



UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES E HISTORIA  
ESCUELA DE HISTORIA

LA ÉPOCA DE LOS GRANDES ENSAYOS CINEMATográfICOS.  
Estudio de los vínculos entre la industria cinematográfica nacional y el  
paradigma clásico del cine estadounidense en la década del cuarenta.

CLAUDIA MARIANA BOSSAY PISANO  
Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia.  
Profesor Guía: Claudio Barrientos B.  
Santiago, Chile  
Junio, 2008

A quienes han salido de una sala de cine sintiéndose protagonistas de una película y a quienes son protagonistas de su vida.

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer a todas las personas que me han apoyado: a mi pareja Javier Jaimovich, quien ha estado siempre a mi lado a pesar de la distancia y de las ocupaciones. A mis padres y hermanas, que han funcionado como mis eternos cable tierra. A mis amigas que me escucharon desde la ingeniería, el arte, la arquitectura y la paciencia. A quienes me han ayudado con la ortografía, muchos para nombrarlos aquí. A mis compañeros de Universidad, en especial a Vicente Guzmán y Carola Cortés, a Manuel Torres, Raúl Astudillo y Antonio Zerega, a Matías Pérez y a mi vecino Cristian Ovando. Un especial agradecimiento a mis compañeros de debates, bloqueos, discusiones, risas y frustraciones, en fin a mis compañeros tesisistas: Sebastián Sánchez y Sara Acuña. Quisiera agradecer también a mi profesor guía y a los demás profesores que me orientaron.

## Resumen

La siguiente investigación sobre la industria cinematográfica nacional en la década del cuarenta y sus vínculos con el paradigma clásico de producción estadounidense de la misma década, es un primer intento para cubrir el vacío que hay en nuestra historia cultural acerca de cómo funcionaba esta importante medio de entretenimiento de la primera mitad del siglo XX en Chile. La hipótesis sugiere que si bien se buscó imitar el sistema de producción estadounidense, la falta de planificación de quienes trabajaban en el medio, así como las críticas de la prensa especializada conjunto a un Estado que coartó la expansión de la industria, terminaron por extinguir lo que fuese la industria cinematográfica más poderosa que tuviera Chile.

Para probar esta hipótesis se compararán ambas industrias desde las tres aristas principales de la integración vertical, es decir la producción, distribución y exhibición. Utilizando como fuente principal una base de datos que reúne todas las cintas estrenadas y reestrenadas en Chile durante la década del cuarenta (CINESC), la cual se construyó con fuentes primarias nacionales e internacionales, especialmente para esta tesis.

Los resultados de este estudio descriptivo del período de los grandes ensayos cinematográficos de nuestra historia, muestran como en Chile se creó un Studio System y un Star System, aunque pequeños, bastante eficientes. Así como también las múltiples maneras en que el Estado coartó la expansión de esta industria. Se presentan también las fallas técnicas más comunes que tuvo nuestra producción. Y la actitud que tomó la prensa especializada ante las producciones nacionales.

## Tabla de contenido

|   |           |
|---|-----------|
| Portada   | Pág. 1.   |
| Clasificación   | Pág. 2.   |
| Dedicatoria   | Pág. 3.   |
| Agradecimientos   | Pág. 4.   |
| Resumen   | Pág. 5.   |
| Tabla de contenidos   | Pág. 6.   |
| Índices de tablas e ilustraciones   | Pág. 7.   |
| Introducción: El contexto de formación de los grandes ensayos cinematográficos y las problemáticas de estudiarlo. | Pág. 9    |
| Capítulo 1: La producción del cine estadounidense y la formación de la marca Hollywood.                           | Pág. 25   |
| 1.1: El paradigma clásico.  | Pág. 25.  |
| 1.2: El Studio System y el Star System.   | Pág. 31.  |
| Capítulo 2: La producción chilena durante la década del cuarenta.   | Pág. 40.  |
| 2.1: Lo clásico en la periferia.  | Pág. 40.  |
| 2.2: El Caso Chile Films, ¿Inversión estatal?   | Pág. 49.  |
| 2.3: Las cintas de la década.   | Pág. 58.  |
| Capítulo 3: La distribución en Chile.   | Pág. 71.  |
| 3.1: La distribución del cine estadounidense y su llegada a Chile.  | Pág. 71.  |
| 3.2: Las distribuidoras en Chile.   | Pág. 74.  |
| 3.4: Cintas nacionales en el extranjero.  | Pág. 81.  |
| Capítulo 4: La Exhibición en Chile, el caso de Santiago.  | Pág. 83.  |
| 4.1: Donde el espectador se encuentra con las cintas.   | Pág. 83.  |
| 4.2: Exhibición y la industria.   | Pág. 84.  |
| 4.3: Los precios y la asistencia.   | Pág. 96.  |
| 4.4: La exhibición como diversión.  | Pág. 98.  |
| Conclusiones: Cuando baja el telón; conclusiones sobre la industria cinematográfica de una década.                | Pág.103.  |
| Bibliografía.   | Pág. 109. |
| Anexos  |           |
| Anexo 1: Cines de Santiago, sus direcciones, años y butacas en la década de los cuarentas.                        | Pág. 113. |
| Anexo 2: Base de Datos CINESC   | Pág. 115. |

## Índices de tablas e ilustraciones

### Tablas

Tabla 01: Cantidad de cintas sonoras estrenadas por década en Chile desde 1934 hasta el 1999. Pág. 11

Tabla 02: Cantidades y porcentajes de las cintas que se estrenaron y reestrenaron en Santiago durante 1940 a 1949. Pág. 21.

Tabla 03: Cintas chilenas y sus estudios de producción en la década del cuarenta. Pág. 47.

Tabla 04: Empresas productoras y distribuidoras de material cinematográfico en la capital y sus agencias en Provincias en 1940. Pág. 75.

Tabla 05: Cantidad de cintas estrenadas o reestrenadas por nacionalidad distribuidas por años durante la década del cuarenta. Pág. 77

Tabla 06: Cintas chilenas y sus distribuidoras en la década del cuarenta. Pág. 79.

Tabla 07: Cantidad de estrenos por teatro de cine y la nacionalidad de aquellos estrenos. Pág. 92.

Tabla 08: Cantidad de cines comparado con población por países en 1945. Pág. 88.

Tabla 09: Cantidad de cintas según su concurrencia por nacionalidad en la década de 1940. Pág. 99.

Tabla 10: Clasificaciones dadas a las cintas de la década de 1940 en *Ecran* y *El Boletín Cinematográfico*. Pág. 100.

Tabla 11: Clasificaciones dadas a EEUU desglosadas por años. Pág. 101.

### Ilustraciones

Ilustración 01y 02: Ejemplos gráficos del paradigma clásico en Film Noir. Pág. 28.

Ilustración 03: Ejemplo gráfico de publicidad de Cosméticos. Pág. 32.

Ilustración 04, 05 y 06: Ejemplos gráficos de afiches publicitarios estadounidenses. Pág. 37.

Ilustración 07: Ejemplo gráfico de publicidad en páginas de periódico. Pág. 41.

|   |               |
|---|---------------|
| Ilustración 08, 09 y 10: Ejemplos gráficos de publicidad nacional.  | Pág. 43.      |
| Ilustraciones: 11, 12, 13, 14, 15, y 16: Ejemplos gráficos de afiches de las grandes estrellas de la década en Chile. | Pág. 45.      |
| Ilustración 17: Publicidad de la única cinta de Chimex en esta década.  | Pág. 50.      |
| Ilustración 18: Afiche Publicitario <i>Romance de Medio Siglo</i> .   | Pág. 56.      |
| Ilustración 19 y 20: Afiches publicitarios de dos films de suspenso de Chile Films                                    | Pág. 59.      |
| Ilustración 21, 22 y 23: Cintas con títulos conocidos por el público.   | Pág. 60.      |
| Ilustraciones 24, 25 y 26: Afiches de cintas campestres   | Pág. 60 y 61. |
| Ilustración 27 y 28: Afiches de dos de las cintas de la serie de Verdejo.   | Pág. 61.      |
| Ilustración 29, 30, 31: Cintas Policiales de la década.   | Pág. 62.      |
| Ilustración 32 y 33: Afiches de cintas musicales.   | Pág. 63.      |
| Ilustración 34 y 35: Fotografías de las fachadas de cines de primera vuelta de la década del cuarenta hoy.            | Pág. 86.      |
| Ilustración 36 y 37: Fotografías de las fachadas de cines de segunda vuelta de la década del cuarenta hoy.            | Pág. 86.      |
| Ilustración 38, 39, 40, 41 y 42: Fotografías de las fachadas de cines de barrios de la década del cuarenta hoy.       | Pág. 87.      |
| Ilustración 43: Afiche publicitario de <i>La Chica del Crillón</i>  | Pág. 95.      |

## Otros

|   |          |
|---|----------|
| Gráfico 01: Porcentaje del gasto total invertido en recreación que implicaba el cine para EEUU entre 1929 y 1999. | Pág. 17. |
| Esquema 01: Sistema de acuerdos de provisión  | Pág. 84. |
| Mapa 01: Mapa de cines de Santiago durante la década del cuarenta y sus capacidades en butacas.                   | Pág. 89. |

## Introducción.

### **El período de los grandes ensayos cinematográficos: Conceptualizaciones para un problema historiográfico.**

“Domina todas las cosas, pero no es dueño de si mismo.  
Se siente perdido en su propia abundancia. Con más medios, más saber,  
más técnica que nunca, resulta que el mundo actual  
va como el más desdichado que haya habido: puramente a la deriva”  
José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.

El transcurso de los siglos XIX al XX, trajo consigo un importante proceso de modernizaciones, en donde las crecientes ciudades fueron espectadoras de cómo la vida cambiaba para sus habitantes. Un sinnúmero de nuevos inventos desbordaban los espacios públicos; la llegada de la luz eléctrica cambió las formas de convivencia y de entretenimiento y los automóviles con sus bocinas transitaban por las calles. Percibir un mundo nuevo y moderno era inminente. Éste vibraba al ritmo de los nuevos bailes y de las radio trasmisoras. Se reflejaba en las grandes pantallas de cine y se distribuía en la prensa escrita.<sup>1</sup> Y si bien ésta no fue la primera modernidad que viviera Occidente, ni mucho menos la última, será la antesala para procesos de gran importancia tanto a nivel social y cultural, como a nivel de economía y política mundial.

Las experiencias que esta modernidad brindó a los hombres y mujeres del cambio de siglo, se fueron convirtiendo con el paso del tiempo en cotidianidad. Ya a comienzos de la década del cuarenta, como pueden recordar quienes vivieron este período, era completamente común vestirse con una tenida semi formal para asistir un martes o jueves al cine más cercano de primera vuelta a ver un estreno. Éste podía ser una cinta argentina o mexicana, aunque lo más probable es que fuera una estadounidense, ya que llegaron más cintas Estadounidenses que de ninguna otra nacionalidad.

---

<sup>1</sup> Para un ejemplo de este proceso a nivel europeo confrontar SALA, Teresa M. *Barcelona 1900*. Ámsterdam: Ed Mercatorfonds Amsterdam/ Lunweg, 2007. Para el caso chileno no dejar de leer la crónica con que comienza el libro de RINKE, Stefan. *Cultura de Masas, Reforma y nacionalismos Chile 1910-1930*. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002. y apoyarse de su amplia revisión de prensa para encontrar otras apasionantes crónicas del cambio de siglo cultural en Santiago.

Tras una breve fila para comprar un par de entradas, estos hombres y mujeres entrarían al foyer del gran teatro en espera que los acomodadores llevaran a todos los espectadores a sus puestos. Entre las voces que hablarían al unísono, se podrían escuchar recuerdos de obras de teatro estrenadas en la misma sala, hace algunos días o de lo bien que se veía la estrella protagonista en su último film. Quizás entre las voces se escucharía un comentario acerca de como han subido las entradas al cine, e incluso se podría distinguir a algún entusiasta del cine nacional preguntándose cuando Chile produciría cine como los grandes países.

Una vez dentro de la sala, en un silencio absoluto, se escucharía el correr de las grandes cortinas de terciopelo rojo y se prendería una luz desde las espaldas del público la cual iluminaría la pantalla. Un noticiero de algún estudio estadounidense, argentino, mexicano o en menor medida alemán mostraría sus futuros estrenos y luego se mostraría breves noticias de como iba la guerra en Europa. Luego, comenzaría la película. Partiendo por los créditos, se mostraría una maravillosa historia la cual sólo sería interrumpida por el intermedio, momento en que el técnico proyector debía cambiar el rollo. Tras ir al foyer durante esta espera, los espectadores volverían a sus espacios numerados a ver el final de la cinta.

Para que todo esto sucediera debían cumplirse tres etapas elementales de la vida de una cinta. La producción, que en EEUU estaba ayudada del Studio System, la distribución, manejada por los mismos estudios y la exhibición en teatros de primera vuelta que en su mayoría también eran pertenecientes a los grandes estudios. Este proceso, con estas características de oligopolio era conocido como integración vertical. Éste era el resultado de la alta especialización que había logrado la industria cinematográfica estadounidense a través de los años de vida. Este modelo era en parte la clave del éxito de Hollywood.

El cine estadounidense era la industria cinematográfica más eficiente del mundo, desde los parámetros productivos y económicos de las industrias culturales. Desde que Hollywood se creó, su “fórmula organizativa de la economía cinematográfica: el *studio system* y el *star system*” se convirtió en el rasgo dominante de producción,<sup>2</sup> no sólo en EEUU sino en la mayoría del mundo. Desde 1920 en

---

<sup>2</sup> COSTA, Antonio. *Saber ver cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós, 1988. Pág. 104, citado en MOUESCA, Jacqueline. *El Cine en Chile: Crónica en 3 tiempos*. Santiago Chile: Editorial Planeta con Universidad Nacional Andrés Bello, 1997. Pág. 62.

adelante Hollywood ha sido el centro de la industria cinematográfica mundial.<sup>3</sup> Este modelo que se extiende, según David Bordwell, hasta la década de los sesentas, tiene sus años de esplendor durante el período de entre guerras y hasta mediados de los cuarentas: la edad de oro de Hollywood, la cual representa, salvo algunas excepciones, la historia de cine mundial de ese período.<sup>4</sup> A lo que me pregunto: ¿Habrá sido Chile una de estas excepciones? Ciertamente no.

Si bien la década del veinte vio nacer muchas producciones de cine chileno, estas virtualmente desaparecieron durante la década del treinta, primera década de la producción de sonoro. Donde sólo se produjo cinco cintas chilenas en toda la década. Durante la década del treinta EEUU estrenaba entre tres y cuatro cintas a la semana en Chile. Pero, esto estaba por cambiar. La década del cuarenta fue el período de la historia en que más cintas chilenas se estrenaron desde la llegada del cine sonoro a nuestro país. De hecho, un promedio de 5 cintas estrenadas al año. Por esto, este estudio trata de comprender que sucedió durante esta década.

Tabla 01: Cantidad de cintas sonoras estrenadas por década en Chile desde 1934 hasta el 1999

| AÑO           | CANTIDAD |
|---------------|----------|
| 1934 - 1939   | 5        |
| 1940 - 1949   | 49       |
| 1950 - 1959   | 12       |
| 1960 - 1969   | 22       |
| 1970 - 1979   | 25       |
| 1980 - 1989   | 17       |
| 1990 - 1999   | 34       |
| <b>TOTAL:</b> | 164      |

Fuente: *Cine Chileno* de Julio López Navarro e IMDB<sup>5</sup>

<sup>3</sup> SEDGWICK, John y POKORNY, Michael. "The characteristics of films as commodity." En *An economic history of film*. New York: Routledge, 2005. Pág. 7.

<sup>4</sup> MOUESCA. Op. Cit. Pág. 62.

<sup>5</sup> LÓPEZ NAVARRO, Julio. *Cine Chileno*, Santiago: Ediciones pantalla grande, 1997. La gran mayoría de las cintas entre el 60 y el 73 de cine experimental no se estrenaron en los medios masivos. Muchas de estas cintas se terminaron y estrenaron afuera del país, o terminaron convertidas en cenizas. Esta lista tampoco incluye los medio metrajes tan de moda en la década del 90. Para la información posterior a 1997 se utilizó [S/A], IMDB Internacional Movie Data Base, 1990-2008, [soporte web online] Ed. empresa Amazon.com <www.imdb.com> [Consulta 2006-2008] El número de cintas mostradas en los gráficos varía en esta tesis, ya que podemos apreciar que Julio López Navarro distingue 50 cintas producidas en Chile durante esta década, de las cuales sólo 49 se estrenaron y de esas sólo 48 se estrenaron en Santiago. Por su parte CINESC, muestra que se estrenaron 50 cintas chilenas en Santiago. Dos de las cuales tienen carácter de medio metrajes.

¿Qué posibilitó el alto nivel de producción único en la historia de Chile? Este fenómeno se fue posible en primera instancia porque las industrias culturales se habían consolidado en Chile apoyadas por una efervescente cultura de masas.

Esta tesis parte del supuesto que el cambio de siglo trajo consigo la consolidación de masas urbanas en Chile, las cuales son un elemento constitutivo para un estudio sobre la cultura de masas, especialmente en la primera mitad del siglo XX. Esta nuevo ordenamiento urbano se apropiaba de los espacios en expansión de las urbes, así como de un nuevo rol como protagonistas de la Historia. En Chile la mixtura creada por las migraciones campo ciudad<sup>6</sup>, con los hombres y mujeres de todos estratos que vivían en las ciudades, junto con los inmigrantes de todo el mundo, ayudaban a crear una nueva configuración de las sociedades urbanas. De esto se desprende lo que en la primera mitad del siglo XX comenzó a denominarse como *las masas*.

Estas nuevas sociedades de masa fueron objeto de estudio de varios autores entre 1900 y 1950. Por ejemplo, para el filósofo español José Ortega y Gasset, las antiguas muchedumbres sin conciencia ni cohesión, que vivían en pequeños grupos humanos dominados por una pequeña élite, comenzaron a percibir las afinidades que tenían entre si. Lo que fue posibilitando en un mediano plazo, “un fabuloso advenimiento de las masas a la superficie de la historia”<sup>7</sup>. Cohesionados, ahora, por deseos, ideas y modos de ser comunes, esta muchedumbre pasa a convertirse en una masa. El hombre perteneciente a este grupo es “todo aquel que no se valora a si mismo, -en bien o en mal- por razones especiales, sino porque se siente ‘como todo el mundo’ y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás.”<sup>8</sup> Un hombre de la masa no tiene problemas con formar parte de ésta.

