimida, también es víctima de aquella atmósfera. Un día, el niño es atacado por un perro y su hermana sale en defensa del animal. La muchacha sube a un carro tirado por un caballo, y su hermano, enfurecido, encabrita a la bestia que echa a correr por el campo. Se produce un accidente y la joven fallece. El muchacho, arrepentido, da cuerda a una caja de música que acompañó hasta último momento a su hermana. Jorge, su hermano menor (Horacio Peterson), ayudará a Carlos a sobrellevar el dolor.

Pasan los años. Daniel (Ernesto Vilches), viejo amigo del padre, viudo y padre de la hermosa María Cristina (Chela Bon), ha ayudado a ambos hermanos, quienes han prometido no casarse nunca a objeto de consagrar sus vidas a una inquebrantable unión fraternal. Cuando Jorge debe enrolarse por dos años en la Marina se da cuenta que ama a María Cristina, sentimiento que Carlos trata de sofocar violentamente, pero la relación de la pareja es muy fuerte.

Carlos cae en profunda depresión: deambula por la casa, se encierra en un estudio en el subterráneo donde lee y realiza misteriosas actividades. Uno de sus amigos, preocupado de su mutismo, lo obliga a abandonar el aislamiento llevándolo a un baile. El cambio es tan abrupto que al poco tiempo decide casarse con Ruth (María Teresa Squella), muchacha ostensiblemente menor que él. Regresa Jorge quien accidentalmente divisa a Ruth en el coro de niños de una iglesia y queda prendado de ella, sin saber que es la esposa de su hermano.

Todos estos incidentes ocurren en los primeros 25 minutos de este novelón a la antigua (con exteriores en el balneario de Zapallar), eco de producciones estadounidenses, mexicanas y argentinas del mismo tipo que se exhibían con éxito en esa época, y cuyos ambientes recuerdan a piezas teatrales de Ibsen y a la novela gótica inglesa.

La crítica objetó incoherencias y excesos melodramáticos del guión y deficiencias en el montaje y dirección. Destacó la actuación protagónica de Alejandro Flores, decorados y factura técnica. En su época, fue una película importante y valiosa para los estudios Chile Films.

CITA CON EL DESTINO

Dirección: Miguel Frank. Año: 1945. Guión: Gloria Moreno, basado en tres relatos de CUENTOS DE LA TIERRA CHILENA, de Joaquín Díaz Garcés. Intérpretes: Carlos Mondaca, Blanca de Valdivia «Kika», Alejandro Lira, Jorge Quevedo, Rolando Caicedo, Eduardo Alcaraz, José Perlá, Anita del Valle, Jorge Sallorenzo, Agustín Orrequia, Alma Montiel, Esther López, Maruja del Solar, Jorge Sallorenzo, América Viel, Roberto Montes, Blanca Sáez, Chicho Oyarzún, Ana Beltrán, Yolanda Grez, Renato Valenzuela. Fotografía: Enrique Soto (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 7 de agosto de 1945, Cines Santa Lucía y Continental.

Son tres historias basadas en cuentos de Díaz Garcés, más conocido literariamente como Angel Pino, unidas a través de la figura de un organillero vagabundo (José Perlá) que distribuye por dinero un anticipo del futuro; temáticamente, la anécdota de los tres relatos gira en torno a la influencia del destino y el azar en los seres humanos.

El primer cuento, de ambiente urbano, UN ALMUERZO, protagonizado por Alejandro Lira, Jorge Quevedo y Anita del Valle, relata la historia de un bandido que burla al agente de investigaciones que por casualidad se ha topado con él y lo arrastra a la carcel.

En EL INCENDIARIO, con Agustín Orrequia, Rolando Caicedo, Jorge Sallorenzo, Esther López, América Viel y Roberto Montes, un incendio oportuno pone fin al descalabro económico de un dueño de una paquetería pueblerina, además de resolver el problema sentimental de su hija.

En el tercer episodio - de ambiente campesino - DEL NIDO DESIERTO AL REGAZO ABUNDANTE, con Kika, Blanca Arce, Carlos Mondaca y Alma Montiel, un labriego con tres hijos recibe el extraño anuncio que tendrá otros tres. Nacen, efectivamente, de su relación conyugal dos hijas, y una tercera llega en circunstancias bastante especiales, confirmando el dicho popular que los niños vienen al mundo «con una marraqueta bajo el brazo».

En relación a su obra, Miguel Frank comenta: «La concepción de él (Díaz Garcés) tiene un sentido determinista. No será un tema demasiado profundo para la comprensión general. La deducción es clara: la humanidad está regida por el azar, y, a pesar de nuestros planes, siempre estamos delimitados por la realidad que originan los acontecimientos...Una de mis grandes finalidades es la de presentar por primera vez en el cine nacional personajes con características psicológicas definidas.» (1).

Revista «Ecran» señala: «Son bellos momentos de la literatura chilena. La levedad de los toques, la profunda observación de la naturaleza humana y la malicia se combinan ágilmente en estas páginas de Angel Pino. Pero el aprovechamiento que de ellas se ha hecho es más teatral que cinematográfico, acaso con la excepción del tercer episodio.

Hay exceso de diálogos, relativa inmovilidad de los escenarios y relato de cosas que pudieron sugerirse o presentarse a la vista del espectador. Gloria Moreno, autora del guión, no ha sabido sobreponerse a la inclinación natural de su temperamento y ha revestido toda la obra de un matiz adecuado más a las tablas que al cine.

Es una película que ha sido concebida y realizada sin pretensiones. Su principal mérito está en su sencillez, en la emoción con que los personajes llegan hasta el espectador, en la intención de haber presentado nuestro pueblo y nuestras costumbres, en la gracia sutil de muchas escenas. No es una cinta destacada; pero sí resultará agradable para todos los públicos» (2).

No tan complaciente fue Sergio Zamudio en «Ercilla»: «CITA CON EL DESTINO pertenece a ese tipo de películas que nada aportan y que nada dicen en el progreso de la industria cinematográfica nacional. Queda, desgraciadamente, en ese grupo de películas destinadas algún día a servir de pira fantástica para algún ejercicio de bombas, como AMANECER DE ESPERANZAS, LAS APARIEN-

CIAS ENGAÑAN, HOMBRES DEL SUR, NADA MAS QUE AMOR y muchas otras que por el momento olvido....Es un experimento más en el gran laboratorio en que han convertido nuestro cine. Pero un mal experimento, con materias primas de mala calidad, manejadas por manos inexpertas que no tienen más experiencia en cine que haber leído muchas revistas cinematográficas, haber asistido mucho al cine, andar del brazo con las estrellas o tener mucha plata dispuesta a malgastarla en unos cuantos metros de celuloide» (3).

Cabrera Leyva sostiene que la película, una de las primeras realizaciones episódicas en nuestra cinematografía, era teatro mal filmado, con intérpretes desaprovechados y una adaptación cinematográfica desabrida.

El film tuvo discreto éxito de público.

CASAMIENTO POR PODER

Dirección: José Bohr. Año: 1945. Argumento: Fernando Jiménez de Cisneros (Fernando de Mastia). Intérpretes: Fernando de Mastia, Alejandro Lira, Rolando Caicedo, Cora Díaz, Jorge Sallorenzo, Jorge Reynó, Marilú Zol, Esther Soré, Placido Martín, Marilú Zol, Vicente Valdivia, Anita Beltrán, Emma Escobar. Cámara: Enrique Soto (blanco y negro). Estreno: 25 de septiembre de 1945, Cines Santa Lucía y Continental.

Comedia de intriga y de suplantación de personalidad centrada en la figura del «Manos de Plata», cínico hombre del hampa (Fernando de Mastia), quien quiere apartar del ambiente a su hija, el más grande amor de su vida. Pero no es capaz de librarse de sus inclinaciones delictuales, coqueteando con la falsificación y el chantaje.

La película se realizó para satisfacer al productor, guionista y protagonista del film, Fernando Jiménez de Cisneros. La opinión de la crítica fue fría, reservando duros comentarios al cinismo y falta de moral de una historia en que los malos quedaban sin castigo y no había en ellos nobleza alguna que los redimiera.

Dice Sergio Zamudio: «CASAMIENTO POR PODER no es una película. Está muy lejos de serlo. Es un experimento hecho con el argumento, el capital y la interpretación del señor Fernando Jiménez de Cisnero, quien, al parecer, está dispuesto a pagar muy cara su

popularidad a costa del prestigio del vapuleado cine chileno. El argumento es falso, ordinario, infantil, explotado hasta el cansancio por las películas americanas, pero con más decoro, con un fondo más moral que el de CASAMIENTO POR PODER. Los diálogos son siúticos, tremendamente cursis y pedrestres. Abundan los chistes de almanaque y los discursos soporíferos que brotan en cada escena, haya o no necesidad de grandilocuencia....Pudo haber sido una buena película, con un argumento más moralizador, una dirección más cuidadosa y, sobre todo, sin don Fernando Jiménez de Cisnero (Fernando de Mastia)».

Este intento de comedia brillante «a lo Hollywood», pese a las críticas adversas, tuvo aceptación por parte del público a que estaba destinado.

DOS CAIDOS DE LA LUNA

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1945. Argumento: Eugenio Retes. Intérpretes: Eugenio Retes, Ana González, Elena Puelma, Rolando Caicedo, Gerardo Grez, Ricardo Moller, Lolita Moreno, Rodolfo Martínez, Marta Pizarro. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 8 de octubre de 1945, Cines Santa Lucía y Continental.

En este film, la pareja de comediantes interpreta a un par de «atorrantes» que de la noche a la mañana se encuentra en la opulencia. Eugenio Retes conquista a una española (Lolita Moreno), mientras que la Desideria tropieza con un galán (Rubén Darío Guevara) que quiere sacar partido de su presencia. Frecuentan grandes salones de fiesta y se entregan a disfrutar de una existencia frívola. Pero un día despiertan a la realidad y se dan cuenta que es mejor la vida sencilla, desinteresada y sincera.

El propio Eugenio Retes se encarga de describir su personaje: «Es el «roto» chileno de barrio pobre, que se dedica a vender cancioneros y que se siente sujeto a las leyes sindicales. Es un roto ingenuo que se ve envuelto en una trampa sin culpa alguna, que no se emborracha, pero que hace reír....Es un personaje típico, de extracción profundamente popular, que pinta su carácter mismo y su idiosincrasia.

No es la desfiguración que otros conciben respecto de nuestro «roto»...No es fatalista, al contrario, enormemente optimista. No existe en otro país un personaje de raigambre popular tan rico en ilusiones como el «roto». Jamás se siente derrotado. Si padece de frío, se cubre con una bufanda, y le basta para echarse a caminar alegremente. Tampoco es ladrón ni borracho. Esos son accidentes. Y sobre todo, es intuitivo. Nadie lo engaña. El cine, ciertamente, debe reflejar esta realidad para llevar a otros países una impresión humana de arraigo popular que sea exacta» (1).

En la película poco importaba la trama ya que sólo estaba concebida para el lucimiento exclusivo de los intérpretes centrales. Se trata de un film popular, que pretendía hacer reír a un público de nivel de exigencias y medios de diversión diferentes y más limitados que los de hoy.

Como el crítico Sergio Zamudio acota: «lo que se llama Séptimo Arte se deja al lado afuera de la puerta» (2) .

EL PADRE PITILLO

Dirección: Roberto de Ribon. Año: 1945. Guión: Jorge Jantus, basado en una obra de Carlos Arniches. Intérpretes: Lucho Córdoba, Chela Bon, Conchita Buxón, Nieves Yanko, José Perlá, Placido Martin, José Pi Canovas, Elena Moreno, Ernestina Paredes, Ida Herrera, Nicanor Molinare, Semillita, Teresita, Carmen Moreno, Mireya Veliz, Agustin Orrequia. Fotografía: Fulvio Testi y Alfredo Traverso (blanco y negro). Música: Nicanor Molinare. Estreno: 12 de febrero de 1946, Cines Santa Lucía y Continental.

Chela Bon encarna a Rosita, muchacha pobre e ingenua que se ve enredada en un delicado asunto amoroso, que la obliga a recurrir a la ayuda espiritual del bonachón e ingenioso Padre Pitillo (Lucho Córdoba), cura de campo que no censura la pasión que ha arruinado a la pobre Rosita, aunque pone las cosas en su lugar y a su particular manera.

Es una comedia melodramática con final feliz, realizada en torno a la comicidad de Lucho Córdoba interpretando un personaje popular y carismático, muy del gusto del público de la época y que garantizaba utilidades inmediatas de boletería.

Seguros de la gran acogida que tendría esta comedia dirigida por el argentino Roberto de Ribón, los productores se atrevieron a estrenarla en México, traspié que hizo tambalear las aspiraciones exportadoras de la industria cinematográfica nacional.

MEMORIAS DE UN CHOFER DE TAXI

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1946. Argumento: Gustavo Campaña. Intérpretes: Lucho Córdoba, Blanca de Valdivia «Kika», Edmundo del Solar, Manolita Fernández, Elena Moreno, Rubén Darío Guevara, Lucy Lanny, Rey di Marías, Agustín Orrequia. Fotografía: Eugenio de Liguoro y Enrique Soto (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Estreno: 16 de abril de 1946. Cines Santa Lucía y Continental.

El título describe de manera precisa el argumento de la película: un chofer sesentón (Lucho Córdoba), que se hace cargo del primer taxi con patente de 1915 que otorga la Municipalidad en Chile, comienza a relatar su vida desde el momento en que adquiere el vehículo.

Es un film de época en que figuran escenas que reproducen pasajes de la sociedad chilena de 1918. Hay bailes de fantasía en el Club Hípico, pololeos en el cerro Santa Lucía, discursos políticos e incidentes en torno a divas de la ópera, episodios que pretenden dar una visión costumbrista a un film netamente comercial y hecho a la medida del comediante.

La crítica no fue entusiasta con el actor quien, aparentemente, habría mantenido esquemas interpretativos teatrales, con largos parlamentos de Campaña - cursis y faltos de gracia, según los críticos - que no ayudaron a la fluidez del relato cinematográfico.

«Ercilla» comenta: «Es una película sin más pretensiones que el hacer reír con el sólo nombre de Lucho Córdoba. Se puede ver como un espectáculo de entretenimiento, pero no para buscar arte cinematográfico ni artístico químicamente puro».

LA DAMA DE LA MUERTE

Dirección: Carlos Hugo Christensen. Año: 1946. Guión: César Tiempo, basado en un relato de Robert Louis Stevenson. Intérpretes: Carlos Cores, Guillermo Battaglia, Judith Sulián, Juan Corona, Agustín Orrequia, Italo Martinez, Plácido Martín. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Estreno: 4 de junio de 1946, Cine Real.

Dirigida por el joven realizador argentino Carlos Hugo Christensen, esta película no fue un éxito como esperaban los productores de Chile Films. Narra las vicisitudes de un joven de 24 años (Carlos Cores) que pierde todo su dinero en la mesa de la ruleta. Lo observa Clinton (Guillermo Battaglia), anciano que aparentemente se interesa por él. Cuando el perdedor abandona el casino para ir a arrojarse al Támesis, se acerca el anciano, quién, después de hacerle confesar las motivaciones que lo llevaron a jugar, lo invita a ingresar a un Club de Suicidas. Allí se sortea al que va a morir y se indica quien deberá quitarse la vida a través de las cartas que distribuye el Presidente del Club (Juan Corona).

El héroe se involucra en el juego, obteniendo la dama de corazón en la segunda partida del juego, signo inequívoco que él será la futura víctima. Tiene sólo siete días de vida, en los cuales intenta en vano la denuncia policial en un afán por desvincularse del terrible compromiso. En su vagabundear por las calles de Londres, conoce a una mujer (Judith Sulián) que se empeña en acompañarlo. Su interés por vivir posee ahora nueva motivación.

La prensa destacó unánimemente la espléndida recreación de época, una de las más logradas en el cine chileno hasta esa fecha. También alabó la fotografía, la dirección de Christiensen y su esfuerzo en realizar una historia de índole policial con toques de drama psicológico. No obstante, los diálogos, según estos mismos especialistas, eran rebuscados, algunas secuencias eran demasiado lentas y la lúgubre narración carecía de peso suficiente para constituir un largometraje, comparándolo con un entremés teatral.

«Ercilla» señalaba: «...Su argumento de índole policial. Christensen lo ha dirigido como un film de carácter psicológico, y a este respecto ha logrado algunos efectos magníficos de estudio de fisonomías y de reacciones humanas, especialmente en las escenas del

macabro tapete en que cada uno de los miembros del Club de los Suicidas se juega la vida» (1).

«Ecran» terminaba su comentario diciendo: «...Es de aquellas películas no escasas en la pantalla francesa de antes de la guerra, en que se hacía alarde de todo género de virtuosismos de realización, aún a riesgo de malbaratar cualquier ingenuo pero legítimo detalle. Carente de emoción humana, de interés directo, la admirarán los entendidos, pero el espectador corriente la habrá de recibir con notoria frialdad» (2).

EL DIAMANTE DEL MAHARAJA

Dirección: Roberto de Ribón. Año: 1946. Argumento: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Intérpretes: Luis Sandrini, María Teresa Squella, Chela Bon, Guillermo Battaglia, Rafael Frontaura, Agustín Orrequia, Juan Corona, Ernestina Paredes, William Russell, Jorge Sallorenzo, Horacio Peterson. Fotografía: Fulvio Testi (blanco y negro). Música: Jorge Andreani. Duración: 80 minutos. Estreno: 17 de septiembre de 1946, Cines Santa Lucía y Continental.

Se trata de uno de los films más caros y taquilleros de la década del cuarenta. Originalmente, se iba a titular EL DIAMANTE AZUL y los comentaristas, luego del estreno, la llamaron UN ARGENTINO EN LA INDIA.

La acción se desarrolla en un reino oriental donde Toribio (Luis Sandrini), empleado de una joyería, debe arreglar un reloj en el Palacio del Príncipe Azan (Rafael Frontaura) un tirano que ha secuestrado a la joven Zulima (Chela Bon) para convertirla en su 240° esposa. Alamir (Horacio Peterson), novio de la joven, aprovecha la oportunidad para acompañar a Toribio, quien debe convertirse en doncella del harem. Luciendo elegantes velos y rebozos, Toribio conquista el corazón del Maharajá de Sumatra (Guillermo Battaglia) - de visita en el reino del Príncipe - quien lleva un precioso diamante de poderes curativos engarzado en su turbante.

Luego de ayudar a liberar a Zulima quien escapa con Alamir, y a poco de regresar a su modesto trabajo en la joyería, Toribio accidentalmente se traga el diamante que el Maharajá intenta regalar al Príncipe quien le exige entonces que lo acompañe en palacio mientras el

hombrecito tenga la joya en su estómago. La partida de Elena (María Teresa Squella), una enfermera de quien Toribio está prendado, será decisiva en el destino del protagonista, quien debe decidir entre el diamante y su amada.

Algunos especialistas vieron escenas semejantes a LOST IN A HAREM (DOS LOCOS EN UN HAREM, de Charles Riesner, 1944), popular film protagonizado por Abbot y Costello. Otros consideraron que era una sátira al momento político argentino, en que se ridiculiza a los gobiernos de fuerza.

Dice «Ercilla»: «Sandrini repite el mismo personaje que ha creado en todas sus cintas anteriores - ese tipo que hace gala de desparpajo y expresiones lunfardas, pero sentimentalmente tímido.....En cuanto a la dirección de De Ribbon tiene una falla fundamental: la lentitud del ritmo que le imprime a todo el film, y que hace moverse a todos los actores dentro de cierta pereza que será todo lo oriental que se quiera pero que no produce ese dinamismo esencial en las películas de carácter cómico» (1).

«Ecran», por otra parte, acota: «Con escenarios fastuosos y un gran despliegue de personajes y recursos técnicos, Chile Films ofrece una película cómica, cuyo valor histriónico reside en la interpretación de su figura principal, el actor argentino Luis Sandrini, que en esta cinta supera todas las actuaciones bufas que hasta ahora se le hubieran confiado. Gracias, pues, a su intervención, el film hace brotar continuas carcajadas, especialmente durante los dos primeros tercios, en que la vena cómica se mantiene sin decaer un momento.

Hay chistes de calidad que Sandrini adereza con su espléndida mímica y sorprendente naturalidad. Al final, la acción languidece un tanto y hasta se notan en ella ciertos vacíos que afectan la continuidad...Como defecto digno de destacarse, podemos señalar que el elemento femenino que compone el harem no está a la altura de la riqueza que despliega el film» (2).

La conocimos en 1996 en el «Ciclo de Interlatinas» del canal argentino de cable «Space». Repleta de deficiencias de guión y dirección, el film tiene cierto interés por representar un tipo de comedia de situaciones y equivocaciones muy popular en la década del cuarenta. La historia - dos extensos incidentes carentes de gracia y atractivo - se apoya esencialmente en los chascos y chistes de Sandrini, cuya presencia no logra sacar a flote una comedia superada en el tiempo.

TORMENTA EN EL ALMA

Chile-Argentina. Dirección: Adelqui Millar. Año: 1946. Guión: Jenaro Prieto y Luis Hiriart, basado en la obra teatral FEDORA de Victoriano Sardou. Intérpretes: Mecha Ortiz, Mario Gaete, Raúl del Valle, Elsa del Campillo, Paul Ellis, Yoya Martínez, Froilán Varela, César Fiaschi, Ricardo Moller. Música: Jorge Andreani. Estreno: 1 de octubre de 1946. Cine Central.

Bastante cuestionada puede resultar la nacionalidad chilena de esta película rodada en su mayor parte en los estudios San Miguel de Buenos Aires, con una actriz argentina como protagonista central y con poco ambiente nacional. No obstante, en su reparto hay actores chilenos, fue parcialmente rodada en los estudios Santa Elena de Santiago, con exteriores en Apoquindo, y parte de la producción también fue chilena.

La trama se desarrolla en la Rusia zarista y su heroína, Fedora, es una princesa que jura vengar la muerte de su novio, asesinado en vísperas del matrimonio. Pero un nuevo amor surge en el camino de la aristocrática dama en la figura de un joven y apuesto pintor.

La prensa celebró la co-producción, señalando virtudes en su realización técnica y en el parejo nivel actoral, aunque acusaba lo anticuado de la melodramática trama.

Una versión italiana sobre el mismo tema con el título de FEDORA se había realizado en 1942, con la protagonización de Luisa Ferida y Amadeo Nazzari.

MUSICA EN TU CORAZON

Dirección: Miguel Frank. Año: 1946. Guión: Miguel Munizaga. Intérpretes: Margarita Lecuona, Pepe Armil, Blanca de Valdivia «Kika», Jorge Sallorenzo, Manolo González, Sonia y Myriam, Marianela, Cora Santa Cruz, América Viel, José Perlá, Juan Carlos Paz. Fotografía: Carlos Caroca (blanco y negro). Música: Enrique Castro Farías. Estreno: 19 de noviembre de 1946. Cine Santa Lucía.

Narra el conflicto de una famosísima artista (Margarita Lecuona) que ve empañada su carrera por la aparición de una bonita principiante (Kika). Hay situaciones equívocas, celos y sustitución de

personas. Se muestran exteriores de Santiago y parte de la película se desarrolla en «dos lujosos ambientes» del Hotel Carrera.

Se intentó hacer un musical muy al estilo Hollywood, pero los resultados fueron discutibles. Kika señala respecto a su rol: «Encarno a un personaje muy distinto al de mis dos cintas anteriores: una mujer moderna en una comedia universal. En su interpretación estoy realizando una de mis grandes aspiraciones, ya que, después de FLOR DEL CARMEN y CITA CON EL DESTINO, película en que encarnaba a una muchacha de nuestras tierras, ansiaba presentarme al público en un papel como el que ahora me han encomendado. Se trata de Gloria, una vedette de canciones melódicas y bailarina del chispeante can-can: un temperamento frívolo, pero lleno de calor humano y sinceridad. En su realización, y gracias al nuevo exterior cinematográfico con que se me presenta, espero pueda sorprender agradablemente» (1).

La crítica fue dispareja. Se elogiaron algunos aislados aciertos técnicos y los intentos de emular la fastuosidad de los musicales estadounidenses. Hernán Millas, en su crítica de revista «Ercilla» señala: «Argumento, fotografía, sonido, interpretación y cuanto componen una película, son de una mediocridad desesperante, y buenas figuras salen haciendo el ridículo, ajenas a lo que se tramó con ellas. Escenas fuera de foco, situaciones inconexas, fotografía obscura y todos los pecados que pueda cargar un film malo se han depositado aquí. Cuando pienso que ha sido exhibido en Cuba y México, enrojezco de vergüenza, como si mi calidad de chileno me diera complicidad en la producción de este adefesio. El mal que se hace al cine nacional con un film así, es de proporciones: el público, que durante siete días ha pifiado en el Santa Lucía MUSICA EN TU CORAZON, creerá que la pantalla chilena va en veloz retroceso y evitará entrar, durante largo tiempo, a una sala donde se exhiba una producción de esta tierra. Y éste es el mayor crimen del film» (2).

EL HOMBRE QUE SE LLEVARON

Dirección: Jorge Délano. Año: 1946. Argumento: Carlos Vattier. Intérpretes: Enrique Riveros, Nury Montsé, Enrique Barrenechea, Eloisa Cañizares, Agustín Orrequia, Octavio Cintolesi, Juan Corona, Hernán Castro Oliveira, Agustín Siré, Mafalda Tinelli, Haris Jahr, Angélica Montes, Meche Calvo, Gerardo Grez, Jorge Ramos. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Jorge Andreani. Duración: 76 minutos. Estreno: 26 de noviembre de 1946. Cine Central.

Alicia Vallester (Nury Montsé) es una escritora argentina que visita Chile a objeto de recoger datos para una biografía de Gabriela Mistral. Al perder el tren en un remoto pueblo, accede a viajar en un auto acompañada de dos individuos, un gordinflón que parece detective, y otro individuo esposado (Enrique Riveros). En el asiento delantero viaja una mujer, Vilma (Eloísa Cañizares), que será pieza clave en los acontecimientos que se desarrollan más adelante.

Una tormenta cordillerana obliga a los viajeros a pedir refugio en una cabaña, habitada por un viejo aficionado a las artes esotéricas (Agustín Orrequia). Mientras tanto, Alberto, el reo, ha confesado bastante de su vida a la escritora: desde su niñez (Jorge Ramos, como Alberto niño), compartida con un aborrecible hermano, le han culpado faltas que no ha cometido, hasta que se ve obligado a abandonar su hogar, convirtiéndose en vagabundo y embarcándose de contrabando, errando en el mundo por más de quince años.

En un descuido, el reo y la mujer escapan de la vigilia del gordo detective. Más adelante, conocemos las razones por las cuales están bajo arresto: un crimen que la mujer ha cometido, en la cual está involucrado el dueño de una casa de juegos y el propio hermano del protagonista.

«Ecran» comenta: «El cine chileno muestra en esta cinta un aspecto que no había sido explotado. Se trata del «suspenso», concepción moderna, en la cual los acontecimientos se suceden en un ambiente denso, subrayado por la morbosidad de los personajes. La cinta no habría podido coger únicamente por su tema, ya que el argumento, poco más que esbozado, no ofrece variaciones. Interesa, porque ha sido elaborada para sorprender con imágenes audaces, visiones suprarrealistas y vueltas inesperadas. El director no obedeció a las normas inflexibles de la cinematografía corriente, y logró, sin duda, que el espectador esté siempre a la espera de acontecimientos que recalquen la impresión torturadora...

El protagonista está envuelto en una red de circunstancias que empañan su inocencia, y se sabe condenado, a pesar de no haber delinquido. Merced a esta acumulación de detalles, se consigue hacer llegar hasta el público su tormenta interior. El director no quiere, en ningún momento, aflojar los hilos con que se va apretando el cerco. Sostiene el clima angustioso hasta el final, como para demostrar que

una película podría interesar, tal cual fue concebida por realizadores a los cuales no pareció necesaria la escena jocosa».

EL HOMBRE QUE SE LLEVARON fué la última película dirigida por Jorge Délano, Coke. La revisamos en 1994 y nos pareció interesante y diferente a aquellos realizados en la época, con buenas actuaciones protagónicas y, especialmente, muy entretenida.

SUEÑA, MI AMOR

Dirección: Eugenio de Liguoro. Año: 1946. Guión: Orlando Cabrera Leiva. Intérpretes: Leo Marini, Chela Bon, Lilianette, Marta de Caro, Ana Mirlo, Plácido Martín, Alejandro Misle, Hugo Miller. Fotografía: Eugenio de Liguoro (blanco y negro). Música: Leo Koke, con orquestaciones de Federico Ojeda y Vicente Bianchi. Estreno: 3 de diciembre de 1946, Cine Santa Lucía.

Leo Marini interpreta a un muchacho que se crió en un orfelinato. Su bella voz lo convierte en estrella de la canción, olvidando a la novia de su infancia. Esta sencilla anécdota sirve de pretexto para realizar un film musical al estilo de aquellos interpretados por Judy Garland y Mickey Rooney, sin ningún toque criollo.

El film era un vehículo de lucimiento para Marini, cantante de baladas y boleros de gran popularidad en esa época. Magdalena Petit, en comentario de revista «Ecran», señala: «Creemos, francamente, que la película va a salvarse por el cantor, y por la clase de canciones que canta, y que, por desgracia, son del gusto popular. Pero, a esta salsa se le han agregado toda clase de condimentos, y la salsa ahoga el pescado: todo lo que pueda gustar en las películas extranjeras ha sido metido en el argumento, aprovechando orquestas, cabaret, coros infantiles, reproducción de escenarios y funcionamientos de entre-bastidores, y hasta un animador, Monicaco. Confesamos que en estos tanteos imitadores se advierten muchas posibilidades futuras, pero lo que falta es, precisamente, lo que da interés general y valor a una cinta: la unidad, el espíritu de síntesis» (1).

El comentario de revista «Vea» fue más severo: «He aquí una manifestación de cine mercantilista, el que lucra con los afanes del arte. Aprovechándose de la fama de un cantante excelente, Leo Marini,

se logró un fin y se consiguió un despropósito. El fin logrado consiste en el atractivo que despierta la película y en los pesos que caen a montones en la boletería; el despropósito equivale a desilusión y engaño para el público. Desilusión por el desmerecimiento que significa para un favorito ubicarlo en una trama simple y banal dándole condiciones de actor que no tiene; engaño, porque SUEÑA, MI AMOR no es un salto, sino un kilométrico brinco hacia atrás de la cinematografía nacional.

Decorados que se cimbran, maquillaje de circo, sonido con estridencias e intérpretes que hacen el ridículo, sin excepciones, son algunos de los arrebatos de este sueño que es toda una pesadilla. Cuesta creer cómo un director de la experiencia de Eugenio de Liguoro prestigie con su nombre un desaguisado semejante. Y cuesta creerlo, mucho más, porque él es a ojos vista el único culpable de este engendro cinematográfico» (2).

LA DAMA DE LAS CAMELIAS

Dirección: José Bohr. Año: 1946. Argumento: César Tiempo. Intérpretes: Ana González, Hernán Castro Oliveira, Lucy Lanny, Alejandro Lira, Héctor Quintanilla, Juan Corona, José Pi Cánovas, Manolita Fernández, Renato Valenzuela. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Jorge Andreani. Duración: 95 minutos. Estreno: 14 de enero de 1947, Cine Santiago.

Comedia farsesca acerca de los quehaceres del mundo cinematográfico que se registra en lo que se denomina «cine dentro del cine». Desideria de los Ríos (González) actriz aficionada que trabaja en un teatro de mala muerte, busca la forma de convertirse en luminaria de la pantalla. Un pretensioso director-estrella se queda sin actores y debe rodar un film en tres días para cumplir contrato. De la noche a la mañana, La Desideria se convierte en Margarita Gauthier en una versión que mueve a las lágrimas...de risa.

En su estreno, la crítica fue dispar. «Ecran» acusaba fallas de guión, dirección, ritmo, y exceso de situaciones grotescas en reemplazo de ingenio, señalando que gracias al talento de La Desideria «se destacan unas pocas escenas». «Diremos únicamente que el derroche

de suntuosos escenarios se perdió en este film malogrado, que no se redime con la esporádica aparición de unas cuantas escenas felices. Sólo conquistará el aplauso de un público excesivamente complaciente» (1).

Hernán Millas, en su comentario en «Ercilla» decía : «Igual que en la parodia de LOS TRES MOSQUETEROS, filmada en México, por Cantinflas, se recurre a un estudio cinematográfico para construir la parodia. Pero lo que en la versión azteca fue preámbulo de minutos, aquí se convierte en tres cuartos de hora, o sea, la verdadera trama de la película se inicia en su mitad. La obra de Dumas es transformada en astracanada, cogiendo episodios dispersos y sin continuidad, motivo por el cual en ningún momento la cinta adquiere un nudo que conquiste al espectador» (2).

«Vea» termina su comentario diciendo: «Sabemos que la nueva directiva de Chile Films ha dispuesto que esta película no salga al extranjero. Hace bien, porque así salva el decoro de nuestro cine; pero hace mal al entregarla a nuestro público. LA DAMA DE LAS CAMELIAS debió quemarse lisa y llanamente» (3).

Esta película fue restaurada en 1990 y reestrenada el 25 de agosto de 1992 en copia de magnífico nivel técnico. Curiosamente, los comentarios en esa oportunidad fueron radicalmente diferentes a los recibidos en el momento de su estreno: la película había ganado como documento de época, registrando un estilo de comedia de gran aceptación para ese público. Además, era un reconocimiento al talento de una gran actriz cómica.

Significativo fue lo que se escribió acerca de este primer logro de remozar un film antiguo. El crítico José Román, en un análisis acerca de la relevancia de la restauración cinematográfica como proceso cultural , señala: «En esta época en que la tentación fundacional hace peligrar, entre nosotros, los débiles hilos que nos atan a una posible identidad, el rescate de la memoria social y cultural es una tarea urgente. Si algún respeto ha existido por la memoria escrita, la memoria iconográfica conservada en las imágenes en movimiento ha sido persistentemente ignorada. Se ha procedido con ellas con la mentalidad de mercaderes de novedades: se habla de «películas viejas», se considera a los filmes objetos de consumo desechables y el blanco y negro pasa a ser una carencia casi ontológica. El cine termina siendo

un ejemplo de lo efímero. Se pretende ignorar nuestro pasado cinematográfico por la presunta precariedad estética y técnica de las películas, olvidándose, de paso, el valor informativo que sobre una época, su gente, sus costumbres, sus industrias y artesanías, sus vocablos y decires, la sociedad, la moda, la arquitectura, la ciudad, el barrio, el poblado, puede aportar ese registro de iconografía en acción que constituye cada film por deficiente que sea. Una película entrega más información de la que comúnmente creemos y en tanto es una importante fuente de la historia y generalmente un dato antropológico para el porvenir...» (4).

Daniel Sandoval, restaurador del film, quien debió investigar el estado de los archivos cinematográficos a petición de la División de Cultura del Ministerio de Educación, sostiene: «La restauración fílmica es una apasionante tarea. Representa para el equipo de restauración la oportunidad de poder trabajar sobre películas antiguas que hoy se encuentran en proceso de deterioro. Este proceso de deterioro químico se presenta en mayor o menor forma en todas las películas producidas antes de los años 50, debido a que su soporte se fabricó con nitrato de celulosa, compuesto que con el tiempo acelera la inestabilidad química de los componentes de la película. Se prevé que para la primera década del 2000 se terminarán de autodestruirse todas las películas en nitrato, es decir, todas aquéllas producidas antes de los años 50.

La película de LA DAMA DE LAS CAMELIAS estaba en soporte nitrato, incompleta, faltaba el sonido del primer acto y partes importantes de los otros, existían cortes en algunas imágenes, el soporte estaba bien, pero existían partes dañadas. La restauración comenzó con la búsqueda de los elementos faltantes sin poder ubicarlos, salvo una copia de 16 mm., en regular estado que contenía ciertos fragmentos ausentes del original.

Luego de un trabajo de varios meses se logró mejorar y recuperar la totalidad de la imagen y casi todo el sonido, salvo el del inicio, se adaptó la introducción musical original por la del décimo acto. Para nosotros, el equipo de restauración, la motivación trasciende a la mera actividad laboral o lucrativa, es la posibilidad de contribuir al rescate de un pasado para un presente que nos hace diferentes de otras culturas, que nos hace pertenecer a un lugar y a un pueblo» (5).

ENCRUCIJADA

Dirección: Patricio Kaulen. Año: 1946. Argumento: Tito Godo. Intérpretes: María Teresa Squella, Alberto Closas, Guillermo Battaglia, Paco Pereda, Alma Montiel, Gerardo Grez, Ida Herrera, Hernán Castro Oliveira. Fotografía: Fulvio Testi (blanco y negro). Música: Jorge Andreani. Duración: 78 minutos. Estreno: 4 de marzo de 1947, Cine Central.

Este melodrama policial, intrincado y sombrío, relata la relación de Ana, joven porteña (María Teresa Squella), con tres individuos: Luis Lander (Alberto Closas), alias «Juan Antero», marinero prófugo de un delito cometido en Guayaquil; Flavio (Guillermo Battaglia), ser misterioso conectado en turbias actividades que protege a Luis; y Pedro (Hernán Castro Oliveira), un joven que muere asesinado por sus colegas contrabandistas. El asunto termina con Ana contemplando la partida del barco «Huelén» en el que Luis huye de la justicia.

Por los ambientes porteños que describe - con exteriores filmados en Valparaíso - los críticos vieron semejanzas entre este film y EL MUELLE DE BRUMAS (QUAI DES BRUMES, 1938) de Marcel Carné.

Dice «Ecran»: «Aprovechando la pintoresca conformación geográfica de Valparaíso, se concibió esta película, cuya trama parece marchar de acuerdo con los altibajos que forman los cerros de nuestro primer puerto. Aunque, en verdad, los momentos de exaltación son los menos: la película se desenvuelve casi totalmente dentro de un clima opaco, donde priman los personajes «detraqués». Sobre ellos pesa la morbosidad de un individuo viejo y maltrecho - moral y físicamente - que alimenta una pasión que no mide obstáculos por una jovencita, cuya pasión se eleva a otras regiones. Ese personaje gris está vigorosamente encarnado por Guillermo Battaglia, eje en torno del cual giran los acontecimientos.» (1)

El propio Battaglia habla de su personaje: «Me llamo Flavio. Soy una existencia que marcha detrás de una pasión obsesionante. Frente a mi vista, todos los contornos desaparecen, los prejuicios son cosas borrosas, la moral una palabra incomprensible. He caído a un precipicio. No, no crea usted que soy malo porque vivo en este lado del puerto y me aprovecho, a veces, de las miserias de los hombres.

Nunca he pensado en explicar mi vida a nadie, ni siquiera a mi mismo. Siento algo, aquí, quizá en el alma, que no se puede decir que sea amor. Yo nunca he sabido de ese amor en mi vida pero hay una fatalidad que conduce inexorablemente mi destino. Seguramente debo parecer el sapo que rodea de baba a la víbora en círculos cada vez más estrechos» (2).

«Ercilla» nos da otros antecedentes del film: «ENCRUCIJADA, que es la primera película que aborda un tema de ambiente porteño y marino, se desarrolla en los barrios bajos de Valparaíso, y en ella aparecen lobos de mar, filósofos de esquina, tabernas llenas de humo, mujeres pintarrojeadas con rouge barato, y marineros tambaleándose como barcos a la deriva. Dos hombres, Alberto Closas y Hernán Castro Oliveira, se disputan el amor de la bella María Teresa Squella, que aparece como una sirena, de esas de las leyendas de Ulises» (3).

La crítica de «Ecran» señala: «ENCRUCIJADA sobresale del nivel corriente de nuestra producción. Iríamos lejos: es una de las mejores películas que ha producido la pantalla chilena. Pese a sus defectos - que los tiene y, muy principalmente, en el primer tercio de su desarrollo-, señala calidad, ambiciones de superación, originalidad. El argumento, de Tito Godo, no está suficientemente trabajado. Para el espectador - que no tiene por qué conocer la trastienda de la filmación- quedan cabos sueltos y caracteres borrosos» (4).

La vimos en el cable de la televisión argentina en 1996. Advertimos logros en la fotografía - especialmente en algunos exteriores porteños - y en las actuaciones protagónicas. Desgraciadamente, en lo medular, nos pareció añeja, rebuscada y repleta de ambigüedades dramáticas, haciendo justicia a su escueto título.

EL AMOR QUE PASA

Dirección: José Bohr. Año: 1946. Argumento: Fernando Jiménez de Cisneros. Intérpretes: Jorge Reynó, Lucy Lanny, Esther Soré, Los Provincianos, Los Hermanos Barrientos. Fotografía: Enrique Soto (blanco y negro). Música: Donato Roman Heitman. Estreno: 18 de marzo de 1947. Cine Santa Lucía.

Es un film de ambiente campero al estilo de FLOR DEL CARMEN, también de Bohr. La historia es muy sencilla: a la muerte de su

padre, un joven (Jorge Reyno) queda a cargo de la administración de un fundo. Su romance con una hermosa y sencilla joven (Lucy Lanny) es aprobado por la familia y todo indica que la relación terminará en el altar. Pero aparece en las vecindades una cantante famosa de turbio pasado. El joven hacendado se deja llevar por la pasión y abandona a la muchacha. Pero se trata de un «amor que pasa» y todo vuelve a la normalidad para deleite de la joven y de la familia.

La crítica fue negativa, señalando que Bohr nuevamente ofrecía un film criollo sin mayor trascendencia. »Ecran» comenta: «El film no se levanta de la medianía. Se destacan bonitas canciones de Esther Soré, Los Provincianos y los Hermanos Barrientos. Reynó está en papel y actúa sobriamente. Los otros actores nos parecen sumamente mal aprovechados. Esther Soré desmejora por un vestuario y un maquillaje poco apropiados (la vemos luciendo más de una vez un pesado traje negro, de noche, en aquella solitaria casa de campo). Cómicos de actuación tan efectiva como Sallorenzo y Caicedo resultan desteñidos. Pero, por sobre eso, molesta la «empalagoseria» de llamar con diminutivo a todos los personajes, hasta el punto de que a la propia empleada le dicen Moniquita. Fuera del sabor a chilenidad que encierra, no se le puede señalar mayores virtudes. Seguimos esperando de José Bohr una película mejor. Es capaz de remontarse mucho más alto que el nivel señalado en sus dos últimas producciones» (1).

Al respecto, Bohr señala: «No sé qué pasa con cierta prensa que se ha dedicado a destruir al cine nacional. ¿Cual es el objetivo que persiguen? Tampoco lo sé. Lo que sí sé es que no podrán destruir el espíritu de aquellos que trabajamos en la industria fílmica y que nos hemos propuesto colocar al cine chileno donde debe estar: a la cabeza de las industrias fílmicas latinoamericanas» (2).

EL ULTIMO GUAPO

Dirección: Mario Lugones. Año: 1947. Guión: César Tiempo, basado en la obra ES MI HOMBRE, de Carlos Arniches. Intérpretes: Lucho Córdoba, Lucy Lanny, Tito Gómez, Elsa del Campillo, Juan Corona, José Bohr, Gerardo Grez, Arturo Gozálvez, Armando Vicuña, Tito Rivera, Carmen Leguia, Germán Becker, Clara Guerrero, Margot Meneses, Iván Arriota, Pepe Guixé, Rubén Darío Guevara. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Jorge Andreani. Duración: 70 minutos. Estreno: 15 de abril de 1947, Cines Santa Lucía y Continental.

Este film se realizó con pretensiones de superproducción. Los decorados eran exquisitos en costosos detalles y no se escatimaron esfuerzos para hacer un espectáculo a gran escala. Varias escenas se filmaron en el Valparaíso Sporting Club y en el camino costero que une Reñaca con Concón. Sin embargo, los resultados estuvieron por debajo de las expectativas. La crítica reconoció esfuerzos, pero lamentó que la película no entretuviera, no hiciera reir, ni comunicara emociones.

Lucho Córdoba interpreta a Hércules, pobre individuo que se gana la vida como anuncio callejero, portando una gigantesca cabeza publicitaria sobre sus hombros. Su mayor preocupación es su hija Leonor (Lucy Lanny) quien ayuda en el hogar realizando labores de costurera. Aflijido por la situación económica, Hércules consigue trabajo como vigilante de un casino. Allí debe enfrentar a un trío de mafiosos que desea deshacerse de todo tipo de vigilancia. También conoce a una baronesa cleptómana que trata de seducirlo con sus aires de vampiresa y de quien Hércules termina enamorándose. Marquitos, futuro yerno del protagonista, que ejerce de intérprete bilingue del lugar, completa el conjunto de personajes.

Al igual que ES MI HOMBRE de Carlos Arniches, la obra teatral en que se basa, el film saca partido al juego de palabras y a las situaciones absurdas. Ni siquiera Lucho Córdoba fue aplaudido por su labor. Todos los defectos fueron, de acuerdo a los comentarios, responsabilidad del director, quien no supo manejar los hilos de una comedia que por momentos recordaba a GILDA de Charles Vidor, a EL HOMBRE QUE SE LLEVARON de Jorge Délano, y a MONSIEUR BEAUCAIRE de George Marshall, tres producciones del año anterior burdamente parodiadas. Además, no era primera vez que la obra de Arniches era llevada al cine; primero se hizo en España con Valeriano León y luego, a mediados de los cuarenta, en México, con Domingo Soler, con el título de OJOS NEGROS.

Vimos EL ULTIMO GUAPO en 1994. Es una comedia limitada, con una anécdota carente de interés y que falla en lo principal: no hace reír.

SI MIS CAMPOS HABLARAN

Dirección: José Bohr. Año: 1947. Guión: Francisco Coloane. Intérpretes: Armando Bó. Chela Bon. Rodolfo Onetto. Roberto Parada. Meche Calvo. Arturo Gozálvez. Tita Brandy. Diego Kutzbach. Carlitos Bon. Esther Soré. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Donato Román Heitman. Duración: 77 minutos. Estreno: 1 de julio de 1947. Cines Real y Santiago.

La acción se inicia en 1847 con la llegada de los primeros colonos alemanes al Sur de Chile. Don Vicente Pérez Rosales (Roberto Parada) se encarga de dar la bienvenida a los inmigrantes que arriban en barco a los remotos parajes de Villarrica. Luego de los discursos de rigor en que se promete lealtad a la nueva patria, los colonos comienzan a trabajar la tierra.

Pasan los años. El frustrado Daniel (Rodolfo Onetto), su noble hermano Simón (Armando Bó) y la dulce Dora (Chela Bon) son tres de esos pioneros que la historia retoma en su juventud, para trazar un triángulo de amor y deseo.

Los comentaristas elogiaron el carácter épico que se quiso dar a la narración en que destaca la fotografía de Younis que aprovecha los estupendos paisajes de la Región de los Lagos. No obstante, el guión es endeble por sus desmedidas pretensiones, falta de intensidad dramática y pobreza de parlamentos.

La revisamos a 46 años de su realización y reconocemos que su único valor es la espléndida fotografía en blanco y negro. La historia es una anécdota sentimental primaria y sin interés, con personajes débilmente esbozados. Predominan las majaderas alabanzas a las bellezas de la tierra y al coraje de sus hombres. La música, con toques wagnerianos, acentúa las pretensiones de epopeya de una tediosa narración que se ubica dentro de la corriente del «cine postal» de esos años.

BAJO LA CRUZ DEL SUR

Dirección: Adolfo Berchensko. Año: 1947. Guión: Adolfo Berchensko y Alberto Santana. Intérpretes: Héctor Valén, María Venturini, Ernesto Loubis, Lidia Villablanca, Amparo Azócar, Lidia Villablanca, María Hernández, Carlos Marín, Luis Vasquez, Ricardo Schulz. Estreno: 17 de julio de 1947. Cines Rex y Central de Concepción.

Como «respuesta al mutismo cinematográfico de la capital» (1), Adolfo Berchensko, fundador y director de la Academia de Bellas Artes de Concepción y Alberto Santana formaron la productora «Austral - Concepción» y realizaron esta cinta de ambiente campero luego de reunir los 350.000 pesos del costo a través de la emisión de 500 acciones que vendieron a industriales, empresas madereras, comerciantes, empleados y obreros de la localidad. La Universidad y la Lotería también aportaron con fondos. Los actores y actrices pertenecían al ambiente radial, al Teatro Experimental de la Universidad de Concepción y al Teatro del Pueblo.

Era un film «sin pretensiones técnicas iniciales en Concepción, con un tema social de la tierra, con temas de paisajes y motivos marinos» (2). El aviso publicitario del diario «El Sur» pedía «comprensión para su debut, nombrando Padrino al público asistente a este audaz grito sureño de independencia artística» (3).

La premiere fue un acontecimiento social en la ciudad penquista, iniciada con un acto de variedades a cargo de Amparo Azócar, Carmen Ortega, Mirnita Hernández, María Cantissano, Luis Vasquez, el Trío Sandoval-Muñoz-Cerda y la bailarina Vita Herm danzando «Vírgenes del Sol».

Dada la escasa repercusión cultural de la película, los sueños de los productores de crear un nuevo Hollywood a orillas de la Laguna de San Pedro - para lo cual contaban incluso con el ofrecimiento de terrrenos por parte de la Municipalidad de Coronel - no llegaron a hacerse realidad. Tampoco se concretó un nuevo proyecto anunciado por Berchensko en septiembre de 1969, PUERTO HAMBRE, con guión de Luis Morales y diálogos de Moisés Moreno, a rodarse en el fuerte Bulnes de Magallanes.

LA HISTORIA DE MARIA VIDAL

Dirección: René Olivares. Año: 1945. Guión: Armando Ghighlino. Intérpretes: Marión Louis, Lucho Barra, Luis Cárdenas, Jorge Quevedo, Renato Valenzuela, Rubén Darío Guevara, Arturo Gozalves, Conchita Buxón, Chela Hidalgo, Armando Ghighlino, José Perlá, Jorge Sallorenzo. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Estreno: 19 de agosto de 1947, Cine Continental.

María Vidal (Marión Louis), linda maestra recién egresada y acosada por los peligros de la ciudad, es destinada a la localidad rural de Los Retamos para reemplazar a una de las viejas profesoras que aún utiliza la fuerza bruta como medio disuasivo de enseñanza. María Vidal se convierte en heroína y mártir de la nueva pedagogía en que la parte humana tiene especial relevancia. Odios de toda índole e intereses creados van carcomiendo la férrea moral y la vocación educativa de María Vidal hasta conducirla al suicidio.

René Olivares explicaba antes de iniciar el rodaje: «Ya no voy a hacer tomas espectaculares ni genialidades. La película se ajustará al guión. Nada de tomar ángulos raros, poner ni quitar escenas para darle un mayor brillo de genialidad. Al contrario, voy a tratar de que sea una película sin pretensiones, pero que exprese algo. Confío en ella. Me gusta el argumento, aunque no es nada del otro mundo, y creo que puedo realizarlo» (1).

En líneas generales, los comentaristas gustaron de la película - una forma de homenaje a Gabriela Mistral - pero no quedaron satisfechos con el trabajo de Marion Louis, nombre artístico de Marion Wetzer, aunque un crítico aseguró que se llamaba Marcela Montes.