---

<sup>6</sup> En 1907 el censo dio a Santiago una población de 332.724, lo que en 1920 subían a 507.000 y en 1930 llegaba a los 712.533 habitantes. En 1940, en el undécimo Censo Nacional, Santiago tenía 952.075 habitantes. En 1950, para fines del período de estudio, ya serían 1.430.000 habitantes. Para las cifras anteriores a 1930 revisar DE RAMÓN, Armando. *Santiago de Chile: 1541 -1991. Historia de una sociedad urbana* Santiago, Chile: Catalonia, 2007. Pág. 185 y Pág. 190 para la cifra de 1940. Para la cifra de 1950 revisar “La evolución demográfica de las principales aglomeraciones urbanas del mundo en el período 1950- 2000” del Centro de Estudios de Inestimaciones Urbanas del Instituto Brasileiro de Administración Municipal, en la Pág. 24. Ambos citados por DE RAMÓN; Armando, et al. *Historia de América: América Latina en Búsqueda de Un nuevo orden (1870 –1990)*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 2001. Pág. 222.

<sup>7</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Argentina: Ed. Espasa-Calpe, 1943. Pág. 43. Los artículos reunidos en este libro comienzan a editarse en un periódico de Madrid en 1926.

<sup>8</sup> *Ibid.* Pág.44. Para ver muchas de las críticas al hombre masa, como su relación con la historia, la técnica, las organizaciones publicas, el sindicalismo y el fascismo, leer el libro completo.

La masa se va apoderando lentamente de los espacios que antes pertenecían a la élite, por ejemplo, de los espacios culturales.<sup>9</sup> Antes del período de los escritos (1926-1930), describe Ortega y Gasset, era común entrar a un teatro en España y encontrar asientos vacíos. Mas, en su presente, el que ya no existan espacios para sentarse a presenciar un show, es la cotidianidad. Las masas se apoderan del espacio, como también de los utensilios que la modernidad reservaba a la élite.<sup>10</sup> Así también se apoderan de las plazas políticas, creando la hiperdemocracia.<sup>11</sup> Aplicando estas reflexiones a la situación chilena de la primera mitad del siglo XX, vemos que un proceso similar se va generando.

Por ejemplo, el inminente advenimiento de las masas en la política y cultura nacional, es patente. Se pueden encontrar desde los procesos políticos vividos con Arturo Alessandri Palma, con un clímax en los Gobiernos Radicales, hasta en la explosión de construcción de salas de cine y aumento de semanarios publicados. Autores extranjeros como Stefan Rinke y Patrick Barr-Melej, comienzan sus estudios con el supuesto de que estas masas ya existían, y así, estudian al Chile de principios del siglo XX sin perder a las masas de vista, llegando a importantes conclusiones acerca del rol que cumplieron las capas medias en nuestra sociedad de cambio de siglo, especialmente entorno a la cultura.<sup>12</sup>

De la mano de las masas y como parte esencial de la nueva configuración social que implicará la emergencia de éstas, se consolidará lo que este estudio descriptivo toma como su segundo supuesto: las industrias culturales. Las cuales

---

<sup>9</sup> Para un estudio sobre las entretenciones de elite y de masas a fines del siglo XIX y principios del XX leer, SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1997. Pág. 187- 190. Aquí se describe como entre 1890 y 1900, la Zarzuela, fuese la primera muestra de cultura de masas. Subercaseaux plantea que entre 1890 y 1900 en Chile se vivió la década de oro de la zarzuela. Los teatros Politeama, Santa Lucia o Romea, se llenaban de espectadores de sectores populares y de miembros de las capas medias. El alcance que tuvo el género chico, se comprueba en 1892, cuando, quizás un quinto de la población de Santiago vio, *El rey que rabió* de Pepe Vila. Para el cambio de siglo, una obra podía llegar a estrenarse con tan solo 5 meses de diferencia que en España. El mundo de la Zarzuela como expresión cultural de masas en el cambio de siglo debe ser aun mejor estudiado, pero un buen estudio es el de ABASCAL BRUNET, Manuel. *Pepe Vila: la zarzuela chica en Chile*, Santiago, Chile: Impr. Universitaria, 1952.

<sup>10</sup> Un ejemplo de esto en Santiago, sería como las casa del centro, pertenecientes a la élite, tuvieron que hacer muchos arreglos para introducir la luz eléctrica. En cambio las casas construidas en los suburbios venían con las conexiones listas. Para un miembro de las masas con una situación acomodada tener luz eléctrica en su casa nueva era más sencillo que para la élite. Cfr. DE RAMÓN, *Santiago de Chile: 1541 - 1991. Historia de una sociedad urbana*. Op. Cit. y ORTEGA Y GASSET. Op. Cit. Pág.42.

<sup>11</sup> ORTEGA Y GASSET. Op. Cit. Pág.46 y 47. Si bien para el autor, esta es una descripción meramente de la composición externa de las masas, el análisis interno se puede encontrar en los siguientes capítulos de su libro. Profundizar más en ellas, nos alejaría del tema de estudio.

<sup>12</sup> BARR-MELEJ, Patrick. *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism and the rise of the middle class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. Donde se estudia cómo la clase media logra una revolución en los sistemas de educación estatal y RINKE. Op. Cit., donde se estudia cómo la cultura de masas ayudó a que se hiciera un proceso de reforma nacionalista en Chile.

apelan preferentemente a la entretención masiva. Muchas de estas entretenciones existían desde antes del advenimiento de la nueva subjetividad social y estaban reservadas para la élite. Sin embargo, con la industrialización y la consolidación de los medios masivos, las grandes cantidades de productos a bajo costo serán los mejores aliados de las masas.<sup>13</sup> Es importante recalcar que no se considera de aquí en adelante a las masas como concepto equivalente a las capas medias, puesto que las masas como protagonistas de la cultura de masas también incluyen a la élite, esto es especialmente importante al hablar de cine. Sobre si los sectores populares incluyen también esta masa, hace falta estudios en mayor profundidad, pero a través de lo revisado en esta tesis, nada hace pensar lo contrario.

Pero, ¿Qué es específicamente una industria cultural? Para Max Horkeheimer y Theodor Adorno, quienes acuñaron el término, las industrias culturales se pueden comprender dentro del concepto de civilización de masas, la cual crea un sistema denso de economía. El que se ve posibilitado tras la consolidación de la segunda revolución industrial y del creciente liberalismo.<sup>14</sup>

Las industrias culturales, son manejadas desde grandes centros productores, los cuales tienden a ser reducidos en cantidad, hacia las variadas periferias. Esto implicará una lógica especial de producción para el centro, no sólo debe ser producido masivamente, sino que también debe ser aceptado masivamente, especialmente por periferias, quizás lejanas y quizás distintas. Este proceso es posible mediante dos técnicas, por una parte la utilización de clichés y por otra mediante la práctica de dar productos de distintas categorías y así en cierta manera “clasificar y organizar a los consumidores”<sup>15</sup>, logrando que no exista mucha diferencia entre los medios masivos propios de cada lugar.

---

<sup>13</sup> Como veremos más adelante, las entretenciones no industriales, como el ballet, el teatro, la música selecta y las galerías de arte, no son industrias culturales. Aclaremos esto inmediatamente para evitar confusiones.

<sup>14</sup> La Segunda Revolución industrial, es un proceso que se distingue de la primera revolución industrial, por el cambio de los procesos técnicos de producción. Muy asociados a las nuevas formas de capitalismo: taylorismo, fordismo y las políticas keynesianas. Para una lectura más profunda sobre el tema PASDERMADJIAN, Hrand. *La segunda revolución industrial*. Madrid: Tecnos, 1960.

<sup>15</sup> HORKEHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, [Html] < <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=80>> [consulta 2006]. Pág. 27 Aparte de esta teoría, existen otras más modernas que incluyen más activamente el rol del espectador. Estas así como el proceso de producción de cine en Chile y en EEUU serán trabajados más adelante en esta misma tesis.

Para comprender a las industrias culturales, hay que estudiar la tecnología que implican. Tienen muchos empleados que se van especializando en pequeñas partes de la industria, fomentando una gran cantidad de producción pero, no mucha variedad, por lo tanto creando estandarización. De hecho, estas industrias hacen que sus productos sean seriados, estandarizados y que se sustenten una fuerte división de trabajo.<sup>16</sup>

La percepción que producían las industrias culturales en sus comienzos en países como Alemania, fueron más bien negativas, porque irracionalizaban al hombre y no se preocupan del arte en su afán de producir y distribuir en cantidad.<sup>17</sup> Además, en los comienzos se tomaban todos los productos de las industrias culturales como uno solo, metiéndolos a todos dentro de un *mismo saco*: tanto al jazz, como a las tiras cómicas, la radio como el cine. “Hoy sabemos bien que el jazz no podría ser confundido con la telenovela y que el peso económico de Hollywood no hipoteca la legitimidad del cine como tal”.<sup>18</sup> Por esto, hay que tener cuidado con tomar literalmente las afirmaciones para estas industrias en sus primeras etapas.

Lo importante, eso sí, es considerar que tras el detalle del debate, el objeto de éste es la cultura. Como bien dice Jesús Martín Barbero, tras la escuela de Francfort se le comienza a atribuir un lugar de importancia a la cultura. Por un lado, los procesos de masificación de la cultura van a ser, por primera vez, estudiados como *constitutivos de la conflictividad estructural de lo social*, además de ver en las masas el *resultado del proceso de legitimación y lugar de manifestación* de esta cultura, principalmente desde la lógica del mercado.<sup>19</sup>

Por esto, quizás sea mejor quedarse con la reflexión de Walter Benjamin; en la modernidad se vivió un cambio de sensibilidad, que tiene precisamente que ver con las nuevas aspiraciones de las masas y las nuevas técnicas de reproducción. Esta nueva sensibilidad desarrollada por las masas para vivir la nueva cultura, “es una larga

---

<sup>16</sup> MATTERLART, Armand, Jean Marie Piemme. *Industria(s) Cultural(es) Génesis de una idea*. Traducción de Oscar Lucien. Introducción de *Televisión: Enjeux Sans Frontières*. Presses Universitaires de Grenoble, 1980 [PDF] <[www.revele.com.ve/pdf/revista\\_ininco/vol2-n3/pag22.pdf](http://www.revele.com.ve/pdf/revista_ininco/vol2-n3/pag22.pdf)> [consulta 2006]. Pág. 4.

<sup>17</sup> Sobre el debate de lo que las industrias culturales le hacen a las artes, es imperativo leer tanto a Max Horkheimer y Theodor Adorno con su *Dialéctica de la ilustración*, como a Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*. [Html] <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=85>> [consulta 2006]. Para una apreciación del debate desde Latinoamérica, Barbero, Jesús Martín. *Industria cultural: capitalismo y legitimación*. [Html] <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=65>> [consulta 2006]. Puede ser de gran ayuda también, MATTERLART. Op. Cit. Internarse más allá en este debate nos aleja del tema central de investigación.

<sup>18</sup> MATTERLART. Op. Cit. Pág. 4.

<sup>19</sup> MARTÍN BARBERO. Op. Cit. Pág. 1.

transformación social: la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo”, lo que produciría que los objetos tengan un nuevo parámetro de existencia y de accesibilidad. Permite precisamente que la masa use y goce los nuevos productos creados por las industrias culturales, productos que no tienen nada que ver con el fin de la cultura o del arte, sino con el comienzo de nuevos conceptos de cultura y arte, “ahora [...] hasta las cosas más lejanas y más sagradas se sienten cerca.”<sup>20</sup>

Es menester agregar que los productos industrializados no serán las únicas formas de entretener a las masas. Desde fines del siglo XIX hasta las primeras tres décadas del XX se pondrán de moda los deportes, tanto desde el Estado, como de las municipalidades y otros tipos de centros. Deportes que a nivel profesional o amateur se practicarán tanto por hombres como por mujeres. Otra de las entretenimientos de masas no industrializadas será el comienzo del movimiento Scout, siendo Chile el segundo país a nivel mundial en crear los Scouts, con sólo dos años de diferencia de Inglaterra, país fundante.<sup>21</sup>

Además, también se podía asistir a entretenimientos más o menos masivos como el teatro, las orquestas sinfónicas, el ballet, los shows de revistas y el circo, pero ninguno de estos espectáculos pertenecía a la lógica de las industrias culturales, no tenía el nivel de publicidad y estandarización para hacerlo del gusto de todos los espectadores. Las industrias culturales serán las entretenimientos que tendrán un mayor alcance en las masas. La prensa, la radio y el cine, configuran el eje principal de las industrias culturales, en donde “cada sector esta armonizado entre ellos”<sup>22</sup>. Creando así, una organización que obliga a las industrias culturales a interactuar entre ellas, para hacerlas más rentables. Por ejemplo, las revistas y la prensa deben publicitar al cine, y éste en sus cintas anima a escuchar radio. Así, esta trilogía mediática elogia lo que los autores llaman el *ritmo del acero*, o la modernización y serialización.

Las industrias culturales saciarán las necesidades de entretenimiento de las masas urbanas, pero también, las ocuparán como principal mercado, ya que el

---

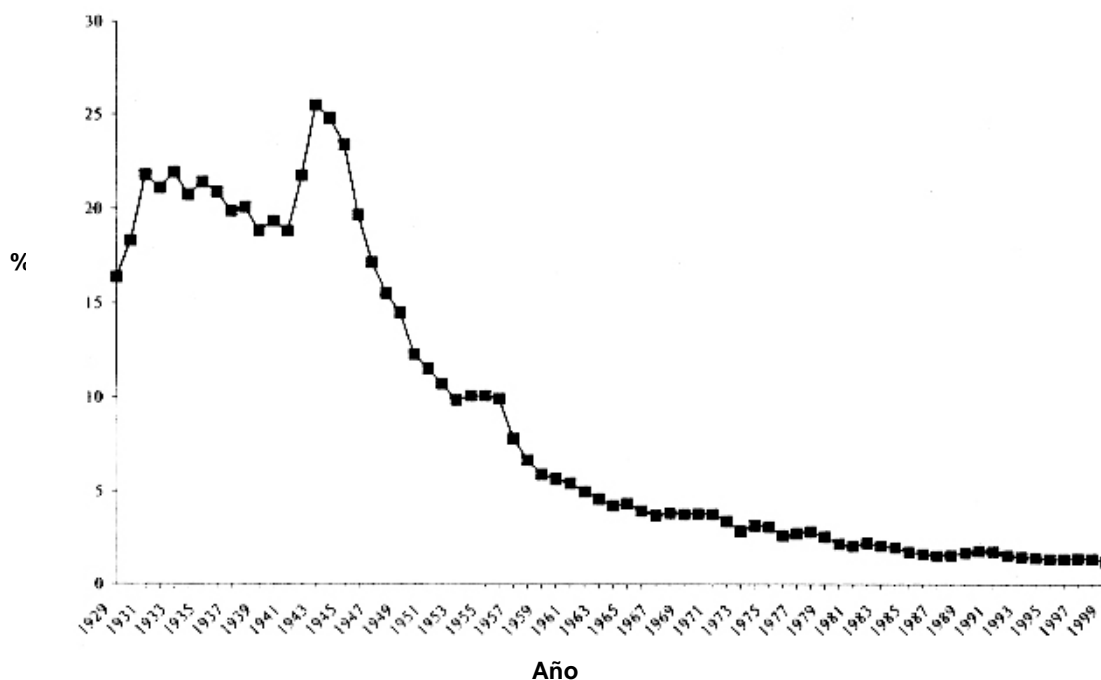
<sup>20</sup> Ibid. Pág. 7.

<sup>21</sup> Para leer sobre historia del deporte en Chile ver MARÍN, Edgardo, compilador. *Historia del deporte chileno: entre la ilusión y la pasión*. Santiago: Comisión Bicentenario Presidencia de la República, 2007 y además referencias en DE RAMÓN. *Historia de América: América Latina en Búsqueda de Un nuevo orden (1870 –1990)*. Op Cit. y en RINKE. Op. Cit. También aplicable como referencia a los comienzos del movimiento scout chileno, además ROJAS FLORES, Jorge. *Los boy scouts en Chile: 1909-1953*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, 2006.

<sup>22</sup> Max Horkeheimer y Theodor Adorno, utilizan por primera vez el termino Industria Cultural en su *Dialéctica de la ilustración*. Para ellos no se pueden ver muchas diferentas entre estos medios en los distintos países que se muestran. HORKEHEIMER Op. Cit. Pág. 27.

objetivo de las industrias culturales es que todas las copias de las revistas se vendan y que todas las butacas del cine se llenen. Reveladora es la información que nos muestran John Sedgwick y Michael Pokorny sobre que porcentaje de sus sueldos gastaban los estadounidenses en ir al cine.

Gráfico 01: Porcentaje del gasto total invertido en recreación que implicaba el cine para EEUU entre 1929 y 1999.



Fuente: SEDGWICK y POKORNY. Op. Cit. Pág. 16 y 17

Esta tabla muestra como en EEUU en la década del treinta y del cuarenta el cine era la entretención en que más se gastaba dinero y por ende la que dominaba el mercado. Pero también demuestra la rápida baja que tuvo el cine desde 1948 en adelante. ¿Se habrá comportado la cultura de masas chilena de una manera similar? Responder esta pregunta con el nivel de conocimiento que hay sobre este tema por estos días es virtualmente imposible. Pues la falta de estudios de cómo influyó el cine en la cultura nacional o como parte de la economía de las familias chilenas es evidente. Por esto, esta tesis busca hacer un estudio descriptivo de la industria cinematográfica chilena, con el fin de hacer un primer estudio sobre este tema. Para poder investigar a futuro ¿Cómo influyó el cine en la cultura nacional?

Las fuentes bibliográficas para estudiar el cine como industria cultural en Chile y su relación con el público son más bien escasas. Los principales estudios pertenecen a Jaqueline Mouesca para el período sonoro y a Eliana Jara Donoso, para

el período mudo. Sobre cómo era la recepción de industrias extranjeras en Chile, el panorama es bastante más desolador, salvo por el esencial documental de Adriana Zuanic, *Antofagasta, el Hollywood de Latinoamérica*, y la actual investigación de Fernando Purcell, el tema ha sido más bien obviado por nuestra historiografía. Existen además los clásicos libros sobre el cine en Chile, como la *Historia del cine Chileno* de Carlos Ossa Coe, de la serie *Nosotros los Chilenos, Grandezas y Miserias del cine chileno*, de Alberto Santana. Además últimamente han comenzado a publicarse investigaciones que utilizan el cine como fuente para hacer estudios temáticos. Como la investigación aún sin publicar de Tomás Cornejo, *Historia de Chile en 35 mm*, que ve la narración historiográfica en nuestro cine o las excelentes publicaciones de la editorial Uqbar, para la colección de cine.