Cabrera Leyva, en curiosa (e indiscreta) crítica, expresa: «Marion Louis (horrible seudónimo) es una muchacha bonita, a quien la cámara trata con ternura casi maternal. Su figura comunica algo. Pero cuando habla todo se derrumba. Carece de matices en la voz. Es fría. Cumple, empero, cuando camina, cuando ríe, cuando mira. El papel le quedó grande.....El argumento flaquea, se dobla, gravita entre lo sensiblero y lo dramaticón. Sin embargo, hay muchos toques dignos de calificarse entre los más acertados que ha producido la cinematografía chilena. En ellos estriba y descansa el suspenso que aferra al espectador hasta el último cuadro.

La mano del director es visible en el sacrificio que obliga un argumento que no daba más que para arruinar el porvenir de cualquier director. Pero René Olivares se salva y se agranda. En la misma dimensión que se achica en ciertos pasajes que no son de su cuerda: las de borrachera, con harto trago y hartos borrachos. (¿Porqué las películas chilenas se empeñan en atacar la campaña antialcohólica que comanda Anibal Jara?). Los borrachos son a veces simpáticos al natural - el mismo Olivares lo es en la intimidad de estas alegres y envenenadas noches de Santiago - pero en el cine apestan y difaman

gratuitamente a la patria. Con todos sus perdonables defectos y sus grandes condiciones. LA HISTORIA DE MARIA VIDAL queda. Deja algo. Certifica un esfuerzo. Envía un recado. Y eso, quien sabe, es atributo sólo de las buenas películas... En suma: LA HISTORIA DE MARIA VIDAL puede verse sin sentir deseos de asesinar a nadie» (2).

YO VENDO UNOS OJOS NEGROS

Dirección: José Rodríguez. Año: 1947. Guión: Enrique Rodríguez Johnson y Juan Corona, inspirados en la canción del mismo nombre. Intérpretes: Evita Muñoz («Chachita»), Agustín Irusta, Chela Bon, Olvido Leguía, Juan Corona, Paco Pereda, Gabriel Arava, Rey Di Marias, Yova Martínez. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Donato Roman Heitman. Estreno: 9 de septiembre de 1947, Cines Real y Santiago.

La nueva compañía cinematográfica «Chimex» contrató al mexicano Joselito Rodríguez para dirigir este lacrimógeno melodrama hecho a la medida del lucimiento de la popular niña prodigio mexicana Evita Muñoz, más conocida como «Chachita», quien en este film padece todo tipo de desgracias. Al morir su padre, debe soportar las injusticias de su madrastra (Olvido Leguía). Su vida cambia cuando aparece tío Carlos (Agustín Irusta), hombre generoso que padece de ceguera y que se enamora de la profesora del pueblo, quien le corresponde ardientemente.

Como se trataba de una producción chilena de consumo popular, no podían faltar las ramadas, cuecas y huasos. Es un film de corte netamente comercial, destinado a obtener buenas recaudaciones de boletería de cines de barrio, muy numerosos en esa época.

TONTO PILLO

Dirección: José Bohr. Año: 1948. Argumento y Diálogos: Lucho Córdoba. Guión: Rubén Darío Guevara. Intérpretes: Lucho Córdoba, Carlos Mondaca, Lucy Lanny, Rubén Darío Guevara, Pepe Guixé, Silvio Juvesi, Carmen Inclán, René Squella, Victoria Duval, Cora Reyes, Chito Faró, Esther López, Ernestina Paredes, Humberto Onetto, Esther Soré, Gerardo Grez, Olvido Leguía, Rolando Caicedo, Amparito Landaeta, Conjunto de Guitarras de Carmen Cuevas. Fotografía: Andrés

Martorell (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Duración: 106 minutos. Estreno: 9 de marzo de 1948. Real y Santiago. Disponible en video.

A la muerte de sus padres, José Dolores Matamala, «El Chepo» (Lucho Córdoba) se encarga de criar a sus seis hermanos, todos peones de un fundo: Segundo (Carlos Mondaca), llamado así porque es el segundo de los hermanos, Jesus María (Silvio Juvesi), Chumingo (René Squella), el mudo Demóstenes (Pepe Guixé), el elegante Juan Antonio (Rubén Darío Guevara) y el pequeño Peyuco (interpretado por un hijo de Alfredo Torti, destacado decorador cinematográfico de la época). La llegada de Misia Patricia (Olvido Leguía) y de sus hijas Tita y Tota altera la rutina del lugar.

En la segunda parte del film, el Chepo debe viajar a Santiago, donde es víctima del «cuento del tío» y de las tretas de Malena, una vampiresa que se encarga de sacar partido a su inocencia y su bolsillo. En la capital, el protagonista busca a Segundo, quien ha escapado desde el Sur en la convicción de haber cometido un crimen. Luego de una serie de incidentes en que llega a competir con el fiero «Mamut de la Patagonia» en el ring del Caupolicán, el Chepo encuentra a su hermano y ambos regresan al Sur.

El desenlace es tan feliz que hasta los mudos hablan. Hay esquinazos, cuecas y fiestas de la trilla. Esther Soré interpreta a Rosa, la hermana del administrador del fundo, enamorada de Segundo.

TONTO PILLO es una fiel representante de la comedia campera de José Bohr, sub-género muy popular en la década del 40. En este caso, todo está hecho al servicio de un comediante.

«Ecran» sostiene al respecto: «Lucho Córdoba se ha convertido en sinónimo de risa, y cuando trata de hacer algo serio, la gente sigue riéndose. En TONTO PILLO, Lucho Córdoba es la risa, es decir, la película. Todo lo demás resulta episódico. La cara de Lucho Córdoba, los gestos de Lucho Córdoba, los chistes de Lucho Córdoba. Los demás intérpretes se ven como empequeñecidos en esta película concebida para el lucimiento personal del protagonista....Hay cuecas, tonadas, una trilla muy poco destacada y un número que quiso ser monumental, en que cien guitarristas interpretan «Amutuy Aney» de Fernando Lecaros, pero que no encaja en el conjunto de la película y queda incrustado como aquellos coros de opereta que hacían las delicias de nuestros padres....Si usted quiere reír, vaya a ver TONTO

PILLO. Pasará un rato francamente divertido. Reirá y - y se lo garantizamos - no tendrá que pensar en nada».

MIS ESPUELAS DE PLATA

Argumento y Dirección: José Bohr. Año: 1948. Guión: Rubén Darío Guevara. Intérpretes: Arturo Gatica, Lucy Lanny, Iris del Valle, Arturo Gozálvez, Leda Vial, Conchita Buxón, Gabriel Araya, Plácido Martín, Sergio Romero, Oscar Olivares. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros, con interludios de Donato Roman Heitman. Duración: 60 minutos. Estreno: 25 de mayo de 1948, Cine Santiago. Disponible en video.

Salvador (Gabriel Araya), agente viajero, llega a la localidad de Los Aromos. Allí conoce a un grupo de personajes que dan vida a una serie de incidentes triviales: Don Rubecindo Villalobos, el hombre más rico y poderoso del pueblo; Raquel (Lucy Lanny), joven funcionaria de correos venida de la capital y que el magnate pretende; y Juan Valladares (Arturo Gatica), joven herrero que vive con su abuela, enamorado de Raquel y artesano de las espuelas de plata del título. Hay otros personajes secundarios como el padre Eulogio, Perucho, un peón dormilón, y Clorinda, la chismosa del pueblo que al final arregla todo por mera casualidad.

El conflicto, si se puede hablar de tal, surge cuando Don Rubecindo, cegado por los celos, amenaza con quitar el modesto rancho a Juan al menos que pague una alta hipoteca. Una revelación de la abuela redime a los malos y premia a los buenos.

Se trata de una comedia de corte campestre, en que Arturo Gatica, debutando en el cine, se lo pasa cantando y suspirando. Guión, actuaciones y nivel técnico son mediocres. La versión disponible en video evidencia el paso del tiempo, con cortes y fallas que poco ayudan a una evaluación más severa.

LA MANO DEL MUERTITO

Dirección: José Bohr. Año: 1948. Argumento: Rubén Darío Guevara. Diálogos: Lucho Córdoba. Intérpretes: Lucho Córdoba, Olvido Leguía, Lucy Lanny, Arturo Gozálvez, Pepe Guixé, Adelina López Piris, Agustín Orrequia, Sergio Romero. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Fernando Lecaros. Duración: 85 minutos. Estreno: 12 de julio de 1948, Cines Real y Santiago.

Un peluquero aficionado a las novelas policíacas (Lucho Córdoba) se ve enredado en una crónica roja que da lugar a jocosas situaciones creadas especialmente para el lucimiento del comediante.

«Ecran» dice: «Como comedia de misterios, exigía mayor ritmo cinematográfico. Las situaciones divertidas y los chistes ingeniosos, intercalados en un diálogo liviano, escrito por el propio Córdoba, levantan el nivel general del film. Si se hubiesen cuidado los detalles, se habría ganado enormemente en categoría....Una película intrascendente y con cierta gracia en las situaciones. No suma ni resta nada a la producción chilena corriente. Tiene el mérito de permitir que Lucho Córdoba cumpla una de sus mejores labores cinematográficas».

EL PASO MALDITO

Argumento y Dirección: Fred Matter. Año: 1948. Intérpretes: Chela Bon, Lautaro Murúa, Arturo Gozálvez, Raúl Gardy, Rogelio González, Sonia Edwards, Blanca Arce, Nieves Yanko. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Pedro Kalalien. Estreno: 15 de marzo de 1949, Cines Real y Santiago.

La crítica la definió como un folletín de historia manoseada: narra las desventuras de un patrón malo (Arturo Gozálvez) que enamora a una muchacha pobre (Chela Bon), perjudicando al joven bueno (Lautaro Murúa).

Los especialistas celebraron el intento de Fred Matter por contribuir con un nuevo tratamiento al manipulado asunto chileno-campero, combinando elementos folklóricos en que no faltan las tonadas y los rodeos con un relato de connotaciones más universales. Además, resultaba interesante la inclusión del deporte del ski en un film nacional, participando en dichas secuencias el campeón Emil Allais, Sonia

Edwards y el propio realizador. También fue elogiada la fotografía de Andrés Martorell, uno de sus mejores trabajos hasta esa fecha.

«Vea» comenta: «Mezclando motivos de nieve y campo, el director Fred Matter intentó presentarnos un cinedrama, que creemos exento de interés,lógica y ecuanimidad emocional. Pensó sacarle provecho al todavía vírgen y siempre fotogénico paisaje cordillerano, pero se limitó a lanzar la cámara hacia el horizonte. Esto no es suficiente como receta destinada al aprovechamiento cinematográfico de la naturaleza».

ESPERANZA

Chile-Argentina. Dirección: Francisco Mugica y Eduardo Boneo. Año: 1949. Argumento: Eduardo Borrás y Enzo Ardigó. Intérpretes: Jacob Ben Amí, Silvana Roth, Ricardo Passano, Ignacio de Soroa, Malvina Pastorino, Enrique Chaico, Fanny Fischer, Bernardo Perrone, Lautaro Murúa, Roberto Parada, Gloria Ramirez, Aida Alberti. Cámara: Ramiro Vega (blanco y negro). Estreno: 9 de agosto de 1949. Cines Central y Santa Lucía.

Esta es la película con producción y características menos chilenas de todas las que se comentan en este libro. En efecto, se trata de una realización mayoritariamente argentina que tuvo apoyo económico final de parte de la Corporación de Fomento a la Producción. Se hizo en Chile con la participación de algunos actores nacionales en roles secundarios.

La filmación tuvo infinidad de contratiempos: se acabó el dinero cuando ya se había rodado más de la mitad. A causa de sueldos impagos, comenzó a renunciar el equipo técnico: vestuaristas, escenógrafo, utilero, compaginador, maquillador y finalmente el director Mugica. Hubo amenazas de huelga, actores que iban y volvían desde Buenos Aires, extras que reclamaban honorarios y un nuevo director, Ernesto Boneo, quien continuó el rodaje con un encuadre mutilado.

Fue en ese momento en que la Corporación de Fomento prestó ayuda financiera al proyecto. El costo final fue de 16 millones de pesos, cantidad con que pudieron haberse realizado diez películas in-

tegramente chilenas, dando trabajo a centenares de profesionales nacionales.

«Ecran» señala al respecto: «Bien puede decirse, como atenuante al error cometido, que es imposible saber cómo es una película mientras no se la vea proyectada. Y en eso estamos de acuerdo. Pero lo que no nos parece bien, es que se haya financiado con dinero fiscal una película cuyo tema no hace más que cantar las virtudes del pueblo y de la tierra argentinos - que no ponemos en duda - pero que nada aportan al conocimiento, a la divulgación y a la creación artística de nuestro pueblo.Y eso, no pueden negarlo, lo sabían antes de comenzar a rodar el film» (1).

La película narra la historia de un grupo de inmigrantes que llega a Argentina a colonizar unas tierras en la provincia de Santa Fe, a las que bautizan con el nombre de Esperanza. El personaje central de la historia, Carlos Jolliot, está decidido a formar una aldea en el lugar junto a su familia, lo que logra concretar tras muchos esfuerzos. Más tarde, la historia se concentra en las experiencias de Carlos hasta sus últimos días de vida, relato salpicado de anécdotas y referencias al lento progreso del villorrio.

«Ecran» comenta: «En general, la trama es floja. Da la impresión de que la intención primera fue realizar un canto al esfuerzo y al sacrificio que resultan triunfalmente victoriosos, pero sólo se logra una triste, oprimente y angustiosa historia de una familia que nunca fue feliz en una tierra que - al parecer- siempre les resultó extraña.....Se pretendió hacer una epopeya y resultó apenas una modesta cinta anecdótica» (2).

LA CADENA INFINITA

Dirección: José Bohr. Año: 1949. Argumento: Demetrio Aguilera Malta. Intérpretes: Sara Guasch, Eduardo Naveda, Meche Calvo, Ricardo Moller, Arturo Gozálvez, María Elena Gertner, Teodoro Lowey, Francisco Alonso, Juan Leal, Angel Redondo, Pila Lecaros, Carlos de la Sotta, Arturo Gatica, Jorge Quevedo, Paco Muller y su muñeco Don Roque. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Donato Roman Heitman. Duración: 80 minutos. Estreno: 24 de octubre de 1949, Cine Santiago.

Este film se rodó integramente a bordo del transporte «Magallanes», en la bahía de Valparaíso con la colaboración de todo el personal de la Armada Nacional, quienes dieron todo su apoyo a la iniciativa de Bohr. Los personajes son refugiados de la guerra que han llegado a América. Ricardo Moller es un científico que la guerra ha dejado sexualmente mutilado, casado con una mujer que padece de las necesidades propias de un marido lisiado. Arturo Gozálvez es un profesor universitario que cree que otra pasajera es una demente, ignorando que es su esposa acompañada de sus hijos.

La crítica de la época elogió en tono mayor este «tour de force» de José Bohr, melodrama recio y tenso lejano a las humoradas campesinas que acostumbraba a realizar. Según esos especialistas, LA CADENA INFINITA sería uno de los films más serios y logrados del realizador. «Ercilla» sostiene: «Es, sin duda, su mejor trabajo como director, y se le observan cualidades no exhibidas en otras cintas» (1).

Por otra parte, «Ecran» comenta: «La dirección, sin duda, la mejor de José Bohr. Esta película demuestra cómo en Chile se puede filmar sin grandes presupuestos, y sin tener que acudir a voluminosos empréstitos para movilizar a una corte infatigable de elementos innecesarios, que sólo dificultan la producción cinematográfica. José Bohr, discreta y silenciosamente, escogió los elementos que le eran indispensables, sentó su cámara en el sitio que le resultara más apropiado y con un tesón que siempre se le admira, fue creando uno a uno los cuadros de esta película que ahora nos entrega. Y el resultado (tenía que ser así) superó las expectativas. Esta es una muestra elocuente de que nuestro medio ambiente permite la realización de películas con aspiraciones artísticas» (2).

RIO ABAJO

Dirección: Miguel Frank. Año: 1949. Guión: Tobías Barros y Miguel Frank, basado en el relato «Sandías Ribereñas» del libro CUENTOS DEL MAULE de Mariano Latorre. Intérpretes: Alma Montiel, Carlos Mondaca, Hernán Castro Oliveira, Jaime Amunátegui, Kanda Jaque, Chilote Campos, Meche Calvo, Raúl Gardy, Tito Rodríguez, Blanca Sáez, Gabriela Roepke. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Jorge Peña. Duración.: 85 minutos. Estreno: 3 de enero de 1950, Cines Santa Lucía y Cervantes.

Obligada por su padre (Chilote Campos), Rosario, hermosa campesina (Alma Montiel), viaja en un bote por el Maule desde Pichamay a Constitución, para ser empleada en una casa de dudosa reputación. Mientras Doña Justa (Blanca Saez) dueña del lupanar, intenta enseñarle las artimañas del amor tarifado, la muchacha se enamora de Juan, rudo y atractivo pescador (Hernán Castro Oliveira). Aparece Don Ramoncito (Carlos Mondaca), peluquero que seduce a la inocente joven con las tentaciones de la ciudad. Charito finalmente sucumbe y abandona la caleta para viajar «río abajo» con el estilista.

El relato cuenta con varios logros. En primer lugar, la interpretación de Alma Montiel en un trabajo sincero y despojado de efectos melodramáticos. Dice «Ercilla» al respecto: « La actuación de Alma Montiel es lo mejor que se conoce en el cine chileno. Trabaja casi todo el film con el rostro agreste, sin maquillaje, y logra transparentar un vigor y una naturalidad no vistos en otro film chileno. Puede decirse que ella es toda la película» (1).

«Ecran» por otra parte señala: «Mérito descollante también en esta película es habernos presentado a Alma Montiel, figura casi desconocida para el cine chileno. Sin tener una belleza física notable, la joven se muestra como una actriz capaz de poner relieve a cualquier momento dramático y a ceñirse con plástica sumisión a las exigencias de su personaje. La interpretación de Alma Montiel- especialmente por algunas escenas- merece nuestro más caluroso aplauso» (2). No resulta extraño que la actriz recibiera el Premio Caupolicán a la Mejor Actriz del año. Además, la película recibió otros tres galardones: Mejor Fotografía, Mejor Sonido y Mejor Música.

Otro mérito del film es la impecable fotografía de Martorell que da brillo a los hermosos exteriores y sirve de contrapunto dramático al relato. Por otra parte, la historia presenta un asunto campestre netamente chileno sin caer en el criollismo vulgar y trillado de tonadas sentimentales y huasos caricaturescos. El interés del asunto se concentra en la evolución dramática del personaje central, prototipo de la inocencia seducida por el mal.

Finalmente, la excelente música incidental del joven compositor Jorge Peña, grabada por una orquesta juvenil, da el contrapunto dramático necesario y eleva el nivel musical de las trilladas formalidades melódicas criolleras.

Las debilidades del film radican en algunas sobreactuaciones secundarias y ciertos diálogos descontextualizados del ambiente campero. Tanto por la estética como por el tratamiento del personaje femenino, el film puede compararse con algunas piezas de Emilio Fernández como FLOR SILVESTRE, LA PERLA o MARIA CANDELARIA.

Dirigida con la asesoría de Tobías Barros, productor y co-autor del guión, la película se rodó durante la mayor parte de 1949 en los estudios de Chile Films, con exteriores en Rinconada de Maipú, Concón, Playa Amarilla y Rocas de Santo Domingo. Gabriela Roepke realiza una interesante aparición como empleada del prostíbulo.

LA HECHIZADA

Dirección: Alejo Alvarez. Año: 1950. Guión: Alejo Alvarez, basado en la novela homónima de Fernando Santiván. Intérpretes: Alejo Alvarez, Julia Pou, Lautaro Murúa, Rodolfo Martínez, Alberto Mery, Blanca Arce, Manolo González, Margot Meneses, Las Hermanas Loyola. Fotografía: Carlos Yañez (blanco y negro). Música: Carlos Llanos y Luis Bahamondes. Duración: 95 minutos. Estreno: 21 de noviembre de 1950, Cine Santa Lucía.

La novela corta de Fernando Santiván (Premio Nacional de Literatura 1952) narra la desventura amorosa de Baltasar, joven veinteañero que es enviado por su padre a convivir con su tía Dolores, anciana viuda sin hijos, en el fundo Las Pataguas. Allí conoce a sus vecinos, los Araneda, propietarios del fundo El Pantano y padres de la hermosa Humilde, de quien Baltasar se enamora. Pero la muchacha está «hechizada» por Saúl Araneda, su seductor primo, a quien los lugareños consideran un individuo peligrosamente celoso.

El asunto ofrece atractivos ingredientes de corte criollo. Hay escenas de almuerzos campestres, canciones folklóricas y topeaduras. Con exteriores rodados en la localidad de Olmué, la película fue, en términos generales, bien acogida por la crítica. No obstante, los especialistas no estuvieron de acuerdo en los logros de la adaptación de la novela a la pantalla.

«Ecran» comenta: «Matizando el argumento (que aunque basado en la novela de Santiván se aleja bastante del asunto) contempla-

mos un bien logrado rodeo y detalles puramente campesinos, que no habíamos visto antes en la pantalla nuestra» (1).

«Ercilla», por otra parte, señala: «Las películas chilenas, igual que los políticos, tienen espectadores que aún confían en ellas. Es una confianza limitada: el público sabe que hasta hoy no se ha hecho ningún film chileno bueno y sólo aspira que el que vea no le resulte una penitencia de Semana Santa. LA HECHIZADA tiene su mérito en que puede resistirse, que resulta grata en varios pasajes y que causa hasta risas con algunos diálogos y personajes. Hay amenidad en la acción, no obstante sus defectos de dirección. Se suceden las canciones, las cuecas y una refalosa, sin dejar respiro al argumento que debe circular constantemente. Un rodeo fue captado con bastante ritmo y sentido cinematográfico y él, las topeaduras, las riñas y las tonadas, le dan un colorido campestre sin falsificación. Ese es un mérito de la cinta. En la adaptación de la novela de Santiván, hecha por el mismo Alvarez, se observa un cuidado: marcar los personajes y las situaciones. No hay roles difusos y una trama quebrada como en otras cintas chilenas» (2).

SURCOS DE SANGRE

Chile-Argentina. Dirección: Hugo Del Carril. Año: 1950. Argumento: Hermann Sudermann, basado en su novela LA DAMA GRIS. Intérpretes: Hugo Del Carril, Esther Fernández, Domingo Sapelli, Chola Osses, Ana Arneodo, Ana Gryn, Mellizas Castilla, Lautaro Murúa, Arturo Gozálvez, Justo Ugarte. Cámara: Carmelo Lobotnico (blanco y negro). Duración: 90 minutos. Estreno: 1 de mayo de 1951, Cine Santiago.

Difícil resulta establecer la nacionalidad de este melodrama que cuenta la tragedia de una familia campesina venida a menos y deseosa de recuperar dominio perdido. Aunque se anunció por la prensa como película chilena, algunos comentaristas la consideraron una producción argentina.

La crítica de «Ercilla» complica aún más la partida de nacimiento. «Chile aportó sus paisajes cercanos a Santiago, los segundos roles, los extras, el Coro Universitario, la escenografía de Carlos

Godefroy (con bocetos de Gori Muñoz), su sonidista Andersen, y sus estudios cinematográficos en la Avenida Manquehue.

Argentina aportó a su director, Hugo del Carril, los primeros roles, y el money. Mexico contribuyó con 15 años de atraso con Esther Fernández, la «Crucita» de ALLA EN EL RANCHO GRANDE. España aportó al productor Celestino Anzuola. Alemania contribuyó con el autor Hermann Sudermann, quien se trajo como convidado al siglo pasado, donde podía transcurrir el drama.

Con esta O.N.U. en pequeño, Del Carril hizo un film cuyo principal mérito es transportar a un pueblo argentino un asunto muy alemán y del pasado. El Presidente Perón facilitó esta adaptación. El espectador cree ver en el padre de Hugo Del Carril, que se convierte en dictador de la familia, una alusión al mandatario argentino, donde no falta ni «La Prensa», caracterizada en esta alegoría por un peón que protesta del dominio del amo. Éste sólo tiene ojos para sus hijos que viven en la ciudad y hace que el mayor se dedique a la tierra y permita que sus hermanos prosperen y se enriquezcan en la ciudad».

EL ULTIMO GALOPE

Dirección: Luis Morales. Año: 1950. Argumento: Olegario Lazo. Intérpretes: Silvia Oxman, Raúl Zenteno, Plácido Martín, América Viel, Gerardo Grez, Yoya Martínez, y la actuación especial del campeón ecuestre sudamericano Capitán Clavel. Cámara: Carmelo Lobotrico. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Estreno: 29 de mayo de 1951, Cine Continental.

Rodada en la Escuela de Caballería de Quillota con presupuesto bajísimo y sin pretensiones de gran producción, esta película comenzó a ser dirigida por Enrique Soto, quien a mediados de octubre de 1949 debió abandonarla por enfermedad, siendo reemplazado por Luis A. Morales.

El film describe un episodio ocurrido en un regimiento del ejército chileno, en una Escuela de Caballería al interior de un pueblo. Muestra la pugna de algunos oficiales por superarse en su carrera militar y el deseo de mantener estricta disciplina. La parte más atractiva de la historia es el conflictivo romance entre un hombre casado y una muchacha del lugar. Al final, todo termina bien.

«Ecran» sostiene: «La película, desde luego, tiene muchos defectos. El más notable, sin duda, es el desequilibrio de los personajes. Ninguno de ellos mantiene una línea sólida. El villano, tan pronto es malísimo como se transforma en un ángel. Y viceversa. Las situaciones presentadas son confusas. Muchas cosas no están explicadas, y el argumento no tiene una graduación emocional que paulatinamente los lleve al climax. Por otra parte, también es notoria la ausencia de unidad de tiempo, espacio y lugar. No se sabe dónde, cómo ni cuándo ocurren muchas escenas».

UNO QUE HA SIDO MARINO

Dirección: José Bohr. Año: 1950. Argumento: Eugenio Retes. Guión: René Olivares. Intérpretes: Eugenio Retes, Hilda Sour, Arturo Gatica, Eduardo Naveda, Eva González, Rolando Caicedo, Elena Moreno, Arturo Gozálvez, Alberto Méndez. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Renato Roman Heitman, con canciones de José Bohr. Duración: 85 minutos. Estreno: 17 de septiembre de 1951. Cines Santiago y Victoria. Disponible en video.

La acción se inicia un 31 de diciembre, en los puentes del Mapocho. Allí sobreviven Hermógenes Zepeda (Eugenio Retes) y Silvano (Arturo Gatica), dos lustrabotas, y Maruja (Hilda Sour), vendedora de diarios, enamorada de Silvano. La mala racha los mueve a buscar otros rumbos. Los dos individuos se ofrecen como pintores albañiles y luego como cachureros. La joven se convierte en mucama, para luego ser amante de Federico Fontal (Eduardo Naveda) empresario que aprovecha sus virtudes vocales y la convierte en María del Mar, famosa cantante de boleros. Un asalto a un banco dará un accidental golpe de suerte a los dos recolectores de basura, quienes se instalan con un negocio y más tarde se transforman en acaudalados empresarios de clubes nocturnos.

La historia está repleta de absurdos y coincidencias difíciles de conciliar incluso en una comedia de este tipo. Eugenio Retes, con un personaje de «rotito patiperro» digno y honrado, cae en la sobreactuación repitiendo gestos y tics verbales - como el de «uno que ha sido marino» - hasta perder gracia y simpatía. Hilda Sour y Arturo Gatica, por otra parte, se lo pasan suspirando toda la película.

Como a menudo ocurre en las comedias de Bohr, el modesto protagonista se enriquece de la noche a la mañana para felicidad de todos, terminando con una solución tán falsa y desabrida como el resto de la humorada. Pueden resultar pintorescas algunas tomas de la ciudad de Santiago a comienzos de la década del 50, quizás el único interés de esta escuálida comedia .

EL IDOLO

Dirección: Pierre Chenal. Año: 1952. Guión: Reynaldo Lomboy. Intérpretes: Alberto Closas, Elisa Christian Galvé, Florence Marly, Eduardo Cuitiño, Gloria Lynch, Eduardo Naveda, Pepe Rojas, Domingo Tessier, Roberto Parada. Fotografía: Humberto Peruzzi (blanco y negro). Música: Acario Cotapos. Estreno: 18 de noviembre de 1952, Cines Central, Santa Lucía y Continental.

Se trata de un drama policial en torno a tres crímenes y un robo. En relación a su historia, «Ecran» señala: «El asunto que sirve de base al film es lo más débil de EL IDOLO. La intención del argumentista no está clara, y su exposición es aún más confusa, pues en la película no hay personajes centrales. Estos- por otra parte- no son más que simples individuos a quienes les ha ocurrido algo: no tienen características propias que los definan como personajes de una obra de arte. El argumento - haciendo omisión del nombre de la película, ya que no se trata de la vida de un ídolo- mezcla diferentes ambientes sin aclarar ninguno. A EL IDOLO le faltó, pues, un argumento más sólido, elevado y digno de la experiencia y talento de Chenal; personajes claramente creados; y en especial, ambiente» (1).

«Ercilla», por otra parte, comenta: «La cinta, aunque tiene una intriga policial (tres muertes, un robo, una clínica clandestina de enfermedades de señoras) posee un tercer relieve, aportado por varios personajes y situaciones (el remordimiento del astro por su conducta y su interrogante de si su esposa le fue fiel, el amor sumiso y callado de su cuñada, el fatalismo del ladrón que esconde otra personalidad frustrada). Lo más grave es que en su segunda parte no se revele que el ladrón no era simplemente tal, sino un intelectual fracasado. Su intervención en la intriga, la habilidad cerebral con que resuelve situaciones que no podía conocer, sus siguientes reacciones, no son propias de

un delincuente común, y sólo corresponden al macizo personaje que existía en el guión, y que quedó trunco» (2).

LA ROSITA DEL CACHAPOAL

Dirección: Enrique Soto. Año: 1952. Argumento: Gabriel Sanhueza, basado en la letra de la canción «La Carmen Rosa Chandía» de Nicanor Molinare. Intérpretes: Lucy Lanny, Roberto Montes, Nicanor Molinare, Victoria Duval, Rodrigo Leppe, Enrique Miranda, Silvio Juvesi. Música: Carlos Llanos. Canciones: Nicanor Molinare. Estreno: 20 de noviembre de 1952, Cine Coliseo.

Los exteriores de esta película se rodaron en el Estadio Nacional, Parque Forestal, Las Condes y centro de Santiago. Narra la tragedia de una hermosa aldeana, enamorada de un estudiante que - movida por los chismorreos del pueblo - viaja a Santiago a objeto de comprobar la infidelidad de que acusan a su novio. Una vez en la capital, es engañada por un hombre maduro y adinerado, que le ofrece regalos y atenciones. El muchacho, que le ha sido siempre fiel, descubre un poco tarde que la gente ha destruido su felicidad.

Se trata de una producción muy modesta. Tanto así, que se rodó originalmente en 16 mm. y se estrenó sin aviso publicitario y en programación doble junto a EL GALAN AUDAZ (THE DUDE GOES WEST), producción estadounidense de Kurt Neumann de 1948, con Eddie Albert y Gale Storm.

No sabemos si Lucy Lanny o Gale Storm era la estrella de la programación.

CONFESION AL AMANECER

Dirección: Pierre Chenal. Año: 1954. Diálogos: María Elena Gertner, David Philips y Reinaldo Lomboy, basado en las leyendas chilenas LAS TRES PASCUALAS, LA VETA DEL DIABLO y EL CALEUCHE (o LA DESCONOCIDA). Intérpretes: Florence Marly, Ricardo Mendoza, Ana María Gómez, María Elena Aliberthi, Yvette Espinoza, Ernst Uthoff, Carmen Bunster, Chita Marchant, Delfina Fuentes, Emilio Martínez, David Philips, Pepe Rojas, Lautaro Murúa. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas y Acario Cotapos. Estreno: 20 de mayo de 1954, Cine Rex.

Esta película abrió el Gran Festival Internacional de Cine organizado por Benito del Villar, presidente de la Compañía de Espectáculos, el 12 de mayo de 1954 en el cine Rex.

Es un film episódico en que los tres relatos se unen a través de «confesiones al amanecer». El primero de ellos, LAS TRES PASCUALAS, cuenta la historia de tres hermanas que viven a orillas de un lago junto a su padre inválido. Un día llega al remoto lugar un joven ingeniero extranjero del cual las tres muchachas se enamoran. El joven corresponde a la pasión que provoca, burlándose de «las tres pascualas».

El segundo cuento, LA VETA DEL DIABLO, es de ambiente minero: un joven ingeniero, cuya esposa espera un hijo, busca una mina que se supone que aún tiene riquezas. Lo acompaña un viejo cateador, con quien finalmente encuentra el oro anhelado. Pero la antigua superstición de que quien se acerque a la mina encontrará la desgracia se cumple inexorablemente para desgracia del ingeniero y su familia.

La tercera narración, EL CALEUCHE, es la historia de un barco fantasma que navega a la deriva, conducido por entes sobrenaturales. Un día, una hermosa muchacha aparece abandonada en una caleta de pescadores. Uno de ellos, joven y fornido, la recoge y la lleva a su casa, soportando la reacción de las mujeres del lugar quienes aseguran que la joven es tripulante del barco fantasma. Finalmente, abatido por las fuerzas del mal, el joven pierde a su enamorada.

«Ecran» señala: «CONFESION AL AMANECER es uno de los intentos más serios realizados por nuestra cinematografía en su afán de definirse como un arte nacional con características propias. Indica un camino que no siempre siguieron los cineastas chilenos, y que es el de despertar interés universal precisamente gracias a un tema nuestro. El desarrollo del film revela unidad y muestra, especialmente, gran cuidado en la compaginación....Pese a sus pequeñas fallas, es una película bien realizada que enorgullece al cine nacional».

LLAMPO DE SANGRE

Dirección: Enrique Vico. Año: 1954. Guión: Enrique Vico, basado en la novela homónima de Oscar Castro. Intérpretes: Karina, Raúl del Valle, Helia Grandón, Hernán Castro Oliveira, Lautaro Murúa, Sergio Liberona, Gerardo Grez, Petronio Romo, Agustín Orrequia, Ernestina Paredes, Ernestina Estay, Elena Moreno, Raúl Latorre, Guillermo Bravo, Olga Inostrosa, Arturo Gozálvez. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Luis Aguirre Pinto. Estreno: 12 de octubre de 1954, Cine Santiago.

La novela de Oscar Castro se ambienta en la mina El Encanto, al interior de Rancagua, donde cateadores y barreteros escarban las entrañas de la tierra en busca de riquezas ocultas. Más que una trama propiamente tal, la narración es un cuadro costumbrista de seres esperanzados en encontrar filones dorados de alta ley. El relato se enriquece por la vertiente de magia y superstición en que abundan leyendas de aparecidos, fantasmas, demonios y ánimas en pena, parte indisoluble del universo de los personajes involucrados en la historia.

Uno de los episodios más elaborados es el triángulo pasional protagonizado por Ricardo Robles, minero y errante de 35 años buscado por la justicia por un crimen cometido en defensa propia; Emilia Rosales, modesta mujer del caserío que ama al obrero; y Elena, meretriz del lupanar de La Chinda, lugar de encuentro dominical de los rudos mineros. Hacia el final de la anécdota, Emilia espera un hijo de Ricardo, quien se ve asediado por la policía en el interior de la mina. Gilberto Miranda, «El Pecoso», muchacho de la aldea, juega un rol decisivo en el destino del acosado protagonista.

Oscar Castro explica el título en su novela: «Désele al minero la mejor veta del mundo y siempre seguirá en pos de otras, porque el verdadero mineral que busca eludirá todo cateo. No está en los montes ni en la tierra ni en el agua: está en su propia sangre. Muestras, filones, colpas, llampos de sangre. Es una riqueza que ningún ser humano podrá medir jamás» (1).

La película, opera prima de Enrique Vico (hijo del actor Antonio Vico), se rodó en 41 días, 23 de los cuales correspondieron a exteriores en la mina «El Inglés». Dice su realizador: «En LLAMPO DE SANGRE hay un ambiente local con proyecciones internacionales. He procurado conservar los aspectos típicos de Chile, en este caso específico de los mineros con sus supersticiones, que resultarán exóti-

cos y curiosos fuera del país, ayudando a que el argumento sea recibido con mayor interés. En el cine brasileño tenemos el caso patente de lo que digo: el film O CANGACEIRO, sobre un problema interno de ese país, tiene proyecciones universales y atrae, precisamente, porque pinta un aspecto típico del Brasil» (2).

El film, según la crítica de la época, era una adaptación bastante fiel al relato novelesco: «La adaptación cinematográfica de LLAMPO DE SANGRE era tarea difícil de realizar. La novela de Oscar Castro es rica en ambientes, en escenas de auténtico realismo, en personajes de estructura muy chilena y en situaciones de poesía y dramatismo profundos. La gran variedad de personajes, con su corte de recuerdos y alusiones, hacía más complicada la traducción de su lenguaje puramente novelístico al terreno cinematográfico. Por otra parte, la obra no tiene una intención central, un argumento básico. El elemento aventura está reemplazado por la pintura de tipos, caracteres y ambientes. LLAMPO DE SANGRE es un documental donde lo humano y lo natural caminan a parejas. De allí que las partes más débiles de la película son: el principio- que es donde debía plantearse el conflicto, y que está confusamente esbozado - y el final, que es donde el problema debía resolverse.

Sin embargo, la adaptación cinematográfica de Henry Vico revela, en primer lugar, un notable respeto al libro; y, en seguida, un fino sentido de la selección, ya que el director escogió las escenas culminantes de la novela. La película está realizada con gran honestidad artística. Henry Vico, como director, demostró que podía crear un clima de interés, y exponer un ambiente extraordinariamente humano»(3).

Al realizador Enrique Vico es posible verlo en un importante desempeño actoral en P´AL OTRO LAO, de José Bohr. Un mes antes de su estreno en Santiago, el film, que está dedicado a los mineros «que más que querer el oro, quieren a la tierra» (4), se presentó en premiere de gala, el 10 de septiembre de 1954, en el cine Rex de Rancagua.

En octubre de 1993, Julián Juárez, joven trabajador social aficionado a coleccionar película antigua que adquiría en mercados persas y ferias itinerantes, encontró once latas de celuloide de 35 mm. que correspondían a la versión completa - aunque deteriorada - de esta película. El 9 de marzo de 1994, un grupo de cinéfilos conoció el

primero y el último rollo del film en una exhibición privada en el Centro de Extensión de la Universidad Católica. Al momento de editarse este libro, se desconocía el destino que tendría dicho material.

EL GRAN CIRCO CHAMORRO

Dirección: José Bohr. Año: 1955. Argumento: Eugenio Retes, con adaptación de José Bohr. Intérpretes: Eugenio Retes, Malú Gatica, Doris Guerrero, Pepe Guixé, Rafael Frontaura, Gerardo Grez, Juan Leal, Eduardo Gamboa, Iris del Valle, Elsa Villa, Rolando Caicedo, Conchita Buxón, Esther López, Ernestina Paredes, Pancho Huerta, Francisco Adamus, Jorge Sallorenzo, Agustín Orrequia. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Donato Roman Heitman (Canciones: José Bohr). Duración: 107 minutos. Estreno: 15 de noviembre de 1955, Cines Central y Santa Lucía. Disponible en video.

El film se inicia con la voz del realizador alabando la belleza de la Cordillera de los Andes e introduciendo al espectador al mundo del Circo Chamorro, modesta carpa itinerante en que Euríspides Chamorro (Eugenio Retes) es administrador, boletero, acomodador, payaso y vendedor de calugas, pues debe costear los estudios de medicina de su hijo Fernando (Pepe Guixé). Engañado acerca de su titulación, parte a buscarlo a Santiago. Lo encuentra borracho en una boite, derrotado sentimental y profesionalmente.

A Chamoro tampoco le va bien: por un descuido burocrático, le han quitado el circo. Pero no se echa a morir. Compra una destartalada micro y se inicia como transportista interprovincial. Malú Gatica interpreta a Margarita, hija de un acaudalado empresario para quien Fernando trabaja como secretario.

EL GRAN CIRCO CHAMORRO es una comedia muy representativa de José Bohr, destinada a una audiencia masiva y poco exigente que reía con las condiciones histriónicas de Eugenio Retes y se emocionaba con los recursos melodramáticos de una historia inverosímil. Realizada para un público con una dinámica de percepción diferente a la de hoy, la película resultará anticuada e ingenua a las nuevas generaciones.

TRES MIRADAS A LA CALLE

Argumento y Dirección: Naum Kramarenco. Año: 1957. Intérpretes: Orietta Escamez, Franklin Caicedo, Rubens de Lorena, Marcelo Gaete, Carlos Morris, Marilú Martin, Meche Calvo, Luis Alarcón, Jorge Boudón, Clara Brevis, Guillermo Bruce, Pancho Huerta, Roque Pellegrini, Tomás Alonso. Fotografía: Hernán Correa (blanco y negro). Duración: 80 minutos. Estreno: 10 de diciembre de 1957, Cine Santiago.

Esta película se realizó con grandes sacrificios de parte del productor-director y de todo el equipo artístico y técnico. Se estimaba que el film costaría sesenta millones de pesos, pero finalmente se gastaron doce. Muchas secuencias se rodaron en la calle, lo que abarató los costos de realización en estudios.

Se trata de un film episódico que describe «tres miradas» neorealistas a existencias mínimas en ambiente netamente chileno. El primer cuento, MARIA, de 30 minutos de duración, narra el drama de una humilde mujer (Orieta Escámez) maltratada por su conviviente (Franklin Caicedo) y angustiada por la miseria, que a toda costa desea tener el hijo que va a nacer.

COSAS DE ARICA, la segunda parte de 20 minutos, relata una anécdota acerca del contrabando en Arica, muy común en esa época. El último cuento, OJOS DE GATO, de 30 minutos, describe las peripecias nocturnas de un cajero (Marcelo Gaete) hechizado por los encantos de una «dama de negro» (Marilú Martin).

De acuerdo a los críticos, el film tenía aciertos de fotografía e interpretación, pero escaso interés como obra cinematográfica. El último cuento resultaba ser el más logrado, siendo el segundo el de menor interés. «De toda la película - dividida en tres episodios caprichosos- surge un hecho indiscutible: Kramarenco sabe expresarse en lenguaje cinematográfico. Lo malo es que no tuvo qué decir».

Los mismos especialistas destacaron algunos logros de dirección actoral que sacó partido a intérpretes anónimos como Roque Pellegrini, el obrero borrachín de la primera historia, estucador de la Población Arauco en la vida real.

LA CALETA OLVIDADA

Argumento y Driección: Bruno Gebel. Año: 1958. Música: Juan Orrego Salas. Intérpretes: Armando Fenoglio, Patricia Aguirre, Claudio di Girolamo, Fernando Davanzo, Héctor Beledone, Sara Astica, Tonka Domic, Luis Cornejo, Ximena Marín, Marcelo Gaete. Fotografía: Mario Ferrer y Enrique Ritter (blanco y negro). Estreno: 13 de abril de 1959, Cine Santiago.

Narra la historia de dos santiaguinos - padre e hijo - que llegan a la caleta de Horcones con el objeto de dar progreso al caserío. Idean una industria pesquera y traen un grupo de afuerinos quienes entusiasman a los más jóvenes pero encuentran desacuerdos con los adultos, quienes finalmente expulsan a los recién llegados, prefiriendo continuar con una vida humilde pero más apacible que la que les ofrecen. Sólo el hijo del industrial, seducido por la vida tranquila e idílica del lugar, renuncia a la ciudad y se queda junto a los modestos pescadores.

La crítica elogió la fotografía y el tema elegido que, desafortunadamente, se desperdició por un tratamiento inmaduro. Con obvias influencias del neorrealismo italiano, Gebel hizo un film con falta de ritmo, sin progresión dramática y con imperdonable desincronización entre imágen y sonido, en que actores poco profesionales doblaban sus voces con desastrosos resultados.

«La idea original, tal como la intención de la realización, son buenas: faltó, en cambio, y en cantidades apreciables, oficio cinematográfico. A lo largo de toda la película se observa la mano del aficionado que se enamora de determinados efectos, que logra éxito en el pequeño detalle, o en tal o cual escena, pero que, a lo largo del film, no obtiene ni un clima dramático ascendente ni una ilación clara».

UN VIAJE A SANTIAGO

Dirección: Hernán Correa. Año: 1959. Argumento y Guión: Hernán Correa y Luis Cornejo. Intérpretes: Justo Ugarte, Chela Bon, Raúl Montenegro, Silvia Villalaz, Rubén Darío Guevara, Marcelo Gaete, Guillermo Bravo, Sergio Bustos, Luis Pantoja, Rafael Benavente, Wenceslao Parada. Fotografía: Hernán Correa (blanco y negro). Música: Tito Ledermann. Estreno: 27 de junio de 1960, Cine Continental.

La historia describe los problemas que enfrenta un grupo de vecinos del pequeño pueblo imaginario de Tunco que llega a Santiago para pedir a su representante en el parlamento la construcción de un camino que permita mejorar las alternativas de comunicación a los habitantes del sureño caserío.

«Ecran» comenta: «En un principio, el argumento parece inclinarse a una superficial e ingenua crítica social, para después detenerse en las incidencias que ocurren a los miembros de la delegación durante su estada en la capital, algunas divertidas. Nunca Santiago nos pareció más feo que a través de las fotografías de esta película, que se detiene, especialmente, en el barrio estación y en las vecindades del Congreso Nacional».

Durante la filmación ocurrieron simpáticas anécdotas. Para una escena se solicitó la colaboración de Carabineros. Uno de ellos debía sacar un parte al chofer de un viejo vehículo que la delegación sureña ha estacionado frente al Congreso. Carabineros no pudo colaborar con uno de sus hombres, pero facilitó el uniforme de un sargento para que un actor pudiera realizar la secuencia.

Correa filmó toda la película en locaciones naturales, incluso aquellas de interiores: hasta el edificio de Investigaciones se convirtió en set cinematográfico para una de las escenas, siendo pocos los detenidos y detectives que se enteraron que el lugar estaba siendo utilizado para un film.

La película costó 30 millones de pesos, capital aportado en sociedad por cinco amigos ajenos al mundo del cine, pero que tuvieron fe en el proyecto de Correa. El rodaje obligó a contraer nuevas deudas, pero finalmente logró completarse. Más tarde, el realizador debió hacer un largo peregrinaje para encontrar sala donde exhibirla, obteniendo aceptable acogida de público en su estreno.

DEJA QUE LOS PERROS LADREN

Dirección: Naum Kramarenco. Año: 1961. Guión: Naum Kramarenco, basado en la pieza teatral homónima de Sergio Vodanovic. Intérpretes: Rubén Sotoconil, Raquel Luquer, Héctor Noguera, Roberto Parada, Rafael Frontaura. Fotografía: Ricardo Younis (blanco y negro). Música: Tito Ledermann. Estreno: 14 de septiembre de 1961, Cines Pacífico y Plaza.

La historia narra el dramático conflicto que sufre Uribe, Director de Sanidad (Rubén Sotoconil) cuando el gobierno le obliga clausurar un periódico amarillo de oposición. De no cumplir con la orden, de carácter absolutamente ilegal, perderá su trabajo. Uribe se ve presionado y cede, ocasionándose un enorme daño moral. El Ministro del Trabajo (Roberto Parada) le propone entonces participar en negocios sucios, y acepta. Pero cuando el hijo (Héctor Noguera) decide emular al padre entrando al campo de la política, Uribe sufre un violento quiebre que lo lleva a denunciar las deshonestidades del Ministro ante la opinión pública, aunque esto signifique su ruina. El hijo se identifica con la decencia de su padre y la familia vuelve a unirse.

La prensa especializada celebró este intento serio por hacer crítica social en pantalla. También alabó el desempeño actoral de Rubén Sotoconil y destacó algunos aciertos técnicos de fotografía y música, aunque ésta no apoyaba significacionalmente al relato. La mayor debilidad estaba en la adaptación cinematográfica de la pieza teatral que no supo trasladarla a un código de imágenes adecuado.

«Ecran» comenta: «Desde el punto de vista puramente artístico y personal, Kramarenco no ha dado de sí lo suficiente. Dos episodios de su película anterior TRES MIRADAS A LA CALLE tenían «algo» distinto que ofrecer. Aquí ha demostrado que posee oficio y es capaz de servir bien un argumento. Ahora falta que junte ambos elementos: profesionalismo y personalidad artística en un tercer film».

EL CUERPO Y LA SANGRE

Argumento, Guión y Dirección: Rafael Sánchez. Año: 1962. Intérpretes: Mónica Sotomayor, Mario Lorca, Silvia Piñeiro, Eva Knobel, Nelly Meruane, Elena Moreno, Jorge Boudón. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Juan Lemann, inspirada en los Salmos de Joseph Gelineau, grabada por una orquesta dirigida por Agustín Cullel. Estreno: 14 de julio de 1962, Cine Ducal.

Con dirección de un sacerdote, este film fue el primer largometraje dramático realizado por el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile. El Padre Sánchez define su película: «Es el documento de un drama: es decir, un documental sobre la Misa, pero como ésta es un drama aplicable a la vida diaria, en el film se

muestra el drama de una familia, interpretado por Silvia Piñeiro, Mario Lorca y Mónica Sotomayor». Esta última actriz, de sólo siete años de edad, fue elegida de entre doscientas postulantes que se presentaron a una audición, resultando ser hija del camarógrafo Luis Sotomayor.

El título se refiere a la entrega que hace Cristo al Padre, de su Cuerpo y Sangre, en las formas de Pan y Vino, en la ceremonia de la Misa. El realizador alterna el rito religioso en el altar con historias de la vida real, donde la misa encuentra significación. Varios personajes animan el relato: una niña (Mónica Sotomayor) que vive un drama familiar, una mujer enferma (Eva Knobel) y un suplementero (Jorge Boudón).

El film está repleto de símbolos teológicos de difícil asimilación para el público, lo que influyó negativamente en la taquilla. Con buenos comentarios de la crítica especializada, la modesta realización no trascendió artísticamente como se hubiese podido esperar.

UN CHILENO EN ESPAÑA

Dirección: José Bohr. Año: 1962. Guión: Ricardo Montenegro. Intérpretes: Manolo González, Roberto Parada, Rosario Llansol, Sergio Feito, Tomás Alonso, Salvador Cicero, Pepe Guixé, Hernán Letelier, Armando Fenoglio, Lucho Barra, Betsy Alvarez, Américo Vargas, Pury Durante, Blanca Lozano, Silvia Infantas y sus Cóndores, Carmen Cuevas y sus 150 guitarras. Fotografía: Jorge Morgado (en Chile) y Alex Philips, Jr. (en España) (blanco y negro). Música y Canciones: José Bohr. Estreno: 29 de octubre de 1962, Cines Central, Oriente, Continental.

Bohr definió su película como «un puente de plata entre Chile y España, a través de una carcajada». Inicialmente se iba a titular UN ROTO EN MADRID. El personaje central es Manolo (Manolo González), modesto garzón del Club de la Unión que se ha convertido en regalón de los aristocráticos miembros del lugar por su bondad, simpleza y sentido del humor, que le permiten incluso dar consejos para transar en la Bolsa. Uno de los millonarios (Roberto Parada) le regala un entero de la Lotería que resulta premiado. Luego de darse algunos gustos en Santiago, como asistir a un espectáculo de gala en el Teatro Municipal y ayudar a un amigo vagabundo (Sergio Feito), Manolo decide realizar un sueño: viajar a España para cumplir con el

anhelo de su madre muerta de conocer la Madre Patria. Para ello transporta en todo el viaje una inmensa foto de la difunta que saca a luz cada vez que desea que el cuadro se convierta en turista. Conoce muchos lugares, participa en una corrida de toros y es asediado por bellas muchachas. Cansado de aventuras, regresa a Chile para reencontrar a sus amigos y a la joven que lo espera (Rosario Llansol).

La absurda historia no es más que un pretexto para mostrar las gracias y humoradas verbales de Manolo González en la cima de su carrera artística y debutando en la pantalla grande. La segunda parte del film es un mero documental costumbrista-turístico- musical, bien fotografiado y con algunas canciones pegajosas (como la popular «Cuando vayas a Madrid, Manolo») con carencia absoluta de historia o desarrollo de personajes.

Para lograr la secuencia de la calurosa acogida que recibe Manolo González en un palco del Municipal se recurrió a algunas tomas de público chileno aplaudiendo a Vivien Leigh cuando visitó dicho teatro en abril de 1962.

La película produce risa por el descabellado relato, la precaria realización técnica y los chistes malos. Verla hoy puede resultar una alucinante experiencia post-modernista y, desde luego, inmensamente «camp».

EL BUROCRATA GONZALEZ

Dirección: Tito Davison. Año: 1964. Guión: Tito Davison con diálogos adicionales de Hernán Millas, Avelino Urzúa, Manuel Arellano Marín, Eugenio Retes y Manolo González. Intérpretes: Manolo González, Lucho Silva, Gabriel Araya, Kanda Jaque, Yoya Martínez, Justo Ugarte, Alejandro Lira, Sergio Feito, Salvador Cicero, Eugenio Retes, Emilio Gaete, Sussy Vecky, Cuco Sánchez, Rosita Quintana, Elena Moreno, Lucho Silva, Jorge Sallorenzo, Andrés Gallo, Jorge Boudón, Esmeralda Roy, María Elena Aránguiz. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Ariel Arancibia, con canciones de Cuco Sánchez, Juan Vásquez y Vicente Bianchi. Duración: 95 minutos. Estreno: 30 de septiembre de 1964, Cines Rex, Santiago, España, Victoria y Oriente.

Narra las travesuras de tres «chasquillas»: el maestro Picasso (Gabriel Araya) que atiende el Departamento de Pintura, el maestro Mateluna (Lucho Silva, el grandote del dúo Los Perlas) que controla

el Departamento de Sanitarios y el Ingeniero Manolo (Manolo González) a cargo del Departamento Eléctrico.

Al igual que en la aventura cinematográfica anterior de Manolo González (UN CHILENO EN ESPAÑA), el argumento poco interesa. La sátira que se intenta proyectar ridiculizando vicios del sistema burocrático chileno apenas se visualiza entre tanta broma y bufonada. Todo está concebido para hilvanar chiste tras otro, tanto más cuanto en este film el popular humorista se hace acompañar de dos comediantes de comparsas. En una breve escena participa Arturo Pacheco Altamirano interpretándose a sí mismo, exponiendo sus cuadros en Angelmó.

Es una película destinada a hacer reír y lograr un éxito fácil de boletería, con el atractivo de la presencia de un interminable reparto de cantantes y estrellas populares. Hans Ehrmann señala en «Ercilla»: «El elenco es tan abultado, que casi podría decirse que sólo medio Chile irá a ver el film...porque la otra mitad ya está en él. Manolo, como símbolo de un medio social borroso, comienza de «maestro chasquilla», pasa a empleado público y termina otra vez de «maestro». Como personaje, no progresa mucho, pero ya dijo Davison que no pretender dar mensajes de ninguna clase: «¡Que los mande el correo!», fueron sus palabras.

Autor del guión, empleó (como es común en el cine italiano) cinco «dialoguistas adicionales» que produjeron una superabundancia de chistes de todo tipo. Por una vez que dan en el clavo, dan ocho en la herradura, pero- cualquiera sea la condición del espectador- POR ALGO terminará riéndose. Hay buenos chistes contra la burocracia».

MAS ALLA DE PIPILCO

Guión y Dirección: Tito Davison. Año: 1965. Intérpretes: Manolo González, Gaby Cousin, Elena Moreno, Salvador Cicero, Eliana Vidal, Justo Ugarte, Gabriel Araya, Violeta Vidaurre, Chito Morales, José Miguel de la Jara, Dúo Rey Silva, Katty Dupré. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Ariel Arancibia. Estreno: 13 de septiembre de 1965, Cines Rex, Santiago, Victoria y España.

En la aldea imaginaria de Huevinco se desarrolla la acción de éste tercer film protagonizado por el popular humorista Manolo

González, y el segundo en que era dirigido por Davison. Se trataba de reeditar el éxito de sus películas anteriores, UN CHILENO EN ESPAÑA y EL BUROCRATA GONZALEZ.

La historia, nuevamente, es simplísima: a la muerte del Alcalde del pueblo, los vecinos deben elegir un sucesor al sillón Municipal. Qué mejor que Manolo, el peluquero. Y de Alcalde a Diputado hay sólo un paso....No en vano, el film se iba a llamar EL CANDIDATO GONZALEZ, quedando este nombre como subtítulo.

El humor de Manolo González radicaba en la sátira socio- política y eso era lo que el público esperaba encontrar en la película. Pero esta vez el guión limitó sus recursos de ironía, mostrando a un Manolo más humano pero menos cómico.

Entrevistado durante el rodaje, Davison hizo declaraciones que vale la pena revisar: «El cine chileno, de hecho, no existe todavía. ...A través de los años se han venido haciendo toda clase de intentos, pero nunca ha existido un cine chileno estable...En el futuro haré películas para satisfacer a la llamada «crítica seria». Tal vez no sean éxitos comerciales pero me permitirá demostrar, ante el mundo entero, que Chile sí puede hacer también ese tipo de cine».

Inmediatamente después, anunció la filmación de HOLA, NUEVA OLA, que presentaría a todos los astros de la canción popular criolla de esa época. El proyecto no llegó a concretarse.

REGRESO AL SILENCIO

Guión y Dirección: Naum Kramarenco. Año: 1966. Intérpretes: Humberto Duvauchelle, Héctor Duvauchelle, Orietta Escámez, Nelson Villagra, Peggy Cordero, Enrique Heine, Eliana Vidal, Roberto Parada, Beco Battelman, Raúl Latorre, Pancho Huerta, Enrique Astudillo, Grace Parry, Sergio Urritia, Pedro Gaete, Augusto de Villa, Mercedes Moral, Los Harmonic's. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Tito Ledermann. Duración: 100 minutos. Estreno: 30 de enero de 1967, Cines Central, Santiago, El Golf, Oriente, California y Macul. Disponible en video.

Este «thriller», con exteriores rodados en Santiago, Valparaíso y Miami, constituye la obra más lograda del realizador Kramarenco, autor de TRES MIRADAS A LA CALLE y DEJA QUE LOS PERROS LADREN.

Bill Stadley (Humberto Duvauchelle), radicado en Miami desde hace muchos años, viaja a Santiago para saber de su hermanastro Juan (Héctor Duvauchelle), a quien no ve desde que eran estudiantes. Luego de una larga búsqueda, lo encuentra una noche en la calle. Celebran la ocasión, y al día siguiente Juan nuevamente desaparece.

Un misterioso detective (Nelson Villagra) ofrece sus servicios para reencontrar al hermano. Una pista que éste le entrega lo lleva a descubrir a la viuda de Juan, quien le confiesa que éste ha muerto hace cuatro años. A las pocas horas, su hermano nuevamente da señales de vida: lo espera en Valparaíso, donde Bill, por fin, aspira a descifrar el misterio.

Hábilmente, Kramarenko va creando interés para responder a la perturbadora interrogante: ¿Que pasó con Juan? Poco a poco la madeja se va deshilvanando. El desenlace, con el «regreso al silencio» de Bill, resulta poco convincente, siendo varios los hilos sueltos y situaciones absurdas que el espectador debe aceptar.

A pesar de esta limitación del libreto, la intriga mantiene suspenso durante todo el desarrollo, ofreciendo además un buen trabajo protagónico. El personaje de Orietta Escamez, una azafata de vuelo, asume relevancia dramática sólo al final, siendo en la mayor parte del film un aporte romántico y decorativo.

Humberto Duvauchelle nos habla de su participación en la película: «Fue una experiencia novedosa porque era la primera vez que hacía cine. Los resultados fueron positivos ya que recibí buenos comentarios por mi labor. La película fue un acierto en el sentido que logró atraer público y, a pesar de algunas fallas en el guión, estaba realizada a un nivel muy profesional» (1).

Yolanda Montecinos, comentarista de cine de «Ecran», señala respecto a este film: «Kramarenco, hombre hecho a la realidad y limitaciones locales, muestra aquí innegables consonancias con el idioma del cine narrativo contemporáneo. Sabe barajar sutilezas, trabajar con encuadres correctos e incluso extraer de éstos fuerza y sugerencias. Aprovecha con habilidad los escenarios de interiores (casa del Puerto), y, en líneas generales, agiliza la sintaxis del film. El montaje se aleja de lo conocido hasta ahora en nuestro medio y si bien es cierto incurre en algunas fallas menores, sabe mantenerse en el límite preciso de la película para todo espectador, sin dejarse llevar por fáciles o espectaculares escarceos vituosísticos....

El tercer film de Kramarenco, dirigido a todo tipo de espectadores, interesa e inquieta. Está realizado con honestidad e incuestionable esfuerzo. Un guión débil, desaciertos en materia de lenguaje cinematográfico, actuación irregular, diálogo débil y otras, son fallas que se equilibran con pequeñas pero interesantes conquistas, consiguiendo un efecto general de dignidad en la perspectiva del cine nacional» (2).

Kramarenco prometía bastante con este film. Desgraciadamente, su trabajo siguiente, PROHIBIDO PISAR LAS NUBES, fue un fracaso de crítica y público, revés que lo llevó a iniciar una carrera como realizador de videos de corte picaresco a fines de la década del ochenta. En 1994, el cineasta confesó las razones de su alejamiento de la pantalla grande: «Hago videos porque lo único que sé hacer es cine. Pero eso no se puede hacer, porque en Chile es muy difícil sin el apoyo de los partidos políticos o los grandes capitales. Para hacerlo bien, el cine tiene que ser técnicamente perfecto, y para eso se requiere una gran inversión del capital» (3).

Sorpresa a encontrar en esta película: el «lolo» Italo Passalacqua interviene en brevísimo rol.

EL ABC DEL AMOR

Argentina-Brazil-Chile. Dirección: Rodolfo Kuhn, Eduardo Coutinho y Helvio Soto. Año: 1966. Intérpretes: Susana Rinaldi, Federico Luppi, Miguel Littin, María Eugenia Barrenechea, Cecilia Páez, Clara Mesías, Patricia Menz, Reginaldo Farías, Vera Viana. Estreno: 13 de marzo de 1967, Cines Sao Paulo, Normandie, San Diego, Nilo, Gran Avenida y Las Condes.

Con este film - que originalmente se iba a titular AMOR EN AMERICA LATINA - se intentó aplicar la fórmula de cine de sketches, de moda en la década del sesenta, en versión latinoamericana. Era un largometraje compuesto de tres episodios producidos y realizados por distintos países.

Argentina colaboró con Rodolfo Kuhn dirigiendo NOCHE TRAGICA, primer relato del conjunto. Describe en tono de comedia la historia de un novio bonaerense que la noche anterior a la boda se

arrepiente y decide huir. La crítica señala que el cuento no era más que una copia de las comedias picarescas italianas de moda en esa época.

La parte brasileña, EL PACTO, dirigida por Eduardo Coutinho, relata una broma de adolescentes con pinceladas de humor negro. Una joven acepta tener relaciones íntimas con un muchacho rebelde que desea reafirmar sus dotes de seductor, siempre que antes del acto ambos ingieran una dosis de veneno. Más que una crítica social, el relato es un bosquejo costumbrista de los jóvenes brasileros.

El episodio chileno, MUNDO MAGICO, trata de la angustia de un joven director de televisión, casado y con un hijo, que se siente amargado al no poder concretar sus ilusiones profesionales. Ante la falsedad que le impone su trabajo, intenta evadirse de su drama existencial con fugaces aventuras sentimentales, pero nada le devuelve la estabilidad para concretar sus ideales.

Desafortunadamente, el cuento criollo es el más débil de los tres, siendo su único atractivo la participación como actor de Miguel Littin. «Ecran» comenta: «El aceptable nivel de las partes extranjeras deja muy mal parado a nuestro cine, ya que si aisladamente el episodio es malo, con la comparación desciende aún más. La idea de coproducir es buena, pero éste no es el camino exacto para nuestra cinematografía, sino que debe buscarse también un mejoramiento en la realización misma de la obra fílmica, eligiendo el tema, la expresión y el contenido que valoricen el producto».

MORIR UN POCO

Guión y Dirección: Alvaro Covacevich. Año: 1966. Intérpretes: Luis Olivos. Fotografía: Oscar Gómez (blanco y negro). Música: Alvaro Covacevich, interpretada por Nano Vicencio y «The Telstars». Duración: 70 minutos. Estreno: 14 de marzo de 1967, Cine Windsor.

Covacevich, ingeniero paisajista, rodó ésta - su ópera prima - en el verano de 1966, exhibiéndola por primera vez el 18 de julio de ese año en el cine Imperial de la ciudad de Karlovy Vary, con motivo del Festival Internacional de Cine de Checoslovaquia. Desde enton-

ces, el film - subtitulado LA HISTORIA DEL HOMBRE COMUN - tuvo exitoso recorrido por exigentes festivales europeos: Berlín, Cannes y Leipzig aplaudieron esta modesta y valiosa producción chilena.

En el Festival de Salónica, Grecia, se convirtió en un acontecimiento artístico que acaparó la atención de público y crítica. En el Quinto Festival Cinematográfico de Panamá realizado en septiembre de 1967 , la película obtuvo, por unanimidad del jurado, dos estuillas «Esfinge»: el Premio Especial al film con mayor contenido humano y el Premio Especial a la Mejor Película de Investigación Cinematográfica. Cuando se estrenó en Chile, el público, informado de la acogida en el extranjero, la esperaba con impaciencia, tanto así que se transformó en impresionante éxito de boletería.

Covacevich define su película: «Todos los días, el hombre sale a la calle a morir un poco, en vez de salir a vivir. De la casa al trabajo, del trabajo a la casa. Y una vez al año, a la playa. Todos los días, la presión de las cosas, de los objetos: vea, vea, vea; compre, compre, compre; vaya, vaya...¡Y eso está tan lejos, cada día más lejos! Al hombre, que va muriendo de a poco, sólo le queda una futil rebelión» (1).

El film no tiene diálogo. «Para mí el cine es imágenes y no palabras...Por eso no tengo diálogos. Las voces que de pronto se escuchan son las propias exclamaciones surgidas en los sitios donde auténticamente tomamos las escenas. Nada es fabricado. Toda la expresión se apoya en la visión y en el acompañamiento musical, del que también soy autor» (2).

Sólo la imágen, los sonidos ambientales y el contrapunto musical van describiendo el conflicto de un hombre común que día a día experimenta el drama de la rutina y la mediocridad. Toda la trama se basa en contrastes visuales. Luis, el hombre que muere un poco, vaga por las calles contemplando relucientes vitrinas que lo invitan a viajar, comprar, soñar. Se le pide reflexionar sobre la inexistencia de la guerra, lo que lo lleva a meditar acerca de la batalla que él mismo debe dar día a día contra la miseria y desesperanza. Se deslumbra al contemplar un strip-tease y después debe ver a su mujer realizando gestos y movimientos semejantes en la intimidad del modesto dormi-

torio. Compara su vida opaca y su cuerpo agotado con el brillo y colorido de una playa en que hermosos cuerpos se broncean al sol. Ve una rata en un estrecho tubo mientras se dirige hacia un túnel que lo conduce a un ascensor que lo llevará a su barrio.

Covacevich descubrió a su protagonista en Cartagena, cuando el obrero Luis Olivos hacía su paseo anual a esa zona costera. Trabajó con un mínimo de recursos económicos. «Tomamos los lugares de filmación por asalto. Buscábamos el sitio propicio, luego esperábamos que la luz fuera apropiada; ¿los personajes? Las mismas personas sin rostros que pueblan el mundo cotidiano» (3).

Mirella Geordianou, crítico griega, señala en el «Messimvrini» de Atenas: «Sin duda el mejor film que hemos visto hasta hoy es MORIR UN POCO de Alvaro Covacevich. Es una de las más destacadas muestras de «cine verdad». La película es un monólogo interior de un hombre del pueblo, una muda pero tremenda protesta- pero muy elocuente - en contra de la iniquidad social y las miserables condiciones de vida de los trabajadores. Una excelente película chilena» (4).

Por otra parte, el «Athinsiki» de Atenas comenta: «El nuevo cine chileno impresiona al Festival. Muy pocos subtítulos, pero conmovedoras imágenes y su profunda conciencia social, elementos ambos que en el caso del Neorrealismo Italiano y el Cinema Nuovo Brasilero, constituyen la fuerza de renovación, en una melodía que llega hasta el alma» (5).

El crítico del «Berliner Zeitung», luego del Festival de Leipzig, dijo: «MORIR UN POCO es uno de los más impresionantes films que he visto en mi vida, por la forma en que nos muestra la cruda realidad del hombre común en Latinoamérica» (6).

La película es de difícil clasificación. Podría definirse como documental con argumento o estudio sociológico dramáticamente hilvanado. Precisamente en esta indefinición de género es donde radica su mayor originalidad.

No hemos reencontrado sus imágenes desde el estreno. Posiblemente, haya perdido fuerza y novedad; sin embargo, el recuerdo que nos dejó ha sido imborrable.

Es, sin duda, una de las películas chilenas más interesantes de los años sesenta.

LARGO VIAJE

Dirección: Patricio Kaulen. Año: 1967. Guión: Patricio Kaulen y Javier Rojas. Intérpretes: Enrique Kaulen, Emilio Gaete, Eliana Vidal, Favio Serpa, Rubén Ubeira, María Castiglione, Julio Tapia, Hector Duvauchelle, Mario Lorca, María de la Luz Pérez, María Eugenia Duvauchelle, Andrés Rojas Murphy, Boris Alvarado. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Tomás Lefever. Dur.: 90 minutos. Estreno: 7 de agosto de 1967, Cines Central, Bandera, Pacífico, Capri, Ritz, Gran Avenida, Normandie, Alessandri, Las Lilas, Las Condes y Egaña. Disponible en video.

Un niño de 8 años (Enrique Kaulen), hijo de padres humildes que habitan un conventillo, emprende viaje por la ciudad para llevar unas alas de papel a su hermano nacido muerto que han quedado olvidadas después del velorio, artefacto esencial para que la difunta criatura pueda volar al cielo y convertirse en «angelito».

La película describe el itinerario del niño por los bajos fondos de la ciudad. Conoce personajes y ambientes sórdidos: ladrones, pandilleros y prostitutas lo ponen en contacto con la perversión y la burla. A través de esta peregrinación, Kaulen realiza una crónica severa y despojada de sentimentalismo acerca de la miseria material y espiritual en una urbe tercermundista.

La fotografía en blanco y negro de Martorell enfatiza la sordidez de ambientes en el deambular del niño, apoyando significacionalmente el relato a través de las imágenes más que por vía del texto hablado. La recreación del tradicional rito del velorio del angelito, tan arraigado en el ambiente popular, no sólo es una nota folklórica a través de la cual enriquecemos la noción de lo que somos: también sirve de nexo poético - folklórico a una historia impregnada de tristeza.

Dice Kaulen en entrevista de María Romero: «La idea nació de un velorio del que fui testigo. Vivía en Pedro de Valdivia Norte y, al frente de mi casa, se levantó la misera e improvisada vivienda de los cuidadores de una edificación...Desde el piso alto - igual que lo hace la dama rica en el film - me tocó presenciar el velorio de un «angelito». Tan sobrecogedor me resultó el espectáculo, que me propuse llevarlo al cine alguna vez, a condición de hacerla en todo su realismo...Cada momento de la película tiene un exacto paralelo con algo realmente ocurrido. No inventé nada. Tracé una línea central y allegué los incidentes auténticos....»

La película, que originalmente se iba a titular EL ANGELITO, tuvo buena acogida de público y crítica, presentándose con singular éxito en la Muestra Paralela de las Naciones en el 17 Festival Internacional de Cine de Berlín en 1967 y obteniendo el Premio a la Mejor Película en el Festival de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia, en 1968.

ERASE UN NIÑO, UN GUERRILLERO, UN CABALLO...

Guión y Dirección: Helvio Soto. Año: 1967. Intérpretes: Clara Mesias, Jorge Guerra, Miguel Littin, Antonio Castro. Narración: Jorge Lillo. Fotografía: Hector Ríos (blanco y negro). Música: Gustavo Becerra. Estreno: 4 de diciembre de 1967, Cine Bandera.

Este film está compuesto por tres cortometrajes realizados y estrenados en épocas distintas, unidos a través de un sistema de entrevistas a transeúntes anónimos tomados al azar, además de la participación de personalidades del mundo cultural, político y deportivo.

En el primer relato, EL ANALFABETO, un guerrillero casi muerto de sed (Littin) mata a los que vienen a salvarlo ya que no sabe leer y es incapaz de descifrar el cartel que dice «Somos amigos, venimos en tu ayuda».

En LA MUERTE DE UN CABALLO, un equino tira de un carretón de leche. Al morir el repartidor, el caballo queda a la deriva. Un grupo de hambrientos desea sacrificarlo pero los carabineros se oponen, enviando finalmente al caballo al zoológico como carne de leones.

En YO TENIA UN CAMARADA se relata la odisea de un niño (Antonio Castro) que busca un ramo de flores para llevarlo a la tumba de un amigo recién sepultado.

El film revela una preocupación por exhibir con espíritu crítico los errores de un sistema social netamente latinoamericano. Hay una búsqueda estética valiosa y definitoria de un estilo cinematográfico en boga en la década del 60. Los tres relatos son emocionantes testimonios humanos socialmente contingentes. Sin embargo, la película in-

siste innecesariamente en el compromiso ideológico a través de la inclusión de encuestas que ligan las tres historias, convirtiendo la denuncia en sermón y restando intensidad emocional al conjunto.

Técnicamente dispareja, tiene logros en fotografía, actuación, música y montaje, siendo EL ANALFABETO y YO TENIA UN CAMARADA los relatos más logrados. De hecho, ambos se presentaron exitosamente en Cannes, Leipzig, Montevideo, Génova y Mar del Plata, obteniendo recompensas en el Festival Latinoamericano de La Plata, Festival Internacional de Venecia, Festival Internacional de Río de Janeiro, además de varios premios a nivel nacional.

TIERRA QUEMADA

Argumento y Dirección: Alejo Alvarez. Año: 1968. Intérpretes: Alejo Alvarez, Tennyson Ferrada, Julita Pou, Gerardo Grez, Juan Pérez Berrocal, Pedro Messone, Sandro Angelini, Ana María Cabrera, María Eugenia Cavieres, Elena Moreno, Jorge Boudon, Hugo Lagos, Max Enrique Miranda, Amelia Galaz, Armando Fenoglio, Adela Pelaez, Cora Díaz, Yoya Martínez, Eduardo Aranguiz, Elvezia Viera, Olga Villanueva, Clara Tapia, Pedro Gaete, Humberto Onetto, Lucho Córdoba, Pepe Rojas. Fotografía: Andrés Martorell (color). Música: Luis Aguirre Pinto. Duración: 105 minutos. Estreno: 26 de agosto de 1968. Cines Central, Real, Continental, Sao Paulo, Oriente, San Diego, Río, San Martín y Portugal.

La película fue definida por su autor como «el primer western chileno». La historia, ambientada a fines del siglo pasado, gira en torno a la rivalidad de dos familias de antigua estirpe campesina, los Valladares y los malvados Vilches que por codicia y antigua revancha sentimental pretenden desposeer de su tierra a los verdaderos dueños. Los Valladares defienden lo suyo, terminando el conflicto con una lucha cuerpo a cuerpo entre los dos rivales. Hay duelos, incendios, persecusiones, raptos, traiciones y muertes. Tampoco falta la nota romántica, el pasaje costumbrista, el momento risueño y las canciones folklóricas.

Destinado a complacer a un público que gusta de los films con charros mexicanos, es el típico producto comercial alienado, de entrega casi servil a modas importadas. Esta vez se trataba de emular al

spaghetti western, en voga en los años 60, sub-género en que se inspira esta malograda aventura criolla.

El guión no ofrece novedad en la creación de personajes o situaciones, los cuales resultan poco consistentes y en absoluto creíbles. Con un diálogo afectado y máximas pseudo-filosóficas trasnochadas, los actores poco pueden hacer, utilizando recursos teatrales que resultan sobreactuados. Algunos logros fotográficos y notas costumbristas de interés para un público sin exigencias no salvan a la cinta- publicitada como «La Primera Película Argumental Chilena en Colores» - de ser un mero producto comercial bien intencionado pero artísticamente fallido.

NEW LOVE

Dirección, Música y Guión: Alvaro Covacevich. Año: 1968. Intérpretes: Josefina Ladrón de Guevara, Giovanni Carelli, Cristián Sánchez, Sergio Trabucco. Fotografía: Andrés Martorell (color). Estreno: 3 de septiembre de 1968, Cines Rex, Windsor, Imperio, Plaza, Las Condes, California, Normandie, Gran Avenida y Alessandri.

NEW LOVE o LA REVOLUCION DE LAS FLORES es una de las películas más polémicas y publicitadas de la década del sesenta.

Varios factores influyeron para que se transformara en éxito de boletería: la ruptura entre los principios tradicionales en crisis y la búsqueda de nuevos valores que el film intenta examinar, el diálogo desenfadado, la controversia derivada de la prohibición a los jóvenes protagonistas de ver la película por haber sido clasificada para mayores de 21 años, algunas escenas de desnudos y la pegajosa música compuesta por Covacevich de éxito popular en los rankings radiales de la época.

La película prescinde de una historia convencional: muestra a un grupo de adolescentes que quiere conquistar paz y felicidad a través del amor. Los unen la afición a bailar go-go en playas e iglesias; se niegan a trabajar, aman las flores, los tatuajes, las fiestas y la música rock, andan en bicicletas blancas colectivas, dibujan flores en las

calles, rechazan toda forma de autoridad y obedecen a un joven líder político-religioso vestido de blanco.

Con características de socio- ficción, el film tiene puntos de contacto con MORIR UN POCO, film anterior de Covacevich. Ambos tratan acerca de la rebeldía del hombre común frente a un mundo hostil, tema desarrollado a través de situaciones en que el diálogo queda reducido a frases cortas y aparentemente incoherentes.

Dice el realizador: « Pretendo mostrar un grupo de muchachos que tienden a la comunicación universal por medio del amor...Todo en el mundo puede construirse gracias a esa poderosa fuerza. Naturalmente que el nexo serán los efectos audiovisuales, por así decirlo: la música, el sol y el sonido. Este «nuevo amor» intenta una revisión de todos los valores tradicionales. El movimiento juvenil hace desaparecer principios antiguos y lleva al mundo a una especie de alegre uniformidad en la bondad y la belleza. Los personajes serán apóstoles de la misma ideología que predicó el cristianismo: la del amor.

En mi película quiero que todo sea bello: flores, pájaros, música, paisajes, rostros, cuerpos...Mi película tiene una columna vertebral y ésta es el deseo de interpretar el mundo tal como lo ven los jóvenes de hoy. No he tomado este problema en una dimensión local, no pongo mantas ni espuelas en mi película. Me preocupa abstraerme de ello, para entrar en el plano de los jóvenes del mundo...

Los diálogos tienen una importancia fundamental; en algunas ocaciones planteé a los artistas situaciones que les movieran a decir determinadas cosas y siempre conseguí lo preciso. En otras impuse un texto, pero éste siempre sigue la línea de total simplificación. Los muchachos no filosofan acerca de qué es un hippie. Hablan breve, corto, pero claro. Así uno de ellos a quien preguntan si sabe qué es ser un hippie, contesta: «No sé, pero si sé que usted no lo es». Me guié en todo instante por la seguridad de que ningún muchacho de hoy quiere ser héroe; dejaron de creer en lo heroico, se resisten, no por la violencia sino por la inacción, a ser utilizados, alienados y movidos como marionetas por un orden que ya no es el suyo.

La pareja central (Josefina Ladrón de Guevara y Giovanni Carelli) tiene su nueva forma de comunicación. No hablan demasiado, pero siempre están juntos, en una búsqueda común de imágenes y de nuevas formas. Todo esto me ha servido enormemente para el estilo

que he querido imponer en el film y en forma especial para el uso del color como recurso expresivo».

La película puede definirse como fusión de sátira festiva, retrato costumbrista, historia de amor y documental sociológico. La crítica elogió el resultado, definiéndolo como un esfuerzo provocativo y original , apoyado en un lenguaje formal de gran belleza plástica gracias a la fotografía, que supo aprovechar los bellos exteriores de las playas de Loncura, el camino a Quintero y calles de Viña del Mar.

No obstante, hubo consenso entre los comentaristas en el sentido que faltó profundidad en el tratamiento del fenómeno de los hippies y compenetración emocional en los personajes centrales, además de algunos problemas de sonorización, actuación y compaginación.

LUNES 1°, DOMINGO 7

Guión, Argumento y Dirección: Helvio Soto. Año: 1968. Intérpretes: Patricia Guzmán, Jorge Guerra, Maruja Cifuentes, María Castiglione, Clara Mesías, Matilde Brothers, Anita Klesky, Maruja Cifuentes, Lucy Salgado, Mario Montilles. Fotografía: Fernando Bellet (blanco y negro). Música: Carlos González y Roberto Lecaros. Duración: 80 minutos. Estreno: 30 de septiembre de 1968, Cines Central, Huelén, Oriente, Portugal y San Martín. Disponible en video.

Narra una historia de amor entre una estudiante de Bellas Artes (Patricia Guzmán) y un estudiante de Medicina (Jorge Guerra) quienes inician su romance un Lunes 1° para mantenerlo hasta el Viernes, día del desencuentro que los mantiene separados por el Sábado para renacer con más intensidad el Domingo 7.

Con esta trama, Soto ofrece una película grata y sencilla que, a pesar de algunas innecesarias notas oníricas que desequilibran el total, logra atraer por la simpatía de los personajes, el chispeante diálogo y la anécdota romántica y feliz. Logradas notas de ambientación y una buena factura técnica, destacando la nítida fotografía de Bellet, son otros méritos para este sencillo relato que en su momento logró buena acogida de público y crítica, pero cuyos valores cinematográficos, desde una perspectiva más amplia, resultan frágiles. Una revisión actual puede resultar decepcionante por su recargada ingenuidad y simpleza.

AYUDEME UD., COMPADRE

Argumento y Dirección: Germán Becker. Año: 1968. Intérpretes: Los Perlas, Los Huasos Quincheros, Mario Kreutzberger, Gloria Simonetti, Fresia Soto, Arturo Gatica, Pedro Messone, Myriam, Los Gatos, Silvia Infantas, Doris y Rossie, Los Ramblers, Carmen Amunategui, Domingo Tessier, Adolfo Jankelevivh, Sergio Livingstone, Eli Murúa, Jorge Moncayo, Pepe Harold, Cora Santa Cruz, Amanda Vicuña, Duo Leal del Campo, Isidro Benitez, Ballet Pucará y Coro Santa Marta. Fotografía: Andrés Martorell (color). Dirección Musical: Vicente Bianchi. Duración: 115 minutos. Estreno: 15 de octubre de 1968. Cines Windsor, Santiago, Bandera, Plaza, California, Las Condes, Pedro de Valdivia, Normandie, Gran Avenida y Alessandri.

No deja de ser interesante constatar que éste sea el film que ha atraído mayor cantidad de espectadores en la historia del cine chileno, con más de 375.000 entradas vendidas. Su éxito de taquilla fue tan espectacular que al año siguiente los realizadores lanzaron una secuela, VOLVER (1969), que intentó reeditar el suceso de ésta.

Sin una historia propiamente tal, y acercándose bastante al género documental, el film es una ilustración folklórico-turístico-musical de Chile con variedad de elementos del espectáculo: cantantes de moda, conjuntos melódicos, grupos folklóricos, números cómicos y fiestas campesinas. Además, se intercalan secuencias que describen las Fuerzas Armadas, centros de madres, escuelas, minas, e infinidad de instituciones y grupos humanos de la época.

Es, en el fondo, la transposición a la pantalla grande de un popular programa de televisión del mismo nombre presentado por Becker en los años sesenta. Representante fiel de la película-postal de esa década destinada a exhibir «las bellezas y glorias de Chile», con Los Huasos Quincheros disfrazados de mecánicos aéreos cantando «Sufrir» en Pudahuel y con un final en que desfila toda la compañía al más puro estilo circense.

Una emotiva apología al arte kitsch.

TRES TRISTES TIGRES

Dirección: Raúl Ruiz. Año: 1968. Guión: Raúl Ruiz, basado en la pieza teatral homónima de Alejandro Sieveking. Intérpretes: Nelson Villagra, Luis Alarcón, Shenda Román, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Jaime Celedón, Fernando Colina, Gaby Liz, Alonso Venegas, Belen Allaiso, Luis Melo. Fotografía: Diego Bonacina (blanco y negro). Música: Tomás Lefever. Duración: 105 minutos. Estreno: 19 de noviembre de 1968. Cines Bandera, Plaza, mayo, Egaña, Normandie y Gran Avenida.

Tito (Nelson Villagra), simplón e irresponsable provinciano, llega a Santiago para ponerse a las órdenes de Rudy (Jaime Vadell), arribista negociante de autos. Durante un fin de semana, mientras Rudy espera que Tito llegue con unos documentos necesarios para cerrar una venta, éste, en lugar de entregárselos se dedica a farrear con su hermana Amanda (Shenda Román), stripteasera que en los ratos libres oficia de prostituta. Aparece un profesor de Angol quien se une a la parranda. Los personajes buscan una felicidad utópica entre bares, callejuelas y hoteles de mala muerte. Hablan de política, cuentan chistes y tratan de encontrarse emocionalmente, ya que los une un sentimiento común: frustración.

Ruiz tomó los personajes y algunos momentos dramáticos de la obra teatral de Sieveking para entregar su personalísima visión de un grupo de vidas mínimas atrapadas en mediocridad y falsa identidad, logrando un acertado estudio de ambientes, actitudes psíquicas y registro de lenguaje típicamente criollos. En la patética descripción de estos tres tristes tigres hay melancolía, desamparo y dolor humano los cuales, tratados con hondura y veracidad documental, representan fielmente a esos pobres diablos que fingen lo que no son y que se ven enfrentados a sus propias limitaciones y miserias.

Sergio Vodanovic comenta: «Si desgarradora es la visión de los personajes y su sórdida ambientación, el tema de la película no lo es menos. Aquí, el acierto es de Sieveking, autor de la obra de teatro en la que se inspiró el film y en la que Ruiz profundizó despiadadamente. Todos los personajes tienen una misma motivación: trepar, aprovechar, y buscar, mediante el engaño, salir de su mediocridad. Y todos los esfuerzos son vanos. Están al acecho, como tigres famélicos, de la oportunidad para caer sobre el desprevenido provinciano que llega a Santiago, o sobre el aventurero del negocio aquel «que estuvo a punto

de entrar en el negociado de las papas polacas», para quedar siempre igual: con las garras mondadas y el hambre de éxito siempre haciendo cosquillas en sus estómagos. Son personajes y situaciones demasiado veraces para ser aceptables. Mejor, cerremos los ojos, quedémonos con el superficial optimismo de AYUDEME UD., COMPADRE o con el fácil escapismo de NEW LOVE, y, aún, con el clisé folklórico de TIERRA QUEMADA.

TRES TRISTES TIGRES no es una película para ver. Es una película para recordar. Mientras permanecemos en el cine, nos molestan sus fallas técnicas, la fotografía, que se pone oscura, el doblaje que, a veces, no ajusta, y una falta de hilación en las secuencias que desorienta al espectador más atento. Hay un claro divorcio entre la ambiciosa intención de Raúl Ruiz y lo que consiguió definitivamente. Pero si la película no satisface durante su exhibición, tiene el extraño poder de perseguirlo a uno, de hacerlo recordar. Y, después, al día siguiente, lo que queda y permanece es esa visión descarnada de la vida nocturna santiaguina, con sus pendencias y sus causeos, sus lánguidos strip-teases y los desafinados y beodos coros que cantan el tango de la Vieja Guardia o el bolero siútico y relamido» (1).

La película fue producida por cuatro capitanes de marina, incluido el propio padre del realizador, quienes arriesgaron buena cantidad de dinero en este primer largometraje de Ruiz. No obstante, pese al apoyo unánime de la crítica, fue un fracaso de taquilla.

En 1969 obtuvo el Gran Premio «Leopardo» en el Festival de Locarno, Suiza, galardón fundamentado así: «Bajo el aspecto de realismo senil estalla la poesía y una destrucción sistemática de los estudios sociales y mentales de nuestra sociedad» (2).

A pesar de sus limitaciones técnicas, es un film notable que representa lo mejor de la nueva tendencia del cine chileno de los años sesenta de transponer burdas estampas folklórico-musicales por la belleza de la verdad, aquella que sólo un cine asumido como expresión artística puede transmitir.

OCASO

Dirección: Hernán Takeda. Año: 1967. Guión: Gabriel Alfaro. Intérpretes: Gabriel Alfaro, Oriana Espinoza, Crispulo Gándara, Sergio Burger. Fotografía: Hernán Takeda (blanco y negro). Música: Juan Ly. Duración: 65 minutos. Estreno: 9 de diciembre de 1968. Cines Continental, Cinelandia y San Martín.

Hernán Takeda, técnico en radio y corresponsal del Canal 13 en Concepción, decidió descentralizar la producción cinematográfica chilena y realizó este film en esa ciudad sureña, emulando el trabajo de Berchensko y Santana de 1947 (BAJO LA CRUZ DEL SUR). «Quisimos demostrar que no sólo en Santiago se puede hacer cine nacional», explicó Takeda. El film se pudo concretar gracias a enormes sacrificios y ayuda de amigos del cineasta.

A la ausencia de medios económicos se sumaba la falta de equipamiento técnico, debiendo fabricar ellos mismos maquinarias de iluminación y sonorización. Se rodó en 16 mm., se compaginó en Santiago y luego se realizó el traspaso al formato de 35 mm. en Buenos Aires. Las filmaciones se realizaron en las minas de carbón de Lota, Pueblo Hundido, Carampangue y Laguna Grande. Relata el drama de un minero que comienza por perder a su hija y debe trasladarse de las minas a la costa y luego al campo.

Takeda, de antepasados japoneses, proyectaba realizar otro film de corte humorístico que satirizaría el servicio militar obligatorio. Pero no le fue bien con OCASO, que significó el fin de su carrera como cineasta. Juan Ly, músico de ascendencia china, compuso la música incidental en guitarra, acompañado por el payador y folklorista Crispulo Gángara, junto a Blanca Parra y los Huasos Maulinos.

CIAO, AMORE, CIAO

Chile-Argentina. Dirección: Diego Santillán. Año: 1968. Guión: Luz Tambascio. Intérpretes: Juan Ramón, Fresia Soto, Erika Wallner, Norman Briski, Hilda Sour, Ginette Acevedo, Ernesto Bianco, Mirtha Dawner, Pepe Miranda, Raúl Matas, Diana Ingrom, Alex Fiori, Emilio Rojas, Cesar Herreria, Juan Pedrero, David Raisman. Fotografía: Ricardo Younis y Andrés Martorell (color). Música: Horacio Malvicino. Estreno: 25 de diciembre de 1968. Cines Santiago, Bandera, Normandie, Gran Avenida y Alessandri.

El popular cantante Juan Ramón interpreta al rockero imaginario Yipi Pietri, personificación del malogrado cantante italiano Luigi Tenco, que se suicidó el 30 de enero de 1968, luego de participar en el Festival de San Remo. Fresia Soto es Nina, su polola pueblerina. «La clásica historia del cantante en ascenso - en este caso el taimado Juan Ramón - sirve de soporte sentimentaloide para ensayar la coproducción con Argentina. Como aporte a un cine interesante es una obra nula. Como solución a los problemas de realización del cine chileno, parece un chiste cruel. Se comprende si se la considera una tentativa comercial dirigida al público que se aficiona incondicionalmente a los cantantes populares a ambos lados de la cordillera».

La película se filmó en Argentina y Chile. Los exteriores nacionales se rodaron en San José de Maipo, La Hostería «Las Vertientes», el Club de Polo y Equitación San Cristóbal, el Cine Egaña y Los Cerrillos.

La recordamos como uno de los grandes desaciertos cinematográficos nacionales de los años sesenta.

ELOY

Chile-Argentina. Dirección: Humberto Ríos. Año: 1968. Guión: Humberto Ríos, basado en la novela ELOY de Carlos Droguett. Intérpretes: Raúl Parini, María Eugenia Cavieres, Mario Lorca, Héctor Duvauchelle, Tennyson Ferrada, Martín Acevedo, Betti Graziolli, Nelli Tesorini, Magaló Ledesma, Martín Andrade, Mimi Sills, Alonso Venegas. Fotografía: Ignacio Souto (blanco y negro). Música: Angel Parra. Duración: 90 minutos. Estreno: 17 de febrero de 1969, Cines Santiago, Bandera, mayo, Normandie, Egaña, Gran Avenida y Alessandri.

«Si vienen para matarme, compraré mi vida, arrancaré la muerte que me traen en sus carabinas, la haré pedazos, pelearé con ellos, les arrebataré mi muerte; mientras desee estar vivo no puedo morir, si vienen para matarme van a tener una espantosa fiesta» (1).

Este es Eloy, el recio y rebelde bandolero chileno, hermano en el delito de Joaquín Murieta, que es buscado por la justicia en la frontera. No tiene posibilidad de escapar, pero la desesperación lo obliga a huir sin destino.

Humberto Ríos, de nacionalidad boliviana, se encargó de dirigir la versión cinematográfica de la popular novela de Droguett. La

mayor parte de la película se rodó en escenarios naturales del Cajón del Maipo, el fundo Chena, la estación de San Bernardo, El Monte, Quilicura, el Mercado Persa, Viña y Valparaíso. Subtitulada EL ÑATO ELOY: LA CACERIA DE UN HOMBRE TRANSFORMADO EN FIERA, la cinta mereció reparos, pero - en general - fue bien acogida.

Omar Ramírez señala: «En la novela, la trama es eficazmente homogénea. En el film, en cambio, es notoria una cierta fragmentación en el relato, aunque esto no significa necesariamente una carencia de unidad. Es evidente que Humberto Ríos ha logrado realizar un film correcto, con un lenguaje sobrio y una ambientación localista convincente. Del mismo modo, ha sabido obtener un meritorio trabajo de los protagonistas, principalmente de Parini y Lorca. Ha concretado lo que podría decirse un buen film. Pero, a la vez, el mismo rigor expresivo del film hace notar, por contraste, una ausencia de calor humano (un factor latente en la novela), y lo limita, por momentos, a una mera narración de hechos» (2).

CALICHE SANGRIENTO

Guión y Dirección: Helvio Soto. Año: 1969. Intérpretes: Héctor Duvauchelle, Jaime Vadell, Jorge Guerra, Jorge Yañez, Jorge Lillo, Patricia Guzmán, Arnaldo Berríos, Mario Vernal, Augusto de Villa. Fotografía: Silvio Caiozzi y Boris Pinkas (color). Música: Tito Lederman. Duración: 128 minutos. Estreno: 27 de octubre de 1969. Cines Central, Real, Nilo, Normandie, Oriente, Bandera, California, Gran Avenida, El Golf y Florida.

La historia - de carácter histórico e intenciones pacifistas - gira en torno al avance de la infantería chilena de Ilo a Moquehua en el desierto peruano, en marzo de 1880. Cuenta la aventura de 17 hombres pertenecientes al Quinto de Línea, conocido como Regimiento Santiago, perdidos en el desierto y sufriendo las inclemencias del tiempo y la falta de agua.

Soto explica su obra: «Describe un problema de una época, reflejado en un grupo de hombres, principalmente en la conducta del capitán (Duvauchelle) y el teniente (Vadell). No hay actores heroicos, pero sí hechos normales que tienen proyección humana» (1).

La película se caracteriza por el alto nivel de producción, contando con óptima ambientación y recreación de época, buenos desempeños actorales y fotografía que saca partido a los exteriores rodados en el Salar del Carmen, Baquedano, los alrededores de Mantos Blancos y en el abandonado villorrio de Chacabuco.

El crítico Hans Ehrmann comenta: «Los 17 hombres marchan por el desierto sin agua ni víveres: el error no fue suyo, pero ellos lo deben afrontar. Los seres humanos, expuestos de día a un implacable sol y de noche a igualmente implacables heladas, comienzan a desmoronarse física y mentalmente. No se hace mayor intento por individualizar a los soldados, que aquí representan un pueblo llevado a la guerra como masa. En cambio, hay una mayor definición en el capitán que es militar de carrera (Héctor Duvauchelle) y el teniente, un abogado santiaguino (Jaime Vadell). Son dos de las mejores interpretaciones que, hasta la fecha, se han visto en el cine chileno...

A pesar de la calidad del trabajo de los dos actores principales, se da en CALICHE SANGRIENTO una limitación de las películas de Soto en general: para él los personajes parecen ser, ante todo, un medio. Aún le falta crear seres humanos íntegros, plenos, de carne y hueso, que tengan vida propia. Esto quedará para futuras películas del realizador. Por el momento ha dado el importante paso de una gran agilización de su lenguaje cinematográfico. Para ello contó con la valiosísima colaboración de Silvio Caiozzi, su joven director de fotografía, que alcanzó un colorido de calidad e hizo una importantísima contribución al film» (2).

La revista «Telecran», por otra parte, acota: «Helvio Soto ha comprendido que no es preciso «decirlo todo» en un film, para ser fiel a un concepto avanzado sobre la función del arte. Gracias a una autocrítica sorprendentemente sincera, ha entendido que ello atenta contra la eficacia, y que demuestra una completa asimilación del lenguaje cinematográfico.

Debido a esto, CALICHE SANGRIENTO se convierte en una obra madura de un «cine de opinión», demostrando cómo la concreción y delimitación de un tema son más beneficiosas que la grandilocuente acumulación de ideas. Así, la peripecia de una patrulla perdida en el desierto, y ubicada en un preciso contexto histórico, resulta sobria, contenida y, por eso mismo, impactante» (3).

Esta película dio uno de los primeros galardones al fotógrafo y más tarde cineasta Silvio Caiozzi, distinción otorgada por la Asociación de Periodista de Espectáculos en 1969. La crítica lamentó la ausencia de un guión más elaborado, además del desarrollo innecesario de algunas secuencias.

A mediados de 1969, CALICHE SANGRIENTO creó controversia ya que el Consejo de Calificación Cinematográfica prohibió su exhibición, aduciendo que hería la dignidad nacional. Helvio Soto se defendió señalando que «se ha distorsionado a tal punto la historia, que los textos escolares y algunos dedicados a una enseñanza más especializada omiten tranquila y olímpicamente las causas económicas de la guerra de 1879... Es tan nimia la razón ofrecida por los censores que deberíamos aceptar la idea de hacer solamente cine insulso, sin contenido y para mentalidades primarias. Al parecer eso es lo que quieren los señores de la Censura; de otra manera es muy difícil explicarse la decisión que adoptaron. Además tiene otra significación: es una advertencia para los demás cineastas chilenos que traten de realizar un cine comprometido con las reales circunstancias del país» (4).

VOLVER

Guión y Dirección: Germán Becker. Año: 1969. Intérpretes: Pedro Vargas, Myriam, Chabuca Granda, Rita Góngora, Zulma Yugar, Arturo Gática, Pedro Messone, Marisol Feliú, Osvaldo Díaz, Jorge Moncayo, Los Huasos Quincheros. Fotografía: Julio Duplaquet (color). Música: Varios intérpretes. Estreno: 25 de noviembre de 1969. Cines Bandera, Imperio, Santiago, Las Condes, Roxy, Continental, Normandie, Gran Avenida y Pedro de Valdivia.

En honor a la justicia, debemos confesar que esta película, cuyo título completo es VOLVER DONDE NUESTRAS CANCIONES NACIERON, no debiera figurar en este libro. Simplemente, no es argumental. No obstante, tampoco se ajusta a las convenciones de un documental claro y definido, constituyéndose en un espécimen cuyas ambiguas características imposibilitan su clasificación en determinado estilo, condenado a vagar en el limbo de los sub-géneros cinematográficos reservado a engendros híbridos y erráticos.

Quisimos que quedara en familia ya que sus parientes más cercanas. AYUDEME UD., COMPADRE y CON EL SANTO Y LA LIMOSNA, ambas del mismo director, se comentan en estas páginas. VOLVER es un aburrido show turístico-musical sin otro personaje que la música popular enmarcada en el paisaje y folklore sudamericanos. Basta con revisar la lista de intérpretes para darse cuenta que el asunto no tiene otro propósito que el de ser un cancionero popular ilustrado con paisajes.

Es la secuela de AYUDEME UD., COMPADRE, la película más taquillera en la historia del cine chileno, esta vez con canciones que fueron famosas en las décadas del cuarenta y cincuenta, incluyendo el famoso «Volver» del título, cantado por Myriam y Lucho Gatica.

«Isabelita», «Sombras», »El Manicero», «Vereda Tropical», «La Flor de la Canela», «Alma Llanera», «Recuerdos de Ipacaraí», «Naranjitai», «Lamento Borincano» y «Río Río» son algunos de los temas interpretados por famosos cantantes a quienes se les viste con absurdos atuendos. Además, se incluyen vistas elementales - al más puro estilo de tarjeta postal - de Quito, El Cuzco, Machu Pichu y el Lago Titicaca.

Antonio Romera («Critilo») comenta: «Hay cosas increíbles que alcanzan un grado de ridiculez sublime. Por ejemplo, las tomas de unas niñas disfrazadas de astronautas, el voluminoso Pedro Vargas cantando, como jibarito, una canción que es dramática y tierna, con el más frívolo desenfado, la parodia de los guerrilleros y Los Quincheros, rodeados de nieve, en la inmensidad de la Cordillera y diciendo, sin venir a cuento: «¡Que grande que viene el río!»

¿Nadie tuvo el coraje y la honradez de decirle al director que esto era una vulgaridad, una pachotada y que nos ponía en ridículo ante el público extranjero? Pero donde se alcanzan los límites de despropósito es en la secuencia del tango. Cualquier corto comercial que se proyecta en nuestras salas en el espacio de publicidad revela más tino. Se preguntará ¿no hay nada de calidad en el film, nada digno de ser alabado? Muy poco. Y precisamente aquellos trozos que vienen a caer precisamente en lo que es folklore genuino y auténtico, y no esta América convencional que Becker nos ha inventado. Por ejemplo, la Diablada, la Iglesia de Quito y las escenas del Domingo de Quasi Modo en Chile. Lo demás es falso, del peor gusto y, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, condenable. VOLVER carece de

espontaneidad, de verdadero lirismo, de frescura, de vida, de verdad, y se excede en notas de vanidad por parte del numeroso equipo que es responsable del desaguisado».