La gran mayoría de la bibliografía chilena sobre cine es más bien orientada a la revisión de las cintas nacionales. Como la importante obra de recolección de crítica de prensa sobre nuestro cine llevada a cabo por Julio López Navarro o el importante trabajo, quizás más específico, de Alicia Vega y su equipo. En la mayoría de ellas se puede apreciar un cuestionamiento similar a la de Julio López Navarro en *Cine Chileno: ¿Hizo Chile cinematografía (suficientemente prolífica, continua y significativa) o sólo hizo un par de películas?*<sup>23</sup>

Como ya hemos comprobado con la tabla 01, Chile produjo más cintas en la década del cuarenta que en toda su historia de nación productora. Sobre si fueron cintas significativas, difícil es saberlo, ya que según el criterio utilizado por el analista pueden haberlo sido o no. Además, muchas de ellas ya no se pueden ver pues no sobrevivieron al paso del tiempo. Pero, esto no implica que no se pueda estudiar el mundo que las creó, ya que en este mundo, la industria cinematográfica chilena hizo en esta década lo que nunca se volvió a repetir en nuestra historia.

Y si los chilenos tuvieron el mismo porcentaje de gastos porcentuales de los sueldos en cine que los estadounidenses, ¿No será imperioso hacerse cargo históricamente del rol del cine como entretención masiva en el período clásico y en este caso puntual en la década del cuarenta? La percepción de esta tesis es que sí, y es más, es una deuda que tenemos con nuestra historiografía. Pero, para estudiar el rol del cine en la década del cuarenta es necesario comprender antes como funcionaba la industria.

---

<sup>23</sup> Cfr. LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 11.

¿Por qué habría de ser importante estudiar el mundo de la industria cinematográfica chilena? Parafraseando la idea de Álvaro Soffia, sobre la Historia de los modos de leer en Chile, podemos encontrar algunas pistas: “Para entender qué es lo que veían los espectadores del cine exhibido en Chile, es imprescindible analizar la historia de las formas de producción del cine y los contenidos de las cintas. No sería factible reconstruir el mundo de los espectadores de cine, si no estudiamos previamente qué es lo que veían”.<sup>24</sup>

Para estudiar esta industria cinematográfica será absolutamente necesario acceder a fuentes primarias, ya que en las bibliográficas solo hay referencias vagas a como funcionaba esta industria. Por esto se recurrió a la mayoría de las revistas que se publicaron en Santiago sobre el cine. Con esto nos referimos tanto a publicaciones especializadas como a las que no lo eran. Las dos principales fuentes trabajadas en esta tesis son el semanario especializado *Ecran*<sup>25</sup> y el *Boletín Cinematográfico*.<sup>26</sup>

*Ecran* fue de la editorial Zigzag, y fue la única de las seis publicaciones especializadas de Santiago dirigida al público de esta década que fue editada continuamente por toda la década y casi una más. Se dedicaba principalmente a la difusión del Star System estadounidense y con esfuerzos sinceros para crear uno chileno. Esta publicación es un obligado en el estudio del cine de esta década, y es quizás Jacqueline Mouesca, quien mejor lo ejemplifica en su *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, donde se describe a *Ecran* como vaso comunicante, intérprete leal, embajadora y vocero de Hollywood, además de hacerlo con mucha fidelidad.<sup>27</sup> *Ecran* comentaba semana tras semana los estrenos en Santiago, y lo hacía de una forma cercana al comentario periodístico, obviando datos de las cintas y en muchos casos obviando cintas.

---

<sup>24</sup> SOFFIA SERRANO, Álvaro. *Lea el Mundo a cada semana. Prácticas de Lectura en Chile. 1930-1945*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2003. Pág. 45: “Para emprender una Historia de los modos de leer, es imprescindible analizar la Historia de los objetos impresos y de sus contenidos. Será justo decir que no sería factible pensar en reconstruir el mundo de los lectores si no conocemos o estudiamos previamente que leían.”

<sup>25</sup> Revista especializada de cine, *Ecran*, Santiago, Chile: Zig-Zag 1930- 1966. Semanal. En Biblioteca Nacional de Chile, Sala Microformato: Desde rollo a RCH: 972 a RCH:1001- (Revista N° 467 (1940:ene 2) a la N° 1427 (1958:jun. 6) N° 1460 (1959:ene. 20). De ahora en adelante *Ecran*.

<sup>26</sup> *Boletín Cinematográfico*, Santiago, Chile. [s.n.], 1928- 1953. Semanal. En Biblioteca Nacional de Chile, Sección Revistas: Utilizados desde Año 5 N° 5 (1940: enero) hasta año 21: no.1494 (1949: dic.30). Existencias incompletas entre junio de 1941 y diciembre de 1945. En general referida aquí como el *Boletín*.

<sup>27</sup> Cfr. MOUESCA. Op. Cit. Pág. 62 - 63. Para profundizar más sobre *Ecran* revisar también VEGA, Alicia. *Re visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979.

*El Boletín Cinematográfico* es una fuente escasamente trabajada en nuestra historiografía. Sin embargo, vasta en conocimientos sobre la industria. Fundado el primero de marzo de 1928, tenía como misión ser el colaborador oficial de los exhibidores. Su objetivo era “Cooperar por un mayor acercamiento y conocimiento de los miembros del gremio entre si y servir sus intereses en la mejor forma posible.”<sup>28</sup> El *Boletín* pertenecía a la compañía Cinematografic Report Co y sus oficinas editoriales estaban en Estado 260. Éste daba, semana a semana, toda la información que se encontraba disponible sobre las cintas que se estrenaban en Chile. Tenía una forma muy sistematizada de exponer las cintas, quizás el primer espacio en Chile donde se hizo fichajes cinematográficos; además de tener pequeños segmentos noticiosos sobre “actualidades del medio” sobre cintas estadounidenses. Con el tiempo *El Boletín* comenzó a hacerse vocero de una industria poco comprendida en Chile, representando así al Studio System chileno. Además publicaba una vez al mes un *Suplemento* y un a vez al año un *Anuario* con la información más importante del medio ya no relacionada directamente a las cintas que se estrenaban, sino a los problemas de las alzas de impuestos o las construcciones de nuevos cines.

Con el conglomerado de publicaciones del *Boletín Cinematográfico*, *Ecran* e *International Movie Data Base, IMDB*<sup>29</sup> se construyó una base de datos de cintas internacionales y nacionales, estrenadas en Santiago durante los cuarenta (CINESC), que tuvo como principal objetivo sistematizar la información sobre las películas que se estrenaron y reestrenaron en Santiago durante toda la década 1940-1949, costumbre ya olvidada en el sistema de cine contemporáneo. El resultado fue una detallada base de datos con más de 3000 entradas.<sup>30</sup> Sobre más información de cómo funciona CINESC y de las categorías que reúne, dirigirse al Anexo 2 al final de esta tesis.

Ambas publicaciones nacionales se encuentran incompletas en la Biblioteca Nacional de Chile para esta década. *Boletín Cinematográfico* tiene existencias incompletas entre junio de 1941 y diciembre de 1945. *Ecran*, no clasificó las cintas criticadas en el “Control de Estrenos” en 1940, y lo dejó de hacer a mediados de 1946. Por esto para los años en que no se encuentra disponible el *Boletín* están presentes

---

<sup>28</sup> *Anuario Boletín Cinematográfico*, Santiago, Chile. [s.n.], 1935- 1945. Anual. Anuario 1940, N° 5.

<sup>29</sup> [S/A], IMDB Internacional Movie Data Base, 1990-2008, [soporte web online] Ed. empresa Amazon.com <www.imdb.com> [Consulta 2006-2008] Copyright © 1990-2008

<sup>30</sup> CLAUDIA BOSSAY. 2006-2008, *CINESC Cintas Internacionales y Nacionales Estrenadas en Santiago en los Cuarenta*. [Acces/PDF] Anexo de CINESC, donde están explicadas las 16 categorías y están trabajadas las fuentes con que la base de dato fue construida. Así mismo también se puede tener acceso a la base de datos en el formato digital de esta tesis.

las clasificaciones y críticas de *Ecran* y viceversa. Son cortos los períodos en que ambas publicaciones se montan en la base de datos.

Además de las fuentes utilizadas para la construcción de CINESC, se utilizaron las otras publicaciones periódicas sobre cine, las cuales no fueron de mucha utilidad ya que algunas estaban traducidas literalmente de publicaciones estadounidenses, por lo tanto no otorgaban información de nuestra industria. Para revisar la crítica sobre nuestro cine también se revisó prensa no especializada, como las revistas *Vea*, *Ercilla* y *Zigzag*, además de los periódicos *El Mercurio* y *La Nación*.

Conjunto con prensa se utilizó las Sesiones del directorio de Chile Films, archivos que se encuentran en dominio de Chile Films S.A., por lo cual fue más bien difícil acceder a ellos. En las sesiones del directorio se encontraban además algunas de las memorias presentadas a la Junta Ordinaria de accionistas de Chile Films. Se revisó además el Decreto de fundación de Chile Films ubicado en los Archivos del Ministerio de Hacienda<sup>31</sup>.

Como resultado de los múltiples datos que otorgó la sistematización de CINESC, podemos comprobar que el mercado cinematográfico chileno tuvo una década de bastante esplendor en los cuarentas. Sólo entre enero de 1940 y diciembre de 1949 se exhibieron al menos 3170 cintas en Santiago. Promediando casi 7 películas nuevas en cartelera a la semana, ocupando como *première* los Martes y Jueves, a diferencia de la costumbre actual que realiza los estrenos solamente los días Jueves. De este total de cintas, el 60,5% eran cintas estadounidenses. Chile a pesar de tener la mayor cantidad de producción en toda su historia tan sólo aportaba con un 1,7% del universo de cintas estrenadas.

Tabla 02: Cantidades y porcentajes de las cintas que se estrenaron y reestrenaron en Santiago durante 1940 a 1949.

| Lugar          | Cantidad    | Porcentaje   |
|----------------|-------------|--------------|
| <b>América</b> | <b>2471</b> | <b>85,8%</b> |
| Estadounidense | 1741        | 60,5%        |
| Argentina      | 340         | 11,8%        |
| Mexicana       | 336         | 11,7%        |

<sup>31</sup> No solo requirió varias horas encontrar este decreto, sino que no está guardado en la Biblioteca de la CORFO, solo se encontraba el Congreso de Valparaíso, si no fuera por la amabilidad de don Juan Guillermo Prado, de la Biblioteca del Congreso y la secretaria del Congreso de Valparaíso, este decreto nunca hubiese llegado a mis manos.

|               |            |              |
|---------------|------------|--------------|
| Chilena       | 48         | 1,7%         |
| Cubana        | 4          | 0,1%         |
| Brasileña     | 2          | 0,1%         |
| <b>Europa</b> | <b>408</b> | <b>14,2%</b> |
| Francesa      | 169        | 5,9%         |
| Británica     | 103        | 3,6%         |
| Alemana       | 38         | 1,3%         |
| Española      | 37         | 1,3%         |
| Italiana      | 36         | 1,3%         |
| Rusa          | 18         | 0,6%         |
| Sueca         | 3          | 0,1%         |
| Holandesa     | 1          | 0,0%         |
| Checoslovaca  | 1          | 0,0%         |
| Suiza         | 1          | 0,0%         |
| Austríaca     | 1          | 0,0%         |

Fuente: CINESC.

Estas cifras nos hacen reflexionar, ¿Qué tenía el cine estadounidense que lo hacía el de mayor exhibición? ¿Era necesariamente el más visto? ¿De qué nacionalidad era el cine más apreciado en Santiago? ¿Qué es lo que veía el mundo de los espectadores de cine en Santiago? ¿Cómo estaba conformado el mercado cinematográfico? ¿Cómo era nuestra industria cinematográfica? Responder estas preguntas se hace esencial para comenzar a pagar la deuda que tenemos con la historia cinematográfica y cultural chilena.

Además esta década se muestra particularmente interesante para estudiar la producción de cine en Chile, ya que como vimos la cultura de masas y las industrias culturales ya estaban consolidadas en Santiago, además de que aun no aparecía la televisión, la cual se llevaría al interior de los hogares a una gran cantidad de asiduos al cine. Conjunto con esto, en la década del cuarenta además se crea Chile films, otro elemento vital para estudiar la producción de cine en Chile. Lo que le da una gran importancia al contexto nacional que enmarcan los gobiernos radicales y la creación de CORFO. Así como también el rol que cumple mundialmente el cine como elemento de difusión propagandística. Especialmente con los primeros años de la segunda Guerra Mundial.

EN este contexto, Chile intentó reproducir el modelo de producción cinematográfico estadounidense, como lo había hecho ya México y Argentina, los grandes productores Latinoamericanos. Más, el modelo hollywoodense era virtualmente inalcanzable para un país que no estaba listo para un sistema económico

tan avanzado. Chile tuvo que afrontar este problema no sólo en lo que respecta a la industria cinematográfica, sino a todas las nuevas industrias que comenzaron a emerger en Chile desde la creación de la Corporación de Fomento en 1940.<sup>32</sup>

Sin embargo, Chile percibió esta imposibilidad como una pequeña piedra en el camino, e intentó de cualquier manera reproducir el formato internacional de producción cinematográfico. Y en la misma marcha de este proceso fueron apareciendo los rasgos de flaqueza de una industria que comenzó a existir sin una conciencia clara.

La industria cinematográfica chilena de la década del cuarenta nació y creció gracias a los esfuerzos de un grupo de privados, tanto nacionales como internacionales, (como es el caso de todos los estudios chilenos de la década) que decidieron imitar el modelo de producción estadounidense en Chile. Esto, con el objetivo de lograr que nuestro cine fuera de nivel internacional y concretizar así una pequeña industria cinematográfica. Sin embargo, estos esfuerzos se vieron coartados para finales de la década.

Durante la década del cuarenta la producción, distribución y exhibición nacional se vieron constantemente agobiada por presiones económicas del Estado, proceso que fue socavando los mismos cimientos de la industria. Además, la falta de previsión hizo que esta industria se creara con la expectativa de ser grande desde un comienzo, lo que impidió que su desarrollo comenzara desde lo más básico, por ejemplo, la preparación de un equipo técnico para rodar las cintas. Esto, sumado a la opinión pública que también deseaba que fuera una industria grande y poderosa, como las que estaba acostumbrada ver en las pantallas de cine, le imposibilitó ser un apoyo a nuestra cinematografía, como dictaba la lógica de las industrias culturales.

Precisamente este anhelo de ser como Hollywood impidió que nuestra industria surgiera. La caída del sueño para fines de la década del cuarenta llevó virtualmente a la desaparición de la industria en la década del cincuenta, para sólo volver a renacer en la nueva ola del cine chileno en la década de los sesenta. La cual a su vez se favoreció hasta 1973 del proceso de censura que vivió EEUU y de la influencia del cine cubano.

---

<sup>32</sup> Cfr. ORTEGA MARTÍNEZ, Luis, et al. *50 años de realizaciones CORFO. 1939- 1989*. Santiago, Chile: USACH, 1989.

Para estudiar el proceso que vivió nuestra industria durante la década del cuarenta, la presente tesis hará una comparación del cine estadounidense y su industria con el chileno en las tres etapas de la integración vertical. Esto, no por que se piense que la industria cinematográfica chilena era comparable a la edad de oro de EEUU, ni por que se considere específicamente esta la edad de oro del cine chileno. Sino más bien, por que este período está bastante estudiado para Hollywood, lo que ayudará a prever posibles corrientes de análisis, ya que mediante entender cómo funciona el poder hegemónico en el tema se pueden encontrar claves para el análisis nacional, y ver si se buscó imitar, eficientemente o no, o se trató de apropiarse los estándares. Esta comparación también se ve como enriquecedora para comprender nuestra industria cinematográfica por la inexistencia casi absoluta de trabajos que sirvan como modelo dentro de la historiografía de Chile.

Dicha comparación se hará en tres etapas, las de la integración vertical. En el primer capítulo se describirá como funcionaba el paradigma del cine clásico estadounidense así como el poder que desarrollaron el Studio y el Star System como marcas comercializables. Para estudiar esto se ocupó por sobre todo fuentes bibliográficas que estudian el paradigma clásico así como los modos de producción estadounidenses. Para luego en un segundo capítulo hacer la comparación con la producción chilena en el cual se revelará, como Chile creó un pequeño Star System así como también un pequeño Studio System, que tuvo intenciones de tener una concentración de estudios como el mismísimo Hollywood. Para hacer esto se utilizó las fuentes primarias ya comentadas y algunas fuentes biográficas y bibliográficas.

En el tercer capítulo, se estudiará el sistema de distribución del cine estadounidense y se comparará con el chileno. Para estudiar, así qué rasgos se reprodujeron y cuales se apropiaron. El estudio de EEUU, se hará con análisis bibliográfico sobre todo internacional, en cambio para estudiar el sistema de distribución chileno se utilizará sobre todo el *Boletín Cinematográfico*. Esto será apoyado además con cuadros gráficos y estadísticos de CINESC, que reflejen el circuito cinematográfico en la década.

El cuarto capítulo y final busca comparar el sistema de exhibición estadounidense con el chileno, para lo cual se utilizará la misma metodología del capítulo anterior. Pero además, en este capítulo se busca hacer un primer esbozo de cómo se relacionaban los chilenos con el cine que se exhibía en Chile. Para esto se hace una pequeña descripción de cómo eran los teatros, para luego pasar a interpretar

datos obtenidos de CINESC y vislumbrar como los chilenos se relacionaban con las producciones de distintas nacionalidades.

Además de esto, en este estudio descriptivo de los grandes ensayos cinematográficos que se hicieron en la década del cuarenta, está también incluida la base de datos CINESC, con miras de facilitar la mayor cantidad de datos disponibles para futuros interesados en estudiar la industria cinematográfica nacional.

## Capítulo 1: La producción del cine estadounidense y la formación de la marca Hollywood.

“Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion pictures a universal form of entertainment.”<sup>33</sup>  
Del Código Hayes.

### 1.1: El paradigma clásico.

Para la década de los cuarentas, el sistema productivo cinematográfico estadounidense ya estaba totalmente configurado bajo la lógica del capitalismo avanzado<sup>34</sup>. El mercado era dominado por cinco grandes estudios: *MGM, Paramount, Warner Bros., RKO* y *Twentieth-Century Fox*, y tres pequeños: *Columbia, Universal* y *United Artists*, los cuales centralizaban poderes en una integración vertical. Los cinco grandes estudios dominaban todos estos procesos, y de los tres menores, *Columbia* y *Universal* producían cintas y las distribuían pero, les faltaba la exhibición y *Artistas Unidos* era principalmente una gran distribuidora, además de una pequeña productora.<sup>35</sup> Entre los 5 grandes estudios producían más del 90% de la producción estadounidense en esta década y además dominaban el 70% de los teatros de estrenos en EEUU.<sup>36</sup>

La lógica de funcionamiento, los modos de producción, distribución y exhibición de este oligopolio son conocidos como el *Período Clásico* o *Edad de Oro de Hollywood*. Representado por el *Studio* y el *Star System*, Hollywood clásico desarrolló un estilo colectivo que estaba influenciado por un sistema motivado a las ganancias. Por lo tanto el paradigma clásico era muy exigente con el cumplimiento de fechas y presupuestos. Pero, como además estas cintas debían vender, no sólo se debían hacer rápido, sino que además con excelencia técnica.