«Volver» a verla sería un inigualable paseo por los senderos del «camp».

VALPARAISO MI AMOR

Dirección: Aldo Francia. Año: 1969. Guión: Aldo Francia y José Román, sobre un argumento original de Aldo Francia. Intérpretes: Sara Astica, Hugo Cárcamo, Arnaldo Berríos, Jesús Ortega, Claudia Paz, Raquel Toledo, Oscar Stuardo, Rigoberto Rojo, Liliana Cabrera, Pedro Alvarez, Francisco Morales, Elena Moreno, Carmen Mora, Nora Alvarez, María Cartagena, Juan Rodríguez, Orlando Walter Muñoz. Fotografía: Diego Bonacina (blanco y negro). Música: Gustavo Becerra. (Canción: «La Joya del Pacífico», vals de V. M. Acosta cantado por Jorge Farías). Duración: 87 minutos. Estreno: 20 de abril de 1970, Cines Bandera, Real, Nilo, Gran Avenida y Normandie. Disponible en video.

Fundador del Cine-Club de Viña del Mar, organizador de los primeros festivales internacionales de cine de esa ciudad, conferencista, académico y de profesión médico pediatra, Aldo Francia realizó ocho cortometrajes y dos largos (YA NO BASTA CON REZAR y éste). A objeto de captar la verdad de una ciudad y su gente de la manera más descarnada posible, Francia, junto a un esforzado y talentoso equipo, rodó su film enteramente en calles de Valparaíso. Cerros, comisarías, cárceles, cementerios, ascensores, ferias, bares y variados lugares típicos eran registrados por el cineasta y su equipo en un estilo semejante al que utilizó el neorrealismo italiano en los años 40.

Es precisamente este registro directo y sincero de situaciones humanas lo que interesa al realizador, quien define su obra como cine de argumento hecho en forma documental. En entrevista concedida a revista «Primer Plano», el director afirma: «VALPARAISO MI AMOR trata sobre niños. Sobre los niños pobres, maltratados, sobre los niños que sufren. Mi profesión me ha enseñado que no bastan las policlínicas, las obras de caridad, las casas de menores, para solucionar los problemas de la niñez abandonada y de los hogares miserables que tienen en

su seno a muchos niños. Mi profesión me ha enseñado que es necesario cambiar la sociedad para que los pequeños sean instruídos, alimentados, y puedan tener una vida feliz.

El filme trata sobre un cesante que, para alimentar a su familia, roba y mata vacas. La justicia lo apresa y nadie se acuerda de la familia que queda botada tras él. La película es, en lo profundo, un alegato en contra de la justicia de clases. Ahora, si la solución está en el cambio de las estructuras sociales, pretendo que el espectador se dé cuenta de ese hecho fundamental. Por eso, en tono menor, le insinúo que dentro de un determinado esquema de organización social no hay salvación para ese hombre que roba por necesidad, para su mujer, para esa familia, para esos niños. El film es pesimista en la medida que cree que, produciéndose un vuelco social, un cambio profundo, el destino de las familias pobres no será el mismo» (1).

El crítico inglés David Wilson en su comentario del «Monthly Film Bulletin» de 1971, comenta: «Aldo Francia dedica VALPARAISO MI AMOR a la memoria de su padre «quien emigró a este lugar y me dio la felicidad de nacer aquí». La película es un retrato de la ciudad de Valparaíso, como así mismo de los cuatro niños desposeídos, a través de cuyos ojos Francia mira su lugar de nacimiento: un retrato sin halagos, con la única y tenue ironía del título y la dedicatoria del filme. Al igual que los realistas urbanos italianos, Francia revela una relación de amor- odio con su ciudad; la vida es dura en Valparaíso si se es un niño de barrio pobre con el padre en la cárcel. Pero es un tipo de vida y podría ser peor en un lugar más lúgubre.

Esta puede ser una visión romántica e incluso sentimental de la pobreza urbana - no hay aquí huellas de la amargura acusadora de LOS OLVIDADOS de Buñuel. Pero tampoco hay huellas de la fantasía fotogénica de Río que muestra Sucksdorff en MI HOGAR ES COPACABANA; y la denuncia no es menos seria por ser indirecta. Francia deja que su ciudad y su gente hablen por sí mismos.

En realidad, no se necesita un traveling a lo largo de la galería de la prisión ni del sonido de las llaves en las cerraduras, desde el momento en que la austeridad visual de las escenas precedentes ha establecido eficazmente la deshumanizada y gris uniformidad de la cárcel - y no importa que estas escenas y especialmente el primer plano de la máquina de escribir en el momento en que se documenta el cargo que se le ha hecho al padre, traicionan la familiaridad con

Truffaut. Después de esta apertura oscura y pesimista, Francia alterna, sin énfasis, entre luz y sombra, la degradación de los niños a la caza de propinas en el mercado, en contrapunto con su inocente placer cuando llega un reportero gráfico a tomarles una foto. Lo que emerge es una visión de la vida en su más bajo nivel y en profundidad; visión simple quizás, pero no simplista; visión que preserva el interés humanista de la tradición neo-realista, mientras rehúye su romanticismo auto-indulgente.

Cuando Francia ironiza - vale decir, cuando deliberadamente subraya un contraste entre la gente a cada extremo de la escala socioeconómica- lo hace sin malicia. A pesar de su falsa noción de equidad, la mujer que lleva a uno de los niños a su casa para darle un buen baño y una buena comida, no debe menospreciarse por entero, mucho menos que a la asistente social que hace preguntas inadecuadas.

La eficacia de este tipo de interés queda demostrada en las expresiones frías en los rostros de los niños cuando asisten al funeral de su hermano que ha muerto por falta de una cama de hospital. Pero toda esa pobreza no significa necesariamente que los niños sean casos desesperanzados o que simplemente sean víctimas de un sistema indiferente hacia aquellos que no pueden lograr sus propósitos. Mientras la película los deja impulsados hacia la delincuencia, la cámara sube en uno de los funiculares para mostrar una visión panorámica del lugar; es una especie de celebración de vida, aún la clase de vida que esos niños pueden esperar en los sectores marginales de Valparaíso» (2).

Filmada en una etapa de renovación y esperanzas para la producción nacional, esta película destaca como una de las piezas antológicas más extraordinarias de la cinematografía nacional de todos los tiempos.

EL CHACAL DE NAHUELTORO

Guión y Dirección: Miguel Littin. Año: 1969. Intérpretes: Nelson Villagra, Shenda Román, Luis Alarcón, Marcelo Romo, Rubén Sotoconil, Armando Fenoglio, Roberto Navarrete, Pedro Villagra, Héctor Noguera. Fotografía: Héctor Ríos (blanco y negro). Música: Sergio Ortega. Duración: 94 minutos. Estreno: 4 de mayo de 1970, Cines Astor, Bandera, Santiago, Pedro de Valdivia, Gran Avenida y Normandie. Disponible en video.

En 1960, José del Carmen Valenzuela Torres, campesino de la localidad de Nahueltoro, en las cercanías de Chillán, alcoholizado e ignorante, asesinó con despiadada crueldad a su conviviente, Rosa Rivas Acuña, y a los cinco hijos de ésta. El 30 de abril de 1963, treinta y dos meses después de la brutal masacre, apenas cumplidos los 23 años y luego de haber aprendido a leer y a escribir, el chacal de Nahueltoro enfrentó el pelotón de fusileros.

Dice Littin: «A raíz del fusilamiento comencé a obsesionarme con «El Chacal». Este hombre de mi misma edad, nacido en el mismo país y tan distinto como si proviniera de otro planeta, planteaba una interrogante que consideré intrigante. Comencé una especie de investigación desordenada. Partí a Chillán y a Nahueltoro, donde conversé largo tiempo con hombres y mujeres que lo conocieron. No siempre hablábamos del criminal y del crimen. Mucho más me interesó saber qué piensan sus iguales sobre la vida o la muerte, el presente o el futuro, Dios o el pecado, el amor o el odio. Se trataba de extraer el sistema de valores y las pautas culturales del grupo campesino que engendró al Chacal».

La Universidad de Concepción, el director de la Cárcel de Chillán y la mayoría de los habitantes de la localidad adhirieron al proyecto. Una minoría lo repudió con insultos para Littin en las calles. El niño que representaba a José del Carmen en sus primeros años fue encontrado en la Casa de Huérfanos de Chillán. Los periodistas de la zona apoyaron la causa con material fotográfico y documentación sobre el hecho real, y muchos de ellos participaron como extras. Tres testigos oculares, José Gómez López, Fernando Rivas Sánchez y Darwin Contreras, colaboraron con sus despachos de prensa. Los actores y técnicos dormían en casas ofrecidas por vecinos, asimilándose a las costumbres de los lugareños. Nelson Villagra se mimetizó con el personaje: siempre usó su ropa y estudió su modo de hablar a través de las grabaciones de entrevistas que los reporteros hicieron al condenado a muerte. Su vida en la cárcel de Chillán se filmó en el recinto auténtico donde los verdaderos presos sirvieron de extras. Héctor Noguera , para su rol de cura, conversó largamente con el sacerdote que acompañó al Chacal hasta el último momento.

El guión iba sufriendo cambios a medida que avanzaba el rodaje por la serie de observaciones que los lugareños hacían en relación a

la veracidad de lo que se estaba filmando. Confiesa Littin: «Pasamos hambre, dormimos en el suelo muchas veces, sufrimos frío y lluvias y para colmo se nos enfermó el niño que representó a El Chacal en la infancia. No pasó de una indigestión por comer demasiado, pero la responsabilidad era seria. Además, a todos nos dolía esa historia que estábamos sacando, o más bien, incrustando en el ambiente natural de donde surgió el protagonista de la película».

Littin no se quedó en el mero registro de la realidad socio- cultural que el asunto ofrecía. Analizó el material, lo interpretó y le impregnó universabilidad en que lo local se transforma en épico, concluyendo con uno de los ensayos cinematográficos más acabados que se hayan hecho en Chile acerca de la marginalidad y las limitaciones de la justicia. Además, el relato se amoldó a la tendencia del cine latinoamericano de la época, esto es, un cine centrado en la realidad del subdesarrollo y en la búsqueda de una subcultura popular.

Emocionalmente distanciado y sin consesiones, Littin nos muestra cómo una sociedad puede transformar a un infeliz en mostruo, readaptarlo y luego eliminarlo. La pobreza, el abandono, los malos tratos y el alcohol van socabando el alma de un ser con posibilidades mínimas de realización humana.

Luego del horroroso acto que comete «el chacal», viene un proceso de evolución desde la extrema ignorancia a la libertad que sólo otorga el conocimiento con la toma de conciencia de la gravedad de su delito. La redención frustrada de José del Carmen es un absurdo moral pues debe enfrentar la muerte cuando está despertando a la vida.

Littin acusa a una sociedad que castiga a este individuo marginal que se prepara para vivir con dignidad coronando sus esfuerzos con el rito de la muerte a objeto de satisfacer deseos de venganza colectiva. Técnicamente, Littin se apoya en la fotografía en blanco y negro que enfatiza la desolación del paisaje invernal sureño, en la música que acentúa el patetismo de la historia, y en las buenas actuaciones del elenco, especialmente de Nelson Villagra, espléndido como «el finado canaquita», alias «finadito José del Carmen», alias «Chacal de Nahueltoro».

Este intenso drama de miseria, ignorancia y dolor constituye, a nuestro juicio, uno de los tres mejores films chilenos de todos los tiempos.

EL FIN DEL JUEGO

Dirección: Luis Cornejo. Año: 1970. Guión: Luis Cornejo (Diálogos: Fernando Cuadra). Intérpretes: Calvin Lira, Raquel Parot, Héctor Noguera, Lucy Salgado, Pury Durante, Domingo Tessier, Leonardo Perucci, Bélgica Castro, Victor Meiggs, Rubén Sotoconil, Pepe Guixé, Mario Montilles, Alejandro Olivares, Africa Morales, Nené Donoso, Andrés Aliaga, Maureen Lewis, Maida Caballeros, Jorge Magner, Pilar Salazar, Fernando Cuadra, Verónica Tellez, Sonia Benavides, Pepe Harold, Sergio Urrutia, Wenceslao Parada. Fotografía: Héctor Ríos (blanco y negro). Música: Juan Pablo Cerani, con la orquesta de Carlos González. Duración: 81 minutos. Estreno: 8 de junio de 1970, Cines Rex y Pedro de Valdivia.

El film fue costeado por el protagonista, Calvin Lira, y su esposa Sonia Riveros. Luis Cornejo, jefe de producción del Departamento Cinematográfico de la Universidad de Chile en esa época, realizaba su primer largometraje argumental con este film luego de haber incursionado en el cortometraje (EL ANGELITO y LA UNIVERSIDAD EN LA ANTARTIDA).

La inspiración para el tema surgió de un artículo de la «Revista del Domingo» de «El Mercurio» del 21 de julio de 1968, acerca de unos estudios antropológicos belgas que concluían que en Chile la mujer tiene más méritos que el hombre, destacando que el deterioro de la pareja se debe fundamentalmente a la falta de solidez del marido.

Cornejo y Lira partieron de esta premisa para escribir una historia acerca de un individuo de clase media alta, Rodrigo Orrego Valdés (Lira), que dilapida toda la fortuna de Ana María (Raquel Parot), su mujer, producto de la venta de un fundo. Al quedar en la miseria, la mujer trata de mantener el hogar a flote, mientras que él juega al cacho, se emborracha, vive de la caridad de los amigos para que le paguen un trago y llega al robo de objetos de su propia casa para venderlos y seguir con la juerga. Lo detienen por ebriedad, pasa unos días en la cárcel y, aparentemente arrepentido, acepta un trabajo en el campo que le ofrece un cuñado (Pepe Guixé). Pero la recuperación es sólo momentánea...

La crítica destacó la honestidad, sencillez y decoro del film que reflejaba una realidad humana auténtica, pero acusó fallas actorales y de realización, especialmente por una narración primitiva en que no se percibía un lenguaje cinematográfico propiamente tal. Además, se señalaron debilidades en relación a la escasa creación de atmósfera y

desarrollo de personajes, resumiendo que era una película carente de interés para el desarrollo del cine nacional.

La revisamos 23 años después de su estreno. Su valor radica en el serio intento por realizar un tipo de cine diferente, rupturista para esa época. El drama familiar de Ana María y la crisis existencial de Rodrigo están planteados de manera clara y tienen evidente vigencia. Hay logros a nivel técnico, destacando la fotografía y el sonido.

Su mayor debilidad radica en la dirección. Cornejo no supo contar su historia con un lenguaje cinematográficamente atractivo. La cámara es estática, limitándose a planos convencionales que no saca partido a las situaciones ni ayuda a crear atmósfera. Por momentos, pareciera ser el monótono registro fílmico de una pieza teatral, en que la dirección de actores y la música tampoco agregaron interés al asunto. No obstante, vale la pena verla por su honestidad y vigencia temática.

SONRISAS DE CHILE

Guión, Música y Dirección: José Bohr. Año: 1970. Intérpretes: Silvia Piñeiro, Laura Gudack, Alejandro Lira, Jorge Boudon, Eugenio Retes, Gaby Cousin, Norman Day, Lucho Pinto y Luis Arenas (Los Caporales), Lucho Córdoba, Olvido Leguía, Manolo González, Jorge Romero, Gastón Moreno, Sergio Silva, Armando Navarrete, Eva González, Laura Gudack, Francisco Flores del Campo, Sergio Feito, Iris del Valle. Fotografía: Jorge Morgado (blanco y negro). Duración: 108 minutos. Estreno: 8 de junio de 1970, Cines Victoria, Continental y Oriente.

Compuesta de sketches, presenta una sucesión de situaciones previsibles en medio de abundante publicidad de cuanto producto se pueda imaginar. Eugenio Retes interpreta a un estibador que decide irse de aventuras al extranjero.

La cinta se estrenó en Punta Arenas algunas semanas antes de su debut en Santiago, donde la crítica la despedazó. Mariano Silva dice en «Telecran»: «Todo comentarista de cine bien inspirado trata en lo posible de olvidar los defectos de las películas nacionales - especialmente en los aspectos técnicos - y destacar sólo sus virtudes. Es el ánimo con que se acude a ver cualquier film chileno, y con este espíritu se vio la película de Bohr. Pero aquí la buena voluntad no sirvió de nada.

La película de todas maneras es la más mala que se ha realizado en los últimos tiempos en Chile, y lo que es peor, fracasa a pesar de que pretende copiar una fórmula que tuvo éxito muy oportuno, AYUDEME UD., COMPADRE, pero que se reconoció que ése no era el camino de nuestra cinematografía. Si hubiera que reducir a tiempo el valor de algunas «sonrisas» de este film, podría afirmarse que del total de su duración sólo podrían extraerse unos tres o cuatro minutos de buena risa; lo demás es celuloide echado a perder» (1).

Hans Ehrmann fué más lacónico y mordaz en «Ercilla». Su comentario se limitaba a señalar: «El primer estreno nacional del año fue VALPARAISO, MI AMOR. Siguieron EL CHACAL DE NAHUELTORO, EL FIN DEL JUEGO y, paralelamente a ésta última, SONRISAS DE CHILE. El film de José Bohr es, por lo tanto, el cuarto estreno chileno» (2).

Confesamos haberla visto, pero no recordar ni una escena. Agradecemos que no hubiese tenido una secuela a nivel internacional como lo anunciaba Bohr con el nombre de SONRISAS DEL MUNDO.

NATALIA

Dirección: Felipe Irarrázabal. Año: 1970. Guión: Felipe Irarrázabal, con la asistencia de María Angélica Vallejos y Mariano Casanova. Intérpretes: Inés Oviedo, Pepé Guixé, Hernán Baldrich, Nena Campbell. Fotografía: Ramón Orellana (color). Música: Mariano Casanova. Duración: 75 minutos. Estreno: 15 de junio de 1970, Cines Central y Oriente.

Luego de abandonar sus estudios de derecho, Felipe Irarrázabal se inició como asistente de director de cortos comerciales en Emelco en 1965. La idea de NATALIA surgió de un viaje a Matanzas (donde más tarde se rodó el film) con unos amigos. El grupo imaginó las posibles aventuras de huéspedes ficticios en el hotel del lugar.

La película narra la historia de un ejecutivo (Pepe Guixé) cansado del trabajo y de su vida familiar, quien decide escaparse un fin de semana sin rumbo fijo. En una gasolinera encuentra a Natalia (Inés Oviedo), joven aburrida de su padre que también está tratando de esquivar una existencia convencional y chata. Juntos llegan a un pe-

queño pueblo costero donde ocurre lo inevitable. El resto de la película se reduce a largos paseos por la playa e interminables diálogos a través de los cuales nos enteramos del pasado y desventuras de los protagonistas.

Felipe Irarrázabal describe los personajes: «Natalia es un ideal de juventud moderna. Está por el amor, no por la guerra; es una muchacha libre, sin ser libertina; entusiasta del amor, sin ser hippie; inteligente, sin perder por eso nada de su encanto juvenil. Juan, su antagonista, es el más común representante de la generación anterior a la suya. Pero no llega a haber enfrentamiento entre ellos; no hay disputa».

El realizador disponía de dos buenos componentes: paisaje y fotografía. Pero le fallaron algunos elementos esenciales. Inés Oviedo no resultó lo suficientemente expresiva para un rol protagónico que exigía mayor fuerza y credibilidad, especialmente en la proyección de parlamentos. La película resulta afectada en su afán de imitar corrientes de cine extranjero «sofisticado» y «bonito», acercándose bastante al spot publicitario preciosista. A NATALIA, según los comentaristas, le faltó verdad, estilo propio y un lenguaje narrativo más coherente y menos pretensioso.

LA CASA EN QUE VIVIMOS

Dirección: Patricio Kaulen. Año: 1970. Guión: Javier Rojas y Patricio Kaulen, con la colaboración literaria de Guillermo Blanco y Juan Tejeda. Intérpretes: Carmen Barros, Domingo Tessier, Pury Durante, Leonardo Perucci, Tennyson Ferrada, Jorge Sallorenzo, Enrique Heine, María de la Luz Pérez, Katia Vanova, Pepe Rojas. Fotografía: Adelqui Camusso (blanco y negro y color) Estreno: 20 de julio de 1970. Cines Santiago, Bandera, Normandie, Gran Avenida, Alessandri y Las Condes.

Es una visión realista de la clase media chilena que transcurre en tres épocas, 1940 (en sepia), 1970 (en color) y 1980 (en tonos azules). La acción principal se desarrolla en la década del 70, durante la celebración de los 25 años de matrimonio de una pareja (Carmen Barros y Domingo Tessier), ocasión que aprovecha para mostrar a sus amigos la casa en la que volcaron sus anhelos.

Dice Kaulen: «No es difícil hacer una película ambientada en el pueblo, con sus problemas sociales, su ingenio, su folklore. Un tema de la clase alta da para un despliegue de ambientes estupendos, sátira de costumbres, muchos elementos fotogénicos. Enfocar a la clase media, en cambio, no acepta más recurso que la verdad. Ni siquiera pudimos permitirnos un ritmo acelerado que sólo prestaría una falsa agilidad. A LA CASA EN QUE VIVIMOS fue preciso imponerle el paso del acontecer cotidiano en un hogar corriente...Son hechos vividos que exigían mantenerse en la realidad».

El mayor valor de la película radica en la dirección de Kaulen, contenida y sobria. El tema central, la desesperada búsqueda del bienestar material a cambio del sacrificio de las relaciones, daba para un melodrama sensiblero, lo que Kaulen evade con discreción. Por el contrario, entrega ternura, emoción, notas de humor, un acertado estudio de personajes y una cuidada reconstrucción de la década del 40 que resultará evocativa a quienes la vivieron.

PROHIBIDO PISAR LAS NUBES

Argumento, Guión y Dirección: Naum Kramarenco. Año: 1970. Intérpretes.: Jesús Ortega («Oberón»), Mireya Veliz, Fernando Larraín, Ximena Avaría, Sonia Benavides, Beco Baitelman, Pepe Abad, Enrique Heine, Hernán Solís. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Música: Chino Urquidi, con interpretaciones del conjunto «Los Bric-a-Brac». Estreno: 30 de noviembre de 1970, Cines Bandera, Santiago, Normandie, Pedro de Valdivia y Gran Avenida.

Anunciada por su realizador como una expresión de «mis ideas, mis principios y hasta mi posición filosófica», la película narra la historia de Froilán Pérez (el actor-mimo Oberón), modesto contador de una industria textil quien, accidentalmente, debe hacerse cargo del funcionamiento de una compleja máquina electrónica, cerebro de todo el quehacer mecánico de la empresa. Convencido que esta hazaña le significará un ascenso, sufre enorme decepción al encontrarse con la negativa de su patrón, lo que lo lleva a sumirse en un mundo irreal.

Kramarenco declaró a la prensa que su película surgió como respuesta a las malas críticas recibidas por REGRESO AL SILENCIO, su film anterior: «Tenía la certidumbre de haber entregado la

película mejor hecha en Chile. Había anunciado desde hacía un año que no intentaría quebrar ningún molde ni evacuar ningún mensaje. A pesar del éxito extraordinario del film entre el público, y de que a mi juicio se había logrado la intención inicial con creces, la crítica cinematográfica nacional desató sobre la película una rudeza y una violencia nunca vista en Chile ni antes ni después. Dijeron lo mismo que yo había anunciado: que no mostraba un estilo nuevo,que en la cinta no se entregaba ningún mensaje.

A raíz de esa experiencia, cometí el error más grande de mi vida: decidí al poco tiempo que mi próxima película la haría usando por primera vez un lenguaje cinematográfico propio y expresando mi posición y mi manera de sentir frente a la sociedad que vivimos. De ahí llegué al estreno de PROHIBIDO PISAR LAS NUBES....

...No es una película para críticos; quiero decir que no está filmada especialmente para ellos. Y el error de que hablo, que en verdad no es sólo uno sino dos, está en lo siguiente: primero, en haberme alejado del gran público que siempre había recibido mis obras con entusiasmo, dándoles un gran respaldo, ya que en PROHIBIDO...me aparto de toda posibilidad comercial en aras de un cine estrictamente personal. Y el otro error mío está en haber considerado que la crítica chilena estaba suficientemente preparada para reconocer, la primera vista, un aporte serio a la historia del cine chileno y darle su bienvenida».

Efectivamente, los críticos destrozaron el film. Según éstos, la intención de hacer una sátira a la enajenación y soledad del hombre moderno producto de su sumisión frente a la máquina no se habría concretado por las deficiencias de un guión y una dirección que mezclaban la realidad con lo onírico de manera desarticulada y arrítmica, rescatando solamente la fotografía y la actuación de Enrique Heine.

La perspectiva que da el tiempo sobre una obra cinematográfica indica que, por su limitado valor artístico, PROHIBIDO PISAR LAS NUBES no ha sido un aporte ni ha perdurado en la memoria del cine chileno. Este fue el último intento de Kramarenco por hacer cine serio antes de iniciar carrera como realizador de videos humorísticos a fines de la década del 80, tales como LA FIESTUSA, CHILENOS TODOS, EL VIVO Y EL DIRECTO, NO VOTEN POR MI, DESPEDIDA DE SOLTERA, LUNA DE MIEL y EL ULTIMO CARTUCHO.

FRONTERA SIN LEY

Guión y Dirección: Luis Margas. Año: 1970. Intérpretes: Raúl Rivera, Rubén Ubeira, Jorge Yañez, Andrés Rojas Murphy, Augusto De Villa, Heine Mix, Ana María Jara, Pedro Gaete, Wenceslao Parada, Luis Uribe, Armín West. Fotografía: Mario Rojas Guerrero (color). Estreno: 1 de febrero de 1971, Cines Santiago, Bandera, Gran Avenida, Sur y Alessandri.

Esta película - que originalmente se iba a titular LOS RURALES DE TRIZANO - se filmó en los alrededores de Temuco a comienzos de 1970 y contó con la colaboración del Cuadro Verde de Carabineros. La producción corrió por parte de dos amigos del realizador.

«La mayor intención de este film es la de entretener. No hay grandes pretensiones. Para mí es una gran experiencia. Lo más importante es que se trata de una producción netamente nacional. Los actores, técnicos y todo el personal fueron mis grandes colaboradores. Estoy muy conforme con lo logrado» (1), declaraba a la prensa Luis Margas, de profesión dentista.

El film intenta trazar una reconstrucción histórica de la vida del capitán Hernán Trizano, uno de los precursores más importantes de la lucha contra bandidos en las zonas rurales del Sur de Chile a fines del siglo pasado, cuando pillaje y contrabando estaban a la orden del día. Trizano fue ascendido a capitán luego de participar en la Guerra del Pacífico. El gobierno chileno lo contrató para que creara una policía rural, antepasados directos del actual Cuerpo de Carabineros, cuyo trabajo primordial fue la lucha contra los delincuentes que recorrían la zona de Cautín.

La película describe a Trizano (Raúl Rivera) buscando y acosando durante cuatro días a El Coyocho (Rubén Ubeira), temible cabecilla de bandoleros. El actor aclara la personalidad del bandolero: «Es un personaje muy complicado. Su fin es la venganza. Está sediento de muerte. Es un hombre seguro cuando sabe que va a ganar. Pero se siente perdido cuando la situación le es adversa. Es un cobarde, en el fondo» (2).

En el resultado final de la película primó el factor comercial. Lo que pudo ser un interesante documento histórico no pasa de ser un western a la chilena, tal como lo anunciaba la propaganda. Hans

Erhmann, crítico de «Ercilla», comenta: «El mayor error del libreto y de la dirección (Luis Margas) es que perdió la opción de basarse en documentación o iconografía locales y optó por inspirarse más bien en otras películas del género, lo que - entre otras cosas - hace resaltar ciertas coincidencias con la temática del western norteamericano.

Por ejemplo, el clima postbélico (allá la Guerra de Secesión; aquí, la del Pacífico) con desertores y ex- soldados; la llegada de la policía de Trizano (ejercito, sheriff) busca imponer la ley donde antes no regía. Hasta se incluyen algunas escenas con desdibujados mapuches para que este western chileno no carezca de pieles rojas. En otras palabras, se nota más aquello que se asemeja al film del Oeste tradicional y foráneo, que los ingredientes que pudieron darle sabor y colorido propios. El jefe de los bandidos, por ejemplo, parece producto de un cruce entre Toshiro Mifune y un «cangaceiro» brasileño»(3).

El mismo comentarista más adelante elogia el nivel interpretativo, destacando el desempeño de Jorge Yañez como El Flauta, de Rubén Ubeira como el jefe de los bandidos, y el de Heine Mix como El Tuerto.

LOS TESTIGOS

Dirección: Charles Elsesser. Año: 1970. Guión: Charles Elsesser, basado en un relato de Guillermo Sáez. Intérpretes: Nelson Villagra, Jaime Vadell, Mireya Kulchewsky, Marcelo Gaete, Leonardo Perucci, Luis Chacón, Luis Alarcón, Marcelo Romo, Susana Cendoya, Mario Montilles, Mario Rebolledo Tennyson Ferrada, Elena Moreno, Rafael Benavente, Fernando Gallardo, Mario Rebolledo, María Valle. Fotografía: Héctor Ríos (blanco y negro). Música: Sergio Ortega. Duración: 77 minutos. Estreno: 21 de junio de 1971, Cines Bandera, Santiago, Pedro de Valdivia y Gran Avenida.

En un barrio popular de Santiago, un grupo de pobladores es burdamente engañado por tres loteadores brujos que les han prometido terrenos para levantar sus mejoras. Tramitan las escrituras mientras los pobres vecinos deben pagar sus cuotas. Domingo (Jaime Vadell), uno de los pobladores, exige una definición, de lo contrario nadie continuará abonando. Luego de una riña a bofetadas, uno de los estafadores lo mata. Interviene la policía, que pide a los vecinos que

concurran ante el juez para servir de testigos del hecho, pero todos eluden la responsabilidad.

En prólogo escrito, se informa que el asunto es una denuncia social. El propio Elsesser señaló que más que condenar el sucio negociado de los «loteos brujos», quiso señalar un caso de abulia, mal común para los distintos pueblos latinoamericanos. Luego, a su juicio, un conflicto provocaba otro: la miseria originaba violencia la cual se complicaba con cesantía y con una rudimentaria forma de vida sin las mínimas condiciones para llevar una existencia digna. En su película intentó mostrar también las consecuencias de la cansada y silenciosa tragedia cotidiana que pesa sobre el hombre marginal. Para dar mayor fuerza al asunto, lo primordial era, según él, ambientar la muerte en forma que doliera. El loteo brujo se constituía de esa manera en un mero pretexto del crimen.

Pese a las lúcidas premisas que inspiraban al realizador, la película no gustó al público. La crítica fue dispar, reconociendo la sinceridad de las intenciones pero señalando fallas en el guión y en la factura técnica. Lidia Baltra comenta: «Lo más valioso de su producción es el realismo tanto del tema tratado como de la realización, ya que se filmó en los lugares mismos de los hechos, en Peñalolén, en las afueras de la capital, donde todavía subsisten los problemas enfocados en el film, como por ejemplo la falta de agua potable y la necesidad de los habitantes de cargar carritos con estanques del líquido para satisfacer las necesidades caseras...Con una mayor fluidez de la narrativa y de la dirección de actores, el film habría ganado mucho con un tema tan interesante».

LA ARAUCANA

España-Italia-Chile. Dirección: Julio Coll. Año: 1970. Guión: Enrique Llovet y Enrique Campos Menéndez. Intérpretes: Elsa Martinelli, Venantino Venantini, Víctor Alcázar, Elisa Montes, Ricardo Palacios, Antonio Ferrándiz, Manuel Otero, Julio Peña, Elena Moreno, Juan Pérez Berrocal, Erika López, Armando Fenoglio, Gerardo Grez, Cristián Val, Andrés Zauchquevich, Carlos Angulo. Fotografía: Carlos Savina (color) Música: Carlos Savina. Estreno: 2 de agosto de 1971, Cines Astor, Pacífico, Alessandri, Las Condes y Gran Avenida.

Esta película cuenta con un guión remotamente inspirado en el poema épico de Alonso de Ercilla y Zúñiga, preparado por Enrique Llovet (Premio Nacional de Literatura de España, 1968) en conjunto con el escritor nacional Enrique Campos Menéndez.

Se anunció como una superproducción de ambiciosas proyecciones internacionales. Para los roles centrales se contrató a los italianos Elsa Martinelli (Inés de Suarez) y Venantino Venantini (Pedro de Valdivia) y al venezolano Victor Alcázar (Lautaro). Se invirtieron tres millones de dólares en el rodaje - una fortuna para la época - correspondiendo sólo un diez por ciento a capitales nacionales. Los actores chilenos fueron utilizados en su mayoría como extras.

La filmación de los exteriores, iniciada el 4 de agosto de 1970, se realizó durante seis semanas en El Cuzco, Calama, Valdivia, Arauco, Salto del Laja, Valle del Mapocho, Los Domínicos (donde se reconstruyó el Santiago colonial) y Tobolango, localidad ubicada entre Quillota y Viña del Mar. Los interiores se rodaron en Madrid y Roma. Chile además colaboró con ayuda técnica prestada por la Escuela de Caballería de Quillota, las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile.

La historia abarca desde el momento en que Valdivia sale de El Cuzco en enero de 1540 hasta la batalla de Tucapel, describiendo en detalle el romance del español con Doña Inés de Suarez.

«¿Porqué me dieron ese papel? Eso sólo lo puede decir la productora, pero pienso que una personalidad fuerte como la de Inés de Suarez necesita idénticas características. Creo que puedo encarnarla en forma creíble...En general no me gustan los films históricos, pero éste muestra un personaje moderno, un amor fuerte...», confesaba la actriz y modelo Elsa Martinelli.

El rodaje fue ampliamente reporteado y publicitado, creándose grandes expectativas para el estreno. Desafortunadamente, los resultados no estuvieron a la altura de las intenciones. Con comentarios opuestos, LA ARAUCANA no logró convencer como obra cinematográficamente afiatada. Algunos especialistas alabaron el esfuerzo y hasta la recomendaron en un bien intencionado afán por conquistar adeptos que apoyaran un film con algo de producción nacional. Otros la condenaron, cuestionando su chilenidad, acusando errores en las actuaciones y en la superficial adaptación del poema del cual sólo quedaban algunos versos perdidos en un diálogo rebuscado y cursi, y definiéndolo como un western ambientado en Chile en que ni siquiera el paisaje fue debidamente aprovechado.

VOTO MAS FUSIL

Guión y Dirección: Helvio Soto. Año: 1971. Intérpretes: Patricia Guzmán, Leonardo Perucci, María Elena Gertner, Marcelo Romo, Marcelo Gaete, Héctor Duvauchelle, Mario Montilles, Rafael Benavente, Jorge Guerra, Jorge Lillo, Roberto Parada, María Elena Gertner, María Teresa Fricke, Julio Jung. Fotografía: Silvio Caiozzi (color y sepia). Estreno: 9 de agosto de 1971, Cines España y Pedro de Valdivia.

Antes de exhibirse en Chile, esta película se presentó en la Semana de los Directores del Festival de Cannes en 1971 y en otras ciudades europeas donde obtuvo elogiosos comentarios. El film muestra - en tres etapas con diferentes tonalidades de fotografía - la evolución política de Chile a partir de 1937: la subida al poder de Pedro Aguirre Cerda, el sexenato de González Videla y el triunfo de Salvador Allende. Incluye acontecimientos verdaderos como el asesinato del general Schneider, con intercalación de documentales y recuerdos personales del realizador, además de personajes de ficción.

Omar Ramírez señala: «Es quizás el film más importante de Helvio Soto. Con VOTO MAS FUSIL, el realizador chileno reafirma lo que ya se anticipaba en sus anteriores films (LUNES 1°, DOMINGO 7, CALICHE SANGRIENTO): un dominio eficaz y reflexivo de los elementos cinematográficos.....Respecto a su contenido argumental, VOTO MAS FUSIL pasa a ser un film polémico (y además discutible, como sucede con todos los films polémicos). Esto es previsible desde el instante en que el mismo realizador indica (al comenzar el film) que en su historia se alternan tanto la realidad como la ficción. Y naturalmente las consideraciones que se hagan en conexión con estas alternativas tendrán el carácter de la apreciación subjetiva y, desde luego en relación con los intereses o ideas de cada espectador. En todo caso, la historia del film está identificada de una manera u otra con la realidad política y social del país a lo largo de muchos años y recurriendo al recuento episódico para apoyar la comprensión de la trama» (1).

Helvio Soto explica al respecto: «Comprendo que el comienzo es confuso pues hay un incidente del pasado dentro de otro (doble racconto). Pero tan pronto el espectador se sitúa en hechos y personajes sigue el hilo con facilidad. El público deberá tener cierta madurez política y conocimiento de la evolución política del país. El desarrollo

de VOTO MAS FUSIL es elíptico : una cosa se deriva de la otra para que todo se vaya anudando al final. Es lo que yo llamaría una realización redonda. No podría cambiar nada si la hiciera de nuevo...» (2)

CON EL SANTO Y LA LIMOSNA

Argumento y Dirección: Germán Becker. Año: 1971. Intérpretes: Los Perlas, Emilio Gaete, Leonardo Perucci, Mireya Kulchewsky, Juan Pérez Berrocal, Elena Moreno, Tennyson Ferrada, Jacqueline Cadet. Fotografía: Andrés Martese (color). Estreno: 20 de septiembre de 1971. Cines Bandera, Santiago, Pedro de Valdivia y Gran Avenida.

Comedia de ambiente rural, con exteriores en Maipo, Peñalolén y Salto del Laja, acerca de las peripecias de un estafador que realiza un robo con la complicidad de dos repartidores de vino (Los Perlas), que se hacen pasar por curas.

El propio director, responsable de otros espectáculos similares como AYUDEME UD. COMPADRE y VOLVER, opina acerca de los resultados de la película: «Creo haber acertado en la combinación de un fondo rural como la sofisticación de quienes vienen de afuera. Lo primero de que me preocupé es de reflejar un clima bien auténtico, como dijéramos el del «medio pelo» chileno. Cualquiera puede identificar lo que contempla ya que surgen vivos nuestra nacionalidad y nuestro pasado común. Allí injerté, entonces, tanto el ambiente de televisión que le gusta al público - «a lo Misión Imposible»- como otros elementos ajenos a gentes absolutamente simples...Entre los valores que le reconozco a la película está la fluidez del acontecer: todo pasa como al acaso. La trama y la urdiembre me parecen correctas, aunque, a lo mejor, el bordado no es tan bueno. Me refiero a que es sólida la espina dorsal. Hay una acertada estructura de concepción y de ejecución».

Es otro show folklórico-humorístico-musical representativo de una cinematografía artesanal y comercial de los años cincuenta y sesenta, etapa absolutamente superada en la historia del cine chileno.

EL AFUERINO

Guión, Música y Dirección: Alejo Alvarez. Año: 1971. Intérpretes: Alejo Alvarez, Hilda Sour, Lucho Córdoba, Pepe Rojas, Pedro Messone, Chito Morales, Ana María Cabrera, Violeta Vidaurre, Eduardo Naveda, Elena Moreno, Juan Pérez Berrocal, Augusto de Villa, Sandro Angelini, Armando Fenoglio. Fotografía: Andrés Martorell (color). Duración: 93 minutos. Estreno: 15 de noviembre de 1971, Cines Santiago, Gran Avenida, Continental y Gran Avenida. Disponible en video.

Con claras referencias estilísticas al spaghetti western, el film relata una historia enmarcada en los campos chilenos en época pasada. Alejo Alvarez explica la elección de Limache para los exteriores: «El pueblo y la gente que habita Limache tienen ese aire costumbrista que pretendí darle a mi película. No planteo necesariamente problemas surgidos en el campo; son conflictos humanos, de la vida diaria, que tienen su raíz en la vida del campo».

El libreto, que trata de ofrecer una estampa folklórico-costumbrista a través de una anécdota de amor y venganza, es primario e insubstancial. En muchos momentos el film resulta cómico cuando se supone dramático y viceversa. Los actores, en su mayoría provenientes del medio teatral, gesticulan y sobreactúan, y ni siquiera Lucho Córdoba es capaz de hacer reír con un texto tan insípido.

La factura técnica es lamentable. Los actores se agrupan y recitan frente a la cámara de manera estática, como si estuvieran frente a un espejo; el vestuario de Adolfo Von Spee y los detalles de guardarropía son de dudoso gusto; la fotografía, a pesar de algunos aislados aciertos, resulta chillona, y el sonido tampoco corresponde a una película filmada en la década del 70.

Verla hoy puede explicar en gran medida la reticencia de un sector del público hacia el cine nacional, correspondiendo a lo que los americanos denominan cine «camp», esto es, que de tan defectuosa se convierte en clásico.

YA NO BASTA CON REZAR

Dirección: Aldo Francia. Año: 1972. Guión: Aldo Francia, Jorge Durán, José Román y Darío Marcotti. Intérpretes: Marcelo Romo, Tennyson Ferrada, Leonardo Perucci, Roberto Navarrete, Claudia Paz, Rubén Sotoconil, Mario Montilles, Eugenio Guzmán, Mónica Carrasco, Armando Berríos, Gonzalo Palta. Fotografía: Silvio Caiozzi (color). Música: Tiempo Nuevo y «Misa» de Pierre de Manchicourt. Estreno: 28 de agosto de 1972, Cines Astor, Continental, Real, Gran Avenida y Pedro de Valdivia.

La acción se desarrolla en Valparaíso, lo que no es novedad si se piensa en el interés de Aldo Francia por describir su ciudad natal. El padre Justo (Tennyson Ferrada), español radicado desde hace tiempo en Chile, es un sacerdote tradicional y bondadoso que viste sotana y gusta de los beneficios que organizan acaudaladas damas del Ropero de Pueblo quienes recogen dinero para un policlínico.

Su subordinado, el padre Jaime (Marcelo Romo) es la antítesis en conducta y en principios. Se identifica con una Iglesia de avanzada, comprometida políticamente con las aspiraciones de los más necesitados y no titubea en robar harina a su superior con tal de paliar el hambre de un grupo de huelguistas. Otro sacerdote, el padre Gabriel (Leonardo Perucci), de otra feligresía, practica el ministerio de manera paternalista. Son tres formas de compromiso con Dios y con el hombre.

El conflicto surge cuando una epidemia de fiebre tifoidea arrasa los cerros del puerto. Es el momento en que el Padre Jaime deja la parroquia para instalarse en un humilde templo en la localidad de Puertas Negras. Allí dará curso a su necesidad existencial y social de ayudar de manera directa a los menesterosos pues, según sus principios, «ya no basta con rezar».

Con un tema tan delicado como éste, era obvio que la película produjera polémica en círculos eclesiásticos. Según Aldo Francia, curas y monjas la aplaudieron sin reserva; distinto fue el caso de algunos obispos que no comulgaron con las ideas del cineasta en el sentido de que «los cristianos, si quieren ser verdaderos cristianos, tienen que estar luchando junto a los marxistas».

El cinesta aclara: «No creo que sea una gran película ni menos una obra maestra, pero sí puedo garantizar que es buena pues se consiguió un elocuente lenguaje cinematográfico. Todo el mundo puede entenderla. Para mí tiene dos planos: el que llega al público y uno segundo que sería el del lenguaje sublimal. Todo en el fondo es simbólico, aunque no se necesita, en absoluto, desentrañar nada pues el asunto se sigue con interés. Puede resultar flojo al principio pues se inicia en tono de ironía que no siempre se percibe. Pero luego todo va cobrando su explicación. Hasta temo que, más de alguien, juzgue frívolo el tratamiento. En apariencias el protagonista parece reaccionar por hechos externos que son cambiantes. Pero todo está calculado para conseguir fluidez en las imágenes. A mi manera de entender, el film es una ruta, un camino, la senda que querría que siguiesen todos los cristianos».

Al margen de la posición ideológica izquierdista de cada espectador que puede discrepar o estar de acuerdo, la película, desde el punto estrictamente cinematográfico, vale la pena por su valor como documento social y por la narración, impregnada de emoción y conciencia crítica. Cabe también destacar las solventes actuaciones protagónicas y la buena fotografía de Silvio Caiozzi.

No obstante, el film peca de discursivo y falla en la descripción de personajes - especialmente los adinerados - para caer en la caricatura. También hay cierta tendencia al pintoresquismo que resta severidad y coherencia al drama. Por último, puede resultar molesta la insistencia en dirigir forzadamente la reflexión social del espectador, lo que resulta demasiado obvio y esquemático.

YA NO BASTA CON REZAR - que obtuvo el Primer Premio en el Festival de Huelva (España) - inauguró la Muestra Internacional de Cine con motivo de UNCTAD III, el 17 de abril de 1972, en el Cine Gran Palace, para estrenarse oficialmente cuatro meses más tarde. Luego, 25 años más tarde, se re-estrenó en el Cine Arte Normandie en el Festival «Lo Mejor de 1996» de enero de 1997, integrando la primera programación de Filmoarte en sus recientemente inaugurada labor como Cinemateca Chilena.

OPERACION ALFA

Dirección: Enrique Urteaga. Año: 1972. Guión: Jorge Cancino, Ana María Pavola, Olinto Taverna y Enrique Urteaga. Intérpretes: Leonardo Perucci, Norman Day, Armando Fenoglio, Héctor Lillo, Eliana Vidal, Andrés Rojas Murphy, Beco Baytelman, Jorge Yañez, Martín Andrade, Jorge Guerra, Roberto Lacasagne, Italo Sportelli, Patricio Varela, Antonio Lucero, Peggy Cordero, Rubén Unda, Rafael Benavente, Mario Montilles, Maritza Dalton, Ana Reeves, Osvaldo Lagos, Delio Ayuso, Enrique Madiñá, Juan Carlos Bistotto. Fotografía: Diego Boniacina (blanco y negro). Duración: 70 minutos. Estreno: 25 de diciembre de 1972, Cines Bandera y Gran Avenida.

Relata el complot que se gestó para asesinar al General Schneider en octubre de 1970 a manos de extremistas de derecha, con el objeto de crear una situación socio-política caótica que pudiera impedir la subida al poder de Salvador Allende. Aparecen los organizadores del plan y se traza una comparación entre el asesinato del militar y la huelga de camioneros y profesionales de octubre de 1972, cuyo objetivo también era la de deshacerse del presidente marxista.

La película se rodó en Viña, con presupuesto irrisorio. Los actores sólo recibieron un viático y la promesa de un porcentaje de recaudaciones futuras. Los realizadores se empeñaron en aclarar el complot desde su gestación. Para tal efecto, se conversó con periodistas de diversas tendencias políticas y con reos testigos del asunto, además de realizarse una exhaustiva investigación bibliográfica.

El cineasta Urteaga, argentino, con 12 años de residencia en Chile y director de programas de Canal 13, se preocupó de hacer un film entretenido y «con una buena dosis de humor amargo», tratando que la trama tipo «thriller» tuviera más relevancia que la cuestión política.

La crítica objetó la labor del cineasta, señalando deficiencias en la intensidad del asunto y en la descripción de personajes pobremente elaborados, destacando sólo algunos aciertos fotográficos.

EL BENEFACTOR

Argumento y Dirección: Bruno Gebel. Año: 1973. Intérpretes: Arnaldo Berríos, Amelia Requena, Tennyson Ferrada, Eliana Simpson, Jorge Lillo. Fotografía: Andrés Martorell (color). Estreno: 21 de mayo de 1973, Cine Bandera.

La acción se desarrolla en «algún país de América Latina», en que la sociedad está dividida en dos: ricos y pobres. El protagonista (Arnaldo Berríos), Contralor General del Ministerio de Defensa, decide destinar el dinero de la adquisición de un avión de guerra de cinco millones de dólares para construir un conjunto habitacional modelo donde trasladará a los más necesitados. El «benefactor» es concientizado por una asistenta social (Amalia Requena) que ha tomado las armas de la guerrilla luego de sentirse frustrada al no conmover a las autoridades hacia sus proyectos de construcciones obreras. Mientras los pobres quieren sublevarse, los ricos fuman marihuana en reuniones de beneficencia. Aparecen otros personajes insólitos: la esposa del contralor, un mozo de restaurante fanático de la pesca y un misterioso limpiador de vidrios.

Bruno Gebel, cineasta italiano radicado en Valparaíso, confesó haber sido asistente de Roberto Rossellini, Goffredo Alessandrini y William Dieterle, además de haber dirigido MASCAGNI en Italia. Sólo tenemos la certeza que dirigió en Chile LA CALETA OLVIDADA en 1958.

Para producir EL BENEFACTOR, se reunieron 30 personas que, obedeciendo a la misma inquietud, constituyeron una cooperativa de cine que denominaron «Marga Marga», primera en su género en América Latina, según sus confesiones.

Pese a las buenas intenciones, la película tuvo mala acogida de público. La crítica encontró que adolecía de fallas técnicas y de una pobrísima interpretación donde los actores experimentados poco y nada tenían que hacer en una deshilvanada historia que no lograba interesar, considerándola un lamentable retroceso dentro de la producción nacional de esa época.

AUTORRETRATO

SELF-PORTRAIT. Chile-Estados Unidos. Dirección: Maurice McEndree. Año: 1970-1973. Guión: Eric Getheler, basado en un argumento de Joby Baker y James Mobley. Intérpretes: Joby Baker, Pamela Hensley, Alicia Quiroga, Patricio Castilla, Norman Day, Katiushka, María Eugenia Cavieres. Fotografía: John Koester (color). Música: Canciones de Angel e Isabel Parra. Duración: 74 minutos. Estreno: 19 de noviembre de 1973, Cines Cervantes y El Golf.

Es una co-producción chileno-norteamericana hablada en inglés que se inició a comienzos de 1970 como plan muy ambicioso. La idea era dar gran apoyo a la cinematografía nacional a través de un trabajo de alto nivel, en que se conjugarían talentos de ambos países. Se llamó a James Mobley para hacerse cargo de la dirección, pero su inexperiencia y desconcierto frente a un proyecto que no tenía solidez lo hizo abandonar el trabajo a poco de iniciarlo.

Lo reemplazó Maurice McEndree, quien venía con el prestigio de haber colaborado con John Cassavetes en SHADOWS y FACES, dos obras clásicas de la vanguardia cinematográfica de Estados Unidos. Junto a él, participaban dos luminarias (?) del cine norteamericano: Joby Baker, que había protagonizado el rol de un villano en EL FANTASMA DE BARBA AZUL, producción de Walt Disney, y Pamela Hensley, quien recién había participado como extra en THERE WAS A CROOKED MAN (EL FINAL DE UN CANALLA), junto a Kirk Douglas.

La película narra la historia de Allan, fotógrafo de guerra (Joby Baker) que regresa a Chile luego de viajar a Vietnam. El recuerdo del conflicto bélico lo atormenta al punto de impedirle llevar una vida normal junto a Paula, su amada (Pamela Hensley), hija de un médico (Norman Day) dominado por su esposa (Alicia Quiroga). La protagonista está enamorada y quiere hacerlo su marido. El hombre, individualista e independiente, esquiva compromisos, pero, cuando intenta cambiar de actitud, las circunstancias le resultan desfavorables.

El guionista Eric Getheler señala respecto a Allan: «El protagonista está asqueado con la hipocresía que lo ha rodeado en la vida. Ya no soporta más las falsedades de la gente, los absurdos de la guerra, el hambre y otras atrocidades creadas por nuestra sociedad. Lo peor es que estos horrores se han convertido en una parte integral del mundo. Está amargado cuando llega a Chile».