---

<sup>33</sup> “Los productores de películas reconocen la fe y la confianza que han depositado en ellos los pueblos del mundo los que han convertido al cine en una forma universal de entretenimiento.” The Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc *The Motion Picture Production Code (Hays Code)*. EEUU, Marzo 1930.  
< <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> > [Consultado junio 2007]

<sup>34</sup> Cfr. KOTLER, Philip. “Los Hitos del Marketing” En *Marketing News*. 31 de Julio de 1987. Capitalismo avanzado o de monopolios, como se llama comúnmente en las cronologías de economía para Estados Unidos. La transición de la economía normal a la economía de oligopolio en la historia del cine estadounidense, sucedió alrededor de 1919 y 1935

<sup>35</sup> VOGEL, Harold L. *Entertainment Industry economics. A guide for financial analysis*. Cuarta Edición. Nueva York: Cambridge University Press, 1998. Pág. 33.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

De hecho, las superaciones técnicas y los trabajos destacados se comenzaron a galardonar desde 1927, con los premios de la academia, o como se conocen hoy, los Oscar. Así, el automejoramiento de la industria, los progresos técnicos, las actuaciones y los trabajos de dirección hacían que los *grandes* de Hollywood merecieran reconocimientos internacionales. A diferencia de las estrellas y algunos directores y guionistas que poseían además de los Oscar, el reconocimiento del público, los puestos técnicos tenían como único reconocimiento ante una industria altamente competitiva los premios de la academia. Por esto, el rol que ellos cumplieron en elevar los estándares de creación y producción es vital para este período de Hollywood.

Y es que la clave del paradigma clásico era una sólida división de la fuerza de trabajo, la cual perpetuaba en el tiempo una serie de normas estéticas, técnicas y prácticas. Las cuales pueden ser estudiadas a través de niveles de generalidad: *recursos, sistemas y relaciones entre sistemas*.<sup>37</sup> No debemos asumir que la totalidad de cintas producidas durante el período clásico utilizan todas las normas o que éstas no cambian en el tiempo, sino que debemos estudiar el período manteniendo en mente que una de sus mayores virtudes es la rápida capacidad de modernización y cambio.

Los *recursos* se refieren a las técnicas; los tipos de encuadre, los tipos de iluminación, la música o las características del montaje. Estos recursos no son universales para todo el paradigma clásico sino que son más dependientes del género cinematográfico. Los recursos no se utilizan por que sí dentro de una cinta, sino que lo hacen por algún motivo, estos motivos son los sistemas. Existen tres sistemas; *la lógica narrativa* (definición de sucesos, relaciones causales, paralelismos entre sucesos), *el tiempo cinematográfico* (orden, duración, repetición) y el *espacio cinematográfico* (Composición, orientación). Los tres sistemas están presentes en el período clásico pero no con la misma importancia, ya que en este paradigma la *lógica narrativa* es el sistema dominante, representado por un tipo específico de causalidad narrativa que hace del sistema espacial y temporal sus vehículos.<sup>38</sup>

En general, cuando cambiaba el paradigma era debido a la incorporación de un nuevo *recurso* o técnica, lo que modificaba los sistemas. Cuando esto sucedía, los

---

<sup>37</sup> Cfr. BORDWELL, David. et al. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997. Pág. 7 a 14.

<sup>38</sup> *Ibid.* Pág. 13.

distintos sindicatos llegaron a tener conflictos entre sí, e incluso hubo huelgas durante las producciones que paralizaban los rodajes.<sup>39</sup> Pero, la industria se debilitaba sólo aparentemente, ya que tras cada conflicto, nacía una ley que mejoraba la división del trabajo. El Estado, con su poder de intervención, contribuyó a crear compromisos estables entre sindicatos, empresas y entre ellos mismos. Esto significó que al aparecer una nueva técnica, al poco andar ya estaba especificado que sindicato la trabajaría. Por ejemplo, cuando se introdujo el caucho líquido para sustituir los rellenos textiles en los cuerpos de los actores, un sindicato se adjudicó el trabajo del vestuario y otro el del maquillaje.<sup>40</sup> Lo que produjo que la técnica estuviese disponible al mercado y con un alto nivel de especialización rápidamente. Para continuar con este ejemplo, en una escena de un accidente, la mejoría del caucho líquido en los maquillajes permitiría filmaciones con más detalles o una mejor luminosidad,

Según Thomas Sobchack, los géneros fílmicos tienen su origen en la poética clásica griega, ya que la trama está preestablecida, los personajes están definidos y el final es satisfactoriamente predecible.<sup>41</sup> Conjunto con esto, tal como la poética respetaba profundamente las estructuras métricas, el cine clásico de Hollywood respeta profundamente la lógica narrativa. El film clásico de género imita siempre a otros films del mismo género, lo que logra que tanto los espectadores, como los directores y equipo técnico, apropien las formas narrativas dentro de su cultura general.<sup>42</sup> Esto termina por crear estereotipos de los personajes y tipificaciones de los géneros, lo que sumado a la superación técnica, creó una alta especificación del trabajo y de los recursos técnicos.

Dentro del paradigma clásico la lógica narrativa es la más importante y subordina los otros sistemas, así, todos los recursos están a su disposición. Con estos, se construye la *trama* de una cinta, es decir lo que vemos: los materiales, las técnicas, los sistemas de tiempo, espacio y causalidad. En el film noir, uno de los géneros más influyentes del período clásico, los recursos como la oscuridad del cuadro, la iluminación desde arriba, las narraciones en off, el rol fuertemente caracterizado de la mujer, que luego pasaría a ser denominado como *femme fatal*, la cual suele relacionarse con el detective, nace la construcción de la trama que hace el

---

<sup>39</sup> Para mayor información sobre este tema: NIELSEN, Mike y MAILES, Gene. *Hollywood's Other Blacklist: Union Struggles in the Studio System*. London: BFI Pub., 1995. y HORNE, Gerald. *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobstersstars, Reds, & trade unionists*. Austin: University of Texas Press, 2001.

<sup>40</sup> BORDWELL. Op. Cit. Capítulo 24. Pág. 348.

<sup>41</sup> SOBCHACK, Thomas. "Genre Films. A Classical Experience." En Barry Keith Grant, (Editor). *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas, 1997. Pág. 102.

<sup>42</sup> Ibid. Pág. 103-104.

espectador. Ésta se refiere a los sucesos de narración y sus relaciones espaciales, temporales y causales. La historia es *nuestra construcción* mental, una estructura de inferencias que hacemos según aspectos seleccionados de la trama.<sup>43</sup>

Ilustración 01 y 02: Ejemplos gráficos del paradigma clásico en Film Noir.



Fuente: *Film Noir*<sup>44</sup>

De esta manera, las sombras no son la parte de un personaje, sino que funciona como actores en el film noir, y siempre que aparece una, es el antagonista. El espacio cinematográfico debe tomar la sombra como un actor más en función de la lógica narrativa. El tiempo cinematográfico también está subordinado a la lógica narrativa. Por ejemplo, cuando una narración en off no es correspondiente a la imagen que se ve en pantalla, es para entregar más información para situar el conflicto del protagonista.

Esta tipificación de los roles y la estandarización de los géneros, no es un defecto del cine clásico, sino todo lo contrario, es su ventaja<sup>45</sup>, ya que creaba un sistema que permitía que el público fuese parte de la construcción activa de la *historia* de la cinta. Esto nos permite entender a los espectadores de cine clásico, no como hombres y mujeres que se paraban inertes ante la pantalla y absorbían todo lo que veían, sino como *creador* de la historia desde las representaciones que le da la trama. Para hacer esto, debe proponer, evaluar y descartar distintas hipótesis.<sup>46</sup> El

<sup>43</sup> BORDWELL. Op. Cit. Pág. 13. El énfasis es propio.

<sup>44</sup> SILVER, Alain y URSINI, James. *Film Noir*. Los Ángeles: Taschen, 2004. Primera foto *Out of the past* Pág. 63. Segunda *He walked by the night*. Pág. 85.

<sup>45</sup> SOBCHACK. Op. Cit. Pág. 107.

<sup>46</sup> BORDWELL. Op. Cit. Pág. 8.

espectador debe *llenar los vacíos* de las cintas. Y para lograr esto, lo hace en base a las expectativas y probabilidades que le ofrece el paradigma.

Dentro del paradigma clásico, el espectador está, en cierta medida, condicionado a conectar ciertos fragmentos con otros, llegando inevitablemente a conclusiones inequívocas. Su rango de creación en el proceso de llenar vacíos es más bien limitado. Es por esto que en el cine del Hollywood clásico no existen millones de interpretaciones posibles sobre las narraciones de las películas. Ya que la lógica narrativa tiene mayor poder en la cinta, y uno de sus afanes es ser clara para el espectador, el cual suele no sacar conclusiones alejadas del paradigma.

Conjunto con esto, los estudios cinematográficos, en un afán de llenar las salas, compraban los derechos de autor de novelas y obras de teatro famosas para aprovechar la fama que estas ya tenían, y usarlos como publicidad extra. Lo que hizo que, durante la década del treinta y del cuarenta, las cintas basadas en literatura y las cintas biográficas fueran muy comunes. Ejemplos de novelas convertidas en films son *Las uvas de la Ira*, novela de John Steinbeck convertida en película por Twentieth Century-Fox Film en manos de John Ford en 1940, *La Chica del Crillón*, novela de Joaquín Edwards Bello convertida en película por los Estudios Santa Elena a manos de Jorge Délano en 1941, o *Grandezas Que Matan (The Great Gatsby)* traída al cine por Paramount Pictures en 1949 por Elliot Hume. Ejemplos de cintas biográficas: *La Juventud de Abraham Lincon (Young Mr. Lincon)* de Twentieth Century-Fox Film, o *Se llamaba Carlos Gardel*, cinta argentina de 1949 de León Klimovsky. Así se aprovechaban de la fama de títulos populares y los utilizaban como una marca que se publicitaba sola. En un esfuerzo similar se pusieron altamente de moda las cintas en series, donde la publicidad la daba el éxito de la cinta anterior a esta nueva secuela.<sup>47</sup> Ejemplos de estas también hay múltiples, como las series de Bulldog Drummond que comienza en 1922 hasta aproximadamente 1951, con una veintena de títulos. La serie de Charlie Chan, con una treintena de cintas durante la década del treinta y del cuarenta, incluyendo secuelas para TV y video en el 2006 o la serie de Verdejo en Chile, con tres cintas (como veremos más adelante se podría decir que dos y media) dirigidas por Eugenio De Liguoro.

---

<sup>47</sup> Cfr. BAKKER, Germen. "Stars and stories. How films became branded products" En SEDGWICK, John y POKORNY, Michael (Edit). *An economic history of film*. New York: Routledge, 2005. Pág. 51-55.

Tanto las cintas que eran adaptaciones de literatura, así como los guiones originales para cine del período clásico del cine, utilizaban las casualidades como explicación de las causas y efectos. Las consecuencias y motivaciones psicológicas de los personajes también están centradas en éstas, y sus causalidades son el armazón de las historias clásicas.<sup>48</sup> Por lo tanto, la lógica narrativa se apoya en las causalidades para explicar y justificar. No debemos pensar que el único tipo de causalidad en las cintas clásicas son las personales. También hay causas de tipos impersonales, como una guerra, una revolución o una catástrofe natural, pero éstas están subordinadas a las individuales. En palabras de Pierre Sorlin, las guerras sencillamente estallan, sin mayor explicación. Estas causas impersonales al iniciarse, pueden cambiar el desarrollo de la trama, pero sólo para volver a ser personal luego.

Esto, junto a las decisiones de los personajes, principales y secundarios, crea el espacio preciso de accionar para entender las motivaciones. “La motivación es el proceso por el cual una narración justifica su material y la presentación de la trama de dicho material”.<sup>49</sup> Existen cuatro tipos de motivaciones, a saber, la compositiva, la realista, la íntertextual y la artística. La *Motivación Compositiva*, es aquella que permite que la historia siga adelante presentando los elementos. Para que esto suceda, por ejemplo, se explica a quien mataron, o por qué. Lo que busca esta motivación es la verosimilitud del film. La *Motivación Realista*, es la que se preocupa de la realidad fuera del film, por ejemplo, si es una película de época, no puede aparecer un computador. La *Motivación Intertextual*, es la que se preocupa de la verosimilitud en los distintos géneros; es la que permite que sea creíble que se viaje al espacio en una cinta ciencia ficción o que sea creíble que un personaje se ponga a cantar en la mitad de un diálogo en un musical. Y finalmente, la *Motivación Artística*, no muy común en el cine clásico, en la cual una escena, toma o secuencia, tiene sentido desde el arte. Por ejemplo, que una vez que ya se acabó la narración en *Lo que el viento se llevó*, y la decisión final está tomada, hay un pequeño dolly mostrando un paisaje con Scarlett O’Hara en silueta negra, que se muestra en contraste a toda la belleza de un amanecer technicolor.

Sin embargo, este sistema reduce las posibilidades artísticas. Los grandes estudios funcionaban bajo la atenta mirada de los jefes; actores, técnicos, escenógrafos, guionistas, compositores, directores y distribuidores trabajaban en pos de cumplir estrictas fechas y presupuestos, además de cuidar las ganancias y la fama.

---

<sup>48</sup> BORDWELL. Op. Cit. Pág. 14.

<sup>49</sup> Ibid. Pág. 20.

Esta forma de trabajo hacía que cada sector fuese altamente especializado en una forma de producción específica, así como también altamente eficientes. Esto, para la década de los cuarentas, terminó por generar una estandarización de las cintas, ya que esto permitía abaratar costos de las cintas y aumentar la producción dando más films al mercado en menor tiempo, aunque no siempre de la mejor calidad artística.<sup>50</sup>

Estandarización que hizo que directores y estrellas, así como finalmente los estudios, se especializaran en géneros específicos de cine. No podemos dejar de lado eso si, las excepciones de este proceso. Obras como las de Alfred Hitchcock o de Orson Wells pasaron a ser clasificadas como cintas de *auteurs* por los críticos franceses. Independiente de pertenecer al paradigma clásico, estas cintas debido a las miradas únicas de sus autores, se distinguían del mar de cintas clásicas. Además de estas obras, hubo otras que fueron revelación en su tiempo, como *Casablanca* (1942) o *The best years of our lives* (1945) , pero todas estas pertenecían a las llamadas cintas A. Generalmente, los más altos presupuestos de los estudios, los mejores directores y las estrellas consagradas estaban destinadas a estas producciones.

Para aprovechar el sistema de producción, se hacían cintas tipo B, de menores presupuestos, con directores de menor categoría o con menos experiencia, con actores que si bien pueden haber sido consagrados, no cumplían el rol de estrellas. Los estudios *Monogram* y *Republic* crearon casi únicamente estas cintas. *Universal* y *Columbia* las utilizaban en más de la mitad de sus presupuestos. Sin embargo, virtualmente todos los estudios las producían para mantener así sus presupuestos. Algunas cintas destinadas a ser tipo B, pasaban inevitablemente a ser A tras el reconocimiento del público, como pasó con varias de las cintas de Abbott y Costello.

---

<sup>50</sup> Por esto, toda teoría del arte que se base en la expresión individual y en la creatividad de una manera muy rigurosa, rezaga el cine de Hollywood a una mera serialización obviando la posibilidad de un análisis de éste como un arte de gran importancia, así como también su rol de arte de difusión masivo. Cfr. LANGFORD, Barry. *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edimburgo University Press, 2005. Pág. 9. Esta crítica se hace principalmente contra las teorías de la Escuela de Frankfurt.

## 1.2: El Studio System y el Star System.

“La ‘Chica del Crillón’, descubierta por Coke, después de infinitas búsquedas, es una damita preciosa y de formas cinceladas. Cuando aparece con traje de baile y en escote, uno desearía que la cinta no siguiera corriendo.”  
*La Nación*, “La Chica del Crillón”. Viernes 25 de julio 1941, Pág. 13.

En el paradigma clásico los estudios cinematográficos velaban por incrementar sus ganancias<sup>51</sup>. Para esto estimulaba una especialización de los grupos técnicos para que estos dominaran lo más eficientemente los recursos. Paralelo a esto, los estudios a su vez se fueron especializando en distintos sistemas de técnicas, lo que terminó por hacer que estos se consagraran a distintos géneros del cine clásico. Así, los estudios se fueron especializando en estilos específicos de tomas, música, ritmos narrativos etc., para tipo para cada género, creando clichés altamente eficientes. Este complejo proceso de producción llegaba a los espectadores en forma de cintas, las cuales eran promocionadas por una red de publicidad a través de las industrias culturales complementarias, como la prensa y la radio, las cuales ensalzaban a las estrellas cerrando así el ciclo del Star System. De hecho, la sola idea de una estrella era un elemento publicitario inminente, por ejemplo en Chile, a las mujeres se les vendía cosméticos bajo la marca de Hollywood y el Star System:

Ilustración 03: Ejemplo gráfico de publicidad de Cosméticos.



Fuente: *Ecran* 1946. Pág. 11.

<sup>51</sup> Cfr. KOTLER. Op. Cit. EEUU vivía en el período clásico, una etapa del marketing definido como orientación a las ventas. Sin embargo Chile en este mismo período vivía una etapa llamada orientación a la producción.

En relación al Studio System estadounidense vemos que de los cinco grandes estudios, La *Metro Goldwyn Mayer*, fue quien más estrellas tuvo, sin embargo fue el estudio que menos creció. Resultado de una fusión en 1924, de tres estudios preexistentes, poseía la cadena de cines Loews, Inc. Tras la crisis económica de 1929 tuvo grandes problemas recuperando su poderosa economía que habían logrado tras la fusión. Y si bien, todos los estudios tuvieron problemas, todos los solucionaron mediante quitar responsabilidades al productor general y democratizar las decisiones de los estudios, pasando así de sistemas de productores generales, sistema base de la producción de los Studio System antes de la crisis económica, al sistema de equipos de productores. MGM, fue el único de los grandes estudios que volvió al sistema de productor general tras algunos años de funcionar con el equipo de productores<sup>52</sup>. En el fondo MGM era un poderoso estudio que funcionaba bastante desordenadamente.