Alusiones esotéricas a través de pintorescas gitanas en el Cerro San Cristóbal, velorios de angelitos, epidemias y hasta querubines columpiándose en el cielo conforman el resto del confuso relato, abultado en anécdotas absurdas y aburridas. Llama la atención el desperdicio histriónico de importantes figuras de nuestro medio, abandonadas en roles desafortunados.

La película, hablada en inglés, se mantuvo pocos días en cartelera a causa de la baja asistencia de público y de desacuerdos entre

productores nacionales y estadounidenses, siendo más tarde exhibida en la televisión norteamericana.

Una curiosidad extra-cinematográfica: su productor asociado, Gregory Roberts, debió abandonar súbitamente el territorio nacional por tener abultado fichaje policial.

GRACIA Y EL FORASTERO

Dirección: Sergio Riesemberg. Año: 1972. Guión: Sergio Riesemberg, basado en la novela homónima de Guillermo Blanco. Intérpretes: Enzo Viena, Jaime Azócar, Soledad Silveyra, Jaime Celedón, Gustavo Rojo, Leonardo Perucci, Yoya Martínez, Gloria Laso, Domingo Tessier, Ana María Román. Fotografía: Andrés Martorell (color). Música: Nano Vicencio. Estreno: 12 de agosto de 1974, Cines Real, Continental, Gran Avenida y Maipo.

Reisemberg declaró a la prensa que ésta era su tercera producción, habiendo dirigido anteriormente CON UN POCO DE VERDAD, historia de un periodista protagonizada por los hermanos Duvauchelle, Sonia Viveros y Roberto Parada, film que nunca se exhibió porque después de verlo lo guardó y no quiso mostrarlo. Luego realizó CRONICA DE UNA VICTORIA (1970), documental sobre el proceso político chileno, desde el comienzo de la campaña presidencial hasta el triunfo de Salvador Allende, película que se exhibió por televisión.

GRACIA Y EL FORASTERO narra la historia de un contador viudo (Gustavo Rojo) quien vive con su hijo (Jaime Azócar) en el campo, porque quiere mantenerlo en contacto con la naturaleza y rescatarlo de la contaminación de la ciudad. Un día llega al pueblo un excompañero de colegio del padre, el coronel Romero (Enzo Viena), con su hija Gracia (Soledad Silveyra).

Los jóvenes se conocen y se enamoran. Los caracteres de los padres chocan, ya que viven de acuerdo a valores diferentes. Sin embargo, por las presiones del medio ambiente donde ha vivido y por los requerimientos de un novio que ha venido a verla desde la ciudad, Gracia rompe los moldes tradicionales y asume su responsabilidad de amar.

En relación a la adaptación del popular relato de Blanco, Reisemberg señala que la novela transcurre en 1940 y el film en 1972: «La película sigue la línea argumental de la novela, salvo en una se-

cuencia en que tuve que «abrir» el libro para explicar el carácter del padre del forastero. Esto era forzoso, pues había que transformar calificativos literarios (abúlico, triste, amargado) en imágenes cinematográficas: había que crear una situación determinada....El guión es mío. Guillermo Blanco lo leyó y lo discutió conmigo. Sugirió algunas formas diferentes de solución a ciertas secuencias, explicaciones de parte de la novela que se transformarían en recuadros.....

En el libro encontré todas las condiciones que yo esperaba. Podía dar un film entretenido, factor primordial, con emoción, interés, contenido humano. Aunque los críticos frunzan el ceño, reconozco que me encantó LOVE STORY, pero en nada influyó en GRACIA Y EL FORASTERO, aunque ambos temas tienen puntos de semejanza. Podía mostrar costumbres y paisajes nuestros, sin necesidad de que el asunto fuese localista. El asunto iba más allá de lo convencional, pues de él se pueden desprender muchos valores....

Para hacer GRACIA tomé como base aspectos fundamentales: que fuese grata de ver, simple de realizar y que reflejase una realidad ambiente. Sé que hallarán lento el comienzo, pero eso está logrado de ex profeso. Consideré indispensable retratar la monotonía de un pequeño pueblo para justificar la reacción de los caracteres».

Rodada en las cercanías de las playas de Algarrobo en pleno período de paros y revueltas políticas, la película debió terminarse en Buenos Aires. Es, en resumen, una historia de amor candorosa y sencilla narrada con sobriedad estilística, cuyo resultado final, sin ser notable, logra transmitir en parte el espíritu de la novela. Con registros parejos de actuación y un nivel técnico que acusa desajustes propios de una producción modesta terminada con múltiples contratiempos, el film destaca por la fotografía que obtiene partido de los hermosos paisajes costeros.

A LA SOMBRA DEL SOL

Dirección: Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. Año: 1974. Guión: Waldo Rojas. Intérpretes: Luis Alarcón, Alejandro Cohen, Marcelo Gaete, Felisa González, Teresa Ramos, Aquiles Vargas. Fotografía: Silvio Caiozzi (color). Música: Tomás Lefever. Estreno: 2 de diciembre de 1974, Cines España, Plaza, Nilo, Continental, mayo, San Martín y Gran Avenida.

La idea de hacer esta película, basada en un hecho real, nació cuando Caiozzi y Perelman conocieron la historia de boca de Pedro de la Barra. Viajaron al norte para verificar la autenticidad del relato que se refiere a Carrillo (Luis Alarcón) y Luján (Alejandro Cohen), dos evadidos de la cárcel de Calama, quienes llegan hasta el pueblo de Caspana, de sólo doscientos habitantes y ancestrales formas de vida. Aprovechándose de la bondad de los habitantes, violan a dos muchachas. El villorrio exige justicia frente al atropello, y será el pueblo, al igual que Fuenteovejuna, quien se confabule para castigar a los culpables.

Los logros de la película son la cuidada fotografía y ambientación. No obstante, tiene imperfecciones: el sonido no siempre es nítido, el asunto se desarrolla de manera lineal, y faltó mayor profundidad en el tratamiento de algunas situaciones.

Caiozzi definía la película como «un choque entre dos interpretaciones distintas de justicia. Intentamos mostrar algo que sucedió en la vida real hace cuarenta y cinco años. Para hacerlo logramos la autorización de tres protagonistas directos en el suceso: el niño que corrió a avisar el hecho de la violación y dos hermanos de una de las víctimas».

Pese a sus limitaciones, A LA SOMBRA DEL SOL es un film valioso y atractivo.

VIAS PARALELAS

Dirección: Cristián Sánchez y Sergio Navarro. Año: 1975. Guión: Cristián Sánchez. Intérpretes: Juan Carlos Ramirez, Belen Allasio, Luis Alarcón, Rodrigo Maturana, Andrés Quintana, José Román. Fotografía: Toño Ríos (blanco y negro). Duración: 90 minutos. Exhibición: septiembre de 1975, Instituto Chileno Francés.

Cristián Sánchez nos habla acerca de la trama de su película: «Es una historia acerca del desamparo visto a través de varios personajes desarraigados, a la deriva, luego del Golpe Militar. Un ex-funcionario público (Rodrigo Maturana) desea reintegrarse a su trabajo. En el intento, se encuentra con seres tan errantes como él, que buscan

«vías paralelas» de sobrevivencia en un contexto socio-político caótico: una ex-vedette (Belen Allasio), su hermano (Luis Alarcón), un junior (Juan Carlos Ramirez), un grupo de poetas de tendencias socialistas (uno de ellos lo interpreta José Román). Tienen proyectos, arman negocios que jamás se concretan y deambulan por bares y pensiones buscando trabajo. Finalmente, no hay soluciones para estas vidas mínimas» (1).

El conocimiento de la obra cinematográfica de Sánchez es muy reducido. Herméticas para algunos, incomprensibles para otros y desconocidas para la mayoría, sus producciones, de bajo presupuesto y rodadas en formato de 8 o 16 mm, no han tenido difusión masiva y ni siquiera estrenos comerciales. VIAS PARALELAS se exhibió por primera vez en Santiago en el Instituto Chileno Francés de Cultura durante el segundo semestre de 1975. Nos dice Sánchez al respecto: «Es difícil definir el día que se estrenan mis películas ya que no entran en lo que se denomina el circuito comercial. Simplemente se dan, muy al estilo del cine underground» (2).

Un medio de prensa le consultó si estaba consciente que su cine no era masivo sino de elite. Sánchez responde: «Absolutamente. Sería espantoso hacer cine de acción, me sentiría atrasado como 30 años. Creo que el cine estilo norteamericano trata de rescatar el cine clásico de acción pero no lo logra. El alma del cine ya no pasa por ahí, esos son espectáculos, algo así como un cadáver disecado. La destrucción o el hecho de poner entre paréntesis el cine de acción ha permitido el surgimiento de un cine de la imagen afectiva o de una imagen-pensamiento o la imagen- pulsión de Buñuel. Por allí es donde yo me sitúo, en una posición posterior a la Nueva Ola francesa.

No puedo hacer trabajos atrasados desde el punto de vista teórico o estético que impliquen no haber visto a Godard, Rohmer o no haber absorbido a Bresson, Buñuel, Hitchcock, Antonioni, Tarkovsky o Lynch. Pienso que la misión de un realizador o un creador no es llegar al público. Es tratar de penetrar con intensidad, con fuerza en una materia, en una realidad. Esa es la consecuencia que tiene que tener un artista y no pensar en fórmulas para llegar a alguien. El cine no es un negocio, es primeramente arte» (3).

JULIO COMIENZA EN JULIO

Dirección: Silvio Caiozzi. Año: 1976-1978. Guión y Argumento: Gustavo Frías. Intérpretes: Elsa Alarcón, Magdalena Aguirre, Jorge Alvarez, Rafael Benavente, Luis Alarcón, Schlomit Baytelman, José Cabello, María Castiglione, Tennyson Ferrada, Ana González, Delfina Guzmán, Pedro Gaete, Alfonso Luco, Gloria Munchmayer, Juan Cristóbal Meza, María Elena Montero, Ana María Palma, Felipe Rabat, Aquiles Sepúlveda, Fritz Stein, José Manuel Salcedo, Lucy Salgado, Marion Soto, Nissim Sharim, Víctor Sepúlveda, Vicente Santa María, Sergio Urrutia, Jaime Vadell, Jorge Yañez. Fotografía: Nelson Fuentes (sepia). Música: Luis Advis. Duración: 115 minutos. Estreno: 3 de mayo de 1979, Cines Central, Oriente y Continental. Disponible en video.

Para escribir la historia, Gustavo Frías se basó en crónicas aparecidas en revista «Zig-Zag». Se trata de un relato que describe diversos episodios en la vida de algunos de sus antepasados.

La acción se inicia en 1917 en la palaciega hacienda de los García del Castaño, familia católica de gran linaje y fortuna. Doña Lucrecia (Elsa Alarcón), la abuela, agoniza. Julito, el nieto (Juan Cristóbal Meza), en una pieza contigua, siente el acoso del despertar sexual propio de los quince años que está a punto de cumplir. Don Julio (Felipe Rabat), el hijo, es el patrón de la comarca, autoritario, cínico y arrogante que no titubea en usurpar los terrenos de un convento franciscano para pastorear animales.

Don Julio domina la región, política, cultural, religiosa y socialmente. Obligado por rigores familiares, debe llevar a cabo un singular rito de iniciación sexual de su hijo Julito cuando éste cumpla 15 años: dispone una gran fiesta en que las invitadas principales serán las prostitutas del pueblo. Al animado encuentro concurren maduros amigos y parientes del dueño de casa, quienes pronto se entregan a la atracción de una noche de lascivia, alcohol y procacidad.

Julito conoce a María (Schlomit Baytelman), la más joven de las cortesanas, quien lo seduce al punto de obsesionarlo. Aprovechando la ausencia del padre, Julito da curso libre a su capricho. Trata de deslumbrar a la muchacha con dinero obtenido de la caja de caudales del padre. Atrás ha quedado el dulce y obediente mancebo para dar paso a un joven que va cobrando desconfianza y dureza de carácter, atributos necesarios para asumir con dignidad las responsabilidades de futuro heredero de gran fortuna y tradición familiar.

Los excesos patriarcales de Don Julio cobrarán un trágico saldo y Julito será la víctima de un sistema despótico que plantea las relaciones humanas en términos de sumisión y dominio.

Hay otros personajes secundarios que completan el magnífico retrato costumbrista: la «mama» (Ana González) que reemplaza a la madre muerta de Julito; Maturana, el profesor del muchacho (José Manuel Salcedo) que vive en la mansión; los amigos y parientes de Don Julio; los trabajadores del fundo; y las meretrices, que juegan importante rol en la historia.

El dinero para realizar el film fue producto del trabajo de Caiozzi como realizador de cortos publicitarios. Los actores y técnicos que participaron en la filmación cobraron cantidades muy bajas por sus desempeños. El rodaje se inició en julio de 1976, prolongándose por dos meses, con locaciones en una colonial casona ubicada en San José de Chena, en el sector de Los Cerrillos, Alhué, Laguna de Aculeo, Pirque y Calera de Tango.

Por razones de presupuesto, se filmó en formato de 16 mm. y blanco y negro, siendo posteriormente guardado en laboratorio entre 1976 y fines de 1978. Caiozzi decidió entonces ampliar el formato a 35 mm. y procesar el celuloide a color sepia, trabajo que se efectuó en Denver, USA. El director señaló a la prensa las dificultades y circunstancias que lo llevaron a decidir acerca del título final: el film comenzó a rodarse en el mes de julio y tanto el padre como el hijo en la historia se llaman Julio.

Además de haber participado en la Quincena de Realizadores en el Festival de Cannes en 1979 y otros importantes eventos internacionales, esta película es, junto a LA FRONTERA, la que más galardones ha obtenido en la historia del cine chileno. Cabe mencionar el Premio CINEUC de la Universidad Católica de Chile en 1979; Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile; Primer Premio «Colón de Oro» y Premio de la Crítica en el Festival de Huelva, España en 1979. Además, fue seleccionada al Festival Internacional de la India en Bagalore en 1980, al Festival Internacional de Sao Paulo, Brasil en 1979 y al Festival Internacional de Tashkent en Unión Soviética en 1981.

Dirigida con sensibilidad y penetración, la película destaca por la esplendorosa recreación de una época remota que sirve de marco a este drama acerca del abuso de poder y la pérdida de la inocencia.

Posee ciertos rasgos cinematográficos de realizaciones nacionales anteriores en lo que se refiere a elaboración de personajes populares y situaciones criollas, esta vez concebidos de manera mucho más significacional y con mayor solvencia expresiva.

Impresiona el partido histriónico que se obtuvo de los dos protagonistas masculinos debutantes, Felipe Rabat (Don Julio) y Juan Cristóbal Meza (Julito), apoyados en un excelente elenco de vasta trayectoria. Tiene, además, la inmensa virtud de ser una de las primeras cintas en romper el prejuicio hacia las producciones nacionales (fue gran éxito de boletería y crítica), mérito suficiente para considerarla como un logro estético que vitaliza y enriquece la antología del cine chileno.

EL ZAPATO CHINO

Argumento y Dirección: Cristián Sánchez. Año: 1976-1979. Intérpretes: Felisa González, Andrés Quintana, Fernando Andía, Juan Carlos Ramírez, Luis Alarcón, Jaime Vadell, María Castiglione, José Manuel Salcedo, Juan Cuevas. Fotografía: Toño Ríos (blanco y negro). Música: Segundo Movimiento del Concierto N° 2 de Rachmaninov. Duración: 72 minutos. Exhibición: 22 de noviembre de 1979, Teatro de la Universidad Católica.

Este film forma parte de un ciclo de obras del mismo realizador temáticamente relacionadas que se sitúan dentro de la corriente del cine antropológico, indagando en personajes y ambientes de la clase media semimarginal santiaguina. La película fue filmada en formato de 16 mm. y en blanco y negro, recurso que enfatiza la opacidad de estas existencias.

La historia, desarrollada en forma elíptica, cuenta la historia de Gallardo (Andrés Quintana), chofer de taxi casado y de mediana edad que se enamora de Marlene (Felisa González), muchacha de provincia que trabaja haciendo el aseo en un prostíbulo. Su relación con la joven se torna obsesiva, tanto más cuanto el individuo es víctima de una oscura y ambigua venganza entre taxistas. La desesperación e impotencia de verse en un callejón sin salida lo llevan a refugiarse físicamente en la maleta de su auto, como una forma de retornar a un estado fetal.

Sánchez explicó el título de su obra señalando que lo había elegido porque daba la idea de camisa de once varas, esto es, un gran problema, una presión muy grande que ejerce la estructura social - especialmente la que no se conoce sin hurgar en la profundidad - sobre el individuo. También puede interpretarse como una metáfora que alude a estos personajes frustrados y encajonados en un triste ambiente de involuntaria marginalidad, metidos en zapatos chinos que les impide aspirar a una existencia social y emocional medianamente digna.

Se trata de un complejo estudio de comportamientos, de difícil acceso y asimilación en que la anécdota no es tan consistente como la descripción de lúgubres ambientes y la percepción de seres deteriorados por el desarraigo. Pese a su valor como experimento de búsqueda estético-temática, la película se malogra por su hermetismo narrativo que no permite al espectador una comprensión clara de lo que se está contando.

EL ZAPATO CHINO se exhibió en el Festival de Nantes en 1981.

HISTORIA DE UN ROBLE SOLO

Dirección: Silvio Caiozzi. Año: 1982. Guión: ICTUS y José Donoso, basado en su relato inédito LOS ROBLES DE LA PLAZA. Intérpretes: Nissim Sharim, Delfina Guzmán, Grimanesa Jiménez, Roberto Poblete, Roberto Parada, Carlos Genovese, Cora Díaz, Ana González. Fotografía: Beltrán García (color) Música: Juan Cristóbal Meza. Duración: 65 minutos. Exhibición: 14 de agosto de 1982, Sala La Comedia. Disponible en video.

Si incluimos TODO POR NADA en este recuento - un horroroso melodrama originalmente realizado en sistema de video - resultaría una injusticia imperdonable olvidarnos de este notable film. Aunque se realizó en ese formato, este retrato de vidas mínimas tiene gran envergadura cinematográfica, tanto más cuanto se trata de la realización de un cineasta por excelencia.

El título del film alude a los antepasados maternos del protagonista - los Robles de Ovalle - acaudalada familia minera en épocas pretéritas. Relata la historia de amor entre Olguita (Delfina Guzmán) y Osvaldo Bermudez García (Nissim Sharim), dos solitarios en el

crepusculo de sus vidas, que viven en una pensión de mala muerte. La mujer, cansada de una vida de miserias y temerosa de acabar en las mismas, no quiere casarse con Bermudez porque éste no es propietario. Al descubrir que tiene derecho a un mausoleo que la familia de su madre tiene en el Cementerio Católico, Bermudez encuentra la oportunidad para lograr el sí definitivo de Olguita. Comienza una dura lucha burocrática por legalizar los derechos y finalmente logra su objetivo: casarse con su amada. Pero el destino le juega una mala pasada...

Con esta historia, Caiozzi construye un mundo visual decadente en que el deterioro existencial y la frustración de los protagonistas van creando una atmósfera de agobiante tensión y reprimida violencia. Con buenas actuaciones protagónicas y un acertado guión, el film sobrecoge por la autenticidad de las imágenes y la significación de los detalles de producción, apoyados por el minucioso trabajo de ambientación de Claudio di Girolamo.

En entrevista realizada por María Romero, Caiozi confiesa: «Del film, lo que más me gusta es la originalidad del tema, la evolución porque pasa el asunto, que comienza dando la impresión de ser una sátira fina, para desembocar en una inesperada tragedia» (1).

En relación a las características cinematográficas que reúne el trabajo en video, el realizador comenta: «Es la ventaja de haber trabajado con una sóla cámara, de haber empleado mucha cámara de mano, de tener así la oportunidad de escoger los mejores ángulos. La iluminación es muy satisfactoria y se logra el sonido propio de los micrófonos de cine. Por último, todos mis colaboradores son de cine...» (2).

El video se exhibió por primera vez en público el 7 de agosto de 1982, en celebración de los 20 años de vida de ICTUS y con ocasión del Primer Encuentro de Expresiones Artísticas en el Estadio Palestino, para luego ser exhibido en breve temporada en la sala La Comedia a partir del 14 de agosto de 1982. El 9 de noviembre de ese mismo año, el grupo teatral ICTUS estrenó la pieza teatral basada en la misma historia de Donoso, con el nombre de SUEÑOS DE MALA MUERTE, dirigida por Nissim Sharim, Claudio di Girolamo y Delfina Guzmán. Consultada ésta última acerca de las diferencias entre la obra y el video, la actriz-directora señaló: «Yo diría, más bien, que el video es como una sinopsis de la obra» (3).

La obra de teatro tuvo enorme éxito de público y crítica, tanto a nivel nacional como en sus giras al extranjero. La película - que se

encuentra en video en su versión original - es ampliamente recomendable.

LOS DESEOS CONCEBIDOS

Guión y Dirección: Cristián Sánchez. Año: 1982. Intérpretes: Andrés Aliaga, Andrés Quintana, Marcela González, Arturo Vega, Alfonso Luco, Juan Carlos Ramirez, Heidi Dettwiler, Florencia Velasco, Leonardo Gaggero, Margarita Wielandt, Gloria Munchmayer,Tennyson Ferrada, Juan Cuevas, Denis Jones, Javier Maldonado, Mónica Echeverría, José Miguel Vicuña, Gabriel Santelices, Erika Olivares, Osvaldo del Campo, Silvia Junis, Mabel Farías, Juan Lechaptois. Fotografía: Toño Ríos (color) Música: Tomás Lefever. Duración: 120 minutos. Exhibición: 3 de noviembre de 1982. Teatro de la Universidad Católica.

Este film forma parte de un ciclo de películas del mismo realizador temáticamente relacionadas que indaga en la forma de vida de un sector social chileno: la clase media empobrecida y marginal. Sánchez explica la génesis del título señalando que en el Parque O'Higgins había una especie de santuario de animita en ofrenda a una niña que murió luego de ser violada. En uno de los agradecimientos de las personas que le pedían cosas, ya que se había transformado en una especie de santa popular, decía «gracias por los deseos concebidos» queriendo decir «concedidos». «Había toda una cuestión de la cosa gráfica de las letras que producía un deslizamiento semántico, de manera que concedidos me iba a remitir a concebidos y viceversa, y estos deslizamientos están latentes en los cuentos infantiles, cosa que a mí me gustaba que la película tuviera, un hálito mágico de cuento de hadas. La resonancia de todo eso me gustó porque aludía un poco a lo que había en la película, aunque de manera bastante subterránea» (1).

El film narra las desventuras de Erre (Andrés Aliaga), adolescente huérfano que vive con sus tíos y una hermana (Florencia Velasco). Luego que ésta se va con su pareja, Erre decide partir. Mal alumno en el liceo, adicto a la marihuana y asqueado del mundo de los adultos. Erre comienza un peregrinaje que lo lleva de pensión a hotelucho, de amistades fugaces a romances ocasionales, de deambular a delinquir.

María Eugenia Meza comenta: «Al abrirse el relato, Erre, el protagonista de esta nueva historia, anuncia su deseo de abrirse «a la vida con todas mis fuerzas, con todo mi corazón...hasta morir». Intento que lo llevará a marginarse poco a poco de todas las estructuras clásicas de la vida del adolescente común: el hogar (en su caso, una casa donde sólo es un allegado), el colegio. Sólo mantendrá un grupo de amigos quienes, más temprano que tarde, lo dejarán abandonado. El precio de su libertad es la desolación. Que se hace más patente aún en el plano de cierre del filme donde, casi por primera vez, advertimos la entrada de la ciudad como tal a la vida del personaje.

La calle descolorida que se abre de madrugada para recibir los pasos del joven vagabundo es- quizá- un anuncio del recibimiento de la ciudad. Antes de esto, ella no aparece en el filme, se escamotea por elipsis. El personaje no «deja los pies» buscando: siempre lo hace en espacios cerrados, en los límites de las piezas, los patios. Porque su deambular nos lleva- no desde el muchacho a la ciudad- sino desde el muchacho hacia él mismo, cada vez más adentro en un laberinto sin fin de preguntas sobre la vida, la existencia, la sociedad. Por lo mismo, los mundos que va dejando atrás son mundos sociales: la familia (con sus reglas - desde donde Sánchez ha intentado develar lo que él denomina «el mito de la huída del hogar»- con su asfixiante atmósfera algodonada y falsa) y el colegio (visto minuciosamente por el cineasta, tanto más cuanto es el útero común donde nacen a la aventura los cuatro personajes que se relacionan con Erre) donde las reglas se hacen represivas y donde se observa una mirada sobre una autoridad, que detenta un poder casi omnímodo, si se recuerda la frase del rector al expulsar a Erre: «tú estás fuera de los libros del colegio. En otras palabras, estás legalmente muerto».

Familia y colegio: dos entidades que pertenecen a la zona clara de la sociedad y la ciudad. Dos instituciones «diurnas» que Erre deja atrás para entrar de lleno al mundo de la noche, del misterio, de la muerte, en último término» (2).

Con un lenguaje elíptico en que la narración se presenta fraccionada, Sánchez intenta distanciar emocionalmente al espectador comprometiéndolo con un cine abstracto a objeto de proyectar la desolación y desorientación de estos adolescentes existencialmente angustiados. No obstante, este mismo recurso expresivo limita la pureza de su relato, el cual surge hermético e innecesariamente barroco. El rea-

lismo de los hechos que se cuentan clama por mayor lucidez y limpieza en el lenguaje.

Más que un estilo cinematográfico propio, Sánchez experimenta con distintas influencias que no aportan al esclarecimiento del drama que presenta. Más aún, no da respuesta a muchas interrogantes que surgen de la intrincada narración. A pesar de sus debilidades, logra uno de sus propósitos esenciales: contemplar la desesperanza de una juventud nihilista y marginal enmarcada en el universo del desamparo.

LOS DESEOS CONCEBIDOS se exhibió en el Festival de Biarritz en septiembre de 1982 y en el Festival de Berlín en 1983.

EL ULTIMO GRUMETE

Dirección: Jorge López. Año: 1983. Guión: Jorge López y Gerardo Cáceres, basado en la novela EL ULTIMO GRUMETE DE LA BAQUEDANO de Francisco Coloane. Intérpretes: Gonzalo Meza, Domingo Tessier, Juan Cristóbal Soto, Cora Díaz, Enrique Heine, Teresita Rivas. Fotografía: Domingo Garrido (color). Música: Carlos Fernández (incluye la canción «El Navegante» de Eduardo Gatti, interpretada por su autor). Duración: 106 minutos. Estreno: 25 de diciembre de 1983, Cines Imperio y Providencia. Disponible en video.

Se trata de una versión libre e intemporal de la novela de Coloane que narra las aventuras de Alejandro Silva (Gonzalo Meza), joven de 16 años que se embarca de pavo en el barco- escuela «Esmeralda» con destino a Punta Arenas para localizar a su hermano mayor, perdido desde hace tiempo. En el viaje el joven se familiariza con la vida en alta mar y conoce nuevos rostros: un bondadoso sargento (Domingo Tessier), un huraño grumete (Juan Cristóbal Soto) y un amor juvenil (Teresita Rivas).

La narración de Coloane queda reducida a la travesía física y a algunos personajes y situaciones, perdiéndose el carácter épico de la novela. El film tiene el mérito de no ser pretensioso. Tecnicamente, está realizado con sobriedad, aunque adolece de algunas fallas en la fotografía y, especialmente, en el guión que no supo completar el desarrollo dramático de los personajes. Los niveles de actuación son dispares, destacando la pareja protagónica por su frescura y naturalidad.

Ingenua y bien intencionada, la película puede conquistar la emoción del espectador local por los rasgos del paisaje físico y humano netamente chileno que describe, pero difícilmente podría entusiasmar a un público de otras latitudes.

COMO AMAN LOS CHILENOS

Dirección: Alejo Alvarez. Año: 1984. Guión: Alejo Alvarez y Jorge Sasia, basado en su libro homónimo. Intérpretes: Sandra Solimano, Exequiel Lavandero, Soledad Pérez, Patricio Torres, Silvia Ebner, Maggie Lay, Rodolfo Torrealba, Violeta Vidaurre, Tennyson Ferrada, Andrés Rojas Murphy, Yoya Martínez, Armando Fenoglio, Pina Brandt, Rubén Darío Guevara, Pedro Linares, Alfredo Herrera, Carlos Valenzuela, Sergio Silva, Patricia Larraguibel, Emilio García, Clara Brevis, Yolanda Campos. Fotografía: Ramón Orellana (color). Música: José Luis Correa. Duración: 90 minutos. Estreno: 12 de noviembre de 1984. Cines Central, El Golf, Bandera y California. Disponible en video.

El popular libro de Jorge Sasía motivó a Alejo Alvarez a trasladar al cine lo que se estimó como un retrato de las costumbres amatorias chilenas. »Yo diría que muestra cómo aman los chilenos, los afganistanos, los hindúes o los italianos. La relación entre el Hombre y la Mujer es igual en todas partes, pero está mostrado de una forma irónica, picaresca, tomadora de pelo», señaló el director.

Fragmentada al estilo de las populares comedias picarescas italianas de la década del sesenta, la película resulta descoyuntada por la manera precaria en que se desarrollan los relatos. Los diálogos, en su mayoría vulgares, parecen sacados de sketches de teatro de antiguas revistas frívolas. La técnica del film corresponde a un cine superado en la década del cuarenta. La cámara es estática, sin imaginación en los desplazamientos y torpe en los encuadres. Fotografía, montaje, sonido y dirección de actores son de nivel primario. Además, para justificar la ayuda financiera de producción, se sucede una infinidad de avisos comerciales forzadamente integrados a la acción.

Consultado acerca de las malas críticas a la actuación, la dirección, el exceso de publicidad y las situaciones ridículas, el realizador dijo: «Eso lo declaro total y absolutamente un juicio de ignorantes. No tienen idea lo que es la actuación. Sencillamente se han equivocado de cine y no han visto la película...lo que pasa es que los críticos no

tienen ninguna personalidad. Todos dicen lo mismo. Pero me importa un bledo. Lo que sí me importa es la respuesta del público que ha sido excelente». En efecto, el público, curioso ante una publicidad audaz, asistió a ver el film, pero no precisamente por su valor artístico.

Ante los rechazos de la crítica, Alvarez señaló: «Más que rechazo, no las considero como tales. Porque la crítica se hace en base a algo que merezca ser analizado. Y esto es una secuencia de episodios. ..Pero se fijaron en cosas como la publicidad, por ejemplo. O en la «inmoralidad» de hablar de la píldora, como dijo el señor Passalacqua. ¿No es para la risa? Y la señora María Inés Sáez dedicó como media hora para decir que era mala. ¡Si esta película no va a competir en ningún festival de cine, ni siquiera en el de Quilicura».

En otro párrafo, el cineasta declara: « Sé que los críticos la van a encontrar mala, pero no me importa, porque yo hago cine para la gente .....Me da risa la crítica. Es tan superficial. No saben mirar ésto como lo que es...No puede criticarse en serio. Esta película es un «disparate en broma», de manera que había que tomarla como tal. Y fíjese que el público la ha tomado como lo que és y se ríe durante toda la función; lo he comprobado porque me he sentado en la última fila a ver la reacción del público. Pero los críticos se pusieron graves...Yo hago cine porque me gusta, no sólo por ganar dinero. Si fuera por eso, vendiendo churros me iría mucho mejor. Pero aquí son tan inteligentes que no han sido capaces de ver la iniciativa de hacer un film distinto. Una comedia, con gente bien vestida y hablando bien».

Consultado cómo había que mirarla, señaló: «Como una producción chilena, fuera del mercado. No pueden ir estos señores críticos a sentarse y mirarla con el mismo criterio de un film de Kafka (sic), Truffaut, o no sé qué».

Inolvidable.

LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA

Guión y Dirección: Gonzalo Justiniano. Año: 1985. Intérpretes: Pachi Torreblanca, Eugenio Morales, Nestor Corona, Javier Maldonado, J.P. Gutty, Sonia Mena. Fotografía: Jorge Roth (color). Música: Jorge Arriagada. Duración: 73 minutos. Estreno: 25 de diciembre de 1985. Cines Ducal y Multicine Vitacura . Disponible en video.

Gaspar Urrutia (Eugenio Morales), funcionario de una importadora en quiebra, lleva una vida monótona y sexualmente reprimida hasta que conoce a Rebeca (Pachi Torreblanca), empleada de una funeraria en condiciones similares, incapaz de relacionarse normalmente con los hombres a causa de una educación rígida. Ambos se enamoran apasionadamente. Viven una época de boom económico y son presas fáciles de la alienación. Se casan ilusionados ante un mundo que creen repleto de posibilidades. Al quedar cesante, Urrutia se ve enfrentado a una cruel realidad de la cual intenta escapar, terminando por amenazar a un empleador con una pistola de fogueo. Perseguido por la policía, decide fugarse con sus amigos y viajar tras la tierra prometida que un adivino le auguró.

Consultado acerca de la forma en que llegó a sintetizar sus personajes, Justiniano señala: «A partir de lo que he vivido. De observar a esa famosa clase media, el «eje del mundo»: para ellos se hacen las ropas, los productos de la televisión, toda una sociedad de consumo que gira en torno al gusto de ellos. Si esa clase media quiere destruir un sistema, lo destruye fácilmente: si quiere ignorar una realidad puede dejar que la barbarie crezca a su lado. Mi idea, y un poco la idea del título de la película, alude a lo que pasó en Chile. Se trata de una clase media que ha vivido miles de situaciones y sólo cuando hay una crisis económica empieza a sospechar de que hay que hacer algo. Cuando se destruyó todo el proyecto que le vendieron, quedó totalmente a la deriva» (1).

Justiniano define su película como «una novela rosa alterada varias veces por situaciones ajenas a los personajes. Es una historia de amor, tipo Corín Tellado, a la que le fui agregando elementos que no le pertenecían. Es una novela de aventuras con todo un trasfondo. Una historia de chiché, pero que se rompe» (2).

«El estilo que se ha tratado de marcar en la película es el de una fotonovela dentro de toda una realidad, con un lenguaje totalmente «naif», casi de «comic». La de estos personajes es una historia estúpida que tiene sus lados tiernos. Ellos tienen torpeza para amarse y para comunicarse. Están metidos en medio de un volcán y siguen preocupándose de sus pequeñeces, sin darse cuenta, sin sospechar que están envueltos en una guerra» (3).

En un acto de fe casi suicida, el realizador concretó su primer largometraje con enormes sacrificios de todo tipo. El film, con exte-

riores en La Dehesa, Bellavista, Con Cón, Papudo, Horcones y Ritoque, posee interés por la agudeza de ciertas observaciones costumbristas y el retrato de seres y situaciones identificables con la realidad chilena. Sin embargo, su estructura dramática es débil, los personajes están tratados de manera superficial y las situaciones no siempre están coherentemente definidas por un afán de dar un toque innecesariamente «intelectual» al asunto.

En entrevista de José Román para la revista «Enfoque», Justiniano señala en relación al resultado final de su obra: «Yo no estoy contento con la película. Me han dicho mucho que el guión es amargo. Para mí el guión era excelente pero lo que quedó de él, lo que filmé, es otra cosa, una nueva película. Por una serie de problemas: en Chile no existe una industria, un equipo profesional con el que uno pueda filmar durante sesenta días seguidos, porque no están los medios. Yo debía ir armando las situaciones, transando con el guión, reacomodándolo para poder llegar al final. Por eso la película tiene momentos que se sostienen mejor que otros. El guión tenía una mayor densidad: el protagonista al final se volvía loco. No filmé eso. Por eso la película pierde intensidad dramática y sólo queda la anécdota del tipo vagando. La película, al principio, iba a durar veinte minutos. Pero poco a poco fui consiguiendo dinero y apoyos y pude ir alargándola» (4).

LOS HIJOS DE GUERRA FRIA recibió el Premio a la Mejor Opera Prima en el Festival Iberoamericano de Biarritz, Francia, en 1985. Fue bien recibida por un sector de la crítica local, pero no logró atraer público para su estreno comercial en la Navidad de 1985.

LOS TRASPLANTADOS

Dirección: Percy Matas. Año: 1975. Guión: Waldo Rojas. Intérpretes: Carlos Antunez, Carla Cristi, Gloria Laso, Sergio Hernández. Fotografía: Luis Poirot (color). Duración: 65 minutos. Exhibición: 25 de marzo de 1986, Centro Cultural Mapocho.

Creemos no cometer injusticia al incorporar LOS TRASPLANTADOS en este recuento de películas chilenas. Efectivamente, se tra-

ta de un film nacional ya que - pese a haberse filmado en Francia - su producción es chilena. Incluso más, el dinero para su realización surgió del bolsillo del realizador, quien debió vender una propiedad en París para poder costearla. Además, trata un asunto local y sus protagonistas son actores chilenos radicados o de paso en París cuando Matas se aprestaba a rodar. Filmada en 1975 en 16 mm., se traspasó posteriormente a video, exhibiéndose en ese formato en Chile en marzo de 1986.

Se trata de una adaptación libre de la novela homónima de Alberto Blest Gana. Cuenta la historia de un matrimonio chileno con ínfulas aristocráticas que, asustado por la ascensión al poder del gobierno de la Unidad Popular, parte a radicarse a París con sus dos hijos. Sobreviene el golpe militar y la familia, luego de vanos intentos por integrarse a la sociedad francesa, considera oportuno volver. Pero surge el conflicto con los hijos, que han optado por quedarse en Francia.

«Quise mostrar los problemas de integración, las contradicciones y la ruptura generacional entre padres e hijos. También pretendí deshacer mitos de la burguesía chilena. A mí no me gusta el cine de héroes y malos», confiesa Matas.

Valioso en su concepción, el film se resiente por una narración estructurada en forma de secuencias independientes que le restan fluidez y progresión dramática.

Esta película obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Thonon les Bains en Francia en 1976 y el Premio L'Age d'Or de la cinemateca belga el mismo año.

NEMESIO

Guión y Dirección: Cristián Lorca. Año: 1984-1986. Intérpretes: Andrés del Bosque, Marcela Medel, Ana Victoria Mourgues, Hugo Medina, Ignacio Aguero, Douglas Hübner, Winzlia Sepúlveda, Joaquín Eyzaguirre, Arnaldo Valsecchi. Fotografía: Humberto Castagnola (color). Música: Payo Grondona. Duración: 85 minutos. Estreno: 17 de octubre de 1986, Cines Oriente y Central. Disponible en video.

Egresado de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y con experiencia en el cine publicitario y documental, Lorca incursiona por primera vez en el largometraje argumental. El rodaje se llevó a cabo en noviembre de 1984 y duró 22 días. Se filmó en 16 milímetros y luego se amplió en Francia. La mezcla de sonido se realizó en Brasil y la banda óptica se grabó en Francia.

Es una historia de vidas mínimas, relatada con modestia estilística a tono con los personajes centrales. Nemesio (Andrés del Bosque) es un empleado público que vive en Quinta Normal junto a una madre abusadora y posesiva (Ana Victoria Mourgues). Su única entretención es la televisión. Un viernes recibe la noticia que será rebajado de categoría y de sueldo. Nemesio decide rebelarse, aunque sea por un fin de semana: confiesa torpemente su amor a una compañera de oficina (Marcela Medel) , juega con la idea del suicidio, vive sus fantasías extraídas de la pantalla chica y enfrenta lúdica y violentamente a su madre.

El mayor logro del film radica en su sinceridad, falta de pretensiones y en el tono melancólico y gris de la historia y el personaje central. El solitario Nemesio- un ser frustrado profesional y emocionalmente- se ve y se siente como un personaje palpable, reconocible día a día en las calles de Santiago. Es el típico compañero de trabajo sencillo, tímido y bonachón que no tiene mayores aspiraciones, conformándose con perpetuarse en un empleo de poca monta.

De gran sobriedad, la historia conmueve y se sigue con interés gracias al austero estilo narrativo de Lorca, al logrado intento de escarbar identidades anónimas y a las buenas actuaciones protagónicas. La ambientación y las canciones de Payo Grondona enfatizan el registro sombrío del relato y el perfil anímico del personaje.

En abril de 1987, Andrés del Bosque fue designado mejor intérprete por su actuación en este film en el Festival de Cine de Colombia y la película obtuvo el galardón Makhila de Honor en el Festival de Biarritz en 1987. La prensa nacional elogió las virtudes del film, aunque acusó debilidades en el guión y en la dirección de algunos actores, fallas que se explican por tratarse de una ópera prima.

Como dato pintoresco, cabe señalar que para el austero preestreno en el cine Oriente, el 9 de octubre de 1986, los protagonistas llegaron a la sala en una destartalada micro San Eugenio-Recoleta, el

cóctel se sirvió en vasos de plástico, los asistentes lucieron jeans y suéteres artesanales y el discurso del director fue más bien una conversación informal con sus amigos.

HECHOS CONSUMADOS

Dirección: Luis Vera. Año: 1985. Guión: Luis Vera, basado en la pieza teatral de Juan Radrigán. Intérpretes: Nelson Brodt, Loreto Valenzuela, José Soza, Mónica Carrasco, Myriam Palacios. Fotografía: Andrés Martorell (blanco y negro). Estreno: 21 de noviembre de 1986, Cines Ducal y Providencia.

El film se basa en la exitosa pieza teatral de Juan Radrigán estrenada en la sala Bulnes de Santiago el 24 de septiembre de 1981 por la Compañía de Teatro Popular «El Telón», con la dirección de Nelson Brodt y las actuaciones de Pepe Herrera (Emilio), Silvia Marín (Marta), Jaime Wilson (Aurelio de los tarros) y Nelson Brodt (Miguel).

Juan Radrigán señala en el programa de su obra: «Hechos Consumados» no es una obra amable, no puede serlo, pues se trata del problema de un hombre que quiere vivir con dignidad, y esa es hoy la más dura tarea que se pueda imponer una persona. Es una obra rigurosa, amarga, compulsiva; esperanzadora sólo en la medida en que tras la destrucción sobrevenga el tiempo en que alguien entienda a alguien. No creo en la existencia de una conciencia independiente de nuestra conciencia; en este ajusticiamiento de la razón todos tenemos metidas las manos hasta el codo.....»

Rodada casi íntegramente en un sitio eriazo de calle Padre Hurtado con Bilbao, narra la historia de Emilio (Nelson Brodt) y Marta (Loreto Valenzuela), pareja de pordioseros que habita un pedregal a orillas de un río. Siendo de propiedad privada, el lugar es cuidado por Miguel (José Soza), vigilante degradado por sus patrones y encadenado a una esposa tuberculosa (Mónica Carrasco). Por el lugar merodea una mujer loca, «la Aurelia de los tarros» (Myriam Palacios) especie de iluminada ataviada de andrajos y cachureos. El conflicto surge cuando Miguel debe expulsar del lugar a la pareja de menesterosos.

Pese a sus virtudes y a múltiples participaciones en festivales internacionales donde fue digna representante de nuestro país, la película no logró despertar el entusiasmo de los espectadores como ocurrió con la exitosa pieza teatral en que se basa, pasando injustamente inadvertida por pantallas comerciales.

LA ESTACION DEL REGRESO

Dirección: Leonardo Kocking. Año: 1987. Guión: José Román y Leonardo Kocking. Intérpretes: María Erica Ramos, Alejandro Cohen, Carmen Pelissier, Javier Maldonado, José Soza, Hugo Medina, Pablo Lavín, Gloria Lazo, Mauricio Pesutic. Fotografía: Beltrán García (color). Música: Domingo Vial, con canciones de Julio Zegers, Grupo Sonora Carnaval y Luis Aránguiz. Duración: 86 minutos. Estreno: 8 de octubre de 1987, Cines Central 1, Lo Castillo y El Biógrafo. Disponible en video.

Paula, profesora de enseñanza parvularia de Santiago (María Erika Ramos), siente que su vida ha sido trastocada después de ver cómo secuestran a su esposo por razones políticas. Luego de una espera y una búsqueda en vano, decide viajar al norte, donde le han dicho que puede encontrarse su marido. Inicia así un viaje por partida doble: al desértico espacio físico de las salitreras, y a su mundo privado de recuerdos de madurez como mujer, enfrentándose a su propia inseguridad y soledad.

En el amargo itinerario, Paula reencuentra dos fantasmas del pasado: su amiga Isabel (Carmen Pelissier), mujer tan aproblemada y solitaria como ella, y el fracasado Gerardo (Alejandro Cohen), antiguo romance que la vida ha tratado con desprecio y quien ahora oficia de humorista en un cabaret de mala muerte. Ambos tratan de revivir un pasado amoroso, aunque en realidad sólo buscan consuelo a sus propias soledades. El paisaje nortino se transforma así en reflejo del alma de estos seres adoloridos (los exteriores se rodaron en Santiago, Iquique, la salitrera abandonada Santiago Humberstone y los alrededores de Calama).

La crítica destacó el interesante guión, la impecable fotografía, el sólido montaje y las logradas actuaciones secundarias, estableciendo-

do debilidades en el desarrollo disparejo de la historia y en las poco convincentes actuaciones protagónicas.

En efecto, Alejandro Cohen no aprovecha las posibilidades dramáticas que le ofrece el rol de Gerardo. María Erica Ramos, por otra parte, se revela como una intérprete con insoslayables limitaciones de carisma cinematográfico, las mismas que produjeron una bochornosa polémica por su intervención en ENTREGA TOTAL, el film siguiente de Kocking.

Mariano Silva señala: «También es un mérito el contenido tras la imagen, lo poético, como la conclusión de que debemos saber que el que vuelve nunca se fue (¿es ésta «la estación del regreso»?). Una acotación al margen es que la película tiene algo que la puede perjudicar fuera del país: es una obra hecha sin odio, sino que con melancólica reflexión sobre la realidad nuestra. Por su calidad se advierte que no se ha hecho, como tanto otro cine nuestro, por mera complacencia, sino que como respetable academia para lograr un resultado halagador que, por el momento, es ampliamente satisfactorio y contundente en cuanto al camino a seguir para hacer buen cine chileno».

LA ESTACION DEL REGRESO es el primer largometraje de Kocking, con experiencia en el cine publicitario y responsable de la fotografía del documental PEPE DONOSO (1977), de Carlos Flores. Según sus declaraciones, con esta película, que podría definirse como un «road movie» o «película de carretera», no se pretendió indagar en un nuevo tipo de lenguaje cinematográfico ni descubrir una forma novedosa de expresión que, a su juicio, es el típico error de los cineastas chilenos que quieren hacer de sus largometrajes una gran obra y ganar festivales, señalando que sólo lo movía el interés de contar una historia que fuera entretenida para todos.

En 1987 esta película se presentó en el Festival de San Sebastián y en el Festival de La Habana.

SUSSI

Dirección: Gonzalo Justiniano. Año: 1988. Guión: Gonzalo Justiniano y Gustavo Frías. Intérpretes: Marcela Osorio, Bastián Bodenhofer, Jaime Celedón, Malucha Pinto, Miriam Palacios, Cristián Campos, María Corbinos, Patricia Rivadeneira, Javier Maldonado, Luis Alarcón, Alberto Chacón, Pablo Lavín y Paola Monbano. Fotografía: Jorge Roth (color). Música: Tomás Lefever, Claudio Lefever, María José Levine y Sebastián Piga. Duración: 111 minutos. Estreno: 23 de mayo de 1988, Cines Rex 2 y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

Sussi (Marcela Osorio), ingenua joven campesina de Chimbarongo, emigra a Santiago en busca de mejores horizontes. Consigue trabajo en un hospital, luego en un cabaret de mala muerte y termina como modelo y símbolo de la mujer chilena del futuro en una extraña campaña publicitaria.

Pocas veces el cine chileno había elaborado un film con tanto sentido del marketing: se llamó a un espectacular concurso-audición para buscar a la intérprete. Durante el rodaje, el film comenzó a generar una publicidad constante, especialmente en relación al erotismo de algunas escenas, logrando que el público conociera el producto antes que saliera al mercado. El resultado fue una buena recaudación de boletería a pesar de las críticas que señalaban más defectos que virtudes.

En efecto, el film tiene logros en la observación de ambientes, además de describir de manera acertada ciertos rasgos de la manera de ser de los chilenos, especialmente a través de las dos señoras de la pensión que amadrinan a Sussi. También resultan divertidas e irónicas las alusiones al mundo de la publicidad y de las teleseries. Hay buenos desempeños actorales, destacando Myriam Palacios y María Corbinos como las madrinas, y Jaime Celedón como el publicista.

No obstante, el film repite algunos errores de HIJOS DE LA GUERRA FRIA, obra anterior de Justiniano: ambiguedad en el guión, personajes de rasgos caricaturescos y desarrollados a medias, y un simbolismo hermético que complica la historia. Gustavo Frías, coguionista del film y autor del guión de JULIO COMIENZA EN JULIO, explica: «SUSSI no es una película realista. Es de un realismo que bordea mucho el expresionismo, la exageración y la caricatura. Los personajes de SUSSI no son personajes reales, son caricaturas de algunos grupos sociales que hay en este país» (1).

El problema radica en que el film está impregnado de un fuerte toque realista y costumbrista en que los coqueteos con el expresionismo resultan fuera de contexto. Sin embargo, lo más grave es el endeble desenlace ya que su abrupta conclusión no es precisamente un final abierto. En el mismo periódico, Frías explica al respecto: «Ahí hubo un problema claro de compaginación. Cuando Gonzalo (Justiniano) quiso modificar el final, ya estaban tiradas las copias, y las copias no se pueden modificar. La verdad es que SUSSI no tiene final y nunca pretendimos que lo tuviera. JULIO COMIENZA EN JULIO tiene un final clarísimo. SUSSI no tiene un final. Sí había un final que a mí, desde el punto de vista de la tesis me interesaba, que era que entraba la empleada a despertarla. Ese para mí era un final respetable, aunque no dramático, pero por lo menos le señalaba al espectador que en el fondo todo lo que había visto era producto de un sueño» (2).

Gonzalo Justiniano demostraría un enorme progreso como cineasta en sus siguientes producciones, CALUGA O MENTA (1990), y, muy especialmente, AMNESIA (1994).

GENESIS

Dirección: Juan Carlos Altamirano. Año: 1981-1988. Guión: Juan Carlos Altamirano, inspirado en «Fin del Mundo» de Pablo Neruda. Intérpretes: Nemesio Antunez, Camilo Gallardo. Fotografía: Ian McGargie (color). Música: J.S.Bach y Pink Floyd. Duración: 55 minutos. Exhibición: 7 de octubre de 1988, Cine El Biógrafo.

Según confesiones del director Altamirano, este mediometraje es el resultado de dos trabajos hechos en 1981 y 1984 en Inglaterra para el Royal College of Arts, donde él estudió cine, y que decidió unir en 1987, con Nemesio Antunez como conductor. La idea era adaptarlo a la realidad chilena y para ello se dobló al español, intentando enganzarlo con nuestra historia e idiosincrasia, utilizando material de archivo.

Altamirano define su película como «un musical que recoge toda la tradición de este género, muy emparentado con THE WALL de Pink Floyd, aunque la primera parte fue realizada antes que ese filme...Incorporé documentales históricos - del 11 de septiembre, los

campos de concentración, Hitler y otros- y mucho surrealismo. Comienza con el génesis y va recorriendo diferentes momentos de la historia hasta llegar hasta el fin del mundo. La motivación para hacerla vino de Roberto Matta, que en ese entonces quería lanzar el concepto de Cuarto Mundo, que es el de quien realmente sufre y está marginado, ya que el Tercer Mundo también lo integran gente de muy buen pasar. El me ayudó fundamentalmente con ideas para el guión. Pero la verdad es que me «volé» y resultó un musical que representa más que nada, la generación de los 60. Se plantea allí la rebeldía, el ideal utópico de cambiar el mundo, la sociedad, el hombre y, luego, el enfrentamiento con la realidad. Pero el protagonista se pregunta qué hay más allá y busca alternativas dentro de esta realidad que se plantea a partir de 1970".

Desafortunadamente, el experimento resulta fallido tanto en forma como en fondo. El estilo cinematográfico adoptado por Altamirano evoca las imágenes psicodélicas del cine de los años 60, y el propósito de la película no queda claro debido a un planteamiento rebuscado y pretensioso. Es un ejemplo de ensayo fílmico que aborda un asunto hermético con la convicción de estar entregando profundo contenido.

AS TIME GOES BY

Dirección: Benjamín Galemiri. Año: 1988. Guión: Benjamín Galemiri y Gregory Cohen. Intérpretes: Gregory Cohen, Alex Zisis, Scholmit Baytelman, Alejandro Goic, Leo Cohen, Lia Maldonado, Carlos Matamala, Aldo Parodi, Gabriela Medina, Hans Stein, Alberto Jerez. Fotografía: Beltrán García (color). Música: Juan Goic. Duración: 51 minutos. Exhibición: 9 de marzo de 1989, Cine El Biógrafo. Disponible en video.

Moisés Alevi (Gregory Cohen), inmigrante de origen judío nacido en Esmirna y radicado en Chile, se gana la vida con un negocio que instala en el Barrio Franklin. La monotonía de su opaca existencia la rompe con su pasión por el juego de cartas. Un día se reencuentra con Antonio (Alex Zisis), chileno aristócrata con quien le une una antigua noche de juego, en la que apostaron a Gema (Schlomit Baytelman), esposa de Antonio.

Benjamín Galemiri señala: «El tema básico, como dice su título, es el paso de los años y el deterioro de la pasión» (1), agregando en

otro medio de prensa: «...Quise contar una historia un poco simbólica: el tema es la nostalgia y me inspiré en cierto modo en las vivencias de mi familia, nacida en Turquía y Grecia, y en sus deseos de regresar a la patria. Quise contar esto con el paso del tiempo, ver qué pasa con la vida de un hombre desde que aún es jóven hasta que está en el crepúsculo de su vida: sus ilusiones perdidas y lo que ha crecido como ser humano» (2).

Frente a las críticas en el sentido que el relato es confuso, Galemiri señala: «Quizás pequé de ambicioso, utilicé mucha metáfora, mucha simbología bíblica. Probablemente me falta oficio como realizador para contar tantas historias paralelas y hay cosas que quizás no quedaron claras, pero hay gente que incluso ve en la película más de lo que yo pretendí decir. Con este trabajo descubrí el valor de lo sencillo» (3).

El guión de este film obtuvo el Primer Premio en el Segundo Concurso Anual de la Asociación de Cine TV.

ANGELES

Dirección: Tatiana Gaviola. Año: 1988. Guión: Tatiana Gaviola, Delfina Guzmán y Diamela Eltit. Intérpretes: Adriana Baccarezza, Claudio Arredondo, Alejandro Goic, Paula Sharim, Gonzalo Meza, Amparo Noguera, Francisco Reyes, Sara Pantoja, Gloria Lazo, Delfina Guzmán, Marcial Edwards, Santiago Ramírez. Fotografía: Gastón Roca (color). Música: Juan Cristóbal Meza. Duración: 45 minutos. Exhibición: 11 de abril de 1989, Sala La Comedia.

Narra la historia de seis jóvenes universitarios- cuatro varones y dos muchachas- que consolidan su amistad durante la época de la Unidad Popular, soñando con un mundo más justo. Luego de los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973, el grupo se disuelve. Unos se olvidan del compromiso humano y social y otros intentan continuar con su postura ideológica.

Tatiana Gaviola, con experiencia como videísta, expresó que su film buscaba ser el reflejo de una generación que quedó truncada: aquella que en 1973 bordeaba los 20 años. Exhibida en circuitos no tradicionales como la sala La Comedia y diversas instituciones educa-

cionales, la película también se presentó en festivales internacionales como los de La Habana, Montreal, Mar del Plata y Viña del Mar.

Algunos críticos elogiaron el uso de la cámara, la fotografía a color, el buen desempeño actoral y la música; otros, sin embargo, repararon en el guión, en la falta de universabilidad del asunto y en el superficial tratamiento de personajes. El crítico Justo Pastor Mellado señala: «En ANGELES- cuyo título expresa el maniqueísmo de su propuesta- no alcanza a haber historias y los personajes no logran espesor alguno. Salvo, el espesor de la precariedad y el abandono. Esto se debe, me parece, al traslado con insuficientes mediaciones de una retórica del trabajo escénico al trabajo del filme».

Esta es la película más corta que integra este libro. Vale la pena consignarla por el prometedor y serio desempeño con que la realizadora ejecuta su primera obra importante.

CONSUELO

Chile-Suecia. Guión y Dirección: Luis Vera. Año: 1988. Intérpretes: Sebastián Dahm, Loreto Valenzuela, Gunnel Fred, Luis Vera, Alex Zissis, Rodolfo Bravo, Myriam Palacios, Jorge Gajardo, Carlos Caszely, Cora Díaz. Fotografía: Andrés Martorell H. (color). Música: Jan Tolf y Claes Wang. Duración: 105 minutos. Estreno: 12 de mayo de 1989, Cines Rex 2 y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

Manuel (Sebastián Dahm), jóven fotógrafo chileno, decide volver a Valparaíso luego de 12 años de exilio en Estocolmo. Desea encontrarse con su familia, sus amigos y sobre todo con Consuelo, «La Negra» (Loreto Valenzuela), su amor de adolescencia, a pesar que en Suecia ha tenido una sólida relación sentimental con Lena (Gunnel Fred), bella profesional sueca. Manuel encuentra un Chile distinto que no encaja con lo que esperaba. Es como vivir el exilio por segunda vez, ahora más dramático, ya que si en Suecia fue siempre chileno, ahora es sueco en Chile.

Teniendo como tema central el desarraigo, el film entrega una reflexión acerca de la reinserción socio-cultural de los exiliados y del dolor de la no-pertenencia en el medio natural y original. La historia

pudo haberse desplazado al terreno político-panfletario, pero lo que a Vera le interesa es la problemática humana, la angustia de un trasplantado, un ciudadano de dos mundos que termina sumido en la duda y la soledad, buscando algo más que un espacio físico para reencontrar sus raíces. Más que una respuesta a cual de los dos mundos pertenece, Manuel se replantea a sí mismo como víctima de su propio destino.

Con debilidades en su segunda parte en cuanto a la descripción de personajes y una tendencia a la emoción fácil, CONSUELO logra penetrar con sinceridad en el problema de los desterrados, para quienes constituirá una experiencia emocional de fuerte poder catártico. Filmada en Estocolmo y Valparaíso, la película se presentó en varias competencias internacionales, siendo galardonada como el Mejor Argumental en el Festival de Cartagena, Colombia, en abril de 1989.

HISTORIAS DE LAGARTOS

Guión y Dirección: Juan Carlos Bustamante. Año: 1988. Intérpretes: José Soza, Roberto Espina, Gloria Barrera, Gonzalo Fabres, Alvaro Sepúlveda, Mariana Prat, María de los Angeles Lazo, Oscar Zimmermann. Fotografía: Juan Carlos Bustamante (color). Música: Jaime de Aguirre. Duración: 80 minutos. Exhibición: 7 de julio de 1989, Cine El Biógrafo.

Rodada en 16 mm., esta película se compone de tres episodios independientes ambientados en la región del Maule. Los «lagartos» del título se refiere a los personajes, seres errantes y extraños, sin propósito ni horizonte existencial, que deambulan en tierra de nadie, ausentes y perdidos en su propio cosmos existencial.

En LOS CIELOS dos amigos huyen, uno herido a bala (Alvaro Sepúlveda), a través de hermosos trigales en busca de un río para encontrar escape definitivo.

En EL HIJO, un hombre (José Soza) huye luego de estrangular a su conviviente, encontrando refugio en una casa habitada por una mujer y su padre, anciano casi ciego, quienes reciben al protagonista como si se tratara del hijo pródigo.

El último episodio, ANTON, viejo capataz de fundo (Roberto Espina) reencuentra a una mujer que lo había abandonado, produ-

ciéndose un contacto violento que terminará en un simbólico incendio.

Las imágenes campesinas tienen fuerza y belleza, recordando por momentos a PADRE PADRONE de los hermanos Taviani. La imágen del río está presente en las tres historias, aunque sirviendo de contrapunto dramático de manera diferente en cada una de ellas. La impecable fotografía va más allá del logro estético-formal y apoya el desarrollo significativo de los relatos, existiendo el serio intento de contar la historia en términos muy simples.

No obstante, los relatos no siempre resultan claros por un innecesario afán de jugar con tiempo y espacio, y una tendencia al simbolismo y la metáfora que poco aportan al enriquecimiento significacional de lo que se cuenta. Pese a esta debilidad, reconocemos grandes méritos y aciertos en esta valiosa obra de Bustamante.

HISTORIAS DE LAGARTOS obtuvo el Premio Especial Fipresci en La Habana en 1988, y premios de la crítica de Santiago y Valparaíso en 1989.

TODO POR NADA

Argumento y Dirección: Alfredo Lamadrid. Año: 1989. Guión: Patricio Campos. Intérpretes: Ana María Gazmuri, Fernando Kliche, Mauricio Petusic, Osvaldo Silva, Patricio Achurra, Rodrigo Bastías, Ernesto Rompeltien, Marcial Edwards. Fotografía: Miguel Montenegro y Marcelo González (color). Música: Miguel Zabaleta, con tema central cantado por José Alfredo Fuentes. Duración: 100 minutos. Estreno: 11 de agosto de 1989, Cines Rex 1 y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

Se trata de un producto comercial dirigido a espectadores aficionados a teleseries que se sienten atraídos en reconocer ídolos de la pantalla chica en situaciones pretensiosamente «reales».

La historia, que más bien parece el resumen de una telenovela barata, narra las movidas de Alejandra González (Ana María Gazmuri), joven de origen modesto y promotora de supermercado, quien ambiciona escalar posiciones en el mundo de la televisión y la publicidad. Aconsejada por una amiga, la muchacha comienza a buscar oportunidades relacionándose con cuanto hombre influyente se le

aparezca: un exitoso publicista (Mauricio Pesutic), un joven fotógrafo (Fernando Kliche), un animador de televisión (Osvaldo Silva) y un gerente (Patricio Achurra) encabezan la lista de los galanes sexualmente favorecidos por la promiscua promotora. El resto es una interminable repetición de situaciones siúticas y falsas en que se trata de denunciar la corrupción y superficialidad del medio televisivo.

La prensa especializada destrozó en tal forma la cinta que el aflijido distribuidor envió una severa carta a «El Mercurio» atacando a los críticos y calificando de «casi genial» (1) el título (en eso estamos de acuerdo). Un comentarista ni siquiera la consideró una película, en especial por tener su origen en el video, siendo luego traspasada al formato de 35 mm. con resultados poco satisfactorios.

El comentarista Antonio Freire, aparte de destacar el acierto de la banda sonora, con el tema central interpretado por José Alfredo Fuentes, comenta en «La Tercera»: «¿Qué le ocurrió a Lamadrid para no saber desarrollar la simple narrativa de la muchacha que cree en la cama como único trampolín para llegar a la fama? Olvidó las reglas elementales del lenguaje de imágenes: las nociones del «tempo» fílmico desaparecieron: ni siquiera recurrió a las acciones paralelas descubiertas por D.W.Griffith en 1909 para su cinta LA QUINTA SOLITARIA. No hay anécdotas visuales, transiciones, sugerencias plásticas. Deja la impresión de haber trabajado sin un guión de imágenes» (2).

Desatinada y vulgar, esta película constituye uno de los intentos fílmicos más desastrosos en la historia del cine chileno.

IMAGEN LATENTE

Guión y Dirección: Pablo Perelman. Año: 1988. Intérpretes: Bastián Bodenhofer, Gloria Muchmayer, María Izquierdo, Gonzalo Robles, Elena Muñoz, Schlomit Baytelman, Patricio Bunster, María Teresa Fricke, Patricio Bunster, Héctor Noguera, Elsa Poblete, Jorge Gajardo, Gabriela Medina. Fotografía: Beltrán García (color). Música: Jaime de Aguirre. Duración: 92 minutos. Estreno: 13 de julio de 1990, Cines Lido y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

La génesis de este film, rodado originalmente en 16 mm. y luego ampliado al formato de 35, la explica el propio director: «Mi

hermano Juan Carlos fue detenido en febrero de 1975. Estuvo 8 días en una «casa de torturas» llamada Villa Grimaldi y luego desapareció. Aún hoy, me cuesta decir que murió. Es probable que ya estuviera muerto cuando mi familia empezó a recibir informaciones precisas sobre cómo había sido detenido, por quién y dónde; quién cayó con él y a dónde los llevaron; qué le hicieron; quiénes compartieron la detención con él; cuándo dejaron de verlo y qué les dijeron los guardias para explicar su ausencia...

Mi familia recurrió a la justicia porque nadie reconocía la detención. Declararon los testigos, se conoció la dirección exacta de la Villa Grimaldi. El juez le consultó a la Dina (policía secreta) si ellos manejaban un Centro de Detención con ese nombre; la policía secreta respondió que no. Eso fue todo. El juez no fue a visitar el lugar; yo tampoco.

Como soy cineasta es lógico que pensara en hacer una película sobre el caso. Pero ¿cuál era el caso? ¿Era la historia de mi hermano Juan Carlos, un ser precioso y normal, de una calidad humana excepcionalmente valorada por sus parientes y amigos, pero de una condición militante más bien anónima? ¿Era, quizás, la historia del escándalo, de la injusticia flagrante, de la condena indignada del régimen? ¿Había que hacer un análisis de la desaparición de personas en tanto método represivo, centrándose en la suerte de los familiares, las víctimas indirectas?

Cuando, en 1983, empezaron las «protestas» en Chile: la movilización espontánea, unitaria, alegre y combativa del pueblo de oposición a la dictadura, sentí que no podía postergar el tema. En un principio todos pensamos que la dictadura se acababa, que se estaba cerrando un paréntesis de 10 años, que los más jóvenes llegarían incluso a olvidar. Yo viví con profunda desazón ese tiempo. Me gustaba pasar manejando disimuladamente frente a la Villa Grimaldi, interrogar ese gran portón cerrado, esas paredes de adobe rojo. Decir que el lugar me aterraba casi tanto como me fascinaba es, además de un lugar común, la pura verdad. Percibí que la víctima tiene una misión encargada por el victimario: la de perpetuar el miedo, la pena, la incomodidad, la desazón, el sufrimiento; que el régimen no le teme al escándalo, muy por el contrario, lo necesita; y que la misión de la víctima, insisto, es reproducirlo.

La película se fue construyendo a partir de esas vivencias: más testimonios que tesis, más tesis que drama. El asunto tocaba regiones demasiado esenciales como para ser simplistas o autocensurarse o pretender manipular. Era una denuncia, pero no la expresaba la razón sino el alma. Yo quería un acto de comunicación con mis iguales, último y secreto, pero a la vez, debía transmitir una verdad emocional poderosa.....

IMAGEN LATENTE habla de sentimientos, recuerdos, relaciones íntimas y contradicciones de las personas. La película se mete en todas las contradicciones. Por ejemplo, habla de gente cuya conducta es guiada por el miedo. El dar cuenta de la contradicción humana, a mi entender, es profundamente político. Aunque lo que yo planteo no sea muy del gusto de los políticos, ni lo que comúnmente se entiende por política» (1).

Bastián Bodenhofer interpreta a Pedro, fotógrafo profesional cuya conciencia lo empuja a asumir la dolorosa misión de desentrañar el desaparecimiento de su hermano. Es una película profundamente sincera y contenida que recrea un drama humano y colectivo acerca de la intolerancia, la inseguridad y la supervivencia. De connotaciones socio- políticas que invitaban a caer en el panfleto, la película optó por el testimonio descarnado de seres atrapados en situación límite. La secuencia en que Gloria Munchmayer recuerda lo vivido en un centro de detención está entre las más logradas del cine chileno por su fuerza visceral y desgarradora verdad.

IMAGEN LATENTE inició una gran polémica en julio de 1988 cuando el Consejo de Calificación Cinematográfica la rechazó por ser «una visión parcial e interesada de la realidad, que no contribuye al concepto de la reconciliación y promueve la vigencia de la teoría de clases» (2), decisión que provocó el retiro de tres periodistas, María Romero, María Inés Saez y Hvalimir Balic, quienes representaban al gremio en dicha entidad.

Luego de pasearse triunfalmente por varios festivales internacionales y exhibirse clandestinamente en Chile en sistema de video, la película fue nuevamente revisada por el Tribunal de Apelaciones del Consejo en junio de 1990, siendo aprobada para mayores de 21 años y recibiendo el apoyo de crítica y público.

Entre los galardones obtenidos, cabe destacar el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) en el Noveno Festival del Nuevo

Cine Latinoamericano en la Habana, 1987 y el Primer Premio en el XI Festival Salso-Maggiore en 1988, además de haber sido seleccionada para el Festival de Cartagena, Colombia, para el Foro de Cine Jóven de Berlin en 1988 y para el Festival Internacional de San Francisco, USA.

Por su valor testimonial acerca de dolorosos hechos ocurridos durante el régimen militar, el film se inscribe entre lo mejor realizado en Chile en la década del ochenta.

LA LUNA EN EL ESPEJO

Dirección: Silvio Caiozzi. Año: 1984-1990. Guión: Silvio Caiozzi y José Donoso, sobre una idea original de José Donoso. Intérpretes: Gloria Munchmayer, Rafael Benavente, Ernesto Beadle, María Castiglione, Mónica Echeverría. Fotografía: Nelson Fuentes (color). Música: temas populares antiguos. Duración: 75 minutos. Estreno: 3 de agosto de 1990, Cines Ducal y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

Inspirada en una historia de José Donoso y con un guión elaborado entre éste y Caiozzi, la película se ambienta en los cerros de Valparaíso, en una vieja casona-departamento habitada por Don Arnaldo (Rafael Benavente), marino jubilado, y su único hijo El Gordo (Ernesto Beadle), hombre fofo y frustrado que oficia de empleado doméstico, enfermero y cocinero de su padre inválido quien, desde su cama, comanda los quehaceres de la casa y controla la opaca vida de su hijo.

El aislamiento de estos dos seres encerrados en cuatro paredes se trastoca con la aparición de Lucrecia, viuda con cuerpo de mujer y mentalidad de niña. Comienza un coqueteo solapado de risillas y murmullos que provoca el enojo del padre. Rodeado de espejos, Don Arnaldo fisgonea la relación de la pareja, cuidando que el coqueteo no desborde en pasión.

El realizador explica la sensación de asfixia del relato: «Se contaba sólo con un anciano enfermo e intransigente; un gordo comilón y sensual; y una dama con infantilismo, para satisfacer a la cámara. Nada de exteriores decorativos. Sólo lo estrictamente necesario. Menos usamos «flashbacks» (vueltas al pasado). Todo tenía que transcu-

rrir dentro del pequeño escenario. En otra forma, se quitaba fuerza al drama. La mayoría de las escenas nocturnas se tomaron durante el día. Había que cerrar las ventanas y cubrirlas con espesas cortinas negras. Guardando todas las distancias del mundo, créeme que comprendo a Ingmar Bergman. Entiendo que se dirigiera a un sanatorio, a raíz de una de sus magníficas y profundas películas. Nosotros quedamos enfermos» (1).

En relación a los trabajos actorales, Caiozzi señala: «Rafael Benavente dio un excelente Don Arnaldo, siempre suspicaz, siempre imperativo, siempre detrás de impedir cualquier acercamiento entre su hijo y Lucrecia, la vecina a quien odiaba, especialmente porque se teñía el pelo color betarraga. Ordenaba que se cambiase la disposición de los muebles para poder dominar lo que ocurría en la cocina, único lugar en que «el gordo», siempre preocupado de comer, podía encontrarse con su enamorada....Gloria Munchmayer, a la altura de la gran actriz que es. Tiene el papel de una mujer de unos cincuenta años- para lo que hubo que avejentarla cuidadosamente. Sigue creyéndose una adolescente. Se siente una heroína como aquellas de los films que vio en la infancia. Habla «en película». Se siente Doris Day y mira al «gordo» cual si fuera Rock Hudson. El engaño es causa de un momento entre humorístico y lastimoso. Es cuando compra para su galán un pantalón de baño. Como le ve espigado y alto, la prenda no le sube de las rodillas. Doña Lucrecia es miope, pero no lo confiesa. Después que se maquilla, echándose cuanto mejunje ordinario pilla, se pone unos gruesos anteojos para inspeccionar el resultado. La exigencia de que se vea mayor también contribuye al contraste con el gordo quien no sólo es mucho menor en años, sino posee una pueril mentalidad....Creo que hemos dado lo que queríamos: el drama de la soledad, de la mediocridad. Tiene algo de violento, de claustrofóbico que hace el problema lastimoso» (2).

Refiriéndose al título (quizás el más hermoso en la historia del cine chileno) Caiozzi explica: «Seguimos creyendo (junto a Donoso) que es el más apropiado hasta ahora. En un momento en que precisamente ilumina la luna, se ve en el espejo las imágenes del pasado que el viejo no quiere revelar. Se ignora si son realidades o fantasías. Por cierto que se trata de escenas separadamente filmadas que luego se toman sobre el espejo consiguiendo el efecto que requerimos. Un drama monstruoso, en realidad...» (3).

También podemos interpretar el título como la aspiración de Don Arnaldo a tener el mar en sus espejos, capturando y controlando la naturaleza misma. En «Revista de Libros» de «El Mercurio», Caiozzi se refiere a su visión del universo donosiano: «El mundo de Donoso es un mundo de decadencia, de fin de raza, fin de clase, pero con un cierto grado de ironía al mismo tiempo. Visualmente, tiene una leve deformación de la realidad que es muy interesante y se le puede sacar mucho partido a nivel cinematográfico. Se trata, tal vez, de un realismo más expresionista con una vuelta de tuerca, levemente más allá, pero levemente, y siempre manteniéndose dentro del realismo» (4).

Donoso acota al respecto: «Cuando se comenzó a gestar LA LUNA EN EL ESPEJO me puse a pensar en CORONACION: cambié la vieja por el viejo, la casa grande por un departamento de clase media. Ahora...no fue del todo consciente. De repente se me dio: fueron colocándose los ladrillos» (5).

La filmación se inició en enero de 1984 y duró seis semanas. Se filmó prácticamente entera en el Cerro Alegre de Valparaíso, ambiente ideal que daba con lo misterioso y laberíntico de la anécdota.

Originalmente, el proyecto era una trilogía en que varios directores latinoamericanos aportarían con un relato literario escrito por Donoso, Vargas Llosa y Borges. Luego que ese proyecto fracasó, Caiozzi decidió seguir adelante por cuenta (bancaria) propia. Desde su inicio, la película tuvo tal cantidad de anécdotas que bien daría para una apasionante crónica novelada.

Muebles, espejos, relojes y sombreros fueron aportes voluntarios recolectados por los propios vecinos de la casa donde se rodó el film, la cual fue arrendada, empapelada y reestructurada a vista y paciencia de sus pacientes propietarios, quienes vivieron silenciosamente en una pieza durante el tiempo de filmación.

Los niños del lugar también colaboraron recogiendo en esquinas y rincones cuanto gato fuera posible hallar, criaturas necesarias para ambientar la historia y a las que hubo que mantener cerca por varias semanas dándoles de comer atún. El paseo furtivo de Lucrecia y su pretendiente a la playa se rodó en la caleta San Pedro. No hubo necesidad de buscar campanarios y palomas ya que esas tomas fueron las únicas que se hicieron en Santiago, en la Iglesia de La Merced.

El resultado de tanto esfuerzo dio felices frutos. El film recibió el elogio unánime de público y crítica, siendo aplaudida en importantes certámenes internacionales, obteniendo galardones tales como el Primer Premio a la Mejor Película en el Festival de Trieste, Italia, en 1990; Mención Especial O.C.I.C. (Oficina Católica Internacional de Cine) en el Festival de Amiens, Francia en 1990; Segundo Premio a la Mejor Película, Mejor Actor (Rafael Benavente) y Premio a la Imaginación Creadora otorgado por el Instituto Superior de Artes de Cuba en el Festival de La Habana de 1990; Premio Mejor Director en el Festival de Cartagena, Colombia, en 1990; Premio Glauber Rocha en el Segundo Festival Internacional da Figueira da Foz, Portugal en 1991; Premio al Mejor Film Iberoamericano y al Mejor Film Internacional en el Noveno Festival Cinematográfico Internacional de Montevideo y Punta del Este, Uruguay en 1991; Trofeo «Chakana» en el Segundo Encuentro d Cineastas Andinos de Cuzco, Perú; Trofeo «Colibrí» otorgado por el Departamento Cultural de la Secretaría de Gobierno de Espíritu Santo en la Mostra Internacional de Cinema e Video Vitoria en Brasil; Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de Valladolid en 1990, y Copa Volpi en el Festival Internacional de Venecia en septiembre de 1990 para Gloria Munchmayer como la Mejor Actriz Protagónica.

A nivel nacional obtuvo el Laurel de Oro del Diario «La Cuarta» en 1990; Premio APES (Asociación de Periodistas de Espectáculos) en 1990 a la Mejor Película y Mejor Director, y Premios CINEUC de la Universidad Católica de Chile al Mejor Guión, Mejor Montaje y MejorActriz; además, fue postulada al Oscar 1991 por el Gobierno Chileno en la Categoría Mejor Película Extranjera.

Es una hermosa película, nostálgica, inolvidable, casi mágica.

LA NIÑA EN LA PALOMERA

Dirección: Alfredo Rates. Año: 1990. Guión: Alfredo Rates, basado en la pieza teatral homónima de Fernando Cuadra. Intérpretes: Marcela Osorio, Carlos Valenzuela, Myriam Palacios, Mario Montilles, Mónica Carrasco, Coca Melnick, Rolando Valenzuela, Enrique Madiña, Aldo Bernales, Renato Munster. Fotografía: José Luis Arredondo (color). Música: Eduardo Campos. Duración: 100 minutos. Estreno: 24 de agosto de 1990, Cines Rex 1 y Las Condes. Disponible en video.

Fernando Cuadra, autor de la obra teatral de 1965 en que se inspira la película, explica el origen de su trabajo: «En LA NIÑA EN LA PALOMERA hablo de cómo una adolescente santiaguina se siente frustrada y no ve ninguna posibilidad de que sus sueños lleguen a concretarse. Anita, la niña, es un ser de contradicciones profundas y no encuentra, en su entorno, respuesta para nada o casi nada. Su único problema real - el único que el ambiente le ha permitido plantearse- es cómo vivir hoy y sobrevivir mañana....

Creo que la problemática del joven de entonces es más o menos la misma que la de hoy. Sin embargo, el momento en que toca vivir también es importante. El mundo en que crece Anita es tan violento como el de ahora, pero no tan evidentemente violento...El tema de LA NIÑA EN LA PALOMERA fue tomado de un hecho real. Soy asiduo lector de la crónica roja porque me muestra el otro lado de la muralla. Un día, por el diario, conocí «El caso de la niña en la palomera». Se trataba de una liceana que conoció a un fotógrafo (chofer de micro, en mi obra), casado, que la convence de tenerla escondida en el entretecho de la casa donde él vive con su mujer. Allí permanece la niña quince días, mientras el hombre lleva una doble vida de amante y marido....

Desde el hecho real ya mencionado, estructuré mi obra. Poco a poco fueron emergiendo algunos otros personajes. En el final, enfrenté a Anita con el mundo, aunque ella no sabe qué hacer para salir adelante. El tema es muy duro, fuerte, desolador. Junto a la niña- y, quizás ésa fuera la triste manera como mi personaje tendría que enfrentar el mundo- en mi obra, hay otra mujer, Gaby, que ha optado por la prostitución como único medio de lograr «lo que esas fulanas tienen». Me refiero a lo que poseen las estrellas de cine. La obra se desarrolla en paralelo con el suicidio de Marilyn Monroe...

El libreto de la película ha sido hecho en estrecha colaboración conmigo. Veo un claro interés en conservar las características de los personajes y la estructura del conflicto. Obviamente, ha habido cambios, como tiene que suceder cuando el signo palabras es trocado por el signo imágenes. En el guión se ha cuidado mucho todo lo que pueda resultar escabroso, aunque esto tiene que estar para dar una medida exacta del problema. Sin embargo, estoy seguro de que no habrá desbordes eróticos comerciales» (1).

Resulta pertinente repasar estas declaraciones del dramaturgo ya que guardan relación con lo que fue la película: un traspaso literal de la obra de teatro. La taquilla no fue favorable para la cinta y la crítica nacional la rechazó de manera unánime. Se la calificó de «ingenuota» (2), sin «fuerza convincente para captar la médula de los personajes ni el interés definitivo de los hechos. Hay rutina narrativa, falta de intensidad en los momentos críticos, rígido costumbrismo urbano popular de barriada y «patota», sin novedad y sin alma. Ni siquiera asoma por allí la nostalgia, tan necesaria en un relato así, sobre todo si pretende apoyarse en parte en la presencia de la revista «Ecran» y «Mi Vida» de la juventud de los sesenta.» (3) y narrada cinematográficamente a nivel de aficionado.

Mariano Silva afirma: «...Quienes expliquen la película LA NIÑA EN LA PALOMERA, como lo ha hecho repetidas veces el autor de la obra dramática Fernando Cuadra, no pueden quedarse en frases como «Estoy satisfecho de la forma en que mi obra se llevó al cine», o, por último, señalar que la historia y el conflicto se han realizado con fidelidad a lo que él concibió. No: lo que debe funcionar aquí son las imágenes, un cine renovado, y no una forma de transcripción a las imágenes que señala un retroceso a los años cuarenta de nuestro cine, cuando bastaba que personas se movieran y hablaran ante una cámara para decir que todo se entendía y que se trataba de una 'película muy bien hecha» (4).

No deja de resultar curioso que este film haya sido galardoneado en el Festival de Cine de La Habana como la mejor «opera prima» en diciembre de 1990. A varios años de su estreno, hemos vuelto a revisarla. Tiene logros a nivel técnico, tales como una cuidada fotografía, buen sonido y algunas actuaciones rescatables. No obstante, estimamos pertinentes las objeciones al momento del estreno: es demasiado teatral, esquemática en la elaboración de personajes y anticuada en la concepción visual de imágenes.

¡VIVA EL NOVIO !

Guión y Dirección: Gerardo Cáceres. Año: 1990. Intérpretes: Cristián García Huidobro, Ana María Gazmuri, Coca Guazzini, Jaime Vadell, Gloria Munchmayer, Rosario Adriazola, Edgardo Bruna, Peggy Cordero, Fernando Gallardo, Rebeca Giglhiotto, Rodrigo Bastidas, Elena Muñoz, Liliana Poggio. Fotografía: Jorge Roth (color). Música: Jaime de Aguirre. Duración: 95 minutos. Estreno: 7 de septiembre de 1990. Cines Lido y El Golf. Disponible en video.

La experiencia de Gerardo Cáceres como guionista, realizador de films publicitarios, videísta y coordinador de programas de televisión parece haberse esfumado en éste, su primer largometraje, tanto más cuanto demoró cinco años en prepararlo.

Con intenciones de ser una aguda comedia costumbrista, la película no se eleva más allá de la caricatura trasnochada sin gracia. La insípida anécdota se refiere a las peripecias de un vividor, el «Pelao» Infante (Cristián García Huidobro) quien huye de su fiesta de matrimonio para verse envuelto en una serie de enredos que no vale la pena detallar. El personaje central, de dudosa simpatía e interpretado de manera externa por García Huidobro, no logra registrar en profundidad el ser y sentir del tipo de chileno que pretende encarnar. Las situaciones, en su mayoría, corresponden a las utilizadas en antiguos sketches de revistas de variedades, predominando la vulgaridad y los chistes rancios.

Técnicamente, el film recuerda a las ramplonas producciones de los años cuarenta y cincuenta. El nivel actoral es deplorable, llegando a entenderse la presencia de figuras de renombre sólo por razones comerciales. Se trata de uno de los intentos más fallidos por realizar comedia cinematográfica en Chile.

Afortunadamente, Cáceres enmendó rumbos en su siguiente trabajo cinematográfico: fue co-guionista, junto a Gustavo Graef Marino, de JOHNNY CIEN PESOS.

CALUGA O MENTA

Dirección: Gonzalo Justiniano. Año: 1990. Guión: Gonzalo Justiniano, Gustavo Frías y José Andrés Peña. Intérpretes: Mauricio Vega, Aldo Parodi, Patricia Rivadeneira, Cecilia Godoy, Myriam Palacios, Luis Alarcón, Mauricio Pesutic, Rodrigo Peña, David Ollguiser, Claudia Santelices, Mirella Véliz, Ernesto Malbrán, Remigio Remedy. Fotografía: Gastón Roca (color). Música: Jaime de Aguirre. Duración: 100 minutos. Estreno: 15 de octubre de 1990, Cines Rex 2 y El Golf. Disponible en video.

El tema central de esta película es la marginalidad sin esperanzas, y su título se refiere a la toma de partido en una situación dada, en que se debe optar por vida o muerte, cielo o tierra, cara o sello, «caluga o menta». En la anécdota (que originalmente se iba a titular EL NIKI), la elección es una forma de absurdo ya que tal alternativa es nula: los personajes parecen fatalmente predestinados, sin posibilidad de elección. Se trata de seres marginales, «patos malos» que viven en una población periférica de Santiago, en medio de polvo y miseria.

Herederos de un sistema que no los favoreció, el Niki (Mauricio Vega) y su amigo Nacho (Aldo Parodi), cesantes profesionales, pasan el día tomando el sol y chuteando piedras. El Niki divaga sobre el sentido de la existencia y sueña con Manuela (Patricia Rivadeneira), su amor imposible, mientras que el Nacho, más realista, explota la prostitución homosexual. Sus amigos roban, aspiran neoprén, trafican con drogas y tratan a duras penas de sobrevivir en un círculo de pobreza y auto-exterminio.

Dice Justiniano: «Me atraía presentar el mundo que viven estos jóvenes: totalmente marginados. Ellos simplemente viven y sin el romanticismo que puede tener un intelectual. Si hay que prostituirse, se prostituyen; si hay que traficar con drogas, lo hacen. Aprovechan los pocos espacios que le va dejando la sociedad. Me interesa presentar esta realidad, llamar la atención de esto que ocurre. Esta es una generación bien especial; ahí esta por ejemplo el grupo Lautaro. Al crear sus propias reglas estos jóvenes se vuelven difíciles de controlar y creo que esto va a presentar efectos fuertes en un tiempo más...No me interesa denunciar nada, sino exponer una situación que es contradictoria. Me interesa tratar a estos jóvenes como seres humanos que por diversas circunstancias se mueven al borde la muerte. Creo que en el

fondo ese es el tema de la película: la relación de las personas con la muerte. Hay personas que viven más expuestas».

La película, con exteriores rodados en la Población Santa Olga en el Paradero 22 de la Panamericana Sur y otras locaciones santiaguinas, es una crónica amarga acerca del problema de la miseria latinoamericana en que la vagancia y el deterioro existencial están expuestos sin consesiones ideológicas o sentimentales. El nivel técnico es óptimo, destacando la fotografía, música y actuaciones (Mauricio Vega, intérprete de el Niki, emergió de un grupo teatral poblacional y confesó identificarse con muchos rasgos socio-culturales del personaje).

Sin embargo, la narración se torna fría y alegórica en la segunda parte, acercándose justamente al discurso intelectual que Justiniano desea evitar. A pesar de esta debilidad en su estructura dramática, CALUGA O MENTA es valiosa como documento social y retrato vivencial de miserias humanas, resultando una obra más madura que HIJOS DE LA GUERRA FRIA y SUSSI, films anteriores del realizador.

Esta película, además de inagurar el III Festival Internacional de Viña del Mar en 1990, postuló al Premio Goya como mejor cinta extranjera de habla hispana en España en 1991, obtuvo el premio a la mejor dirección del XV Festival Latino de Nueva York, y el premio del Círculo de Críticos de Arte en Chile a la mejor producción cinematográfica nacional de 1990.

HAY ALGO ALLA AFUERA

Guión y Dirección: Pepe Maldonado. Año: 1989. Intérpretes: Luis Gnecco, Luz Croxatto, Francisco Reyes, Luis Alarcón, Pascuala Orrego, Carlos Pérez. Fotografía: Jorge Roth (color). Música: José Miguel Miranda. Duración: 80 minutos. Estreno: 16 de noviembre de 1990, Cine Astor . Disponible en video.

Bruno (Luis Gnecco) es un atemorizado santiaguino con conflictos de identidad que lo llevan a deambular por las calles, a mirarse en el espejo y no reconocerse y a encerrarse en su cuarto en un afán por escapar de un temor que lo paraliza y angustia. Teresa (Luz

Croxatto), enigmática mujer, lo asalta a cada minuto en su memoria. Aparece Daniel (Francisco Reyes), taxista, el tercero en ingresar al mundo onírico de Bruno, y quien en apariencias tendría la pista para descifrar el misterio que rodea a los protagonistas.

Maldonado define su película: «Es una historia de ensueño nocturno.....Tiene un suspenso psicológico. Pero no es de miedo. No es para asustarse. En el fondo, trata de desarrollar el lado oculto que todos tenemos, el cual transcurre entre cuatro paredes: en la intimidad de nuestro cuarto o en el baño. Es en esos lugares donde descubrimos, entre muchas otras cosas, nuestra capacidad de ser otro u otra...Bruno encarna la búsqueda de la comprobación de algo que él intuye del otro (la otra), que vive en él.....Es una historia de amores reprimidos y no consumados, por la capacidad de asumir» (1).

«Para hacerla me inspiré en esas personas que viven en los edificios del centro. Detrás de cada puerta hay un mundo, con gente representativa de cualquier medio social y cultural, seres normales que es posible que vivan una vida un poco oscura» (2)....(el film) surgió de literatura fantástica, policial, negra. De allí fue derivando hacia algo interior del personaje y la anécdota central de la película: el descubrimiento de una doble identidad» (3).

La prensa nacional comparó este film con la narración literaria LOBO HOMBRE de Boris Vian y con el estilo cinematográfico de Rainer W. Fassbinder y David Lynch. También pueden trazarse similitudes con CORAZON SATANICO (ANGEL HEART) de Alan Parker.

Su gran acierto es la recreación de ambientes, registrando un Santiago como ningún cienasta lo había hecho antes: lúgubre, de oscuros callejones ocultos y hoteluchos de última clase, departamentos asfixiantes, pasillos oscuros y ascensores destartalados. Maldonado logra crear esta atmósfera decadente y misteriosa que apoya la acción vitalizándola de opresión, ambiguedad y temor. Sus debilidades las define el propio director: «Quizás una falta de profundidad en los personajes. Me habría gustado ahondar mucho más en ellos. Creo sí que quizás hubo una escasez de medios, pero eso no es una justificación» (4).

Así y todo, es un film inquietante y original para los registros del cine nacional (en los últimos años, ha ganado cierto prestigio de «culto»), tan escaso en temas de suspenso psicológico.

PAIS DE OCTUBRE

Dirección: Daniel de la Vega. Año: 1990. Guión: Daniel de la Vega y Felipe Vilches. Intérpretes: Jorge Gajardo, Manuel Peña, Marcela Osorio, Ana María Gazmuri. Fotografía: José Luis Arredondo (color). Música: Carlos Cabezas, Konstantinopla. Duración: 80 minutos. Exhibición: 16 de noviembre de 1990, Cine Espaciocal. Disponible en video.

Esta película se pre-estrenó el 12 de septiembre de 1990 en la Estación Mapocho en el marco del Primer Encuentro de Arte y Cultura Enart '90, y más tarde se presentó en el Tercer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, el 15 de octubre de 1990, siendo estrenada en funciones regulares a partir del 19 de noviembre del mismo año.

Difícil resulta aludir a su historia porque en realidad no la tiene, al menos en el sentido convencional. Más que una narración dramática propiamente tal, nos enfrentamos a situaciones y anécdotas confusas y sin destino. Abel (Jorge Gajardo) y Rolando (Manuel Peña) son dos jóvenes errantes que viajan sin meta, encontrándose con otros personajes de los cuales poco se sabe.

De La Vega afirma que lo único que deseaba era contar la historia de una generación sin imágenes ni líderes, hastiada de la política y del arte, sin pretender dar recetas sociales, morales o afectivas.

El nombre de la película es un simple azar ya que se lo puso porque le gusta, aunque declaró que en un principio se iba a titular VOLAR COMO MARIPOSAS Y PICAR COMO AVISPAS, alusión de Cassius Clay (?). Más tarde habría surgido la idea de llamarla EL PAIS DE COSTUMBRES para quedar finalmente como «de octubre».

De la Vega explica la génesis de su film: «Una vez fuimos con Justiniano a un paseo a Constitución. Estábamos en la plaza y nos topamos con una pareja de jóvenes que andaba caminando tomados de la mano. Les preguntamos que podíamos hacer ya que no conocíamos el lugar. El tipo, que era super lúcido, nos dijo «aquí no pasa nada: lo único que hacemos es ir a la schopería a tomar cervezas y entretenernos en forma ridícula». Después volvimos a Santiago y tanto yo como Gonzalo trabajamos la idea. Fue como mi premisa inicial. Esa frase, por lo demás, aparece tanto en mi filme como en CALUGA O MENTA».

Descrita por su autor como un esfuerzo por retratar «la locura contingente» compuesta de frustraciones y traumas que configuran una «generación hastiada», la película no es lúcida ni escueta, tornándose en una interminable narración desarticulada y hermética que parece no apuntar a ningún lado: los personajes hablan pero dicen poco y las situaciones resultan confusas. Es un ensayo fílmico asfixiado en sus propias pretensiones, con un estilo superado en la década del 60, que intenta decir verdades definitivas en lenguaje subjetivo y rebuscado.

LA FRONTERA

Dirección: Ricardo Larraín. Año: 1991. Guión: Ricardo Larraín, Jorge Goldemberg. Int.: Patricio Contreras, Gloria Laso, Aldo Bernales, Héctor Noguera, Patricio Bunster, Aníbal Reyna, Elsa Poblete Sergio Hernández, Alonso Venegas, Sergio Schmied, «La Batucana». Fotografía: Héctor Ríos (color). Música: Jaime de Aguirre. Duración: 95 minutos. Estreno: 25 de octubre de 1991. Cines Rex 1 y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

Por el sólo hecho de ser la película más elogiada y galardoneada en la historia del cine chileno, LA FRONTERA ya marca un hito importante en el desarrollo de esta cinematografía. Nunca antes un film nacional había acaparado tanta atención, siendo uno de los éxitos de taquilla más espectaculares que recuerden nuestras pantallas, con varios meses de permanencia ininterrumpida en cartelera y exhibida comercialmente a nivel internacional. Sus méritos van más allá de los galardones y aplausos obtenidos.

Estamos frente a una de las piezas cinematográficas más maduras producidas en Chile gracias a un trabajo de equipo organizado con talento y disciplina por Larraín, quien debutaba en el largometraje. De espléndida factura técnica en que fotografía, música, montaje y sonido corresponden a una cinematografía de los años 90, la película contiene todos los elementos necesarios para satisfacer a especialistas y público en general.

La historia aborda un asunto delicado con lucidez, objetividad y contenida emoción. Ramiro Orellana (Patricio Contreras), profesor de matemáticas, ha sido relegado y llevado a un pueblo costero. Se le

acusa de terrorista por haber firmado una lista denunciando la desaparición de un colega.

En la agreste región de misteriosa belleza, conoce a Maité (Gloria Laso), viuda española exiliada desde la guerra civil quien llegó al país en el Winnipeg junto a Don Ignacio (Patricio Bunster), su padre, anciano que quedó en estado de demencia tras el maremoto de 1960. También se relaciona con el padre Patricio (Héctor Noguera), cura canadiense de barba pelirroja y espíritu generoso que cumple las tareas de evangelización en la aldea; con el tosco delegado del pueblo (Alonso Venegas) y su secretario (Sergio Schmidt); y con un joven buzo (Aldo Bernales) obsesionado por descubrir el hoyo negro que une dos océanos. Todo el caserío y sus alrededores tiene un aire mágico y sobrenatural, acentuado por la presencia de seres primitivos como la Machi («La Batucana»), que mantiene vigente el rito ancestral.

El film contiene momentos sobrecogedores: el encuentro de Ramiro con su ex esposa (Elsa Poblete) y su hijo, aislados en una balsa en medio de un río, y la escena del baile de los hombres solitarios en un bar son dos secuencias de gran síntesis dramática en que se concentra de manera elocuente el drama de la historia, sugiriendo profundas connotaciones sociales y humanas que trascienden el discurso político o el retrato local costumbrista.

Filmada en Puerto Saavedra, Carahue y Nehuentué, lugares que realmente fueron destruidos por fuerzas naturales en 1960, la película aprovechó algunas ruinas de la época para su ambientación, lo que le dio mayor fuerza dramática. La perfección visual alcanzada por Héctor Ríos resulta sorprendente y poco común en nuestro cine, logrando que la naturaleza, se transforme en otro personaje dramático.

Jorge Edwards comenta: «El valor principal de la película, a mi juicio, reside en que es una gran metáfora, una fantasía sobre Chile, pero también una reflexión sobre la vida humana. El espectador se indigna frente a la arbitrariedad del delegado de la dictadura, pero pronto descubre que es un pobre diablo, víctima de la inseguridad, de la ignorancia, del miedo; un dictador en pequeña escala y que tiene que recurrir a la habilidad casuística de su secretario para poder dormir tranquilo.

Lo que domina, al fin, es el mar, con su poder fascinante y terrible, y el tiempo, los años y las olas que arrasan con todo y lo

barren todo. Si la española y su padre forman uno de los polos de la narración, el otro es un buzo aficionado y fanático, explorador de un mito submarino, que se convierte en el mejor amigo del protagonista.

La frontera del título de la película alude a nuestra frontera histórica, la de la antigua guerra de la Araucanía, cuyas secuelas todavía se sienten en este año del quinto centenario, y también a otras antinomias y puntos de ruptura: el europeo y el americano, el blanco y el indio, el delegado de los poderes centrales y la gente del lugar, la tierra firme y el mar, el mundo conocido y el ignorado. A fin de cuentas, LA FRONTERA es una historia política que tiene el mérito de llevarnos más allá de la política. Si se hubiera mantenido en un nivel exclusivamente político, habría sido fácil contarla mejor, sin recurrir a un cataclismo final que hace las veces de «Deus ex Machina», el Dios que salía de una máquina en el antiguo teatro y solucionaba los enredos en última instancia, pero probablemente habría sido menos interesante. No está mal que la ambición artística nos haga ir más allá de las contingencias políticas y de cualquier especie. Es, quizás, necesario para nosotros, y no sólo para nosotros» (1).

Por otra parte, Angel Fernández-Santos en crítica titulada «En el Ultimo Rincón del Mundo» del diario español «El País» señala: « «Cuando Dios creó el mundo le sobró de todo un poquito y lo tiró a un rincón. Así cuenta la leyenda que nació Chile». Esto lo dijo Ricardo Larraín, director y escritor de LA FRONTERA. Y en el último rincón de este último rincón del mundo - muy abajo, más allá del río Bío Bío- hizo esta hermosa película: en la frontera del planeta, donde comienza un lugar sin lugares dentro...Sólo restos de vida humana. Fuera del tiempo, rodeada de cicatrices de agresiones de la naturaleza y la pesadumbre, pero vida humana: un poblado donde deambulan sombras del doble exilio y al que es arrojado un resistente de la dictadura de Pinochet, ya en el principio de su fin. Un expulsado reanuda fuera de él la busca de la libertad y la encuentra.

Obra no fácil, pero resuelta con tanta sinceridad, que extrae de esta dura metáfora un relato suave y contagioso pese a su melancolía, que por su generosidad - incluso para los generosos- con todos los personajes, nos reconcilia a los hombres con nuestra condición, a veces indefensible. ...Es una película que hay que ver y sentir. Se entra en ella poco a poco y, una vez dentro, no hay salida: captura. Y con armas dobles: la sentimentalidad sin empalago, la sencillez sin sim-

plicidad. Es ajena a la peste de la retórica visual, pues va al verdadero cine: los actores, muchos sin otro oficio que el de saber ejercer ante una cámara la verdad de su identidad» (2).

Las películas nacionales tenían un gran enemigo en el cine internacional. El público comparaba y de la comparación concluía que nuestras producciones eran inferiores. El inmenso mérito de esta película es haber dado un paso gigantesco en la conquista de un público reticente a respetar la cinematografía chilena, mitigando en gran medida la desconfianza injusta y perjudicial hacia nuestras producciones.

Entre la veintena de importantes galardones obtenidos por LA FRONTERA a nivel internacional se puede mencionar el Oso de Plata del Festival de Berlín en febrero de 1992 como el mejor debut cinematográfico; el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en marzo de 1992; Premio Especial del Jurado Panambi en el IV Festival Internacional de Cine de Asunción del Paraguay; Premio Georges Sadoul en París a la Mejor Película estrenada en Francia en 1993; Premio a la Opera Prima y Premio Iberoamericano en el Festival Internacional de Montevideo en 1993; Medalla de Oro a la Mejor Película y Premio al Mejor Actor Secundario a Alonso Venegas en el VIII Festival de Damasco en diciembre de 1993; Premio al Mejor Director, al Mejor Guión Inédito y Premio OCIC (Oficina de Cine Católico) en el Festival de La Habana en 1992; Premio a la Mejor Opera Prima, a la Mejor Actriz y al Mejor Actor en el Festival de Cartagena de 1993; y el Sol de Oro a la Mejor Película y el Premio de la Crítica en el Festival de Biarritz en septiembre de 1992, galardones que la pusieron a la cabeza de las películas más premiadas en el mundo durante 1992.

En Chile obtuvo todos los galardones a que un film nacional puede aspirar, como el Premio del Círculo de Crítico de Artes de Chile en 1991, el Premio APES 1991 de la Asociación de Periodistas de Espectáculos, y tres Laureles de Oro a la Mejor Película, Mejor Actriz y Mejor Actor. Por todo esto, LA FRONTERA, que inauguró el cuarto Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1991, marca uno de los momentos más brillantes en la historia de nuestra cinematografía.

LA TIERRA PROMETIDA

Chile-Cuba. Guión y Dirección: Miguel Littin. Año: 1972-1973. Intérpretes: Nelson Villagra, Marcelo Gaete, Pedro Alvarez, Anibal Reyna, Shenda Román, Carmen Bueno, Rafael Benavente, Mireya Kulchewsky, y habitantes de la localidad de Santa Cruz en Colchagua. Fotografía: Alfonso Beato y Patricio Castilla (color) Música: Luis Advis. Duración: 120 minutos. Exhibición: 30 de octubre de 1991, Sala Blanca del Centro de Extensión de la Universidad Católica.