Después de 1933, finalmente estabilizada, produjo una media de 6 películas al año hasta 1948, tras una nueva reorganización, pasó a filmar alrededor de 35 películas al año. MGM, como varios de los otros grandes estudios, encargaban la filmación a un director. Luego los operadores de cámaras editaban, si estos últimos necesitaban cambiar algo, era bastante probable que ese director ya estuviese filmando otra cinta y no pudiese socorrer. Lo que hacía que muchas cintas tuvieran escenas filmadas por otros directores dentro de ellas.<sup>53</sup>

Para 1942-43, MGM ya había bajado sus rentas sorprendentemente y luchaba por mantenerse al mismo nivel de Paramount, Fox, y Warner. Para final del período de bonanza económica que trajo la guerra a Hollywood, sus ganancias ya habían decaído irremediablemente. Una de las principales razones fue por que comparada con los otros grandes estudios, los teatros Loew eran una cadena bastante menor. En EEUU la cadena de cines de Paramount tenía 1400 teatros, la de Fox 635 teatros y la de Warner 500 teatros mientras que Loew tenía solo 135.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Cfr. BORDWELL. Op. Cit. Pág. 356- 368. Capítulo 25 de libro, donde se trata las divisiones del trabajo en la década del treinta y del cuarenta en Hollywood. Además en SCHATZ. Thomas. *The genius of the system. Hollywood film-making in the studio era*. Londres, UK: Faber and Faber, 1998. Pág. 440.

<sup>53</sup> Por ejemplo, cintas como *The Phantom Creeps* (1939) que fue dirigida por Ford Beebe y Saul A. Goodkind, en distintas etapas, o *The Bandit of Sherwood Forest* (1946) dirigida por Henry Levin George Sherman, *On Our Merry Way* (1948) dirigida por Leslie Fenton, y King Vidor, o *A Matter of Life and Death* (1946) dirigida por Michael Powell Emeric y Pressburger, o *Black Narcissus* (1947) dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger, entre otras. Cfr. CINESC.

<sup>54</sup> Sobre las ganancias: "And by the end of the war, Mayer and Company had fallen well behind those three in terms of annual net profits. From 1941 through 1946 when the big aids net profits soared to 398.8 millions, Metro's cut was 81.5 million – barely 20%." Sobre los cines: SCHATZ. Op. Cit. Pág. 359.

Para la década de los cuarenta ya había dejado de lado las cintas de los hermanos Marx y Tarzán y pasó a caracterizarse por éxitos musicales de grandes presupuestos como los de Arthur Freed. Busby Berkeley dirigía y Judy Garland con Mickey Rooney grandes estrellas del estudio, que protagonizaron entre otras cintas, *Meet me in St Louis* <sup>55</sup> Sus estrellas más famosas eran Myrna Loy, Spencer Tracy, Joan Crawford, Red Skelton, Lana Turner, Green Garson, Healy Lamarr, Mickey Rooney, Judy Garland, Van Heflin, Robert Taylor, Kathryn Grayson y Walter Pidgeon. Y su segundo género más famoso fue el de cintas de mujeres (y para mujeres) <sup>56</sup> como *Mrs. Miniver*. Lo que hizo que tuviese muchas parejas famosas como Nick and Nora Charles (LeRoy y William Powell), Katherine Hepburn y Spencer Tracy: *Woman of the year* y Mickey Rooney y Judy Garland en los musicales. <sup>57</sup>

La *Paramount Pictures* mantuvo el sistema organizativo menos estricto del período, ocupaba tanto el sistema de equipo de directores como de productor central. La mitad de la producción de este estudio estaba destinada a cintas B. Aunque sus cintas A eran de gran importancia. En los treinta Mae West, W.C. Fields, Bing Crosby, Bob Hope, y el director Cecil B. DeMille le dieron gran fama a Paramount como estudio de comedias, fama que además de mantener para los cuarenta incrementó con la de comedias románticas Paulette Goddard, Verónica Lake, Betty Hutton, Alan Ladd y Gary Cooper. Conjunto con esto también trabajó como distribuidora para estudios independientes.

*Twentieth Century-Fox Films* ocupó el sistema de productor e hizo alrededor de 12 películas al año. Fox hizo muchas cintas biográficas y se caracterizó por los musicales. Especialmente los protagonizados por la joven Shirley Temple a mediados de los treinta y Betty Grable en los musicales de los cuarentas.

La *Warner Bros.* se convirtió en un sistema de equipo de producción, con una amplia gama de producción en series B, películas de hechos noticiarios, y películas biográficas, a principios de la década de los cuarenta, Warner, distribuía muchas películas del cine independiente. Fue el primer estudio en traer el sonido con *The Jazz Singer* (1927) y además se hizo ampliamente conocido por ser el estudio de las cintas de gánsteres.

---

<sup>55</sup> Cfr. MGM Época dorada, musicales y Freed: FORDIN, Hugué. *The world of entertainment*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1975. Y también SCHATZ. Op. Cit. Pág. 371.

<sup>56</sup> Ibid. Pág. 361.

<sup>57</sup> Cfr. SCHATZ. Ibid. Pág. 363- 364.

*R.K.O Radio Pictures* fue el estudio que más cambios de directorio tuvo durante el período. A principio de los treinta se dedicaba a hacer películas de grandes presupuestos, pero a la larga, comenzó a filmar películas clase B, para mejorar la rentabilidad, hasta su cierre en 1955. RKO tuvo mucha fama con los musicales de Ginger Royers y Fred Astaire, así como con dos grandes películas de la historia del cine: *King Kong* (1933), y *Citizen Kane* (1941); Además de estos, RKO, desarrollo una nueva ola de cintas de terror en la década de los cuarenta, las cuales ampliaron el espectro de los espectadores de terror de los treinta, mediante la complejización de las tramas y estenografías, gracias a mayores presupuestos, aunque varias de estas cintas fueron lados B. Ejemplo de estas cintas son, *The cat people* y *I walked with a Zombie*. Estas eran terror contemporáneo, que tenía que ver con radiación y sucedían en las grandes ciudades, no como Frankenstein ni Drácula.<sup>58</sup>

*Universal*, por su parte, comenzó la década de los treinta centrada en reestrenos y en clases B, pero ya en 1936, pasaron a filmar cintas clase A. Estas, en todo caso, no contaron con grandes estrellas, sino más bien, con estrellas nuevas, para abaratar costos en los sueldos. Terminando la década de los cuarenta, en 1946, Universal se fusionó en con *Internacional*, creando *Universal Internacional*. El éxito más grande de este estudio comenzó en las comedias basadas en vaudeville, para luego pasar a las cintas de Abbott y Costello.

Estos actores, fueron un verdadero fenómeno de la industria cinematográfica estadounidense. Hicieron una treintena de películas donde en un comienzo satirizaban escenas contemporáneas de la vida estadounidense, para luego sumarse a la fiebre de cintas de guerra, para luego incluso aprovecharse de los géneros cinematográficos estadounidenses, que eran tan bien conocidos por la gente, con cintas como *Bud Abbott y Lou Costello Meet Frankenstein* (1948) o *Bud Abbott and Lou Costello in Hollywood* (1945). Sus cintas tenían un público cautivo que los seguía y admiraba, lo que hacía de ellos un fenómeno perfecto, principalmente porque sus cintas eran de bajo costo y de gran recepción del público.<sup>59</sup>

*Columbia* fue la primera de las big eight, en pasar al sistema de grupos de productores en 1931. En noviembre de ese año, la siguieron Fox y Paramount. Ella se especializó sobre todo en westerns, seriales y películas de acción. Al reponerse de la

---

<sup>58</sup> Cfr. LANGFORD. Op. Cit. Pág. 163.

<sup>59</sup> Cfr. SCHATZ. Pág. 351- 355.

crisis económica, comenzó a hacer cintas con mayor presupuesto. Su mayor estrella era ciertamente Rita Hayworth la que generaba millones al estudio.

El último estudio de la trilogía de estudios menores es Artistas Unidos, la cual se formó en 1919 por íconos del cine de la época, quiénes buscaban un estudio que fuese independiente para producir y distribuir sus cintas. Entre los creadores de encuentran Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, y el director D.W. Griffith.

Además de estos ocho grandes estudios, hubo al menos cinco estudios pequeños de importancia para el sistema: Walt Disney Producciones que se especializó en la animación, gran boom de la década del cuarenta. Su éxito fue tan grande, que incluso los grandes estudios hicieron sus propias cintas de caricaturas, como a *Tom y Jerry*, de la MGM, o *Bugs Bunny* de la Warner. Estaba también *Monogram Picture Corporation*, la cual hizo muchos westerns y la exitosa serie de Charlie Chang. *Selznick International Pictures*, estudio formado por el director David O. Selznick. Este estudio trabajaba como productor independiente, donde los directores y actores que trabajaban en él arrendaban sus servicios a los grandes estudios, Alfred Hitchcock trabajaba para este estudio en su período estadounidense. Un estilo similar lo tenía la productora *Samuel Goldwyn Pictures* y *Republic Pictures*.

Parte esencial de la vida de estos estudios dependía de sus estrellas, ya que estas llegaron a constituir una marca publicitaria y un sello único de cada estudio. La importancia que los estudios dieron a las estrellas se puede apreciar en que si bien nuevos recursos se fueron sumando al paradigma de construcción, salvo por la introducción del sonido y el technicolor, no hubo que hacer grandes inversiones por una nueva tecnología, sin embargo los costos de las cintas subieron de una manera bastante sorprendente.<sup>60</sup> Para Gerber Bakker, esto sucede principalmente por que se comenzó a pagar altos sueldos a los oficios de creatividad, como actores, directores y guionistas, ya se comenzó a utilizar sus nombres como marcas que publicitaran la cinta por si solas.<sup>61</sup> Este proceso, que comenzó alrededor de 1920 se sigue utilizando hoy, más su período de máximo esplendor fue durante los treinta y los cuarenta.

En esta época, habían escasos estudios del mercado que fuesen significativos. No se estudiaba qué era lo que el público quería y como lo quería como se hace hoy.

---

<sup>60</sup> SEDGWICK y POKORNY. Op. Cit. Pág. 16 y 17.

<sup>61</sup> BAKKER. Op. Cit. Pág. 50.

Hacer una cinta era siempre esperar que el público fuese a ir, para recuperar la inversión. Las cintas, a diferencia de un bien raíz o de otra inversión grande, tras su estreno el precio baja a cero. No se podrá arrendar ni revender para recuperar la inversión total. Por esto, la venta de entradas debía recuperar la inversión. Como lo prueban los estudios para Inglaterra y EEUU, la fama de los estudios no era suficiente publicidad para una cinta.<sup>62</sup> La solución a esta incertidumbre fue crear un complejo sistema en donde la fama adquirida por las estrellas, era el principal soporte publicitario de una cinta.<sup>63</sup> Las lealtades de la gente para con las estrellas, era mayor que para con estudios, géneros o títulos conocidos. Por esto, la creación de las estrellas, era un proceso cuidado y meditado.<sup>64</sup> Las estrellas, de esta manera, no aseguraban un hit necesariamente pero sí que su público cautivo las iría a ver al cine.

Parte de este proceso fue hacer de las estrellas, una especie de propiedad, los cuales incluso se arrendaba a otros estudios por grandes sumas. Se hacía que su popularidad creciera de distintas maneras: Los estudios encargaban a sus departamentos de publicidad coordinar los horarios de las estrellas, para estar siempre visibles, se les enseñaba como hablar en público, se les otorgaba nuevos nombres y nuevos looks, los estudios además respondían hasta 32 millones de cartas de admiradores que recibían por año, con fotos autografiadas.<sup>65</sup>

Ilustración 04, 05 y 06: Ejemplos gráficos de afiches publicitarios estadounidenses.



<sup>62</sup> Ibid. Pág. 51- 53.

<sup>63</sup> Cfr. BAKKER. Ibid. Pág. 49. Es también posible que los costos de los creativos hayan subido motivados por los grandes estudios, para que estudios más pequeños no pudiesen pagarlos y así poder tener un mayor control sobre las mega producciones y sus ganancias. De cualquier manera, la idea de lograr que el público fuese a ver una película de una estrella por verla a el o ella, en vez de necesariamente la cinta por si sola, acababa con parte de la incertidumbre del reembolso económico.

<sup>64</sup> Ibid. Pág. 53 y 54.

<sup>65</sup> GIANNETTI, Louis y EYMAN, Scout. *Flash back. A Brief History of Film*. Fourth Edición. EEUU: Prentice Hall, 2001. Pág. 124.

Los productores y los distribuidores publicitaban a las estrellas de manera pomposa. Ya para 1910, se hacían grandes afiches con sus caras y cuerpos, para poner en las salas al momento de los estrenos. Las cuales a todo color invadían las salas de teatro del EEUU. Por el estilo del afiche se podía saber inmediatamente que género era. Para 1928, se comienza con campañas a nivel nacional en EEUU, adquiriendo tempranamente el concepto contemporáneo de estrenos: el multi estreno en varias salas al mismo tiempo.<sup>67</sup>

Esto se acompañaba de un *sistema* de marketing que implica edición de revistas, críticas a las cintas y a los actores y chismografía que configurarán una especie de filosofía en torno al culto de las grandes estrellas, con revistas especializadas en la farándula cinematográfica. Así como también los periódicos más importantes contaban con páginas completas dedicadas al cine.<sup>68</sup>

El Star System, creaba protagonistas firmemente caracterizados. “La gente que actúa en películas es elegida para sus papeles debido a las precisas impresiones sobre el personaje que transmiten al público. Por ejemplo, desde el primer momento que vemos a Walter Pidgeon en una película sabemos que no podría hacer algo malintencionado o mezquino en ella.”<sup>69</sup> Era esperado que los actores tuviesen un alto nivel de veracidad y una alta capacidad de crear un ambiente de realidad en las cintas. Así, la abnegada lucha de los protagonistas contra los obstáculos, su fuerza de carácter y el final feliz fueron características que describieron la realidad en los ojos de Hollywood.

Las estrellas que promovía eran consideradas casi como pequeños dioses. “Estrellas de cine no son un empleado más ‘Se presenta de ordinario acompañada de sirvientas, periodistas y secretarias. Firma autógrafos con aire displicente y tiene un disgusto mortal cada vez que los periódicos, después de un estreno, aseguran que no ‘estaba tan bonita como personalmente’. Por esto la estrella es la gran adúladora del

---

<sup>66</sup> NOURMAND, Tony y MARSH, Graham. *Film Posters of the 40's*. Londres: Taschen, 2005. *Abbot and Costello in Hollywood* Pág 59, *My darling clementine*. Pág 47, *Black Friday* Pág. 101.

<sup>67</sup> BAKKER, Op. Cit. Pág. 55.

<sup>68</sup> Cfr. BAKKER. Op. Cit. en 1913, el New York Evening Journal ya vendía grandes cantidades de dinero en publicidad fílmica.

<sup>69</sup> BORDWELL. Op. Cit. Pág. 41.

fotógrafo y del maquillador. De ellos depende la impresión que causará al público.”<sup>70</sup> Pero además en las pantallas representaban personajes que eran grandes modelos. Que salían adelante de los problemas, que conseguían lo que querían. No por nada, a esta industria se le conocía como *The Dream Factory*<sup>71</sup>. La industria de los sueños miraba el mundo de una manera positiva.

Por lo tanto, podemos ver que el sistema clásico de producción estadounidense representaba una compleja red de relaciones entre los grandes estudios y los pequeños, entre productores, directores y guionistas, un elaborado mundo de súper estrellas, sustentado por prensa escrita, radial y gráfica, la cual relacionaba este complejo mundo con el público. Además de una gran red de distribución nacional e internacional para finalmente llegar a un oligopolio, al menos en EEUU de exhibición de las cintas. Cumpliendo así todos los pasos necesarios por una industria cultural para poder masificarse, es decir, poseía la técnica y la tecnología para “proveer, en todos los lugares, bienes estandarizados para satisfacer numerosas demandas idénticas”<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> *CineLandia*, Estados Unidos Business Office: Spanisch-American Publishing. 1927-1948. Mensual. Abril 1942, 12ª (667) Tomo XVI N4. Editada en todo Latinoamérica Pág. 07.

<sup>71</sup> Cfr. SCORSESE, Martin. *20th Century Fox: Photographs from the Fox Archive*. EEUU: Abrams, Harry N Inc. 2004.

<sup>72</sup> MATTERLART. Op. Cit. Pág. 1. Refiriéndose a como la Escuela de Francfort entendía a las Industrias Culturales. Además de esto, se añaden que existen pocos centros de producción, y los puntos de recepción pueden llegar a estar muy lejanos, lo que necesita una planificación y organización de la gestión. Espacios, que si bien no están desarrollados en esta tesis, Hollywood dominaba a la perfección.

## Capítulo 2: La producción chilena durante la década del cuarenta.

“Actualmente las publicaciones cinematográficas dedican, muchas columnas al cine nacional, las entrevistas a las ‘estrellas’ se hacen cada día más extensas y numerosas, hay trajín de autógrafos y todo lo que puede dar una apariencia de un Hollywood local.

*Pero detrás de esta tramoya es bien poco lo que se ve.”*

*Boletín Cinematográfico, Viernes 8 de junio de 1945. Nº 1256 Pág. 110*

### 2.1: Lo clásico en la periferia.

Para los santiaguinos de la década del cuarenta, no había que acercarse necesariamente a la sala de cine más cercana para ver a sus estrellas favoritas. Solamente debía ir al quiosco de la esquina. Los más prestigiosos medios escritos de la época dedicaban grandes espacios a la difusión del cine. *El Mercurio*, utilizaba para mediados de la década al menos dos planas en mostrar los afiches publicitarios de pequeño tamaño, fotos con escenas de las cintas con seductores bajadas de pie, la programación de la semana, los horarios del día, los cines donde se estrenaban cintas, artículos sobre estrenos nacionales y datos de cintas extranjeras y escuetas críticas cinematográficas, escritas por D. de la V. Además *La Nación* también daba una plana para el cine, donde el espacio estaba dedicado a artículos tipo comentarios de los estrenos u entretelones de las filmaciones, y los clásicos afiches publicitarios.

Ilustración 07: Ejemplo gráfico de publicidad en páginas de periódico.



Fuente: *El Mercurio*. 16 agosto 1947. *La Historia de María Vidal* y las publicidades de su alrededor como se podía apreciar en la página de publicidad de cine en *El Mercurio*. Pág. 27.

Además, famosas revistas de actualidades y magazines como *Ercilla*, *Vea* y *Zigzag* también destinaban páginas especialmente para el cine. Junto con esto, se podía encontrar una amplia gama de revistas especializadas en cine en los quioscos. *Cine-Mundial: revista mensual ilustrada* (1926-1946), *Cinelandia*, *Spanish-American Publishing* (1927-1948), ambas de publicación estadounidense, traducidas para la comercialización por todo Latinoamérica. En formato de revista femenina, donde además de cine, se daban recetas de cómo mantener el hogar. Así como también sobre la moda que se usaba en Hollywood.<sup>73</sup> *Cinecoctel: cine y radio*. (1936-1947), *Cinemundo* (1943-1952) 21 números, *Cinema* (1945-1952) y *Ecran* (1930-1969).

En regiones también hubo publicaciones especializadas, pero más bien fugaces: *Mensajero cinematográfico* editado entre 1939-1941 en Punta Arenas, *Sinopsis* con dos años de publicación 1941-1942 en Valparaíso, *Magazine cinematográfico*, de Osorno con solo 24 publicaciones en 1943, *Horizontes porteños*, de Valparaíso con existencia en 1944-1945 con solo 5 números publicados, *Cine* y

<sup>73</sup> *CineLandia*. Op. Cit. "La cocina de las estrellas", "Reuniones de te", "Coma carne y ahorre dinero" escritos todos por Betty Fellows. "Sombreros de Hollywood", "Moda de cinelandia" y "Encajes y bordados."

radio. De Iquique y Santiago con corta vida en 1947, *Cine social* de Punta Arenas 1947-1951 y *Cine al día*, editada por un año, 1948, en Antofagasta.

Paralelo a esto, se editaron revistas no dirigidas necesariamente al público, si no más bien al servicio de la industria cinematográfica chilena como, *La revista del Teatro Metro* (1936-1948), *Micro-cine*, del Centro Inter Americano de Publicidad (CIAP), 1941. *Suplemento especial para los teatros: Recoleta, Nacional, Comedia, Independencia, Recoleta y Franklin*, con 17 números editados, *Cine información: para el exhibidor* de 1941, *Teatro Cisterna*, de 17 números y ciertamente la más importante fue *Boletín Cinematográfico*, publicada entre 1935 y 1953, la que además creaba un suplemento y un anuario de gran importancia para el gremio de los trabajadores de cine así como para la investigación de esta tesis.

En conjunto con esta publicación *Ecran* también tiene un rol de importancia. Esta estuvo en los cuarenta, a cargo de la connotada periodista María Romero, la que sacó a *Ecran* del formato de revista de mujer que tuvo en los treinta y le hizo recuperar al cine como tema prioritario, especialmente su chismografía. En Chile, *Ecran* mostraba en sus páginas las vidas privadas de las estrellas, las mostraba en las portadas y vendía fotos autografiadas, se mostraban sus casas, sus mascotas favoritas, sus vidas amorosas, sus escándalos. De Greta Garbo a Marilyn Monroe, como señalara Jacqueline Mouesca, la *chismografía hollywoodense* pasó a ser un tema recurrente. Además de ser conveniente para las ventas. Esto permitía reconocer cualidades personales, y las no tan personales en los roles de los actores.

Si *Ecran* fue fiel a Hollywood, también lo fue al cine chileno. Ante cada estreno de una cinta nacional, comenzaban, primero pequeños artículos con frases como “*sabemos que se echó a rodar...*” o pequeñas noticias del Miero Diario<sup>74</sup> hasta hacer entrevistas completas a directores<sup>75</sup> y protagonistas<sup>76</sup> en las semanas antes del estreno. Incluso *La Chica del Crillón* estrenada el 22 de julio de 1941, comenzó a publicitarse en diciembre de 1940, ahora, las cintas de Coke Deláno, tendían a ser muy comentadas en *Ecran* y en el resto de la prensa de la época. Ya que se opinaba, más o menos generalizadamente que “cada película de Coke marca un adelanto en

---

<sup>74</sup> *Ecran*, N° 515, Sección de noticias cortas: “En miero diario: Ya se cristaliza ‘La Chica del Crillón’”, Pág. 21. “Van ya cuajándose los nombres de los interpretes de la película próxima de Coke: ‘Chica del Crillón’. Ya hay apellidos y muy conocidos – Souviron, Meri, Puelma, Merlet-; pero quizás..., quizás, nos habría agrado mejor saberlos desconocidos: revelaciones. Ese es el papel de Coke.”

<sup>75</sup> *Ecran*, N° 548 “Jorge Deláno presenta: La Chica del Crillón” Pág. 14 y 15.

<sup>76</sup> DEL CAMPO. Santiago. “Una tarde en el Crillón con Beverly Bush.” En *Ecran* N° 515, Pág. 21.

nuestro cine”<sup>77</sup> especialmente, después de que en 1934, hiciera *Norte y Sur*, la primera cinta hablada chilena.

Tanto el *Boletín Cinematográfico* como *Ecran*, pertenecían al amplio mundo de las revistas especializadas que tenían como uno de sus roles principales el publicitar las cintas y las estrellas. Las campañas de publicidad nacionales, implicaban varias reuniones con la prensa para mostrar avances en algunos casos, o sencillamente para dar información. Se hacían comidas especiales, pre estrenos semanas antes del estreno real al público cuando la cinta estaba lista con antelación, cosa no muy común, o sencillamente la noche anterior, (este es el motivo por que las fechas de estreno en nuestro cine, en general tienen diferencias de días). A estas *avant premier*, estaban invitados políticos, damas de sociedad y directores de estudios o distribuidoras. Además se comenzaban a difundir los afiches publicitarios con cierta anticipación en prensa. Afiches que dependiendo del presupuesto de la cinta eran fotografías de escenas de las cintas con escritos a mano, o sencillamente dibujos, como los de *Romance de Medio Siglo*. En todo caso, el soporte gráfico tenía la característica de ser un collage entre escritura a mano, recortes de escritura a máquina y fotos o dibujos:

Ilustración 08, 09 y 10: Ejemplos gráficos de publicidad nacional



Afiche publicitario *Nada más que amor*: *El Mercurio* 24 agosto 1942, Pág. 25.

Jorge Délano no tuvo dinero para fotografiar a los actores en la campaña publicitaria, si que en vez los dibujó el mismo. Pintura para publicidad de *Escándalo*, 1940.<sup>78</sup>

Afiche Publicitario *El amor que pasa*: *El Mercurio*: 14 marzo 1947, Pág. 26.

Sobre este tema, no se encontró ningún trabajo en particular que tratara el oficio de pintar carteles de cine ni de hacer la publicidad en la prensa. Sin embargo, es importante saber quienes pintaban los carteles, cómo lo hacían, que más pintaban en

<sup>77</sup> *Ecran*, Op. Cit. Número 548, “Jorge Délano presenta la Chica del Crillón” Pág. 14 y 15.

<sup>78</sup> DÉLANO, Jorge. *Yo Soy Tu*, Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2002.

sus trabajos, o como era la vida de los carteleros, oficio bastante común de esta época. Oficio que pertenece a nuestro patrimonio cultural y a nuestra memoria.

Además de estos afiches las cintas se publicitaban afuera de las salas de cine, con grandes carteles que se colgaban de sus marquesinas. Las cuales estaban diseñadas para esto. Además, en las calles, afuera de las salas de cine, se ponían afiches promocionales de las cintas, con los títulos escritos en gran tamaño y las estrellas pintadas a mano, estos afiches apelaban al transeúnte común. Si nos referimos a los teatros más importantes, la mayoría de ellos estaba en grandes avenidas y en el centro, lo que implicaba que eran lugares donde había mucho movimiento de peatones. En octubre de 1940, la municipalidad de Santiago, decide prohibir la publicidad por medio de carteles en la calle. *El Boletín Cinematográfico* hace una fuerte crítica a esta prohibición, argumentando que era una de las mejores maneras de publicidad y que no le podían quitar esto al cine.<sup>79</sup>

*Ecran* comenzó con una campaña en Diciembre de 1940 llamada "Presentamos". Esta constaba en presentar a las nuevas estrellas chilenas, la cual incluía una página a la semana con una foto de alguna nueva estrella y una brevísima descripción de su carrera. Estas claro, no eran necesariamente solo de cine, ya que *Ecran* también se preocupaba de teatro y radio. Muchas de las estrellas de esos medios actuaban en cine a la vez, por que en esta época no existían estrellas que se dedicaran únicamente a un solo formato de entretenimiento. Antes de los estrenos y en las semanas siguientes se les hacía entrevistas en radio y en las revistas como *Vea*, *Ercilla* y *Zigzag*.

Nuestro pequeño Star System se fue así, consolidando. La mayor muestra de esto es que ciertos actores, o en su rol común o por sus capacidades histriónicas, se convirtieron en verdaderas marcas. La Desideria, Ana González Olea, o Lucho Córdoba, lograban llevar audiencias al cine solo por su nombre, el cual se ponía de gran tamaño en los afiches, y siempre aparecían sus caras. Por ejemplo, en *Un hombre cayó al Río*, Córdoba actuaba en cuatro roles. En el *Boletín cinematográfico* se proponía para el programa: "Lucho vagabundo, Lucho cura, Lucho argentino, Lucho mexicano. Un éxito cómico protagonizado por Lucho Córdoba en la más desorbitante de sus actuaciones para el cine nacional"<sup>80</sup> Sus ocho cintas, todas comedias, fueron éxitos en el cine nacional.

---

<sup>79</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 11015, 11 de Octubre de 1940 "El eterno problema", Pág. 198.

<sup>80</sup> *Boletín Cinematográfico*. "Crítica a *Un hombre cayó al Río*"

Ilustraciones: 11, 12, 13, 14, 15, y 16: Ejemplos gráficos de afiches de las grandes estrellas de la década en Chile.



Fuente: Todos los afiches de *El Mercurio*. *La Desideria: Dos Caídos de la Luna*, 6 octubre 1945, Pág. 31. Donde la Desideria aparece con Eugenio Retes: Verdejo. *Pal otro Lao*, 14 diciembre 1942, Pág. 23. *El Relegado de Pichintún*, 15 agosto 1943, Pág. 37. Lucho Córdoba: *Un hombre cayó al río*, 17 abril 1945, Pág. 37. *Tonto Pillo*, 9 marzo 1948, Pág. 29. *Memorias de un Chofer de Taxi*, 13 abril 1946, Pág. 23.

Este fenómeno sin embargo no alcanzó a equipararse a EEUU. Según la información disponible las estrellas nacionales no firmaban contratos por largos años con los estudios. Salvo por Lucho Córdoba que en septiembre de 1942 tuvo un contrato con Chile Films para filmar seis películas. Sin embargo al tiempo, el actor solicitó dar por terminado el contrato ya que aún no se filmaba ninguna cinta, por esto Chile Films le dio permiso para actuar en una cinta de V.D.B.<sup>81</sup>. Salvo por Chile Films que poseía presupuestos bastante menos escuetos que el resto de los estudios, hacer

<sup>81</sup> Vigésima séptima Sesión del directorio de Chile Films, 28 septiembre 42, Pág. 89. y Cuadragésima cuarta Sesión del Directorio de Chile Films, 8 de junio de 1943, Pág. 175. Archivos en dominio de Chile Films S.A.

contratos a largo plazo era bastante complicado. En Chile los contratos eran por películas, y común era su incumplimiento o su atraso.

Los grandes estudios chilenos de esta manera no invertían en las estrellas. No se les enseñaba como hablar correctamente ni de les daba nuevos nombres, Precisamente, por que el estudio no tenía como invertir en ellos. En cambio, los distribuidores y exhibidores, hacían grandes esfuerzos publicitarios base de las estrellas. El caso de Marcela Montes, protagonista de *La Historia de María Vidal* (1945) de Chile Films, que tenía por nombre artístico el de Marión Louis.<sup>82</sup>

Aún así, no se puede dejar de lado el esfuerzo hecho, por varios estudios y revistas en torno a los futuros actores de cine. Por ejemplo, Chile Films tenía una escuela de actores la cual fue creada por una idea de Argentina Sono Films, de hecho su director se buscó por meses entre los profesores trasandinos.<sup>83</sup> A la larga “Se acordó aprovechar el tiempo que demorará la construcción de los estudios para organizar cursos de preparación para acortes cinematográficos.”<sup>84</sup> *Ecran*, por su parte, hizo un archivo fotográfico con jóvenes y jovencitas que querían ser estrellas de cine<sup>85</sup>. *Ecran* ponía este archivo a la disposición de los cinematografistas. De él no se han encontrado rastros, ni información si alguien llegó a actuar en alguna cinta. Sin embargo de encontrarse sería un excelente fuente para la historia cultural chilena del cuarenta, ya que ayudaría a responder ¿Cómo eran las personas que querían ser estrellas en Chile?, ¿Habían niños y adultos en las fotografías?, ¿A qué clase socioeconómica pertenecían?, ¿Eran la misma cantidad de hombres y mujeres o había un género que predominara?, ¿Se imitaba a las estrellas de Hollywood en las poses?, ¿Venían estas con un currículum?

Un excelente fuente para estudiar el afán de ser estrellas de cine entre los chilenos se puede encontrar en *Hollywood es así* de Jorge Délano. Cinta de 1944 que trata de la vida de una actriz nacional que se gana un premio para ir a actuar a Hollywood. En ella se podrían ver las desilusiones y las expectativas de una joven chilena común y corriente. Lástima que esta cinta no está disponible, sólo se puede estudiar a través de crítica de prensa.

---

<sup>82</sup> LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 90.

<sup>83</sup> Cfr. Octava Sesión del Directorio de Chile Films, 20 abril 1942, Pág. 24. Archivos en dominio de Chile Films S.A.

<sup>84</sup> Primera Sesión del Directorio de Chile Films, 21 enero de 1942, Pág. 5. Archivos en dominio de Chile Films S.A.

<sup>85</sup> Cfr. *Ecran*. Op. Cit. “Editorial” N° 481. Pág. 1-3.

Podemos ver así que nuestra industria cinematográfica intentó crear un Star System nacional. El cual efectivamente funcionó, aunque en pequeñas proporciones, ya que ciertos actores lograron convertirse en marcas, así como también lo lograron algunos directores. Todo esto apoyado principalmente en las otras industrias culturales, como lo son la prensa escrita, especialmente las revistas especializadas, y la radio. La creación de un circuito de estrellas nacionales les servía también a estas industrias, ya que incentivaba la compra de revistas si en su portada de publicitaba una nueva cinta nacional, y se incentivaba al público a oír las entrevistas de las estrellas.

En relación con los estudios cinematográficos chilenos, es menester decir que no existen publicaciones en torno al tema, sin embargo, fuentes como las distintas publicaciones del *Boletín Cinematográfico* son muy esclarecedoras. De estas fuentes gremiales es posible obtener que Chile no llegó a un nivel de capitalismo avanzado en el cine, ya que nuestros estudios no tenían una integración vertical. Más, sí existieron compañías chilenas, que competían con las estadounidenses y argentinas (incluso mexicanas) por las tres áreas esenciales de la vida de una cinta: producción, distribución y exhibición, como lo veremos más adelante.

Ninguno de los tres estudios más importantes de la década, a saber; Chile Films, Santa Elena y V.D.B. tenían sus propios medios de distribución y exhibición. Mucho menos lo tenían los estudios más pequeños, algunos que sólo produjeron una cinta.

Tabla 03: Cintas chilenas y sus estudios de producción en la década del cuarenta.

| <b>Título:</b>                      | <b>Director:</b>       | <b>Productora:</b>  | <b>Estreno</b> |
|-------------------------------------|------------------------|---------------------|----------------|
| <i>Entre Gallos y Medianoche</i>    | Eugenio De Liguoro     | Chile Sono Films    | 19-Abr-40      |
| <i>Escándalo</i>                    | Jorge Délano           | Sin estudio         | 18-Jun-40      |
| <i>Me caso con la Quintrala</i>     | Gabriel Sanhueza       | Sin Información     | 18-Jul-40      |
| <i>Las apariencias engañan</i>      | Victor Álvarez         | Andes Films         | 24-Dic-40      |
| <i>Amanecer de esperanzas</i>       | Miguel Frank           | Sin Información     | 22-Abr-41      |
| <i>Barrio Azul</i>                  | René Olivares          | Sin Información     | 27-May-41      |
| <i>La chica del Crillón</i>         | Jorge Délano           | Estudio Santa Elena | 22-Jul-41      |
| <i>Verdejo gasta un millón</i>      | Eugenio De Liguoro     | V.D.B.              | 26-Oct-41      |
| <i>Bar Antofagasta</i>              | Carlos García Huidobro | Estudio Santa Elena | 13-Ene-42      |
| <i>Lo que el verdejo se llevó</i>   | Eugenio De Liguoro     | V.D.B.              |                |
| <i>Un hombre de la calle</i>        | Eugenio De Liguoro     | V.D.B.              | 28-Jul-42      |
| <i>Nada más que amor</i>            | Patricio Kaulen        | Sin Información     | 25-Ago-42      |
| <i>Verdejo gobierna en Peñaflor</i> | Eugenio De Liguoro     | V.D.B.              | 24-Nov-42      |
| <i>Pal otro lao</i>                 | José Bohr              | Sin Información     | 15-Dic-42      |
| <i>Árbol viejo</i>                  | Isidoro Navarro        | Aconcagua Films     | 13-Abr-43      |

|                                      |   |  |           |
|--------------------------------------|---|--|-----------|
| <i>Tu eres mi marido</i>             | Eugenio De Liguoro                      | V.D.B.   | 22-Jun-43 |
| <i>El relegado de Pichintún</i>      | José Bohr                               | Chilargen  | 17-Ago-43 |
| <i>Flor de Carmen</i>                | José Bohr                               | Cira   | 28-Mar-44 |
| <i>Hoy comienza mi vida</i>          | Eugenio De Liguoro                      | V.D.B.   | 25-Abr-44 |
| <i>Hollywood es así</i>              | Jorge Délano                            | Estudio Santa Elena                              | 19-Jul-44 |
| <i>Romance de medio siglo</i>        | Luis Moglia Barth                       | Chile Films                                      | 10-Sep-44 |
| <i>Bajo un cielo de gloria</i>       | José Bohr                               | Cira   | 05-Dic-44 |
| <i>Amarga verdad</i>                 | Carlos Borcosque                        | Chile Films                                      | 19-Feb-45 |
| <i>Un hombre cayó al río</i>         | Eugenio De Liguoro                      | V.D.B.   | 17-Abr-45 |
| <i>La casa está vacía</i>            | Carlos Schlieper                        | Chile Films                                      | 02-Jul-45 |
| <i>Cita con el destino</i>           | Miguel Frank                            | V.D.B.   | 07-Ago-45 |
| <i>Casamiento por poder</i>          | José Bohr                               | Cira /V.D.B.                                     | 26-Sep-45 |
| <i>Dos caídos de la luna</i>         | Eugenio De Liguoro                      | V.D.B.   | 08-Oct-45 |
| <i>El padre Pitilo</i>               | Roberto de Ribón                        | Chile Films                                      | 12-Feb-46 |
| <i>Memorias de un Chofer de Taxi</i> | Eugenio De Liguoro                      | V.D.B.   | 15-Abr-46 |
| <i>La Dama de la Muerte</i>          | Carlos Hugo Christensen                 | Chile Films                                      | 04-Jun-46 |
| <i>El diamante del Maharajá</i>      | Roberto de Ribón                        | Chile Films                                      | 16-Sep-46 |
| <i>Tormenta en el alma</i>           | Adelqui Migliar                         | San Miguel/ Santa Elena                          | 01-Oct-46 |
| <i>Sueña mi amor</i>                 | Eugenio De Liguoro                      | V.D.B.   | 03-Nov-46 |
| <i>Música en tu Corazón</i>          | Miguel Frank                            | Independiente                                    | 19-Nov-46 |
| <i>El hombre que se llevaron</i>     | Jorge Délano/ José Bohr                 | Chile Films                                      | 26-Nov-46 |
| <i>La Dama de las Camelias</i>       | José Bohr                               | Chile Films                                      | 13-Ene-47 |
| <i>Encrucijada</i>                   | Patricio Kaulen                         | Independiente                                    | 04-Mar-47 |
| <i>El amor que pasa</i>              | José Bohr                               | Cira   | 17-Mar-47 |
| <i>El último guapo</i>               | Mario C. Lugones                        | Chile Films                                      | 15-Abr-47 |
| <i>Si mis campos hablarán</i>        | José Bohr                               | Araucanía Films                                  | 01-Jul-47 |
| <i>La Historia de María Vidal</i>    | René Olivares                           | Chile Films                                      | 19-Ago-47 |
| <i>Yo vendo unos ojos negros</i>     | José Rodríguez                          | Chimex   | 09-Sep-47 |
| <i>Tonto pillo</i>                   | José Bohr                               | José Bohr  | 08-Mar-48 |
| <i>Mis espuelas de plata</i>         | José Bohr                               | Independiente                                    | 24-May-48 |
| <i>La mano del Muertito</i>          | José Bohr                               | Independiente                                    | 13-Jul-48 |
| <i>El paso maldito</i>               | Fred Matter                             | Sin Información                                  | 14-Mar-49 |
| <i>Esperanza</i>                     | José Francisco Mugica/<br>Eduardo Boneo | Chile Films/ Sub<br>Cinematográfica<br>Argentina | 08-Ago-49 |
| <i>La cadena Infinita</i>            | José Bohr                               | Sin Información                                  | 24-Oct-49 |