Esta película se presentó por primera vez en Chile el 17 de octubre de 1991, en el marco del Cuarto Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, y luego en algunas programaciones de cine-arte en el Centro de Extensión de la Universidad Católica y Cine Normandie, pero no ha tenido exhibiciones regulares y comerciales.

La historia se desarrolla en la zona central chilena, hacia 1932. El personaje central es José Durán (Nelson Villagra), campesino que con la ayuda de sus vecinos funda el pueblo de Palmilla a objeto de formar una comunidad rural. Un avión rojo anuncia la instauración de la república socialista «de los 12 días» de Marmaduque Grove. Los campesinos creen que es el momento oportuno de expandir por todo el territorio el mensaje de igualdad que pregonan. Durán encabeza una expedición libertadora que se dirige al pueblo cercano de El Huaique, destituyendo a los terratenientes e inscribiendo a los habitantes en sindicatos y agrupaciones políticas. Esta situación provoca un conflicto armado con el poder establecido que desemboca en tragedia.

La película se filmó en Chile entre 1972 y 1973, y se terminó en Cuba. Tanto por su estilo narrativo como por la temática, se inscribe en la misma línea épica tercermundista del cine de Glauber Rocha, de Brasil y de Jorge Sanjines, de Bolivia.

NERUDA, ISLA NEGRA

Guión y Dirección: Hernán Garrido. Año: 1985-1991. Intérpretes: Mario Lorca, Chaval Nieva, Rodolfo Martinez, Jorge Boudon, Maria Castiglione, Juan Pérez Berrocal, Augusto de Villa, Marilú Garrido, Cecilia Vargas. Fotografía: Sergio Mihovilovic (blanco y negro, y color). Duración: 83 minutos. Estreno: 6 de diciembre de 1991, Cines Central 2 y California.

La historia de este film, cuyo título alternativo es FAREWELL, ISLA NEGRA, narra la aventura de un muchacho que vende afiches de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en una feria. Sensibilizado por un anciano librero, viaja a Isla Negra para conocer sobre el poeta, sin antes dar una vuelta por Valparaíso y visitar «La Sebastiana», residencia de Neruda en la Quinta Región.

En su deambular se relaciona con una joven de trenzas que vende café y con una señora de extraña voz que hace escuchar discos antiguos al público. De regreso en Santiago, le regala una caracola al librero quien, emocionado, decide que hay que celebrar tal acontecimiento con una fiesta en «La Piojera», popular restaurante del Barrio Mapocho. Allí, entre pichanga y vino tinto, Mario Lorca, María Castiglione y Juan Pérez Berrocal (quien murió poco después de participar en la película) recitan poemas de Neruda.

Filmada en 16 mm. y luego traspasada a 35 mm. en Buenos Aires, la película significó enormes sacrificios a su realizador, llevándole cinco años terminarla, para finalmente presentarla el 13 de octubre de 1991 en el IV Festival Internacional de Viña del Mar. El resultado es una prueba elocuente que en materias artísticas no sólo son meritorios los esfuerzos. En este caso, la intención de hacer un homenaje a Pablo Neruda produce un efecto inverso.

Técnicamente imperfecta, el film no refleja la experiencia cinematográfica de Garrido, también autor del documental PRONTUARIO. Fotografía, iluminación, sonido y encuadres son de nivel aficionado. El guión es deslavado y sin imaginación, desarrollándose como clase de literatura para preparatorias. La cinta - modelo de realización chapada a la antigua - fue prácticamente ignorada por la crítica, mientras el público no alcanzó a enterarse de su exhibición comercial, permaneciendo un par de días en cartelera sin pena ni gloria.

Un esfuerzo innecesario y lamentable que atrajo una de las cifras más bajas de taquilla en el momento de su estreno: 607 espectadores en menos de una semana en cartelera en el cine Central 2.

LOS AGENTES DE LA KGB TAMBIEN SE ENAMORAN

Dirección: Sebastián Alarcón. Año: 1991. Guión: Alexander Borodianski, Alexander Adabashian y Sebastián Alarcón. Intérpretes: Sergei Gazarov, Armen Djigarjanian, Luz Croxatto, Gloria Munchmayer, Luis Alarcón, Catalina Guerra, Cristián García Huidobro. Cámara: Vadim Alisov (color). Música: Horacio Salinas. Duración: 88 minutos. Estreno: 31 de enero de 1992, Cines Gran Palace y Pedro de Valdivia. Disponible en video.

Sebastián Alarcón se radicó en la ex-Unión Soviética a partir de 1970. Allí realizó cinco documentales y siete largometrajes. Tres de ellos fueron conocidos en Chile entre 1990 y 1991: LA APUESTA DEL COMERCIANTE SOLITARIO (1984), HISTORIA DE UN EQUIPO DE BILLAR (1988) Y UNA ACTRIZ ESPAÑOLA PARA EL MINISTRO RUSO (1990). Los tres films despertaron interés en un sector de la crítica, por lo que se esperaba con entusiasmo esta producción, la primera realizada con capitales soviéticos y chilenos y rodada en ambos países.

La película comenzó a filmarse en Moscú en marzo de 1991, continuando al mes siguiente con locaciones en Santiago, para presentarse por primera vez ante el público chileno en el marco del IV Festival de Cine en Viña, en octubre de 1991. El film narra las desventuras del solterón Misha (Sergei Gazarov), mediocre funcionario de la KGB, a quien se le asigna una misión en Santiago. Casualmente conoce a Paola (Luz Croxatto), prostituta de una casa de masajes y objetivo central de la misión del agente, pues debe recuperar el lugar para el partido comunista. A partir de ese momento, los enredos y situaciones picarescas se amontonan.

El film decepcionó a la crítica nacional, lo que no fue impedimento para que gozara de un relativo apoyo en boletería cuando se estrenó en la Navidad de 1991.

ARCHIPIELAGO

Chile-España. Guión y Dirección: Pablo Perelman. Año: 1992. Intérpretes: Héctor Noguera, Ximena Rodríguez, Alicia Fuentes, Tito Bustamante, Elsa Poblete, María Eugenia Barrenechea, Mauricio Vega, Sergio Schmidt, Marcos Grez. Fotografía: Gastón Roca (color). Música: Jaime de Aguirre. Duración: 80 minutos. Estreno: 2 de octubre de 1992, Cines Ducal y Tobalaba. Disponible en video.

La idea de realizar este film estuvo en la mente de Perelman por más de diez años, pero sólo comenzó a concretarse a partir de 1988. El rodaje se inició en noviembre de 1990 y duró ocho semanas, con exteriores en la isla de Chiloé y Santiago.

Trata sobre un arquitecto (Héctor Noguera), profesor universitario, especialista en vivienda social que, al poco tiempo del golpe militar, debe asumir tareas clandestinas de organización política.

Dice Perelman: «Es un hombre que acaba de recibir un balazo en la cabeza en un allanamiento y que fantasea una serie de cosas desde que recibió el balazo y se muere. Al principio juega con alternativas, si se hubiera salvado...luego cuando avanza hacia la muerte se va alejando cada vez más de la realidad concreta y se le van confundiendo los planos. Imagina que si se hubiese salvado habría escapado a Chiloé y se transforma en un arquitecto que va a restaurar una iglesia y se confunde con el misionero que construyó la iglesia. Esto va en progresión; más que un viaje al pasado diría que es un viaje hacia el mito. Traté de hacer una asimilación del trauma de la violencia con el mito del país, de fundación con la época de los indios»(1).

«El relato dura el tiempo de la agonía del protagonista, la fantasía se desata a partir de su ilusoria esperanza de lo que habría pasado si lo hubieran dejado ir. La confusión entre realidad e ilusión se mantiene durante la mayor parte de la película. Si el arquitecto hubiera viajado a Chiloé, hubiera conseguido un trabajo como restaurador de una pequeña capilla misional. Hubiera sido el misionero constructor de la capilla, responsable de la conversión de unos indios chonos, nómades marinos. Hubiera sido responsable del exterminio de esos indios. Los indios son a la vez los militantes del allanamiento. Las coincidencias se van haciendo más y más frecuentes hasta que se hace claro que fantasía y realidad avanzan hacia la muerte inexorable del arquitecto...La idea en términos generales era partir de la tesis de que

el mito se crea a partir de un hecho traumático cuyo recuerdo con el tiempo se hace distinto. Yo jugué a apurar ese proceso en la cabeza de un tipo a través del trauma de enfrentarse de cara a la muerte. El mito del tránsito de la vida a la muerte está presente en todas las culturas. Por eso elegí Chiloé. Los mitos en general hablan de un paso, de un río, de aguas que se deben cruzar. Este es el final del camino, donde se termina la tierra: el final del camino del protagonista» (2).

La película tiene varios logros. En primer lugar, destaca la fotografía que aprovecha los remotos y mágicos parajes donde se desarrolla parte de la acción. Por otra parte, hay un cuidado montaje, una sobria actuación protagónica de Hector Noguera y valiosos apoyos estéticos de ambientación, maquillaje y música.

No obstante estos méritos, el film presenta limitaciones en el guión. La historia, que algunos comentaristas compararon con los relatos literarios FINNEGAN'S WAKE de James Joyce y LA NOCHE BOCA ARRIBA de Julio Cortazar, se interrumpe con anécdotas paralelas igualmente complicadas que terminan por producir confusión y monotonía.

ARCHIPIELAGO fue seleccionada para participar en la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes de 1992.

PALOMITA BLANCA

Dirección: Raúl Ruiz. Año: 1973. Guión: Raúl Ruiz, basado en la novela de Enrique Lafourcade. Intérpretes: Beatriz Lapido, Rodrigo Ureta, Bélgica Castro, Luis Alarcón, María Castiglione, Rodrigo Maturana, Mónica Echeverría, Maruja Cifuentes. Fotografía: Silvio Caiozzi (color). Música: Los Jaivas. Duración: 123 minutos. Estreno: 6 de noviembre de 1992, Cines Central 1 y Oriente. Disponible en video.

Nadie se imaginó que esta película iba a tener que esperar casi 20 años para estrenarse. Ruiz inició el rodaje en marzo de 1973, tardando cinco meses en completarla. Para elegir a la protagonista, se llamó a una audición que fue filmada por el propio Ruiz, con cámara de Jorge Miller, en un documental de una hora titulado PALOMITA BRAVA, obra que al parecer está incompleta y, lo más posible, perdida. Su estreno se esperaba para septiembre de ese año. Sobrevino el

golpe militar y el film fue guardado por las nuevas autoridades, quedando arrumbado en una bodega de Chile Films. Al poco tiempo se exhibió a un grupo de especialistas quienes no vieron razón para objetarlo, pero más tarde, en una exhibición privada para esposas de algunos generales, habría sido considerado «altamente inmoral», solicitando que no se exhibiera. Fue nuevamente almacenado hasta el advenimiento del gobierno de Alwyn, siendo nuevamente revisado y recuperado.

En mayo de 1990, Raúl Ruiz viajó a Chile luego de enterarse que su palomita aún podía volar. Vio los copiones de un metraje de ocho horas y compaginó lo que le pareció significativo. El film debutó en el V Festival Internacional de Cine de Viña del Mar el 25 octubre de 1992, para estrenarse comercialmente el 6 de noviembre de ese año, con buena acogida de público y de crítica, recibiendo además la Distinción Anual del Círculo de Críticos de Arte a la mejor producción cinematográfica nacional en 1992.

La historia narra la relación entre María (Beatriz Lapido), colegiala que vive en un conventillo de la calle Chiloé, y Juan Carlos (Rodrigo Ureta), hijo de una acaudalada familia del barrio alto. Se conocen en el mítico Festival de Rock de Piedra Roja, especie de Woodstock criollo que acaparó la atención en esos años convulcionados y violentos, con luchas sociales callejeras, ambiente pre-electoral, hippies en el Drugstore de Providencia y una población femenina alienada con lacrimógenas telenovelas en blanco y negro.

La narración fílmica está fragmentada en secuencias y escenas paralelas casi independientes, recorridas por el monólogo interior de María. Lo que vemos está lejos de ser una historia de amor en el sentido convencional. Más bien es una relación entre dos jóvenes que sirve de motivo para ofrecer un retrato costumbrista en un momento histórico-social de gran relevancia en nuestro país. Como tal, la obra de Ruiz logra transformarse en un estudio con connotaciones sociológicas que refleja lo que fuimos y lo que somos con descarnado realismo.

Es así cómo surgen agudas observaciones de comportamientos. Hay situaciones divertidísimas, como la delirante secuencia del profesor de música (Rodrigo Maturana) y las intervenciones de la madrina de la protagonista (lograda actuación de Bélgica Castro), cuyos giros idiomáticos resultan criollos y graciosos. La mayor debilidad de la película es su intencionada frialdad y narración desarticulada.

Más allá de sus imperfecciones y virtudes, PALOMITA BLANCA - a partir de su estreno - se ha transformado en una de las primeras películas de «culto» en la historia del cine chileno.

¿QUE HACER?

WHAT IS TO BE DONE?. Chile-Estados Unidos. Dirección: Saul Landau, Nina Serrano y Raúl Ruiz. Año: 1970. Intérpretes: Aníbal Reyna, Luis Alarcón,Pablo de la Barra, Darío Pulgar, Grupo de Teatro Aleph, Jorge Yañez, Olga Jiménez, Carlos Rodríguez, Richard Stahl, Sandy Archer, Elizabeth Farnsworth, Catherine Ish, Country Joe McDonald. Fotografía: Gustavo Morris (color). Música: Country Joe McDonald. Duración: 90 minutos. Exhibición: 13 de octubre de 1993, Sala Cine-Arte de Viña del Mar .

Aprovechando el clima especial que vivió el país durante el proceso electoral presidencial de 1970 en que fue elegido Salvador Allende, dos directores norteamericanos y un chileno hicieron esta película que trata de mostrar la realidad nacional de ese momento a través de personajes con diversas posiciones políticas de izquierda. Se trabajó prácticamente sin guión, ya que el film se iba armando de acuerdo a los acontecimientos políticos que iban acaeciendo, dejando mucha libertad para la improvisación de los actores.

Un comunista chileno (Aníbal Reyna) vuelve a Chile después de estar 10 años en Cuba y encuentra un país cambiado. Un diputado comunista (Luis Alarcón), representante de la posición oficial de izquierda un tanto aburguesada, lo hace meditar acerca de estas transformaciones. El hijo del diputado (Pablo de la Barra) es otra postura frente al problema político y ha optado por la violencia mirista.

Hay infinidad de personajes y actores que a veces se representan a ellos mismos y que Ruiz hace improvisar. De esas conversaciones se desprende la distancia que existe entre teoría y práctica del proceso revolucionario. La parte estadounidense mostraba personajes similares: una joven miembro del Peace Corps que vive en la Población José María Caro, piensa que así está ayudando a resolver problemas de los más necesitados y entabla amistad con extremistas chilenos, como el hijo del diputado. También aparece un ex-miembro del Peace Corps que ha regresado a Chile y mantiene misteriosa relación con una central de inteligencia.

Landau se encargó de filmar la parte documental de la película. Aparece Jorge Alessandri, Radomiro Tomic y, evidentemente, Salvador Allende, con quien termina la cinta cuando es elegido Presidente. Se filmaron más de veinte horas de celuloide, las que fueron reducidas a un film de hora y media.

La cinta se presentó fuera de competencia en el Festival de Cannes en 1972, donde obtuvo buenos comentarios. Aún no la conocemos masivamente en Chile ya que se exhibió - a 23 años de su realización y sólo por un día - en el marco del VI Festival Internacional de Viña del Mar en octubre de 1993.

JOHNNY CIEN PESOS

Dirección: Gustavo Graef Marino. Año: 1993. Guión: Gerardo Cáceres y Gustavo Graef Marino. Intérpretes: Armando Araiza, Patricia Rivera, Willy Semler, Sergio Hernández, Eugenio Morales, Rodolfo Bravo, Luis Gnecco, Cristián Campos, Rodolfo Bravo, Paulina Urrutia, Patricia Guzmán, Aldo Parodi, Boris Quercia, Patricio Bunster, José Manuel Salcedo, Luis Alarcón, Pedro Vicuña, Cesar Arredondo, Hugo Medina, Gabriela Hernández. Fotografía: José Luis Arredondo (color). Música: Andrés Pollack. Duración: 90 minutos. Estreno: 14 de octubre de 1993, Cines Gran Palace, Rex 1, Pedro de Valdivia, Multicine Vitacura 2 y Cinemark 6. Disponible en video.

En octubre de 1990, un grupo de delincuentes asaltó violentamente una céntrica casa de cambio clandestina en el octavo piso de un edificio de calle Estado entre Moneda y Alameda tomando de rehenes a los propietarios, y causando conmoción pública, ya que el desarrollo de los acontecimientos fue seguido en directo por la televisión y por infinidad de reporteros y curiosos apostados en los alrededores.

Graef Marino da las razones que lo inspiraron para realizar el film: «El ver a un estudiante armado me impresionó, porque iba de uniforme, mochila y pistola. Lo otro que me interesó fue que los periodistas pudieran hablar por teléfono con los asaltantes desde la calle Estado. Incluso, pedirle los tipos de la televisión que se asomaran por la ventana. ¿Cómo, durante 10 horas, pudieron estar los asaltantes con rehenes y conversando con los periodistas? Nadie cortaba ni el teléfono ni la luz. Ahí fue cuando me dije: «Esto es Chile». Algo insó-

lito. También encontré que era medio rasca. Mediocre. Todo mal hecho. No hay nada que funcione. Ni siquiera el hacerse terroristas» (1).

El realizador señaló a la prensa que estaba en su auto cuando escuchó la noticia por la radio. Terminó en calle Estado junto a muchos otros curiosos, observando el despliegue policial y periodístico. Más tarde, en el noticiero televisivo, vio que entrevistaban a uno de los asaltantes que salía herido y a quien preguntaron porqué, además de dólares robados, tenía una moneda de cien pesos en uno de sus zapatos, respondiendo que era para devolverse a su casa en micro en caso de fallar el atraco. Dramáticamente, había nacido Johnny Cien Pesos.

El hecho real fue adaptado a la ficción. Se cambiaron las edades, nombres y características de los verdaderos asaltantes. Se investigó el caso minuciosamente, entrevistando a periodistas, carabineros, asaltantes y rehenes. Así se plasmó en imágenes de ficción la realidad de ese muchacho, Johnny «Cien Pesos» García, que una mañana, camino al colegio, cogiera una pistola para cometer un atraco con la misma naturalidad con que iba a clases.

Dice Graef Marino: «Quise hacer una película sobre un país violento. Chile lo es. Hay una violencia cotidiana, ininterrumpida. Eso se ve en la contaminación, en la bulla, en el modo de conducir el auto.....El protagonista es un joven acorralado en un país violento. Ahí nació el interés en mí por la historia de un estudiante que anda con una pistola por la calle. Y eso no es invento» (2).

Junto al Freddy (Willy Semler), al Washington (Rodolfo Bravo) al Loco (Aldo Parodi) y al Leo (Eugenio Morales), el Johnny se presenta una mañana en la casa de cambio clandestina de Alfonso (Luis Gnecco) que encubre el negocio como club de videos. Una vez en el interior amenaza con armas de fuego a los dependientes, pero algo falla y antes que puedan abandonar el edificio son rodeados por la policía.

Llega la prensa y la televisión que comienza a transmitir lo que ocurre en el lugar. Angustiado, el grupo de asaltantes toma de rehenes a Gloria (Patricia Rivera), amante de Alfonso, y a cinco hombres. El asalto, que en principio iba a proporcionar un botín de 20 millones de pesos y 40.000 dólares en efectivo, se transforma en un infernal callejón sin salida.

En un último acto de desesperación, los malhechores exigen a la policía la libertad de los rehenes a cambio de un salvoconducto para viajar al extranjero. En el Ministerio del Interior, la noticia provoca gran consternación, ya que el hecho delictual no se enmarca dentro de la pacífica transición política en que está empeñado el Gobierno. Por primera vez un delito de esta naturaleza tiene a todo un país de espectador y el protagonista es un adolescente.

Johnny es interpretado por el actor azteca Armando Araiza. Su desempeño - tremendamente visceral - posee fuerza y magnetismo. Otro tanto se puede decir de Paulina Urrutia quien confirma una vez más el hecho que una gran actuación no tiene porqué ser protagónica, ni siquiera de largo aliento. En breves minutos, la joven actriz, encarnando a la Paty, novia del Johnny, conquista por su natural registro gestual y vocal de un personaje cuya personalidad se identifica con el medio del cual proviene.

El 9 de octubre de 1993, el film fue aclamado en la ceremonia inagural del Sexto Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. La mayor novedad que ofrecía era la incursión del cine chileno en el thriller de acción, con personajes dramáticamente tridimensionales e identificables.

Dice Héctor Soto: «El cine chileno llevaba ya demasiado tiempo empantanado en la poética del lamento y la postración. Más que protagonistas, los personajes de las últimas películas nacionales- desde el empleado medio de LOS HIJOS DE LA GUERRA FRIA hasta el profesor relegado de LA FRONTERA, hasta ahora la cinta chilena que se ha parado con más aplomo - se habían convertido en juguetes de fatalidad destituídos, muchas veces, de todo atisbo de energía y voluntad. No eran protagonistas sino más bien pacientes. No eran sujetos sino más bien objetos.

Johnny no lo es. Su personaje podrá no ser un modelo de voluntarismo e ideales ni tener incluso una gran evolución en el curso del relato, pero es un tipo que actúa, que está movido por un impulso vital y que, a pesar de sus miserias, asume sus días no como padecimiento sino como oportunidad. Eso ya es bastante.

Su ingenuo propósito al participar en el atraco a una casa de cambio vestida de club de video en el centro de Santiago es cambiar de vida, dando un golpe de timón contra la pobreza, y subiendo de categoría en la escala delictual. Es distinto por cierto ser ratero que

asaltante. No es lo mismo robar radios de auto que participar en una atraco en forma.

A Johnny, es cierto, no le va bien en su incursión, pero está al margen de dudas que durante el encierro en el negocio asaltado su figura crece y madura, descubre otras dimensiones de la vida, se asoma a sentimientos y conflictos nuevos que nunca pudo sospechar» (3).

Por su temática, el film recuerda a TARDE DE PERROS de Sidney Lumet (1975), pese a que ambas son diferentes en forma y contenido. JOHNNY CIEN PESOS fue la gran producción del cine chileno de 1993. Ganó varios premios a nivel nacional, incluyendo el de Mejor Película otorgado por el Círculo de Críticos de Arte en Santiago. También Paulina Urrutia conquistó galardones por su tragicómico rol de colegiala enamorada.

En enero de 1994, el film se presentó con singular éxito en el Sundance Film Festival de Utah, Estados Unidos, además de postular al Premio Goya de España.

Impactante, violenta y dura por lo que dice y significa.

ENTREGA TOTAL

Dirección: Leo Kocking. Año: 1993. Guión: Leo Kocking, Desiderio Arenas y José Román. Intérpretes: Axel Jodorowsky, María Ramos, Willy Semler, Aldo Parodi, Robinsón López, Daniel Samaniego, Fernando Gallardo, Mario Bustos, Javier Maldonado. Fotografía: Leo Kocking (color). Música: José Miguel Tobar y José Miguel Miranda. Duración: 80 minutos. Estreno: 13 de enero de 1994, Cines Rex 1, Pedro de Valdivia y Cinemark 6. Disponible en video.

Ninón (María Ramos), cantante pop cansada de las infidelidades de Víctor (Willy Semler) su amante y guitarrista, decide escapar de su frustrada vida sentimental, toma un auto, se compra un traje de novia (?) y parte al Norte en busca de un antiguo amor (Aldo Parodi). En el camino, encuentra a Alberto (Axel Jodorowsky), prófugo a quien la policía acusa de asesinar a un travesti.

El film fue rodado, entre otros sitios, en Santiago, Pichidangui, la Ruta 5 Norte en la localidad de Los Molles entre Llay Llay y Los Vilos y La Ligua. Inicialmente, se anunciaba con el título de RUTA 5 NORTE O LA ABSURDA RAZON DE MI PASION, para luego

llamarse ENTREGA TOTAL O LA ABSURDA RAZON DE MI PASION. Finalmente, se eliminó la absurda razón de su pasión quedando en ENTREGA TOTAL a secas.

Leo Kocking, quien debutó en el largometraje con LA ESTACION DEL REGRESO (1987), define así su trabajo: «Es una mezcla de comedia, road movie, musical y drama. Está lleno de sorpresas. Es inclasificable. A la gente le gusta clasificar, pero esta película es como un pez: no hay por dónde agarrarla» (1).

Consultado acerca de las características de road movie del film, sub-género que confiesa encantarle, señala: «Chile es una pura carretera con casitas al lado. Todo gira en torno a la Panamericana, sobre todo en provincias. Entonces, ¿porqué no puedo hacer un road movie?» (2).

En otro medio informativo, Kocking decía: «Es una película de una ironía de punta a cabo. Posee dos lecturas: la acción y la intelectual. La intelectual es la que a mí me interesa.Con ello doy todo un mensaje, hago una cantidad de guiños que entrego al público. Incluso me río de mí mismo, utilizo detectives que son «clisés» hasta el cansancio y unos diálogos como para el bronce. Pero no hay ninguna vulgaridad. Para ganar plata, perfectamente podría hacer una película con minas en pelota (sic), pero eso no me interesa. Yo me planteo como autor; pero estaba aburrido de ver películas chilenas, incluyendo LA ESTACION DEL REGRESO, que son de algunas manera parientes del neorrealismo italiano. Estamos clavados en veinte años atrás. O cambiábamos o simplemente nos íbamos a extinguir» (3).

Lo que aconteció después del estreno fue digno de película surrealista. La crítica la destruyó, rescatando algunos logros técnicos como fotografía y sonido. Las opiniones negativas apuntaron directamente a la actuación y desempeño como cantante de María Ramos, comentarios que Kocking consideró desproporcionados.

El público tampoco se «entregó totalmente» al juego planteado por Kocking: «Mala, pésima, ¡horrorosa! La actriz es una gorda...horrible. El sonido es lo único que se salva. Lo demás es espantoso. No me gustó nada» (4), declaraba a los periodistas Don Gonzalo Ríos Puelma, anonadado espectador, a la salida del cine Pedro de Valdivia. La actriz-cantante había declarado a la prensa meses antes del estreno: «El dice - y a mí me llena de orgullo - que soy su musa y no concibe hacer una película con otra actriz» (5).

En otro medio informativo decía: «El director es mi amante-esposo. El tiene una visión bien especial de mí, yo no me encuentro nada, pero él qué sé yo qué ve» (6). Kocking públicó un inserto a pocos días del estreno en que declaraba que las críticas habrían invadido «con agravios mi vida personal y la sólida relación de pareja con mi esposa, María Erica Ramos, quien es, y gracias a sus méritos profesionales, protagonista de la película» (7).

Entrevistada acerca de la polémica que desató su participación en el film, María Ramos decía: «Respeto a la crítica de este país. Pero creo que alguna gente debería preocuparse de averiguar un poco para saber de lo que habla. Porque si estoy gorda, es mi problema. Y si les cargué por eso...»Sorry». A mí no me interesa ser una pinturita. Yo soy una mujer chilena. ¿O es que quieren seguir trayendo «misses» mexicanas para darle apoyo publicitario a determinada película? ¿O quieren mostrar un Chile chato y donde todos andan asaltando? ¿Quieren un cine feista? En Chile hay espacio para todos los actores, pero para los chilenos. Ya no pueden venir más actores extranjeros a parchar filmes chilenos» (8).

Por otra parte, Kocking aludía a Federico Fellini y a su esposa Giulieta Massina para ejemplificar el trabajo en conjunto de cineastas con sus esposas «y nunca se les criticó falta de profesionalismo» (9).

Cuando el film se retiró de circulación luego de una tibia permanencia de dos semanas en cartelera, el cineasta señaló que ésto respondía a un cambio en la estrategia de marketing luego de constatar que los espectadores de su película habían ido de vacaciones a la playa.

EL CUMPLIMIENTO DEL DESEO

Guión y Dirección: Cristián Sánchez. Año: 1985-1993. Intérpretes: Florencia Velasco, Marcial Edwards, Patricio Riquelme, Isabel Poblete, José Miguel Vicuña, Andrés Vicuña, Eduardo Barril. Fotografía: Jaime Alaluf (color). Música: Miguel Miranda. Duración: 84 minutos. Exhibición: 20 de enero de 1994, Sala Blanca del Centro de Extensión de la Universidad Católica.

Es la segunda parte de una trilogía iniciada con LOS DESEOS CONCEBIDOS y que Sánchez piensa completar con LOS DESEOS

FLOTANTES. Este «cumplimiento del deseo» tardó ocho años en concretarse. El film, cuyo título se inspira en un ensayo homónimo de Sigmund Freud, se rodó en 20 días en 1985. Como todos los trabajos del realizador, se hizo en formato de 16 mm., destinado a ser exhibido en circuitos de cine arte. Problemas económicos impidieron por largo tiempo la finalización de la post-producción iniciada en 1986 con la edición de imágenes y diálogos. Gracias al apoyo del Fondo del Desarrollo para el Arte y la Cultura, la obra se terminó en 1993.

En esta película, la protagonista es Manuela, estudiante de psicología (Florencia Velasco, esposa del realizador en la vida real) hermana de Erre, el protagonista de LOS DESEOS CONCEBIDOS. Casada con Santiago (Marcial Edwards), cientista político, Manuela vive una crisis. Desea libertad, salir de la monotonía, abandonarlo todo. Va a vivir a una casa en Bellavista que comparte con un escolar provinciano, un estudiante universitario y dos personas más. Trata de integrarse, pero le es difícil: es otra forma de vida, otros intereses, otros gustos. Se siente desadaptada y sin saber qué hacer. Al final del relato, Manuela ha sufrido un cambio en su vida.

Al preguntársele si este film constituía la segunda parte de LOS DESEOS CONCEBIDOS, Sánchez explica: «Es la misma temática, pero desde un punto de vista diferente. Esta es una visión femenina de la falta de arraigo, de los problemas de identidad de la juventud chilena actual. También es distinta en la ambientación: la penumbra de LOS DESEOS CONCEBIDOS se reemplazó por la luz de las ventanas. Manuela es menos angustiada que Erre, el protagonista del film anterior» (1).

El autor reconoce que los «deseos concebidos» le quedaron dando vueltas: «Quise seguir desarrollando la idea del quiebre con la familia, con el medio, los quiebres sucesivos. Hacer una metáfora del rompimiento. Quiero que esta película sea una exploración del mundo femenino. Calar antropológicamente en la realidad de la mujer. Manuela es una mujer que rompió con todo, sufrió todas las consecuencias que ello le trajo, pero acertó. Hizo lo que le correspondía. Fue auténtica. Siento que así es la juventud actual de nuestro país» (2).

Consultado acerca del deseo como tema para desarrollar una trilogía, Sánchez comenta: «He trabajado el deseo en relación a un anhelo de cambio, de transformación, tanto en Erre como en Manuela...La diferencia está en que Manuela parte de una postura intelectual conciente de

la cual intenta despojarse, y en Erre hay un saber incosciente, porque él no se da cuenta de cuáles son esas trampas del deseo que lo están asediando, aunque los sortea. Lo que siento es que los personajes intentan reconectarse, redescubrirse a través de ese anhelo.

En la película, Manuela dice al psiquiatra retirado «siempre soy otra», que es igual a decir «siempre estoy desplazada de mi misma», que hay un devenir por el cual se apuesta. Por eso ella no quiere quedarse configurada en una identidad fija y busca algo más extenso. Y eso se refleja en sus actos sonambúlicos, en pelar papas, estos actos automáticos donde se enfrenta con aquello que era lo desconocido de sí misma. Hacia este devenir yo apunto, hacia la existencia como una figura en transformación.

En mi película, prácticamente no hay personas, sino discursos, posturas. No busco ningún elemento de romanticismo en la imagen ni de idealización de los personajes, ni del amor, ni de nada. Y no es que vea a los personajes sin sentimientos, sino que son incapaces de entender a Manuela, de mirar al otro. Eso es el deseo para mí: la capacidad de comprensión y reconocimiento del otro» (3).

AMNESIA

Dirección: Gonzalo Justiniano. Año: 1994. Guión: Gonzalo Justiniano y Gustavo Frías. Intérpretes: Julio Jung, Pedro Vicuña, Nelson Villagra, Marcela Osorio, Myriam Palacios, José Secall, Carlo Cristi, Alexandra Rencoret, Mateo Iribarren, Víctor Mix, Iseda Sepúlveda, Rodrigo Vidal, Pablo Striano, François Soto, David Olguiser, Ricardo Castro, Hugo Tramon, Sonia González, Frida Klimpel, José Torres y la voz de Maricarmen Arrigoriaga, como la mujer de Ramírez. Fotografía: Hans Burmann (color). Música: Miguel Miranda y José Miguel Tobar (canción: «Flor de Mujer», de Desiderio Arenas, interpretada por Lorena Tiraserri). Duración: 90 minutos. Estreno: 28 de julio de 1994, Cines Rex 1, Pedro de Valdivia y Cinemax. Disponible en video.

La acción se desarrolla en Valparaíso, ciudad portuaria asentada en empinados cerros y repleta de callejuelas, corredores y escalinatas. Ramírez (Pedro Vicuña) y su mujer van de compras a un mercado callejero, preparándose para una cena de aniversario de matrimonio. Al subir a un bus, Ramírez mira por la ventanilla y ve a un individuo

de bufanda blanca en quien cree identificar a Zúñiga (Julio Jung), a quien conoció de cerca en el pasado. Más tarde, al encontrarlo, van a un bar y comienzan a recordar lo ocurrido veinte años antes.

Ambos fueron militares, participaron en un conflicto bélico del cual se dan pocos antecedentes, y estuvieron comisionados en un desierto custodiando un campo de prisioneros políticos, Zúñiga como sargento y Ramírez, soldado raso, testigo y objeto de los desbordes autoritarios de su superior.

De los recuerdos surgen otras presencias espectrales. Allí está Marta (Marcela Osorio), una prisionera que espera un hijo; Yolanda (Myriam Palacios), su compañera de desgracias; Alvear (José Martín), prisionero español, periodista y escritor; y Mandiola (Nelson Villagra), capitán del campamento.

La actitud de ambos protagonistas frente a los hechos ocurridos ha cambiado con el tiempo. Mientras Zúñiga se esfuerza por negarlos, Ramírez ha quedado marcado por las vejaciones y el horror de un conflicto que nunca ha alcanzado a comprender. Pese a intentar olvidar los actos brutales de ese pasado, la humillación y el deseo de venganza aún están latentes.

Básicamente, es una historia acerca del olvido, la culpa, la venganza y el perdón. Dura, valiente y sin concesiones, la historia está alejada del panfleto o la alusión política inmediata. Al realizador le interesa esencialmente mostrar a un grupo de seres humanos expuestos a una situación límite, incapaces de recordar y obligados a sobrevivir como sea. El propio director aclara otro planteamiento de su obra: «La gente dice que la película quiere reflejar lo ocurrido aquí hace 20 años. No es lo principal ni es mi interés hacer una película testimonio de una época, ni decir quién es cada cual. Lo que me interesa es mostrar personajes que pasan a ser como víctimas de una situación. Lo que pasó en Chile pasó en Europa y, mucho peor, ha pasado en la historia de la Humanidad muchas veces. Lo que me importa es esta permanente necesidad de olvidar las cosas y la necesidad imperiosa de seguir adelante y no volver a equivocarse» (1).

La película - definida por algunos especialistas como un «thriller» - no ofrece referencias localistas, y bien podría afirmarse que la situación dramática que presenta pudo haber ocurrido en cualquier punto del planeta. Justiniano declaraba a un medio de prensa:

«La película es un olvido. Estos personajes fueron olvidados en el pasado y en el presente. Y ellos mismos no pueden reconstruir su pasado. Fueron casi tres años de guión, basado en la enorme capacidad del ser humano para olvidar los malos ratos. Aunque es sólo ficción, está centrado en lo que atraviesa Chile y los países de Europa del Este, a los que se les hace difícil rearmar el pasado porque pasó el tiempo y porque es preciso seguir sobreviviendo» (2).

AMNESIA fue la primera película nacional producida a través de una línea de crédito abierta por el Banco del Estado. Co-producida por Ima Producciones (Francia), Ixion (Canadá) y Arca Limitada (Chile), tuvo un costo de 700.000 dólares, y recibió apoyo del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart) del Ministerio de Educación.

Justiniano comenzó a preparar el guión en 1991, inspirándose en una idea que venía madurando desde hacía diez años. Inicialmente, el film iba a llamarse CABEZA DE PESCADO (en jerga chilena, una tontería, algo sin sentido), título que fue cuestionado por los productores extranjeros quienes buscaban algo más comprensible a nivel internacional (de las «cabezas de pescado» sólo quedaron las primera imágenes, inmediatamente después de los créditos iniciales).

Justiniano explica la elección del nuevo título para su cuarto largometraje: «...Creo que el ser humano vive siempre en una permanente lucha entre los recuerdos y el presente para poder proyectarse al futuro. Me impresiona esa capacidad del ser humano de borrar ciertos aspectos traumáticos para poder seguir adelante. Eso no quita que uno tiene que enfrentar esos hechos» (3).

El rodaje se inició el 4 de agosto de 1993 en una casona ubicada en el pasaje Santa Isabel 728 del Cerro Alegre de Valparaíso, con una secuencia de la segunda mitad del film protagonizada por José Secall y Carla Cristi, y que anuncia el desenlace de la historia. Más tarde, las filmaciones - que se prolongaron por alrededor de ocho semanas - continuaron en las dunas de Ritoque, en desérticos parajes de Chañaral y en los cerros de Valparaíso. El film fue pre-estrenado en el Cine Pedro de Valdivia el 20 de junio de 1994, cerrando las celebraciones del Día Nacional del Cine organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación, para estrenarse oficialmente un mes más tarde.

La película fue acogida con beneplácito por la crítica y el público - una de las más vistas en su semana de estreno - recibiendo

además importantes distinciones, como el Premio del Círculo de Críticos de Arte a la mejor producción cinematográfica nacional de 1994, el Premio Apes (Asociación de Periodistas de Espectáculo) al mejor largometraje nacional del año 1994, el Apes al Mejor Director, y el Premio del público en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1994.

La acogida chilena sirvió de aval para su posterior recorrido en varios festivales internacionales donde obtuvo diversos galardones. Entre éstos, podemos mencionar el premio a la popularidad ofrecido por el público asistente al Festival de Berlín en febrero de 1995, y una Mención Especial como uno de los estrenos más relevantes del año de parte del Forum de Cine Joven en el mismo Festival; el Premio «Sur del Mundo» en el IX Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (Italia), en 1994, «por su rigor artístico y por su audacia»; el Premio de la Crítica Internacional, el de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Andalucía (ACECAN), el de la Universidad de La Rábida y el Premio «Manuel Barba» de la Asociación de la Prensa de Huelva en el XX Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España); el premio a la mejor fotografía, al mejor actor (Julio Jung), el Premio de la crítica y el de la Oficina Cinematográfica Católica en el Festival de Cine de La Habana de 1994; el Premio del Jurado de los Jóvenes en el Festival de Friburgo (Suiza); y tres premios en el Festival de Gramados de 1995 (Brasil) correspondientes a la mejor película, actor (Pedro Vicuña) y fotografía.

Además, fue invitada a los Festivales de Venecia, Cannes, Montreal y San Sebastián, y postuló como mejor película extranjera de la IX Edición de los Premios Anuales Goya, en España. Por último, en Chile fue elegida para postular al Oscar en la Categoría de mejor film extranjero y fue preseleccionada para participar en la categoría de mejor película extranjera en la entrega anual de los Globos de Oro, en Estados Unidos.

Sin ser un film acabado y pese a sus limitaciones en relación a la caracterización de algunos personajes secundarios y la construcción dramática de ciertos pasajes, AMNESIA constituye - junto a LA FRONTERA y JOHNNY CIEN PESOS - uno de los films más valiosos y atractivos de la cinematografía chilena de fin de siglo. Técnicamente impecable (destaca la fotografía de Hans Buhrmann, responsable de LOS SANTOS INOCENTES, LA COLMENA y EL REY PASMADO) y temáticamente sugestiva, se impone - sin lugar a du-

das - como la mejor realización de Gonzalo Justiniano a la fecha, consolidando su prestigio como un realizador lúcido y sensible y planteando un nivel de expresividad que - más allá de su depurada técnica - deberá superar (o al menos mantener) en futuras producciones.

VALPARAISO

Dirección y Guión: Mariano Andrade. Año: 1994. Intérpretes: Manuel Bandera, Angela Contreras, Maricarmen Arrigorriaga, Sebastián Dahm, Sergio Hernández, Irene Llanos, Sergio Schmidt, Andrea Valle, Alvaro Olivares, Patricio Pevez, Jonathan Quinteros, Esperanza Campusano, Patricio Bunster, Muriel Cornejo, Nadia Bragar, Douglas Hübner, Gloria Canales, Rodrigo Romo, Roberto Sancho, Angelo Marín, Rafael González, Alexandra Rencoret, Miguel Bandera, Grupo Varadero, Paulita y Pimpiolín. Fotografía: Igor Jadue-Lillo (color). Música: Mario de Benito (Canciones: «Tren a Cartagena», de Luis Aravena, interpretada por el Grupo Varadero; «La Joya del Pacífico», de Víctor M. Acosta, «Me Engañas Mujer», de Jaime Ruiz y «Señor Abogado», de César Arboleda, interpretadas por Lucho Barrios). Duración: 85 minutos. Estreno: 15 de septiembre de 1994, Cines Rex 1 y California. Disponible en video.

Mariano Andrade se crió en Valparaíso y desde muy joven sintió el deseo de filmar una película en la ciudad que más ama. En 1977 emigró a España con el propósito de estudiar cine. Allí se inició en la realización de cortos con UN DIA, UNA TARDE...(1979), y SEPTIEMBRE (1980), para luego proseguir estudios de cine en Estados Unidos donde obtuvo un Master en Fine Arts. De regreso a España trabajó en publicidad, y en 1991 realizó otro corto, PUEDE SER, PUEDE SER. Tras ese trabajo, regresó a Chile donde co-dirigió - junto a su primo Claudio Barrios - el cortometraje FAUNO, basado en un cuento de Jaime Collyer. En seguida, se abocó a la realización de VALPARAISO, su primer largometraje.

La película - definida como un thriller - aborda el tema del tráfico de niños y narra la historia de Marcella (Angela Contreras), joven madre soltera a quien le han robado a su hijo recién nacido. Desesperada, intenta encontrarlo pero no tiene eco en las autoridades. Casualmente, conoce a Javier Martínez (Manuel Bandera), joven marino español en tránsito, quien - además de ofrecerle romántica amistad - le ayuda a dar con la banda de traficantes y con su hijo.

Paralelamente, se narra el tórrido idilio entre Cañizares (Toni Cantó), camarada de Javier, y Margarita (Irene Llanos), atractiva porteña. También conocemos al cuarteto de maleantes integrado por Sergio (Sergio Hernández), el Flaco (Sebastián Dahm), Jonathan (Sergio Schmidt) y Rosa (Maricarmen Arrigorriaga).

De acuerdo a declaraciones del realizador, la historia está basada en un hecho real ocurrido en Barcelona: «Una chica, después de despertar del parto, fue informada que su bebé había muerto al nacer. La familia pidió el cuerpo del niño, pero el hospital se negó a entregarlo. Su familia estableció un juicio contra el hospital y resultó que aparecieron cerca de 20 niñas a las que en los últimos tres meses les había pasado lo mismo y con ese equipo médico».

La cinta se realizó gracias a los convenios entre Cine Chile y el Banco del Estado, y la produjo Fauna Producciones, y Cartel S.A., de España, con un costo de 350 millones de pesos. El rodaje se efectuó entre los meses de octubre y diciembre de 1993 en lugares de Ventana (se utilizó un barco varado en la playa como escenario del refugio de la banda de secuestradores), la playa de Cau-Cau, cercana a la caleta de Horcón (donde los protagonistas van de paseo a darse un baño), Viña del Mar (el Palacio Rioja) y Valparaíso (algunos lugares típicos del puerto como el bar «Cinzano» y la boite «Manila», en el barrio chino porteño).

Tres méritos presenta la opera prima de Andrade: alto nivel técnico de producción, falta de pretensiones, e intento por realizar un film con rasgos de denuncia social distinto a lo habitual y despojada de connotaciones políticas. Pese a estos logros, los resultados no están a la altura de las intenciones, debido principalmente a un guión débil, carente de un delineamiento más sólido de personajes y de un desarrollo dramático poco coherente de las situaciones, por lo que varias instancias no se entienden y otras parecen estar demás dentro de la historia central (el romance de Margarita y Cañizares, por ejemplo).

El marco escenográfico del puerto resulta rico en posibilidades expresivas para una historia de suspenso como la que plantea Andrade. Sin embargo, el realizador lo desaprovecha y opta por mostrarlo de manera excesiva y gratuita, como si se tratara de una tarjeta postal, desprovisto de la magia con que se le admiró en LA LUNA EN EL ESPEJO, de Silvio Caiozzi, o de los admirables alcances neorrealistas

que Aldo Francia logró en VALPARAISO MI AMOR. El Valparaiso de Andrade surge de manera fría, distanciado de la propia historia que se relata, imponiendo al film rasgos de documental turístico con una historia forzadamente injertada.

Finalmente, el nivel interpretativo deja mucho que desear. El talento y carisma del actor andaluz Manuel Bandera - a quien recordamos por su desempeño en LAS COSAS DEL QUERER - sirven de poco al asumir el personaje de Martínez, pareciendo frío y distante en toda la narración. Angela Contreras, artista de teleseries que debutaba en la pantalla grande, resulta inadecuada para un rol que exige algo más que un rostro fotogénico. En cuanto al resto del elenco, sin excepciones, está al nivel de los protagonistas.

El director Mariano Andrade - durante el desarrollo del Séptimo Festival Internacional de Cine de Viña del Mar - culpó a la recesión económica y a la distribuidora Conate de la escasa recepción de público, reconociendo pérdidas económicas a un mes del estreno. Los ejecutivos de esa empresa, por su parte, luego de aclarar que sólo habían actuado como exhibidores, indicaron que mantuvieron en cartelera la película aún cuando no cumplía con la audiencia mínima de espectadores.

LOS NAUFRAGOS

Dirección: Miguel Littin. Año: 1994. Guión: Miguel Littin, con la colaboración de José Román y Gregory Cohen. Intérpretes: Marcelo Romo, Valentina Vargas, Luis Alarcón, Bastián Bodenhöfer, Gregory Cohen, Patricio Bunster, Tennyson Ferrada, Loreto Valenzuela, Myriam Palacios, Roberto Navarrete, Domingo Tessier, Marés González, Rodrigo Romo, Oscar Hernández, Pía Salas, Cristo Cucumides. Fotografía: Hans Burmann (color). Música: Angel Parra. (Tema Original: Jorge Arriagada y Daniel Vermette). Duración: 125 minutos. Estreno: 20 de octubre de 1994. Cines Rex 1 y Pedro de Valdivia.

Después de veinte años en el exilio, Aaron (Marcelo Romo) regresa a Chile en un intento por reencontrar a su hermano Ur (Bastián Bondenhofer), quien ha desaparecido. Obsesionado por los recuerdos, sólo encuentra comportamientos ambiguos entre los integrantes de su familia, amigos y servidores de la casa patronal.

El relato es una sucesión de «raccontos» o vueltas al pasado en que se entregan antecedentes de lo ocurrido. Surgen recuerdos de infancia y adolescencia en que pasado y presente se entrelazan a través de diálogos e imágenes reales y oníricas.

Todo ha cambiado desde que Aaron dejó su patria. La madre (Marés González) está deteriorada mentalmente; su cuñada y amiga Isol (Valentina Vargas), se ha entregado a Mola (Luis Alarcón), un policía oportunista que ha tratado de sobrevivir a su propia conciencia luego de haber delatado a los de su sangre; su padre (Domingo Tessier) fue detenido y ahora está muerto.

Son los náufragos del título, sobrevivientes de una experiencia traumática que ha dejado al país destruido y dividido por el odio. Seres a la deriva, anclados a un pasado del cual no pueden zafarse, sumidos a un presente repleto de dudas y ambigüedades existenciales y enfrentados a un futuro aún más incierto. «El presente sólo es posible asumirlo a partir de reconocerse en el pasado», señala una sentencia al comienzo del relato.

Miguel Littin aclara en relación a esta obra en tono autobiográfico: «...Espero que la película sirva para discutir algunos temas que todavía están pendientes en la sociedad chilena. El tema de los desaparecidos, por ejemplo. El tema de la justicia, el tema de la impunidad, pero también el tema del amor. Por sobre todo yo cuento una historia de una familia que es dividida por los sucesos del 11 de septiembre de 1973, y que luego se buscan unos a otros hasta que de una u otra manera logran unirse y reunirse nuevamente. Ahora, uno, cuando cuenta, es porque tiene el deseo de contar, y, más que el deseo, la necesidad imperiosa de narrar a los demás experiencias que uno ha vivido, situaciones que uno ha conocido, personajes que forman parte de la vida de uno. Y por eso uno hace películas o escribe. Pero la verdad es que no piensa exactamente en una reacción concreta....

....Esta película es como un diario de vida, como contar lo que me ocurrió a mí y a mucha otra gente que ha regresado, el enfrentamiento entre el deseo y la realidad. Entre lo que uno añoraba y lo que uno encontró, lo que buscaba y lo que realmente encontró. Porque tampoco nunca el que vuelve es el mismo que se fue. Entonces una película es como mirarse en un espejo, como mirar hacia atrás, hacia los lados y hacia adelante» (1).

Consultado días antes del estreno en Chile en relación a la génesis de su película, Littin aclara: «Estaba todavía en Madrid, parte de mi familia ya había regresado. Yo seguía trabajando en SANDINO y había venido a Chile por pocos días, al plebiscito, a todos estos grandes acontecimientos. Entonces, en Madrid, con media casa vacía, empezaron a llegar recortes de periódicos con la gente que encontraba a sus seres queridos desaparecidos en el norte. Con estos fax difusos y estas impresionantes imágenes, más impresionantes aún por la distancia y por la trama misma, tenía la impresión de un país entero que andaba buscando a sus seres queridos, rascando la tierra, buscando por los caminos ásperos de Chile, por los cerros, las montañas, hasta llegar al desierto y rascar la tierra para reencontrarse ellos mismos. Entonces empecé a escribir las primeras ideas del guión, a diseñar los primeros personajes, y luego aquí lo fui cambiando. Mientras estaba filmando fui cambiando diálogo y situaciones y los iba entregando a los actores - como es costumbre mía - escritos casi a mano. Porque las mismas películas van adquiriendo su propia dialéctica, su propia vida, y es necesario seguirlas. Ellas empujan» (2).

El film se realizó en co-producción con Canadá y Francia, además de contar con aportes de la línea de crédito del Banco del Estado, gestionados a través de la empresa Cine Chile. El rodaje se inició oficialmente el 6 de abril de 1993, terminó a fines de junio del mismo año, y se realizó mayormente en la localidad de La Palmilla (en la Sexta región chilena), y sectores campesinos aledaños, zona a la que el realizador ha estado ligado de por vida y que ama entrañablemente.