Fuente: CINESC

Antes de los grandes estudios, las cintas se hacían a base de puro esfuerzo. Un ejemplo ya clásico es la descripción de cómo *Escándalo* 1940, se filmó en una casa donde cada uno de los sets era una de las habitaciones, las cuales se prepararon acústicamente con las frazadas del Sanatorio del Melocotón, centro para tuberculosos de principios de siglo. Estas anécdotas de la construcción técnica de la casa estudio se suman a la de cómo ésta además estaba embrujada. Así mismo, la primera máquina reveladora automática usada en Chile, fue en una casa convertida en laboratorio para esta película. Aún así, una cinta sin estudio, fue distribuida por Artistas

Unidos a toda la América Hispana.<sup>86</sup> Situación que sucedía por primera vez en la historia del cine Sud americano

En 1938 se creó Chile Sono Films, por Dante Beteo, René Berthelón, Siegmundo Mewe y Alfredo Rodé. Este gran estudio, llamado igual a Argentina Sono Films, que sería de importancia para nuestra historia, fue equipado con máquinas traídas desde Buenos Aires. *Entre Gallos y media noche* fue su última producción.<sup>87</sup>

En 1940, se crea la Cooperativa cinematográfica Chilena Ltda. Donde Oscar Hadjez, es uno de los directores/ dueños. Esta contó con una inversión de 10 millones, la más alta en la industria cinematográfica hasta el momento. Esta cooperativa se preocuparía de lo artístico, técnico y económico. La cual venía a “Abrir un camino de buenos augurios a la industria chilena.”<sup>88</sup> A pesar de que esta cooperativa haya cambiado su nombre, nunca más apareció nombrada en el *Boletín Cinematográfico*.

En 1944 se forma Artistas Chilenos Asociados, el cual tiene un comité administrativo presidido por Carlos Cariola y Jorge Infante, entre otros. El director y supervisor general será Adelqui Millar. Este proyecto tiene a su haber 13 millones para invertir en infraestructura. El sindicato de actores ha ofrecido su cooperación incondicional y gratuita.<sup>89</sup> De esta asociación no se sabe si se produjo alguna cinta o cómo trabajaba. Pero es menester destacar, el parecido a Artistas Unidos, en su lógica fundacional. Más Artistas Chilenos Asociados nunca volvió a aparecer nombrada después de esto, ni como productora ni prestamista.

Así mismo en 1947, se crea Chimex, compañía cinematográfica que funciona con actores, directores y técnicos chilenos y mexicanos.<sup>90</sup> Por ejemplo, con el director Joselito Rodríguez y la niña prodigio mexicana Evita Muñoz: Chachita, la que actuó en la cinta *Yo vendo unos ojos negros* (1947). De esta compañía no se sabe nada más, después de esta cinta no volvieron a producir otra en la década.

---

<sup>86</sup> *Boletín Cinematográfico*. N° 994. Viernes 10 de mayo de 1940. “Importante negociación” Pág. 73.

<sup>87</sup> GODOY QUEZADA. Mario. *Historia del cine Chileno*. Santiago: [s.n.], 1966. Pág. 130.

<sup>88</sup> *Boletín cinematográfico*. N° 978, 19 enero 1940 “Cooperativa cinematográfica Chile Ltda.” Pág.1473

<sup>89</sup> *Suplemento Boletín cinematográfico*. Abril 1944 “Gran actividad cine chileno”, Pág.3.

<sup>90</sup> LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág.91.

Ilustración 17: Publicidad de la única cinta de Chimex en esta década.



Fuente: El Mercurio, 8 de septiembre de 1947, Pág. 41.

De los tres grandes estudios, el Estudio Santa Elena se forma aproximadamente en 1941, quizás antes. Lo cierto es que estaba totalmente funcional para la filmación de *La chica del Crillón*. Este era propiedad de Jorge Délano y Jorge Spencer, un connotado ingeniero de sonido de la época. Entre ambos habían obtenido un préstamo de unos cuatrocientos mil pesos, con los cuales construyeron el estudio. Para el cual, según el propio Délano se compraron “equipos fotográficos y de grabación de primer orden.”<sup>91</sup> Este se encontraba a pocos kilómetros de Santiago. Fue catalogado en *Ecran* como “el enfoque más efectivo al avance de la industria cinematográfica del país.”<sup>92</sup>

Délano y Spencer, esperaban recuperar la inversión y pagar el préstamo tras la taquilla que implicaría *La Chica del Crillón*, más tras el famoso altercado que hubo después el estreno con don Benjamín Edwards, escritor de la novela homónima en la cual esta cinta está basada. Las taquillas no fueron como se esperaban, lo que les trajo problemas para pagar el préstamo.<sup>93</sup> De cómo se resolvió este problema no se sabe, pero el Estudio Santa Elena continuó produciendo cintas: *Hollywood es así*, 1944, de Jorge Délano y *Bar Antofagasta* de 1942 dirigida por Carlos García Huidobro. El final del Estudio Santa Elena llega en 1948.

Además existía el estudio V.D.B de Ricardo Vivado, Eugenio De Liguoro y Ewald Beier.<sup>94</sup> El cual se instaló en los antiguos terrenos que había dejado la Chile Sono Films tras su desaparición.<sup>95</sup> V.D.B. produjo 6 películas en la década del

<sup>91</sup> DÉLANO. Op. Cit. Cap. 8.

<sup>92</sup> *Ecran*. Op. Cit. N° 548, “Jorge Délano presenta la Chica del Crillón” Pág. 14 y 15.

<sup>93</sup> VERGARA. Op. Cit. Pág.31

<sup>94</sup> Ibid. Pág.32.

<sup>95</sup> GODOY QUEZADA. Op. Cit. Pág.130.

cuarenta todas de Eugenio De Liguoro: *Un hombre de la calle* (1942) *Tu eres mi marido* (1943), *Hoy comienza mi vida* (1944), *Un hombre cayó al río* (1945), *Dos caídos de la luna* (1945) y *Memorias de un Chofer de Taxi* (1946) además ser la serie de Verdejo. Además coprodujo con Cira *Casamiento por poder* (1945) de José Bohr, V.D.B. puso los estudios y Cira la producción. Cira fue una productora menor, la cual además distribuía. Compañía estaba dirigida por Ramírez y Jiménez Ltda. Esta se hizo cargo de la producción de dos cintas: *Bajo un cielo de gloria* (1944) y *El amor que pasa* (1947), ambas de José Bohr.

## 2.2: El Caso Chile Films, ¿Inversión estatal?

“Se pensaba que Chile Films dejaría cerrada definitivamente  
y para siempre la época los ensayos cinematográficos  
y que con ello nos pondríamos a la altura de los  
demás países productores de películas en castellano.”  
*Suplemento Boletín Cinematográfico*, “Situación del cine nacional” Octubre 1944, Pág. 3.

Todos los esfuerzos y todos los estudios hasta aquí mencionados, funcionaban con inversiones privadas. Las críticas hacia el Estado se dejaban escuchar en la prensa especializada, donde se solicitaba su apoyo para hacer de la creciente industria fuerte. Por ejemplo, Eduardo Tepper comentó en el *Boletín* cinco meses antes del estreno de la primera producción de Chile Films, que nuestro Estado debía preocuparse por la industria cinematográfica: “Los gobiernos de los países hermanos de América, han comprendido muy a fondo lo que significa para el desenvolvimiento del país y su conocimiento en el extranjero, el producir películas que demuestren la capacidad cultural y económica de él.”<sup>96</sup>

En México, el Estado protegía su industria nacional del cine estadounidense, por ejemplo, cuando en 1944 la Metro Goldwyn Mayer estrenó varias películas dobladas al español, como *La luz que agoniza*, el Estado mexicano prohibió su exhibición, no solo por atentar contra el mercado nacional sino también por deformar la expresión artística original.<sup>97</sup> En Argentina, El Estado creó leyes para alentar la exhibición del cine trasandino sobre el extranjero, impidiendo así que decayera tras la

---

<sup>96</sup> TEPPER, Eduardo. “Bosquejo del cine nacional” En *Suplemento Boletín Cinematográfico*, Abril 1944, Pág. 9.

<sup>97</sup> Cfr. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1985. Pág. 123.

crisis de celuloide. En Chile, sin embargo, no hubo ninguna ley de este tipo, es más, ni si quiera Chile Films nace desde un esfuerzo conciente y planificado del Estado para proteger nuestra producción de cine. Eduardo Tepper comenta sobre nuestro cine que es una “Industria en estado embrionario o languideciente, a la espera de una ley o un organismo estatal que la proteja o permita su mejor financiamiento, pues desde su comienzo se ha visto abocada al grave problema económico.”<sup>98</sup> Aunque parecía prometedor, Chile Films no era el apoyo esperado.

En 1939 se crea la Corporación de Fomento a la Producción y bajo su alero en 1941 se crea Chile Films; Los estudios encargados de convertir la industria de cine chileno en un negocio lucrativo, de *taquilla*, de calidad y de exportación. Es inevitable preguntarse por qué la CORFO, quien debía encargarse de desarrollar un plan de fomento de la producción nacional decide invertir parte de sus fondos en la industria cinematográfica, es decir en cultura. La respuesta está en las coyunturas de la historia.

CORFO debía, en palabras de Sofía Correa, administrar “el desarrollo racional y armónico de todos los rubros productivos a lo largo del país con el fin de elevar los niveles de vida de la población, tan menoscabada en los últimos años por efecto de la crisis; mejorar la desfavorable situación de la balanza de pagos internacionales en aras de reducir la dependencia económica externa, logrando el desarrollo estable en el futuro.”<sup>99</sup> Pero, como plantea Luis Ortega, todo este progreso esperado se debilita por la estructura interna chilena, la que no permitiría que esto fuese llevado a cabo. Por eso, los primeros años de CORFO esta se debió encargar de crear una conciencia industrial. Durante la espera al cambio de mentalidad, se tomó un curso de acción que posibilitó la coyuntura que impulsaría a la creación Chile Films.

En el período 1939 -1943, CORFO llevó a acabo dos tareas que se alejaban un poco de su plan original. En primera instancia debió “dedicarse a estructurar y ejecutar planes destinados a satisfacer los requerimientos más urgentes del desarrollo económico, y en segundo lugar, llevar a cabo la compleja labor- impuesta por la coyuntura integracional- de mantener abastecida a industria nacional”<sup>100</sup>. Para hacer esto, aumentó la producción de las fábricas existentes y fomentó la creación de nuevas industrias. Es aquí cuando nacen las *industrias raras* de CORFO: la de cemento, de neumáticos, de hilos y de Chile Films.

---

<sup>98</sup> TEPPER. Op. Cit. Pág. 9.

<sup>99</sup> CORREA SUTIL, Sofía, et al. *Historia del Siglo XX Chileno: Un Balance Paradojal*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2003. Pág. 142

<sup>100</sup> ORTEGA MARTÍNEZ. Op. Cit. Pág. 75.

Como plantea Luis Ortega en su libro sobre los 50 años de la institución “CORFO se propuso fomentar, mediante diversos tipos de aportes, aquellas actividades que fuesen poco rentables en su primera etapa de operación [...] para que luego las tomase la iniciativa privada”<sup>101</sup>. Idea que se desarrolló principalmente para generar inversiones chilenas. Estas industrias apelaban a crear un mercado donde ninguna parte del capital se fuera al extranjero, generando así un mercado interno. Conjunto con esto, se crearon unos planes de acción inmediata, en donde se apelaba a crear industria y comercio competitivos con los productos extranjeros.

Si pensamos en el mercado cinematográfico, vemos que este estaba dominado totalmente por extranjeros. La mayor cantidad de cintas que llegaban eran estadounidenses y las argentinas y mexicanas terminaban de dominar la oferta. A la vez los chilenos eran muy asiduos al cine pero por la poca oferta que tenía el cine chileno, era imposible que más gente lo disfrutara. Por esto, la idea de hacer una industria que produjese cine en cantidad y claridad para competir con el mercado extranjero fue creciendo. La confianza en que si se hacía un estudio apoyado por el Estado, (en plena época del Estado Benefactor) se le daría por fin el vuelco a nuestra cinematografía y la convertiría en una de primera mano era creciente.

Bajo esta lógica, la creación de una productora estatal era el sueño de muchos, y en la coyuntura de creación de CORFO, la idea de Chile Films<sup>102</sup> fue concretizándose. Un gran estudio cinematográfico era ciertamente poco rentable en su primera etapa. Y apoyados en las ideas de financiamiento compartido, un grupo de privados se asocia con CORFO. Esta industria cabía bajo la lógica de definición de lo que CORFO podía apoyar: Ninguna parte de la inversión se iría al extranjero, generaría y consolidaría un mercado interno.

Por Decreto Supremo N° 2581, de julio de 1942, solicitado por Rafael Errázuriz Subercaseaux, se crea Chile Films <sup>103</sup>. Así podemos ver el rol que Chile Films, tenía dentro de CORFO y por qué logra nacer al alero de ésta y no es sólo una iniciativa privada. Precisamente porque se esperaba que se convirtiese en privada eventualmente. Pero, ¿De quién era el dinero privado que se invertía en esta

---

<sup>101</sup> Ibid. Pág. 77.

<sup>102</sup> GODOY QUEZADA. Op. Cit. Pág. 23. El nombre de Chile Films ya existía desde la época de Salvador Giambastiani.

<sup>103</sup> CHILE. MINISTERIO DE HACIENDA. 1942. Decreto N° 2581, 16 de julio 1942. Biblioteca del Congreso Nacional. No se encontró información sobre esta persona. Quizás es solo un alcance de nombre pero, podría haber sido el gerente de Compañía Minera Carolina de Michilla S.A. durante 1950. Pág. 1

industria? En este decreto, se concreta la idea de que antes de tres años Chile Films debe pagar su capital social, y que además en ese plazo” Argentina Sono Films S. A, ha contraído por medio de escritura pública, las obligaciones en que consiste su aporte industrial<sup>104</sup> por lo tanto la empresa mixta de Chile Films, era mitad del Estado mitad de las inversiones de los privados argentinos de Sono Films.

El 21 de enero de 1942 se reúne por primera vez el Directorio de Chile Films. La cual contó con un representante de Ángel Luis Mentaste, presidente de Argentina Sono Films. Esta industria adiciona a Chile Films a su administración creando un directorio que la gestione en Chile. En los primeros años de vida, Chile films filtraba todas sus decisiones por la autoridades argentinas, quien sería el profesor de la escuela de actores, qué equipo comprar, que cinta filmar, que papel firmar<sup>105</sup> etc... Además hubo varios viajes al extranjero del equipo directivo para ver como funcionaban las cosas en EEUU y en Argentina.

Del primer viaje del Gerente General, señor Armando Rojas Castro a Argentina se decidió que los trabajos técnicos como iluminadores y *camaramen* serían ejecutados pro argentinos, y que trabajos como los de maquillajes los podían hacer los chilenos, por que allende de los andes no habían grandes maquilladores. Esta decisión estaba fundada en que Chile Films debería tener contratados a los mejores hombres y mujeres en cada etapa de la producción y si Chile no tenía los mejores técnicos entonces se traerían de otra parte.<sup>106</sup>

*Ecran* comienza con un interesante debate sobre la valoración a la naciente industria. Pancho Rivas, se convierte en un mártir defendiendo nuestro cine, pero también criticándolo arduamente, por ejemplo, se le criticaba a Chile Films, que no contrataba chilenos, siendo que aquí si habían técnicos para hacer los trabajos que hacían los extranjeros. De hecho los otros dos estudios producían con trabajadores nacionales. Pero, ¿Con que criterio se contrataba a un equipo técnicos en nuestro país? Sobre esto, no aparece información en el *Boletín*. Y a la larga la medida de Chile Films de contratar extranjeros iba en contra del incentivo a nuestra industria nacional que proclamaba CORFO, ya que esos sueldos se irían al extranjero.

---

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Cfr. Sesiones del Directorio de Chile Films.

<sup>106</sup> Cfr. Octava sesión del Directorio de Chile Films, 20 abril 1942, Pág. 24.

La mayoría de los técnicos que trabajarían en Chile Films, eran los empleados del Laboratorio de desarrollo de películas de la Universidad de Chile, el cual fue adquirido por la nueva industria a comienzos de 1942.<sup>107</sup> Para septiembre, la administración ya se había salido del presupuesto, en ese momento se comienzan las negociaciones con las empresas estatales, para tener agua potable, electricidad y teléfono al costo. Así como también se hace la primera solicitud formal al Presidente que aplique la ley de emergencias a los productos que llegarían desde el extranjero para la nueva industria. Esta ley libera de impuestos los elementos necesarios para comenzar nuevas industrias, situación que se logra.

Tras un año de vida, Chile Films decide vender cuatro hectáreas de sus terrenos en Avenida Colón con Avenida Manquehue<sup>108</sup> para saldar sus deudas. Los estudios Santa Elena, ofrecen comprar parte de los terrenos, pero Chile Films lo rechaza y en vez se venden con fin inmobiliario, ya que Chile Films necesitaba lucrar lo más posible de la venta para saldar sus prematuras deudas. De haberse aceptado la propuesta del Estudio Santa Elena, su hubiese creado una pequeña concentración de estudios en aquel sector de la ciudad, permitiendo soñar con un pequeño Hollywood chileno.