Con el pre-estreno de LOS NAUFRAGOS se inauguró el Séptimo Festival Internacional de Cine de Viña del Mar el 1 de octubre de 1994, estrenándose oficialmente en Santiago veinte días más tarde. La película, precedida por la expectación que provocó su rodaje y sus primeras presentaciones (era el primer film de Littin luego de su regreso a Chile, había participado en la Selección Oficial de la muestra «Un Certain Regard» del Festival Internacional de Cannes de 1994, y contaba con la actuación de Valentina Vargas, joven actriz chilena que había participado en algunos films europeos, entre ellos EL NOMBRE DE LA ROSA, de Jean Jacques Annaud, y CALLE SIN RETORNO, de Samuel Fuller. El film tuvo buena acogida de público y crítica - pese a algunas voces disidentes - e inició un largo recorrido por importantes muestras internacionales, tales como el XXII Festi-

val de Gramado (Brasil), donde obtuvo el premio al mejor guión; el XVI Festival de Arcachón (sudeste de Francia), donde Miguel Littin obtuvo el reconocimiento al mejor director; el XX Festival de Huelva (España) de 1994; el XI Festival de Cine Latino de Chicago de 1995; el XVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana de 1994; y el XXXV Festival de Cine de Cartagena (Colombia) de 1995.

En Chile, la Asociación de Periodistas de Espectáculo (Apes) otorgó un prêmio a Luis Alarcón como el mejor actor del año por su participación en esta película.

HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS

Dirección: Gustavo Letelier. Año: 1993. Guión: Gustavo Letelier y Mireya Letelier. Intérpretes: Silvia Santelices, Pablo Krögh, Consuelo Castillo, Tennyson Ferrada, Julio Jung, Pablo Bastidas, Gloria Benavides. Fotografía: Marcelo González (color). Música: Guillermo Riffo. Duración: 80 minutos. Estreno: 27 de octubre de 1994, Cines Central y Las Lilas.

Pedro (Julio Jung), luego de regresar de un viaje a China, decide abandonar a su esposa Amanda (Silvia Santelices), mujer conservadora y moralista, quien desahoga sus frustraciones en su hijo José Tomás (Juan Pablo Bastidas) y sirvientes. Alberto (Pablo Kröhg), un joven sin escrúpulos vecino de Amanda que vive a expensas de Rita (Consuelo Castillo), cantante de rock, empieza a seducir a la dama abandonada para conseguir dinero.

La película constituye la primera obra autoral de Gustavo Letelier y el debut cinematográfico de la popular comediante nacional Gloria Benavides («La Cuatro Dientes»), quien encarna a una asesora del hogar.

Rodada en 1990 y editada al año siguiente, esta película - por razones económicas y porque el director no quedó contento con el resultado - tardó cuatro años en terminarse. Luego de ver la primera edición, Letelier decidió - con toda la demora y los gastos que ello implicaba - hacerla prácticamente de nuevo. Para su terminación, el film contó con la ayuda del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las

Artes (FONDART). «Había quedado una película mucho más en la línea del cine industrial que no me gustaba. Luego de verla quise darle una orientación más personal. Así es que rehice el guión, con el material ya filmado, saqué cosas que estaban atrás hacia adelante y viceversa....Me he preocupado de darle sentido personal a la realización. Me he despreocupado del esquema del cine industrial. Al rehacer la película preferí trabajar el contraste entre el melodrama y la sátira. Me alejé de la comedia que no es lo que había resultado originalmente» (1).

Desafortunadamente, los esfuerzos no estuvieron a la altura de los resultados. La crítica, de manera unánime, fue negativa. El crítico del diario «La Epoca» señalaba: «HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS prueba que la necesidad de filmar películas debe ser intensa e irresistible, porque de otra manera es difícil explicar la existencia de esta película de Gustavo Letelier, donde los encuadres (chuecos), el ritmo (inexistente), el humor (fallido), la historia (mínima) y las actuaciones (tristes), están en un nivel tan primitivo que el lenguaje cinematográfico tiene la expresividad de los palotes» (2).

Por su parte, el comentarista de «La Segunda», acotaba: «...Se ha publicitado como una sátira social, aunque más que sátira lo que presenta es una caricatura. Rasgos gruesos son los que componen a sus personajes, estereotipos sin matiz. Esto, ayudado por deficiencias técnicas que van desde la indefinición de saltos temporales hasta un uso de la cámara que no se compadece con los niveles del actual cine chileno, hacen de este filme un trago difícil de apurar. La presentación en dibujos animados, tal vez, sería lo mejor de HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS, si no fuera una copia de la película cubana VAMPIROS EN LA HABANA» (3).

Por último, mientras el crítico de «El Mercurio» se limitaba a dar cuenta de la presencia del film en la cartelera local, el especialista del diario «La Nación», en un irónico comentario, afirmaba que lo único rescatable de la película era el afiche.

Gustavo Letelier se mostraba optimista antes del estreno, señalando que su film debutaría en un buen momento ya que «siento que el público está más receptivo al cine chileno» (4). Contrario a las expectativas, el público escaseó en la semana en que se exhibió, pasando prácticamente desapercibido por las pantallas de dos cines capitalinos.

EN TU CASA A LAS OCHO

Dirección y Guión: Christine Lucas. Año: 1994. Intérpretes: Valeria Chignoli, Antonia Zegers, Ian McNab, Ignacio Verdugo, Javiera Cerda, Angélica Soto, Martina Stein, Tamara Stein, Felipe González, Erneste Neves, Margarita Hunphrys, Aliro Muñoz, Pilar Prado, Alejandra Molinari, Marcela Urrutia, Claudia Zúñiga. Fotografía: Antonio Farías (color). Música: José Miguel Miranda y José Miguel Tobar (Canciones: «Duros Días», «El Olor», «Norte y Sur» y «Maniatada» (tema original de la película), todas interpretadas por «La Banda del Capitán Corneta»). Duración: 80 minutos. Estreno: 1 de junio de 1995, Cines Rex, Pedro de Valdivia, Cinemark y California Disponible en video.

Esta película se filmó casi en secreto, siendo pocos quienes se enteraron de su existencia antes del estreno. Un breve reportaje aparecido en «El Mercurio» el 12 de octubre de 1994, cuando terminaba el rodaje, daba cuenta de «la filmación de una nueva película chilena», un tipo de anuncio que frecuentemente aparece en la prensa y que rara vez se concreta. De allí que su estreno en el invierno de 1995, en cuatro importantes salas santiaguinas, resultara inesperado.

Escribió el guión y la dirigió Christine Lucas, de 29 años de edad, diseñadora gráfica, egresada del Curso de Realización del Instituto Chileno Norteamericano, con experiencia en el cine en un breve desempeño en HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS y en la producción de animación experimental. Su esposo, el ingeniero Juan Harting, se encargó de la producción, cubierta con capitales propios (200.000 dólares).

El guión nació de tres historias «que se fueron entrelazando de la manera más rara que alguien pueda imaginar», dice la realizadora, «Siento mucha atracción hacia el tema de las apariencias. Siempre me ha interesado el fenómeno de que las personas siempre aparentamos ser algo que realmente no somos...lo que no significa que todos seamos unos cínicos. El fenómeno de culebrear, de llevar dobles y hasta triples vidas, me llama profundamente la atención».

El film narra una historia moral de suspenso psicológico centrada en dos hermanas: Javiera (Valeria Chignoli), casada con Antonio (Ian McNab) y quien espera un hijo, y Antonieta (Antonia Zegers), que mantiene una relación clandestina con su cuñado. Luego de perder su cartera con una comprometedora nota, Antonieta comienza a ser chantajeada por un misterioso personaje....

De un recato franciscano tanto en su promoción antes del lanzamiento oficial, como en su falta de pretensiones por convertirse en pieza itinerante en cuanto festival internacional exista, la película resulta interesante a nivel de descripción psicológica de personajes, además de estar realizada con técnica eficaz y de poseer ritmo que mantiene constante expectación.

Sin embargo - como a menudo ocurre con operas primas - el film presenta debilidades de fondo y forma. El guión requería de un trabajo más pulido capaz de dar mayor consistencia dramática a personajes y situaciones. Además, el juego planteado entre ficción y realidad resulta exagerado al punto de enredar innecesariamente la intriga y alejarse del sencillo enfoque inicial. Por último, la intensidad psicológica de la historia demandaba un desempeño actoral de mayor envergadura.

Pese a estas imperfecciones, vale la pena revisarla como un intento honesto por realizar un tipo de cine nacional diferente, destinado a entretener con una historia y personajes típicamente chilenos no necesariamente vulgares o estereotipados.

LA RUBIA DE KENNEDY

Dirección y Guión: Arnaldo Valsecchi. Año: 1995. Intérpretes: Sebastián Dahm, Sandra O'Ryan, José Soza, Luz Croxato, Carolina Fadic, Julio Jung, Fernando Larraín, Aldo Parodi, Paulina Urrutia, Benjamín Echazarreta, Rodrigo Bastidas, Ana Gutierrez, Víctor Mix, Daniela Seyler, Enrique Cuevas, Manuel El Gitano, Marlene Recart, Enrique Hinen, Eduardo Barril, Gonzalo Prieto, Christián Lorca, Pablo Striano, Miguel Stuardo, Douglas Hübner, Carmina Riego, Héctor Aravena, María Paz Carrillo, Mané Nett, Javier Maldonado, Jacqueline Rojas, Carolina Valenzuela, Francisca Martínez, Constanza Ríos, Pepe Pinto, Carlos Villagra, Luis Vera, Pablo Perelman, Sigfred Polhammer, José Herrera, Grimanesa Jiménez, Víctor Grez, Marcelo Soto, Patricia Liberona, Pachi Torreblanca, Susana Palomino. Fotografía: Antonio Ríos (color). Música: Carlos Fernández. Duración: 96 minutos. Estreno: 26 de octubre de 1995, Cines Rex, Las Lilas, Lo Castillo y Cinemark. Disponible en video.

A mediados de 1979, una extraña noticia aparecida en los diarios llamó la atención de los santiaguinos. Se aseguraba que una joven y atractiva mujer rubia en abrigo de piel, hacía dedo por las noches a

los automovilistas de Avenida Kennedy, entre Américo Vespucio y Jerónimo de Alderete. Luego de acercarse a los vehículos ocupados por matrimonios, les pedía que la llevaran al supermercado ubicado en la misma arteria, subía al asiento trasero (a veces, se trataba de autos de dos puertas) y cuando los conductores comenzaban a acelerar, la joven les suplicaba con voz acariciante: «No corra, por favor. Más despacio, más despacio». De pronto, sin que el auto se detuviera, desaparecía sin dejar huella alguna. Varios testigos, entre ellos algunos taxistas, estamparon denuncias y dejaron constancia del insólito encuentro en la Comisaría de Las Tranqueras.

A manera de explicar un fenómeno tan extraño, se aseguró que, un año antes - el 8 de agosto de 1978 - una mujer identificada como Marta Infante, funcionaria de la Corporación de la Madera, había muerto en un accidente automovilístico al regresar de una cena de reconciliación sentimental con su novio, en la esquina de Kennedy con Jerónimo de Alderete. Otros, los más escépticos, afirmaban que se trataba de una leyenda importada desde España, adaptada a la realidad criolla, que aseguraba que en la carretera que une Jerez de la Frontera con Sevilla habría ocurrido una situación similar.

Arnaldo Valsecchi - cineasta de origen italiano, con estudios de publicidad en Argentina y radicado en Chile desde 1976 - explica: «Es una historia que no pretende mucho más que entretener. Es una película orientada directamente al público. No tiene ningún otro objetivo, aunque pueda tener sub-lecturas. La intención no es cargarla de intelectualismo y retórica...Pretendo sólo que funcione bien, sin ser elemental. La publicidad, en ese sentido, es una buena escuela, porque te exige síntesis. Mi especialidad en publicidad es contar cuentos. No son comerciales de atmósferas, tengo bastante práctica en eso» (1).

En relación a la génesis de su opera prima, el cineasta aclara: «No sé exactamente en qué momento se cruzó la rubia en mi destino, pero fue hace muchos años. Este proyecto tiene por lo menos nueve años de vida...No estaba con la imperiosa necesidad de hacer una película, aunque siempre había tratado de escribir una historia. Había una serie de temas chilenos que me apasionaban, pero en definitiva me pareció espectacular la historia de la rubia, el hecho de que apareciera una mujer estupenda en pleno siglo XX. La reacción de la prensa en particular y de la opinión pública frente a ese hecho fue curiosa e interesante» (2).

El film se rodó con gran hermetismo entre enero y febrero de 1995 en diversos puntos de la capital y tuvo un costo de producción cercano a los 800 mil dólares, financiados por la productora Valcine (de propiedad de Valsecchi), asociada con Arauco Films, Televisión Nacional y capitales privados. Durante la filmación, todo el equipo mantuvo estricto secreto acerca de los detalles del guión, subrayando el interés por no develar el desenlace.

La historia se inicia en la isla de Chiloé, hace más de un siglo. La joven Elke (Carolina Fadic), hermosa colona alemana, muere en una ceremonia de iniciación pagana en la que participa el mitológico personaje del Trauco, sin lograr consumar su amor con el joven Kurt (Benjamín Echazarreta).

El relato avanza a 1979. El espíritu corporizado de la bella Elke aparece en la Avenida Kennedy de Santiago. Luego de llamar la atención de los automovilistas para que la lleven, sube al siento posterior y a los pocos minutos se desvanece dejando sólo un extraño aroma como rastro.

Paralelamente, conocemos a Jaime (Sebastián Dahm), publicista en quiebra quien, desesperado por salir de una crisis financiera, se apropia de la información acerca de la rubia para utilizarla como idea para una campaña publicitaria sobre un perfume. También conocemos a Margot (Sandra O'Ryan), su novia; a Torres (José Soza), mendigo voyerista siempre presente en los lugares donde ocurren hechos extraños; al profesor Schmidt (Julio Jung), antropólogo experto en mitología chilena; a Pato (Fernando Larraín), amigo inseparable de Jaime; y a Julia (Luz Croxatto), ex-esposa de Jaime.

Arnaldo Valsecchi define su obra como un «thriller mágico». No obstante, es difícil delimitarla o clasificarla en un género determinado, ya que oscila entre comedia, drama esotérico, thriller policial, sátira social y documento folklórico-mitológico. Esta dificultad para definirla no es impedimento para que la historia resulte por momentos entretenida y técnicamente solvente.

Como ocurre con un gran porcentaje de películas chilenas, la mayor limitación de esta obra es el guión. Diversos aspectos de la historia resultan desarticulados e incoherentes, mientras que algunos personajes importantes - como Torres y el profesor Schmidt - carecen de solidez y se acercan al estereotipo. Son estas carencias las que

atentan contra su estructura dramática y la supuesta tensión que debiera generar.

MI ULTIMO HOMBRE

Dirección: Tatiana Gaviola. Año: 1995. Guión: Jorge Durán. Intérpretes: Claudia di Girólamo, Liliana García, Willy Semler, Francisco Reyes, Adriana Vacarezza, Boris Quercia, Alejandro Castillo, Rodolfo Pulgar, Alvaro Escobar, Myriam Palacios, Amparo Noguera, Gabriela Hernández, Isabel Croxatto, Eduardo Osorio. Fotografía: Gastón Roca (color). Música: Jorge Arriagada. Duración: 90 minutos. Estreno: 9 de mayo de 1996, Cines Rex 1, Pedro de Valdivia y Cinemark.

Resulta difícil contar la historia de este film en términos convencionales. La acción se desarrolla en una ciudad ficticia dominada por el caos y la violencia, devastada por un reciente enfrentamiento entre el gobierno y la oposición armada. Allí conocemos a Florencia (Claudia di Girólamo), periodista de televisión, casada con Alvaro (Francisco Reyes), empresario que se dedica a las exportaciones y que en la clandestinidad vende armas a la guerrilla, y quien es amante de Carmen (Adriana Vacarezza), fotógrafa y amiga de Florencia.

A objeto de cumplir con sus funciones profesionales, Florencia intenta - junto a su camarógrafo (Boris Quercia) - conseguir imágenes de la única cédula del movimiento subversivo que ha decidido no acatar la tregua pactada con el gobierno. Los únicos sobrevivientes del movimiento son Pedro (Willy Semler), un terrorista sin convicción, y su posesiva amante Luisa (Liliana García), quienes aceptan que la reportera grabe para la televisión el lanzamiento de una proclama radial. A partir de ese instante, Florencia comienza a involucrarse emocionalmente con Pedro...

Tatiana Gaviola, en entrevista en el diario «La Epoca», señalaba respecto a su película: «Yo creo que MI ULTIMO HOMBRE es una película que tiene que ver con la pérdida de muchas cosas. Con la pérdida de un amor, de la inocencia, de las verdades y los compromisos. Es cierto que ese fracaso está presente, pero no es pesimista, aunque hay una mirada sobre lo que podría ser el mundo si sigue como está» (1).

En un vespertino capitalino, la directora aclaraba: «Siempre supe que era una película sobre las pasiones. Es una historia que se constituye en torno a una mujer que está desestructurada viviendo a fines de siglo con muchos conflictos y sin saber cómo resolverlos. La película es la mirada de ella. La ciudad es la ciudad de ella. La luz es la de su insomnio, de su vigilia, de su delirio. Los lugares están en el suelo porque tienen que ver con ella» (2).

En relación al guión, la cineasta acotaba: «La historia la hicimos con Antonio Ostornol y le pasamos el guión a Jorge Durán, quien lo escribió y le dio forma absoluta. El trabajo con él tuvo varias etapas de modificación, incluso durante el rodaje. Jorge modificó escenas y entregó material cuando estábamos filmando» (3). Luego de que Jorge Durán escribió el guión, el autor viajó junto a Tatiana Gaviola al laboratorio de guiones del Sundance Institute de Estados Unidos, donde fue revisado por especialistas norteamericanos y latinos y, posteriormente, reescrito.

La película - que inicialmente se titulaba FUEGOS CRUZADOS - comenzó a rodarse el 27 de marzo de 1994 en el Palacio Pereira (ubicado en la esquina de San Martín y Huérfanos), para luego proseguir en otros lugares de Santiago como La Dehesa, un hospital abandonado en Ochagavía y en la maestranza de trenes de San Bernardo. También se aprovechó el paisaje nortino de la ex-oficina salitrera de Chacabuco y el Valle de la Muerte, cerca de San Pedro de Atacama. Se financió con un crédito obtenido por Cine Chile e - inicialmente - estaba pensada en co-producción con Francia y Cánada pero, desafortunadamenrte, «el co-productor canadiense, que iba a aportar una buena parte de los 800.000 dólares que costó el film, desistió a último minuto» (4), aclara Tatiana Gaviola, quien debió endeudarse con el Banco del Estado para poder terminarla. Más tarde, la escasa afluencia de público en el recorrido del film por salas santiaguinas dejó a la autora en bancarrota.

MI ULTIMO HOMBRE abrió el VIII Festival de Cine Internacional de Viña del Mar el 8 de enero de 1996, y más tarde, el 7 de mayo del mismo año, se realizó una función de pre-estreno en el cine Pedro de Valdivia que contó con la asistencia del Presidente de la República, Eduardo Frei Ruiz-Tagle y su esposa, Marta Larraechea. A una semana del estreno oficial, el film participó en la «Semana de la Crítica» del Festival Internacional de Cannes de 1994.

En general, la película fue recibida con indiferencia por la crítica nacional y extranjera. El especialista Santiago García, en la revista argentina «El Amante», la califica como la película más floja de la sección «La Mujer y el Cine» del Festival de Mar del Plata de 1996, señalando en parte de su comentario: «....La narración es inconsistente más allá de su ambigüedad y termina por diluir cualquier interés en la película. El personaje del camarógrafo, compañero de trabajo de la protagonista, se la pasa haciendo chistes que dan vergüenza ajena. Por ahí debe haber una gran metáfora sobre el amor y la política, pero muy bien tapada por una mala película» (5).

Pese a sus múltiples limitaciones, la película significa un evidente progreso en la carrera direccional de Tatiana Gaviola (de quien conocimos ANGELES, en 1988), fundamentalmente en el aspecto formal, reflejando madurez en el tratamiento de la cámara y la fotografía, en el uso de la música y en la dirección de actores.

BIENVENIDA CASANDRA

Dirección: Marco Enríquez. Año: 1996. Guión: Rafael Gumucio y Víctor Carrasco. Intérpretes: Alejandra Garrido, Luciano Cruz-Coke, Claudia Zúñiga, Luis Jara, Sebastián Araya, Vasco Moulian, David Olguisser, Jaime Vadell, Patricia Rivadeneira, Luis Salinas, Delfina Guzmán, Gilles Marie, Claudio Barbas, Teresa Gumucio, Ingnacio Gumucio, Tati González, Aracelle Lambruscini, Jorge Cerezo, Héctor Berrios, Carolina Rossetti, Julio Donoso, Carlos Ominami, Viviana Erpei, Aldo Asenjo y La Floripondio, Rossana Yuraszeck, Víbora y Javiera Briceño, Moira Miller. Fotografía: René Rojo (color) Música: Cuti Aste (Canción: «Bienvenida Casandra», texto y música: Eduardo Carrasco; Arreglos: Miguel Zabaleta; Intérprete: Silvia Vivanco). Duración: 69 minutos. Estreno: 18 de abril de 1997, Cine-Arte Alameda (en función de trasnoche).

Marco Enríquez nació en Santiago en 1973 y, luego de una permanencia en Francia de catorce años, estudió Literatura (1991) y Filosofía (1992) en la Universidad de Chile. BIENVENIDA CASANDRA es su primer largometraje, luego de incursionar en el corto con VINE A DECIRLES QUE ME VOY (1995), simpática comedia presentada en la Selección Oficial de Video-Ficción del VIII Festival de Cine de Viña del Mar, en enero de 1996.

BIENVENIDA CASANDRA tuvo un costo de 250.000 dólares y se rodó entre el 6 y el 31 de enero de 1996. Definida por su autor como «una película simple, que busca entretener y entregar un retrato de la vida provinciana» (1), narra las vivencias de Casandra (Alejandra Garrido), joven de Villa Alemana quien, ante la falta de afecto de su familia, se une a un grupo parroquial católico guiado por el Padre Agustín (Luciano Cruz-Coke). Allí conoce a jóvenes de su edad, con quienes comparte misas y retiros: Néstor (Vasco Moulian) Cristián (Luis Jara), y Sandra (Claudia Zúñiga), entre otros. Su atracción por el sacerdote y la relación con el grupo constituyen el nudo dramático central del relato, el cual termina con la protagonista casada y acompañada de dos hijos.

Hemos consignado como fecha de estreno aquella que se realizó por primera vez de manera comercial y para todo público, puesto que el film tuvo una exhibición previa, de carácter privado, en el Cine-Arte Alameda la noche del jueves 28 de noviembre de 1996. Posteriormente, fue exhibida en el Ciclo de Cine Chileno de Televisión Nacional, la noche del miércoles 30 de julio de 1997.

En esta opera prima de Henríquez destacan el tono irónico de gran parte de su desarrollo y algunas acertadas descripciones de situaciones cotidianas identificables con el comportamiento de un sector de la sociedad chilena. Por estos logros y, básicamente, por los méritos de su cortometraje de 1995, cabe guardar esperanzas de que en su próximo largometraje, el joven realizador obtenga un mayor nivel de eficacia expresiva.

HISTORIAS DE FUTBOL

Dirección: Andrés Wood. Año: 1997. Guión: René Arcos y Andrés Wood. Intérpretes: NO LE CREA: Daniel Muñoz, Fernando Gallardo, Ximena Rivas, Pedro Villagra, Pablo Striano. ULTIMO GOL GANA: Tichi Lobos, Manuel Aguilar. PASION DE MULTITUDES: Elsa Poblete, Nestor Cantillana, María Izquierdo, Boris Quercia, Francisco González, Rodolfo Pulgar. Fotografía: Igor Jadue-Lillo (color, filmada en Super 16 MM. y distribuida en 35 MM.). Música: Miguel Miranda y Miguel Tobar. Duración: 90 minutos. Estreno: 5 de junio de 1997, Cines Gran Palace 3 y Showcase Cinema 4 (Maipú).

Economista de profesión, Andrés Wood viajó a Estados Unidos en 1989, donde estudió cine en la Universidad de Nueva York. Autor de dos cortometrajes, IDILIO (1992), filmado en Manhattan, y REUNION DE FAMILIA (1994), con el que obtuvo el Premio Paoa al mejor director en el Festival de Cine de Viña de 1996, Wood debuta en el largometraje con HISTORIAS DE FUTBOL, un tríptico recorrido por el deporte rey como telón de fondo. El film se rodó entre noviembre de 1995, en lugares de Santiago y Calama, y abril de 1996, en remotos parajes de Chiloé, y fue financiado con fondos privados, recursos ganados en Fondart y la ayuda de capitales franceses.

Wood explica la génesis de su película: «Originalmente, estas tres historias nacieron de un proyecto para televisión, de doce capítulos y con diferentes directores. Pero me di cuenta de que era muy difícil de realizar, así que decidí elegir tres de las historias preseleccionadas que se justificaran a lo largo de Chile, que se unieran a través del fútbol, pero con la excusa para hablar de nosotros mismos y de qué tiene que ver un chileno de Calama con otro de Chiloé...Me pareció que las historias ganaban mucho si a través del fútbol podía darle una unidad a este país de culturas tan distintas. El fútbol es un solo sentimiento....» (1).

En otro medio de prensa, Wood explicaba la elección del tema del fútbol: «Creo que a partir del fútbol es fácil revelar la identidad de nuestro país. Además, nuestro fútbol es una fiel muestra de nuestra idiosincrasia, porque nos creemos exitosos y no lo somos. A mí sólo me interesaba este deporte porque abre una puerta para poder meterse en la idiosincrasia, se habla de fútbol en cualquier lado, todos saben algo de fútbol, es un tema que pasa por todos y en todo el país» (2).

El «primer tiempo», NO LE CREA - inspirado en el cuento «Puntero Izquierdo», del escritor uruguayo Mario Benedetti - transcurre en la comuna santiaguina de Peñalolén y se desarrolla en ambiente de modestos clubes de barrio, donde un obrero de la construcción (Daniel Muñoz), goleador del equipo local, recibe una oferta de 20 mil pesos de un dirigente de la competencia (Fernando Gallardo), además de la promesa de postularlo a profesional en el Audax con tal que en el partido decisivo del campeonato no meta goles.

El «segundo tiempo», ULTIMO GOL GANA - inspirado en el relato «Cuando me Gustaba el Fútbol», del escritor ecuatoriano Raúl Pérez Torres - se desarrolla en la ciudad minera de Calama, donde

cinco «pelusitas» tratan de colarse a un partido entre los equipos de Universidad de Chile y Cobreloa. Al no lograrlo, se resignan a escuchar el encuentro desde fuera del estadio, pero el potente despeje de un defensa lanza la pelota fuera del recinto y va a dar justo frente a los niños, quienes arrancan con el precioso botín para iniciar una «pichanga» en una polvorienta cancha del barrio. El conflicto surge cuando uno de los muchachos (Manuel Aguilar) pierde el dinero obtenido por el empeño de un cuadro de «La Última Cena» que su madre (Tichi Lobos) le ha encargado para poder subsistir.

El «alargue». PASION DE MULTITUDES - basado en una idea original de Andrés Wood y René Arcos - transcurre en la isla de Chiloé, donde un estudiante santiaguino (Néstor Cantillana) queda varado por la pana de un bote y, desesperado por ver un importante partido entre Chile y Alemania, va a dar a un caserío a cargo de las hermanas Elcira (Elsa Poblete) y Manuela (María Izquierdo), dueñas del único televisor de la comarca. Conscientes de que el fútbol anula cualquier otro interés de los hombres, las dos solteronas se las arreglan para captar la atención y despertar la pasión de la nueva presa.

Pese a que el fútbol es el trasfondo común que recorre las tres historias, no se trata de una película sobre este deporte; más bien, está utilizado como pretexto para abordar algunos temas más trascendentales relacionados con la idiosincracia del chileno (¿y del latinoamericano?), anhelos, frustraciones, gustos, aislamiento físico, y pobreza. En los relatos de este tríptico - de grandes logros en el desempeño actoral tanto protagónico como secundario - convergen diversos temas universales enfocados desde una perspectiva netamente nacional, tales como desencanto, indigencia, iniquidad, enajenación, codicia, sexualidad encubierta y transición de la niñez a la adultez.

El sorprendente éxito de crítica y público de esta opera prima de Wood surge en gran medida de su lucidez y sentido común para encarar su oficio, algo poco usual en muchos cineastas nacionales debutantes (particularmente entre cortometrajistas) que pecan de genios incomprendidos, pretenciosos y autoreferentes. En este sentido, Wood tiene «la película» clara: «Entretenerse implica verse. Lo que me entretiene a mí implica identificarme, entonces eso busco. Es un cliché que la entretención tiene que ser una cosa vacía. Mi entretención es cuando me emociono y me identifico y es lo que busco a través del cine» (3).

Es un retrato hermoso, optimista y entrañablemente humano sobre la chilenidad, que adquiere interés universal gracias a la sencillez y sensibilidad con que se observa el sentir y pensar de un pueblo. Marcado por lo popular y explorando inteligentemente en los rasgos conductuales más reconocibles de los chilenos, el film trasciende los confines locales y entrega una mirada cariñosa y sensible a los olvidados y marginados latinoamericanos. Y esto, Wood lo ha logrado sin olvidar algo esencial al abordar una obra dramático-cinematográfica: saber entretener y emocionar para así hacernos reflexionar sobre lo que somos y aspiramos ser.

Al finalizar la redacción de este libro, se anunciaba la participación de esta película en los Festivales de San Sebastián (en la categoría de Nuevos Realizadores), Montreal, San Francisco y Londres.

INDICE DE CITAS

A LA SOMBRA DEL SOL: El Mercurio 27.11.1974
ABC DEL AMOR, EL: Ecran 1885: 21.3.1967
AFUERINO, EL: Telecran 86: 30.4.1971
AMANECER DE ESPERANZAS: (1) Ecran 536: 29.4.1941. / (2) La Nación 21.4.1941
AMARGA VERDAD. LA: Ercilla 27.2.1945
AMNESIA: (1) y (3) Las Ultimas Noticias. 26. 6. 1994. / (2) La Segunda. 5.8.1993.
AMOR QUE PASA, EL: (1) Ecran 843: 18.3.1947 / (2) Vea 417: 9.4.1947
ANGELES: Enfoque 11: abril 1989
APARIENCIAS ENGAÑAN, LAS: Ecran 519: 31.12.1940
ARAUCANA, LA: El Mercurio 4.8.1970
ARBOL VIEJO: (1) Ecran 638: 13.4.1943 / (2) Vea 209: 14.4.1943
ARCHIPIELAGO: (1) La Epoca 12.7.1992 / (2) El Mercurio 24.8.1992
AS TIME GOES BY: (1) La Segunda 29.3.1989 / (2) y (3) El Mercurio 2.3.1989
AUTORRETRATO: Telecran 33: 23.3.1970
BAJO LA CRUZ DEL SUR: (1) Ercilla 24.6.1947 / (2) y (3) El Sur de Concepción 17.7.47
BAJO UN CIELO DE GLORIA: (1), (2) y (3) Ecran 724: 5.12.1944
BAR ANTOFAGASTA: (1) Ecran 567: 2.12.1941 / (2) La Nación 13.1.1942
BARRIO AZUL: Ecran 541: 3.6.1941
BIENVENIDA CASANDRA: El Mercurio 6. 1. 1996.
BUROCRATA GONZALEZ, EL: Ercilla 7.10.1964
CADENA INFINITA, LA: (1) Ercilla 25.10.1949 / (2) Ecran 979: 25.10.1949
CALETA OLVIDADA, LA: Ecran 1473: 21.4.1959
CALICHE SANGRIENTO: (1) Telecran 1: 8.8.1969 / (2) Ercilla 29.10.1969 (3) Telecran 14: 10.12.1969 / (4) Historia del Cine Chileno. Carlos Ossa Coo. Editorial Quimantu. 1971
CALUGA O MENTA: La Segunda 26.9.1990
CASA EN QUE VIVIMOS, LA: El Mercurio 27.7.1970
CASAMIENTO POR PODER: Ercilla 2.10.1945
CHACAL DE NAHUELTORO, EL: Revista de Domingo de El Mercurio 3.5.1970 (todas las citas)
CHICA DEL CRILLON, LA: (1) LA CHICA DEL CRILLON de Joa-

quín Edwards Bello. Editorial Universitaria. 1993 / (2) Ecran 548: 22.7.1941/ (3) y (5) Ecran 549: 29.7.1941 / (4) Ecran 527: 26.2.1941

CHILENO EN ESPAÑA, UN: Ecran 1636: 5.6.1962

CIAO, AMORE, CIAO: Ecran 1975: 31.12.1968

CITA CON EL DESTINO: (1) Ecran 732: 30.1.1945 / (2) Ecran 759: 7.8.1945 / (3) Ercilla 14.8.1945

COMO AMAN LOS CHILENOS: Las Ultimas Noticias 23.11.1984 (todas las citas)

CON EL SANTO Y LA LIMOSNA: El Mercurio 22.9.1971

CONFESION AL AMANECER: Ecran 1216: 11.5.1954

CUERPO Y LA SANGRE, EL: Ecran 1636: 5.6.1962

CUMPLIMIENTO DEL DESEO, EL: (1) y (2) El Mercurio 23.8.1985 / (3) La Epoca 21.1.1994

DAMA DE LA MUERTE, LA: (1) Ercilla 4.6.1946 / (2) Ecran 802: 4.6.1946

DAMA DE LAS CAMELIAS, LA: (1) Ecran 834: 14.1.1947 / (2) Ercilla 14.1.1947 / (3) Vea 405: 15.1.1947 / (4) y (5) Programa de re-estreno. Cine El Golf 25.8.1992

DEJA QUE LOS PERROS LADREN: Ecran 1598: 12.9.1961

DESEOS CONCEBIDOS, LOS: (1) Enfoque 1: Primavera 1983 / (2) Folleto Cineuc N. 28, 1982

DIAMANTE DEL MAHARAJA, EL: (1) Ercilla 17.9.1946 / (2) Ecran 818: 24.9.1946

DOS CAIDOS DE LA LUNA: (1) Ecran 764: 11.9.1945 / (2) Ercilla 16.10.1945

DOS CORAZONES Y UNA TONADA: El Diario Ilustrado 5.12.1939

ELOY: (1) ELOY de Carlos Droguett. Editorial Quimantu. 1972 (2) Ecran 1983: 25.2.1969

ENCRUCIJADA: (1) y (4) Ecran 842: 11.3.1947 /(2) Ecran 800: 21.5.1946 / (3) Ercilla 7.5.1946

ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE: Ecran 481: 9.4.1940

ENTREGA TOTAL: (1) y (2) Qué Pasa 1.1.1994 / (3) Tablero Vuelto 115. Suplemento de La Nación 14.1.1994 / (4) La Tercera 14.1.1994 / (5) El Mercurio 8.6.1992 / (6) La Segunda 17.9.1992 / (7) El Mercurio 16.1.1994 / (8) El Mercurio 18.1.1994 / (9) El Mercurio 17.1.1994

EN TU CASA A LAS OCHO: «Temas de Mujer». Las Ultimas Noticias. 18.6.1995.

ESCANDALO: (1) Ecran 558: 30.9.1941 / (2) Ecran 492: 25.6.1940/ (3) El Diario Ilustrado 20.6.1940

ESPERANZA: (1) Ecran 970: 23.8.1949 / (2) Ecran 969: 16.8.1949
ESTACION DEL REGRESO, LA: La Segunda 9.10.1987
FLOR DEL CARMEN: El Diario Ilustrado 29.3.1944
FRONTERA SIN LEY: (1) y (2) Telecran 35: 6.4.1970 / (3) Ercilla 10.2.1971
FRONTERA, LA: (1) La Segunda 10.1.1992 / (2) El País, España 25.7.1992
GENESIS: El Mercurio 7.9.1988
GRACIA Y EL FORASTERO: El Mercurio 7.7.1972
HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS: (1) y (4) La Segunda 8.6.1994 / (2) La Epoca 4.11.1994 / (3) La Segunda 27.10.1994
HAY ALGO ALLA AFUERA: (1) La Segunda 11.10.1990 / (2) El Mercurio 24.6.1989 / (3) y (4) El Mercurio 17.11.1990
HECHIZADA, LA: (1) Ecran 1035: 21.11.50 / (2) Ercilla 28.11.1950
HECHIZO DEL TRIGAL, EL: (1) El Diario Ilustrado 9.5.1939 / (2) Ecran 433: 9.5.1939
HECHOS CONSUMADOS: Programa de obra de teatro.
HIJOS DE LA GUERRA FRIA: (1), (3) y (4) Enfoque 6: mayo 1986 / (2) El Mercurio 25.1.1985
HISTORIA DE MARIA VIDAL, LA: (1) Ecran 734: 13.2.1945 / (2) Ercilla 16.10.1945
HISTORIA DE UN ROBLE SOLO: (1) y (2) El Mercurio 28.5.1982 / (3) El Mercurio 31.10.82
HISTORIAS DE FUTBOL: (1) La Epoca, 9. 5. 1997, y «Zona de Contacto», El Mercurio, 22. 8. 1996 (2) La Tercera, 6. 6. 1997. (3) La Nación, 6. 6. 1997.
HOLLYWOOD ES ASI: (1) Ecran 727: 26.12.1944 / (2) Ecran 726: 19.12.1944
HOMBRE CAYO AL RIO, UN: Ecran 743: 17.4.1945
HOMBRE DE LA CALLE, UN: Ecran 601: 28.7.1942
HOMBRE QUE SE LLEVARON, EL: Ecran 828: 3.12.1946
HOMBRES DEL SUR: (1) El Diario Ilustrado 15.5.1939 / (2) El Diario Ilustrado 16.5.1939
IDOLO, EL: (1) Ecran 1137: 4.11.1952 / (2) Ercilla 18.11.1952
IMAGEN LATENTE: (1) Archivo del autor / (2) La Epoca 19.6.1988
JOHNNY CIEN PESOS: (1) Tiempo en Familia, Suplemento Dominical de La Tercera 14.11.1993 / (2) Las Ultimas Noticias 8.10.1993/ (3) Mundo Diners noviembre 1993
LARGO VIAJE: El Mercurio de Valparaíso 27.8.1967
LLAMPO DE SANGRE: (1) y (4) LLAMPO DE SANGRE de Oscar Castro, Editorial Andrés Bello, 1983 / (2) Ecran 1244: 23.11.1954 / (3) Ecran

1238: 12.10.54

LUNA EN EL ESPEJO, LA: (1), (2) y (3) El Mercurio 26.2.1984/ (4) y (5) Revista de Libros. El Mercurio. N. 70: 2.9.1990

MANO DEL MUERTITO, LA: Ecran 913: 20.7.1948

MAS ALLA DE PIPILCO: Ecran 1796: 29.6.1965

MEMORIAS DE UN CHOFER DE TAXI: Ercilla 17.4.1946

MI ULTIMO HOMBRE: (1) y (3) La Epoca. 8. 1. 1996. (2) La Segunda. 4. 1. 1996. (4) La Epoca. 10. 5. 1996. (5) «El Amante». Nº 57. noviembre 1996.

MORIR UN POCO: (1) y (3) Ecran 1838: 26.4.1966 / (2) El Mercurio 30.9.1965 / (4), (5) y (6) El Mercurio 13.3.1967

MUSICA EN TU CORAZON: (1) Ecran 775: 27.11.1945 / (2) Ercilla 26.11.1946

NADA MAS QUE AMOR: (1) Ercilla 19.8.1942 / (2) Ecran 606: 1.9.1942 / (3) Vea 177: 2.9.1942 / (4) El Diario Ilustrado 27.8.1942 / (5) Ercilla 26.8.1942

NATALIA: Telecran 39: 4.5.1970

NAUFRAGOS, LOS: (1) y (2): Hoy 898: 3. 10. 1994.

NEW LOVE: Archivo del autor

NIÑA EN LA PALOMERA, LA: (1) El Mercurio 22.1.1989 / (2) La Epoca 2.9.1990 /(3) y (4) La Segunda 24.8.1990

NORTE Y SUR: (1) Zig Zag 1526: 22.6.1934 / (2) Zig Zag 1530: 20.7.1934/ (3) La Nación 10.7.1934 / (4) Ecran 628: 2.2.1943

OCASO: Ecran 1922: 26.12.1967

OPERACION ALFA: Revista del Domingo de El Mercurio 3.12.1972

PAIS DE OCTUBRE: El Mercurio 15.10.1990

PASO MALDITO, EL: Vea 519: 23.3.1949

PROHIBIDO PISAR LAS NUBES: La Tarde 3.12.1970 (todas las citas)

REGRESO AL SILENCIO: (1) Entrevista del autor a Humberto Duvauchelle 21.2.1994 / (2) Ecran 1878: 31.1.1967 / (3) El Mercurio 15.1.1994

RIO ABAJO: (1) Ercilla 3.1.50 / (2) Ecran 989: 3.1.1950

ROMANCE DE MEDIO SIGLO: (1) Ecran 836: 28.1.1947 (2) Ecran 717: 17.10.1944 / (3) El Diario Ilustrado 12.10.1944 / (4) Entrevista del autor a Tobías Barros 10.2.1994

RUBIA DE KENNEDY, LA: (1) y (2): La Epoca. 23. 12. 1994.

SONRISAS DE CHILE: (1) Telecran 46: 22.6.1970 / (2) Ercilla 17.6.1970

SUEÑA, MI AMOR: (1) Ecran 829: 10.12.1946 / (2) Vea 400: 11.12.1946

SURCOS DE SANGRE: Ercilla 1.5.1951

SUSSI: (1) y (2) El Mercurio 12.6.1988

TESTIGOS, LOS: Telecran 94: 25.6.71
TIERRA QUEMADA: Ecran 1922: 26.12.1967
TODO POR NADA: (1) El Mercurio 3.9.1989 / (2) La Tercera 18.8.1989
TONTO PILLO: Ecran 895: 16.3.1948
TRASPLANTADOS, LOS: La Tercera 24.3.1986
TRES MIRADAS A LA CALLE: Ecran 1402: 10.12.1957
TRES TRISTES TIGRES: (1) Ecran 1970: 26.11.1968 / (2) Telecran 11: 17.10.1969
TU ERES MI MARIDO: Ecran 648: 22.6.1943
ULTIMO DIA DE INVIERNO, EL: (1) Ercilla 29.7.1942 / (2) Ecran 623: 29.12.1942 / (3) Ecran 629: 9.2.1943 / (4) Entrevista del autor a Gregorio Goldemberg 9.2.1994
ULTIMO GALOPE, EL: Ecran 1063: 5.6.1951
ULTIMO GUAPO, EL: Ecran 847: 15.4.1947
VALPARAISO: La Epoca. 16.9.1994.
VALPARAISO, MI AMOR: (1) Primer Plano Vol. 1.N.3 / (2) Programa Cine Arte Normandie
VERDEJO GOBIERNA EN VILLAFLOR: Ercilla 25.11.1942
VIAJE A SANTIAGO, UN: Ecran 1531: 31.5.1960
VIAS PARALELAS: (1) y (2) Entrevista del autor a Cristián Sánchez 3.2.1994 / (3) La Nación 21.1.1994
VOLVER: El Mercurio 28.11.1969
VOTO MAS FUSIL: (1) Telecran 102: 20.8.1971 / (2) El Mercurio 11.8.1971
YA NO BASTA CON REZAR: El Mercurio 15.3.1972

LAS 10 MEJORES PELICULAS CHILENAS

Esta lista incluye una selección del autor de las 10 mejores peliculas chilenas realizadas a partir de la década del sesenta (en orden alfabético) y comentadas en estas páginas.

EL CHACAL DE NAHUELTORO

LA FRONTERA

IMAGEN LATENTE

JOHNNY CIEN PESOS

JULIO COMIENZA EN JULIO

LARGO VIAJE

LA LUNA EN EL ESPEJO

MORIR UN POCO

TRES TRISTES TIGRES

VALPARAISO, MI AMOR

INDICE ALFABETICO DE TITULOS

A LA SOMBRA DEL SOL 161
ABC DEL AMOR. EL 118
AFUERINO. EL 154
AGENTES DE LA KGB TAMBIEN SE ENAMORAN. LOS 208
AMANECER DE ESPERANZAS 39
AMARGA VERDAD. LA 64
AMNESIA 220
AMOR QUE PASA. EL 85
ANGELES 184
APARIENCIAS ENGAÑAN.LAS 37
ARAUCANA. LA 150
ARBOLVIEJO 54
ARCHIPIELAGO 209
AS TIME GOES BY 183
AUTORRETRATO 158
AYUDEME UD.. COMPADRE 128
BAJO LA CRUZ DEL SUR 88
BAJO UN CIELO DE GLORIA 61
BAR ANTOFAGASTA 45
BARRIO AZUL 40
BENEFACTOR. EL 157
BIENVENIDA CASANDRA 237
BUROCRATA GONZALEZ. EL 114
CADENA INFINITA. LA 96
CALETA OLVIDADA. LA 110
CALICHE SANGRIENTO 133
CALUGA O MENTA 198
CASA EN QUE VIVIMOS. LA 145
CASA ESTA VACIA. LA 67
CASAMIENTO POR PODER 70
CIAO. AMORE. CIAO 131
CITA CON EL DESTINO 68
COMO AMAN LOS CHILENOS 172
CON EL SANTO Y LA LIMOSNA 153
CONFESION AL AMANECER 104

CONSUELO 185
CUERPO Y LA SANGRE, EL 112
CUMPLIMIENTO DEL DESEO, EL 218
CHACAL DE NAHUELTORO, EL 139
CHICA DEL CRILLON, LA 41
CHILENO EN ESPAÑA, UN 113
DAMA DE LA MUERTE, LA 74
DAMA DE LAS CAMELIAS, LA 81
DEJA QUE LOS PERROS LADREN 111
DESEOS CONCEBIDOS, LOS 169
DIAMANTE DEL MAHARAJA, EL 75
DOS CAIDOS DE LA LUNA 71
DOS CORAZONES Y UNA TONADA 32
ELOY 132
EN TU CASA A LAS 8 231
ENCRUCIJADA 84
ENTRE GALLOS Y MEDIANOCHE 34
ENTREGA TOTAL 216
ERASE UN NIÑO, UN GUERRILLERO, UN CABALLO 123
ESCANDALO 35
ESPERANZA 95
ESTACION DEL REGRESO, LA 179
FIN DEL JUEGO, EL 142
FLOR DEL CARMEN 57
FRONTERA, LA 202
FRONTERAS SIN LEY 148
GENESIS 182
GRACIA Y EL FORASTERO 160
GRAN CIRCO CHAMORRO, EL 108
HASTA EN LAS MEJORES FAMILIAS 229
HAY ALGO ALLA AFUERA 199
HECHIZADA, LA 99
HECHIZO DEL TRIGAL, EL 30
HECHOS CONSUMADOS 178
HIJOS DE LA GUERRA FRIA, LOS 173
HISTORIA DE MARIA VIDAL, LA 89
HISTORIA DE UN ROBLE SOLO 167
HISTORIAS DE FUTBOL 238

HISTORIAS DE LAGARTOS 186
HOLLYWOOD ES ASI 62
HOMBRE CAYO AL RIO, UN 66
HOMBRE DE LA CALLE, UN 47
HOMBRE QUE SE LLEVARON, EL 78
HOMBRES DEL SUR 31
HOY COMIENZA MI VIDA 59
IDOLO, EL 103
IMAGEN LATENTE 188
JOHNNY CIEN PESOS 213
JULIO COMIENZA EN JULIO 164
LARGO VIAJE 122
LUNA EN EL ESPEJO, LA 191
LUNES 1°, DOMINGO 7 127
LLAMPO DE SANGRE 106
MANO DEL MUERTITO, LA 94
MAS ALLA DE PIPILCO 115
MEMORIAS DE UN CHOFER DE TAXI 73
MI ULTIMO HOMBRE 235
MIS ESPUELAS DE PLATA 93
MORIR UN POCO 119
MUSICA EN TU CORAZON 77
NADA MAS QUE AMOR 48
NATALIA 144
NAUFRAGOS, LOS 226
NEMESIO 176
NERUDA, ISLA NEGRA 206
NEW LOVE 125
NIÑA EN LA PALOMERA, LA 194
NORTE Y SUR 27
OCASO 131
OPERACION ALFA 157
P'AL OTRO LAO 51
PADRE PITILLO, EL 72
PAIS DE OCTUBRE 201
PALOMITA BLANCA 210
PASO MALDITO, EL 94
PROHIBIDO PISAR LAS NUBES 146

¿QUE HACER? 212
REGRESO AL SILENCIO 116
RELEGADO DE PICHINTUN, EL 56
RIO ABAJO 97
ROMANCE DE MEDIO SIGLO 59
ROSITA DEL CACHAPOAL, LA 104
RUBIA DE KENNEDY, LA 232
SI MIS CAMPOS HABLARAN 88
SONRISAS DE CHILE 143
SUEÑA, MI AMOR 80
SURCOS DE SANGRE 100
SUSSI 181
TESTIGOS, LOS 149
TIERRA PROMETIDA, LA 206
TIERRA QUEMADA 124
TODO POR NADA 187
TONTO PILLO 91
TORMENTA EN EL ALMA 77
TRASPLANTADOS , LOS 175
TRES MIRADAS A LA CALLE 109
TRES TRISTES TIGRES 129
TU ERES MI MARIDO 56
ULTIMO DIA DE INVIERNO, EL 51
ULTIMO GALOPE, EL 101
ULTIMO GRUMETE, EL 171
ULTIMO GUAPO, EL 86
UNO QUE HA SIDO MARINO 102
VALPARAISO 224
VALPARAISO MI AMOR 137
VERDEJO GASTA UN MILLON 44
VERDEJO GOBIERNA EN VILLAFLOR 49
VIAJE A SANTIAGO, UN 110
VIAS PARALELAS 162
¡VIVA EL NOVIO! 197
VOLVER 135
VOTO MAS FUSIL 152
YA NO BASTA CON REZAR 155
YO VENDO UNOS OJOS NEGROS 91
ZAPATO CHINO, EL 166

Otras obras del autor:

LAS MEJORES PELICULAS DE TODOS LOS TIEMPOS (1995).

CLASICOS DEL CINE (1996)

GRANDES PELICULAS POPULARES (1997)

PELICULAS CHILENAS incluye la totalidad de los largometrajes argumentales y sonoros, exhibidos o estrenados públicamente y de producción o co-producción nacional, abarcando desde NORTE Y SUR (1934), de Jorge Délano, primer film argumental sonoro, hasta HISTORIAS DE FUTBOL (1997), de Andrés Wood. Cada película contiene una ficha técnica con año de realización, dirección, fotografía, música, guión, intérpretes, metraje, fechas y cines de estreno.

Las reseñas explican títulos y contenidos, describen argumentos, anécdotas y datos de filmación, citan comentarios y críticas e incluyen testimonios de actores, realizadores, productores y técnicos. Las páginas iniciales contienen reflexiones del autor acerca del desarrollo del cine chileno, una introducción que explica los parámetros en la selección de la información, y una presentación de la obra a cargo del destacado crítico de cine Mariano Silva.

Este libro cuenta con el patrocinio de la División de Cultura del Ministerio de Educación.