Guardando las proporciones, Chile Films funcionaba con un grupo de productores. Para las cintas A estaba Mariano Puga, Andrés Salas Fred A. Moore y Juvenal Hernández, y para las series B Desiderio García, Gustavo Vicuña y Benito del Villar. Sin embargo por la inexperiencia de estos productores se propuso tener un productor general, que ayudase a nacer a esta nueva industria. En junio de 1943 que se contrata a Luis Moglia Barth, director argentino, para ser el Jefe de Producción, es decirle productor general.

La primera mega producción de Chile Films fue *Romance de Medio Siglo* (1944), dirigida por el mismísimo Moglia Barth. La prensa en general tomó muy bien la película. Habló algunos meses antes del estreno de ella y al menos un mes después. Sus valoraciones iban desde frases como “Justificado interés se advierte entorno a los círculos de conocer la primera película producida por los estudios de Chile Films”<sup>109</sup>, “Caracteres de un brillante acontecimiento artístico y social promete alcanzar la gran

---

<sup>107</sup> Décima Sesión del Directorio de Chile Films, 4 de mayo 1942, Pág. 31. “Contrato con la Universidad de Chile” se venden todos los bienes a Chile Films por 643.189.09. Además mientras los estudios estén listos, la Universidad de Chile arrendará el local donde se encuentran todas las cosas. Donde se comenzaron a editar los famosos noticieros de Chile Films.

<sup>108</sup> Trigésima quinta Sesión del Directorio de Chile Films, 1 diciembre, Pág. 116.

<sup>109</sup> LA NACIÓN Sábado 7 de octubre de 1944 Pág. 13

premier de la primera producción de los estudios Chile Films<sup>110</sup>. “Como una alfombra mágica *Romance de Medio Siglo* nos trasporta a los años de nuestra primera juventud, haciéndonos sentir todo el embrujo romántico del pasado<sup>111</sup>, “¡Una historia amor que recuerda los romances clásicos y que hará derramar lágrimas de emoción a todos cuanto tienen el corazón bien puesto!” Y también “¡Una película que perdurará por muchos años en la memoria del publico chileno<sup>112</sup>”

Ilustración 18: Afiche Publicitario *Romance de Medio Siglo*.



Afiche publicitario *Romance de Medio Siglo*: *El Mercurio* martes 3 de octubre 1944.

“Reviven en “Romance de Medio Siglo” los Azarosos días del 91, el comienzo de la guerra de XX, el centenario patrio, las convulsiones sociales de 1920 y las promesas del nuevo Chile”

Sin embargo, la cinta no tuvo tanto éxito como se esperaba. El *Boletín* comenta en su edición de la semana de estreno: “Todos esperábamos que con el estreno de *Romance de Medio Siglo*, se definiría de una vez por todas la situación del cine nacional. Se pensaba que Chile Films dejaría cerrada definitivamente y para siempre la época de los ensayos cinematográficos y que con ello nos pondríamos a la altura de los demás países productores de películas en castellano. Todo lo que hasta ahora había faltado lo traía Chile Films: los capitales y la experiencia.”<sup>113</sup> El escenario fue poco motivador. La protagonista, Beberly Bush, no volvió a actuar en Chile y el director Luis Moglia Barth no volvió a dirigir.

<sup>110</sup> EL MERCURIO jueves 5 de octubre 1944. Pág. 28.

<sup>111</sup> EL MERCURIO viernes 6 de octubre Pág.25

<sup>112</sup> EL MERCURIO martes 10 de Octubre. Pág. 33.

<sup>113</sup> *Suplemento Boletín cinematográfico*, Octubre 1944 “Situación del cine nacional” Pág. 3.

Tres años más tarde y con nueve cintas a su haber, la Quinta Memoria presentada a la Junta Ordinaria de accionistas de Chile Films se declaraba que estaba muy mal económicamente, y tras un mal entendido en la contabilidad, se veía que debía mucho dinero, que las películas no la auto mantenían y que CORFO debería prestarles más dinero, y que estaban mal precisamente por que CORFO había dejado de cumplir. Si bien hubo grandes críticas a Chile Films como las que aparecían en el *Boletín Cinematográfico*<sup>114</sup>, en general nunca se dejó de confiar que Chile Films era la respuesta a los problemas de nuestra industria. Aún así y a pesar de las grandes cantidades de dinero invertidas, el proyecto fracasa. En 1948 Chile Films cierra sus puertas en administración doble y pasa a ser arrendada a los hermanos Taulius.

Así podemos ver que en Chile hubo efectivamente un pequeño Studio System. Los tres estudios principales lograron incluso especializarse en cierto tipo de temas. V.D.B. Hacía las comedias de Eugenio de Ligouro, Santa Elena hacía las cintas de Jorge Délano entre otras y Chile Films, apoyada por los dineros de CORFO hacía las mega producciones que dieron heterogeneidad a la producción, como las situadas en escenarios lejanos a Chile. Si bien las estrellas no pertenecían a los estudios, salvo por el contrato de Lucho Córdoba con Chile Films, estos estudios igual lograron sustentarse en famas preexistentes, como la de los directores nombrados.

Si bien estos estudios no trabajaban con todos los sectores de la integración vertical, principalmente por que nuestro mercado era muy pequeño en donde se podía ver incluso un problema de precapitalización y además, ya estaba dominado por distribuidoras y exhibidoras previo a las creaciones de los estudios, en el Chile de la década del cuarenta hubo una intención de formar un pequeño Hollywood en Avenida Manquehue.

Fue tan potente este pequeño Studio System nacional que entre estos tres estudios y los pequeños que tuvieron una cinta de vida, así como las coproducciones, que la década del cuarenta en Chile fue una de las décadas de mayor producción en la historia de la cinematografía chilena llegando a producir solamente en Santiago más de 50 cintas en toda la década.<sup>115</sup> Sin embargo pareciera que este Studio System no fue lo suficientemente poderoso para sostener sobre su estructura a nuestro pequeño

---

<sup>114</sup> *Boletín Cinematográfico*. Nº 1256, viernes 8 de junio de 1945. "En pocas palabras por el editor" Pág. 110. "Chile films que dijo que iba a hacer cinco películas en 1944 y cinco más en 1945, solamente ha hecho una por año. además que *Padre Pitillo* es solo una cinta C o B." Efectivamente no cumplió su promesa pública de hacer cinco cintas por año, solo hizo tres, algunas mega producciones, otras que dejaban bastante que desear.

<sup>115</sup> Corrobórese con la tabla 01, en la Introducción.

Star System, el que se vio más bien apoyado por los privados. Así mismo, nuestro Studio System no tuvo el poder de generar una integración vertical en nuestro mercado. Esto ya no sólo por el escaso poder que tenían nuestros estudios, sino más bien por que Chile no poseía una economía de capitalismo avanzado como EEUU, la que se preocupaba de vender, es decir del consumidor, sino que Chile estaba preocupado de generar un modelo de desarrollo hacia adentro (industrialización sustitutiva de importaciones), es decir de producir.<sup>116</sup>

### 2.3: Las cintas de la década.

“El arte cinematográfico no reconoce fronteras cuando se trata de progresar y de abarcar nuevos horizontes en la producción, y este principio antes de ser inconveniente para nuestro naciente cine, habrá de ser ventajoso para todos cuantos han puesto en él el entusiasmo y la fe que mueven montañas.”  
Revista *Ecran* N° 692, Editorial Pág. 3

Pero Chile Films no cayó sin una gran pelea por nuestra cinematografía. Después de *Romance de Medio Siglo* produjo *Amarga verdad*, la cual estaba basada en una anécdota noticiera chilena de 1924 y se produjo en cuanto a costos, como una súper producción. Su repercusión así lo demostró. Tanto esta como la siguiente producción de Chile Films, *La casa está vacía*, fueron excelentes dramas, con bases chilenas pero comercializables.<sup>117</sup> Además de producir dos cintas con escenarios fuera de Chile, como fueron *La Dama de la muerte*, uno de los primeros dramas psicológicos hechos en Chile tan de moda en la década de los cuarenta de manos de Hitchcock, cuya historia sucedía en Londres donde el protagonista conoce a un club de suicidas; y *El Diamante del Maharaja*, situada en un reino oriental, comedia que sirvió incluso para verla como sátira al momento político vivido en Argentina. Luego realizó una cinta de suspenso policial, que tenía escenas en el norte y motivaciones de investigación: Una argentina viene a investigar a Gabriela Mistral y por causalidad personal, termina viajando cordillera dentro de un auto con un detective y un preso culpado de asesinato. *El Hombre que se llevaron*, fue la última cinta de Jorge Délano.

---

<sup>116</sup> KOTLER. Op. Cit. Y además confrontar con PINTO, Aníbal. *Chile, un caso de desarrollo frustrado*. Santiago, Chile: Universidad de Santiago, 1996.

<sup>117</sup> Cfr. VEGA. Op. Cit. Pág. 30 y 31.

Ilustración 19 y 20: Afiches publicitarios de dos films de suspenso de Chile Films.



Fuente: El Mercurio: La Dama de la Muerte, 5 de junio de 1946, Pág. 33 y El hombre que se llevaron, 19 de noviembre de 1946, Pág. 27.

*La Dama de las Camelias*, tenía todas las cartas triunfadoras. Con ella Chile Films había ocupado la clave propagandística de un título ya conocido, (aunque poco se pareciera a la de Dumas) y había además traído a la Desideria a trabajar con ellos. Como ocurrió muchas veces el guión no era particularmente bueno<sup>118</sup> y la cinta no fue el éxito esperado, aunque le fue bastante bien. Produjo además *El último guapo*, también basada en un título conocido, (o más bien una argumentación conocida) con la obra *Es mi hombre*, pieza teatral de Carlos Arniches, la cual también fue producida como una superproducción donde Lucho Córdoba interpretaba a un “pobre individuo” que pasa de ganarse la vida como sostenedor de anuncios callejeros a trabajar en un casino donde se relaciona con unos mafiosos. La cinta fue tan poco celebrada que ni siquiera Lucho Córdoba fue aplaudido. Toda la culpa se le asignó al director que hizo un mal trabajo parodiando tres éxitos del año anterior, entre ellos *El hombre que se llevaron*.<sup>119</sup>

Así Chile Films utilizó varias tácticas económicas del paradigma clásico estadounidenses para sus cintas, las cuales siempre parecían tener un pequeño detalle erróneo, casi siempre el guión, pero en otros casos, mala producción. Pero además tuvo una táctica distinta, quizás, no del agrado del espectador chileno. Chile Films no dejó de innovar. De viajar a Londres del siglo XIX o al Oriente, o hacer suspenso y dramas psicológicos, se alejó del típico melodrama o comedia criollo e innovó en cine.

<sup>118</sup> Cfr. LÓPEZ NAVARRO. Op Cit. Pág. 81 y 82

<sup>119</sup> Ibid. Pág. 87.

Ilustración 21, 22 y 23: Cintas con títulos conocidos por el público.



Fuente: *El Mercurio*. *El Último Guapo*, 13 de abril de 1947. Pág. 33. *La Dama de las Camelias*, 11 de enero de 1947, Pág. 29. *La casa está vacía*, 1 julio de 1945, Pág. 34.

Para Emilio García Riera, la comedia folklórica, en México, estaba íntimamente ligada con el melodrama, un “melodramatismo primario, localista, que deja constancia de los gustos de una clase media incipiente”<sup>120</sup>, esta comedia fue la de mayor producción y éxito en México, donde incluso Cantinflas queda encasillado. En Argentina, el cine de la década de los cuarenta se consolidó en base a un público femenino que ganó fuerza. Mirtha Legrand, su hermana Silvia y María Duval colmaron las pantallas, y las espectadoras colmaron las salas para ver los sufrimientos, las sonrisas, los finales felices y la superación de las heroínas. Bajo el formato del melodrama, este cine prosperó.

<sup>120</sup> GARCÍA RIERA. Op. Cit. Pág. 26.

Ilustraciones 24, 25 y 26: Afiches de cintas campestres.



Fuente: *El Mercurio*. *Amanecer de Esperanzas*, 21 de abril de 1941, Pág. 23. *Flor del Carmen*, 26 marzo de 1944, Pág. 24. *Mis espuelas de Plata*, 25 de mayo de 1948, Pág. 29.

Chile no se quedó atrás, ya que básicamente todas las otras cintas producidas en la década de los cuarenta en Chile son o comedias costumbristas y de pillos chilenos, como la saga de Verdejo, basados en un personaje de Topaze, cintas que además cumplen la lógica clásica de hacer secuelas a las cintas de valor comercial, *Entre gallos y medianoche*, o todas la cintas donde dirigió Eugenio De Liguoro, es decir básicamente todo V.D.B, así como las comedias campestres tipo *Tonto pillo*, *Mis espuelas de plata* o *El relegado de Pichintún*. Así como también melodramas costumbristas como *El amor que pasa* o *Flor del Carmen* con una especial estima a los dramas como *Bajo un cielo de Gloria* o *Amanecer de Esperanzas*.

Ilustración 27 y 28: Afiches de dos de las cintas de la serie de Verdejo.



Fuente: *El Mercurio*: *Verdejo Gasta un Millón*, 26 de octubre de 1941, Pág. 27. *Verdejo Gobierna en Villaflores*, 25 de noviembre de 1949, Pág. 23.

Siguiendo la tendencia de América, las comedias urbanas así como las cintas folletinescas, en general tenían a un personaje, el cómico que era la representación del pillo chileno. Por lo general, la pobreza rodeaba a estos protagonistas que vivían muy concientes de sus situaciones económicas y sociales, pero en constante contacto con los adinerados, en una relación casi simbiótica. La *Desideria*, *Verdejo*, son los ejemplos más típicos, pero las cintas de Lucho Córdoba también son un ejemplo, como *Un hombre cayó al río*, donde el mendigo salva al hombre rico que trataron de matar, o en *Ese es mi marido*, el marinero pobre reemplaza al adinerado dueño de empresas. Además era común que estos personajes, no estuviesen interesados en perder sus condiciones de pobres, mendigos o sirvientes, como en *Dos caídos del cielo*, donde dos "atorrantes" comienzan a vivir la vida en opulencia y se dan cuenta que prefieren vivir la vida sencilla y austeramente o la *Desideria* que cuando va *Pal otro lao* y se vuelve en heredera millonaria, sin embargo sigue siendo empleada del hogar.

Y en relación con los géneros más famosos en EEUU es preciso destacar también que hay un número bastante considerable de cintas con temas policiales, especie de adaptación de las cintas de gánsteres al tema policial chileno. Como *Escándalo*, basado en un hecho popular de prensa y *Encrucijada* así como también las comedias policiales como la ya mencionada *Un hombre cayó al río*, *El hombre que se llevaron* y *La mano del muertito*.

Ilustración 29, 30, 31: Cintas Policiales de la década



Fuente: *El Mercurio*: *Encrucijada*, 2 marzo de 1947, Pág. 29. *La mano del Muertito*, 12 junio de 1948, Pág. 42. *Escandalo*, 16 junio de 1940, Pág. 34.

Y una cantidad no desmerecedora de musicales, como *Las apariencias engañan*, con varios números musicales donde Celeste Grijó imita a Betty Boop, hay una orquesta, la de Aguirre Pinto, y aparece Helia Grandón, La Mae West chilena. *Música en tu corazón*, y la gran cantidad de cintas en que de la nada los protagonistas empezaban a cantar, como las infaltables canciones de Esther Soré en *Barrio Azul*.

Ilustración 32 y 33: Afiches de cintas musicales.



Fuente *El Mercurio*, *Las Apariencias Engañan*, 21 de diciembre de 1940, Pág. 33. *Música en tu corazón*, 16 noviembre de 1946, Pág. 33.

Parece así, que en general la causalidad estaba siempre centrada en los personajes, sus decisiones motivaban el accionar, y si bien el destino tenía un rol importante en las cintas, como en *Cita con el destino*, este cumplía un rol similar al que describiera Pierre Sorlin. Ejemplo de esto es que en *Romance de Medio Siglo*, el

terremoto comenzaba a suceder casi de la nada, y tenía un rol clave en unir a los dos protagonistas, es decir estaba siempre subordinado a la causalidad narrativa.

Salvo por los esfuerzos creadores de Jorge Délano, en Chile no se podría decir que hubo *auteurs* pensando nuestras cintas. Sino más bien, se puede percibir una clara motivación hacia las ganancias, personificado en Eugenio De Liguoro. Este segundo en general, con fórmulas claras de producción y puntual con las fechas, Délano en cambio, atrasaba los estrenos de sus cintas. *Un hombre cayó al Río*, por ejemplo, fue considerada de gusto y consumo popular, lo que la convirtió en el éxito comercial más importante de 1945. Esto a pesar de que el guión era una comedia policial en la cual sólo destacaba la actuación, en varios roles, de Lucho Córdoba<sup>121</sup>. Sobre *Casamiento por Poder* se criticó su nacimiento mismo, ya que sólo había sido para satisfacer productores, guionistas y directores, la opinión crítica fue bastante fría para con la cinta.

Quizás en irremediable contradicción con el deseo de ser una industria cinematográfica poderosa como la de México, Argentina o EEUU, estaba nuestro pobre desempeño técnico. Si bien hubo sindicatos como el de Operadores Profesionales y Empleados de teatros (operadores, ayudantes y reemplazantes), Sindicato de Empresarios, Sindicato de Empresarios Independientes de Chile y grupos organizados como los de Jefes de Boleterías, camaramen, fotógrafos, sonidistas, la industria nunca compitió por mejorarse técnicamente. No hubo un tipo de premiación como los Oscar, ni un mercado que permitiese competencia suficiente como para que un estudio se llevara a los técnicos de otro por mejores sueldos.

En parte esto se dio por la evidente falta de recursos e iniciativas, por el pequeño volumen de la producción y por una carencia de demanda real. Esto sustentado de la falta de escuelas de cine para entrenar profesionales, ya no solo actores, sino técnicos y encargados de arte, las que por ejemplo si habían en Argentina. Este tipo de escuelas técnicas sí se solicitaron, quizás no por el conducto adecuado, más, la necesidad se expresó en el medio que representaba la voz del gremio.<sup>122</sup> El *Boletín* propone abrir una escuela de Artes y Oficios, para Operadores Cinematográficos. “La importancia de ésta, debería ser sub entendida por el Estado” como se dice en el artículo, “ya que el lema de la presidencia es gobernar es educar.”

---

<sup>121</sup> *Boletín cinematográfico*, Crítica a *Un hombre cayó al Río*” Producción de VDB encaminada al logro comercial, mediante la explotación del arrastre que tiene Lucho Córdoba. Es uno de los vagabundos, un cura un, argentino y un mexicano.

<sup>122</sup> *Boletín Cinematográfico*, “Una sugestión interesante” Viernes 14 de junio de 1940 N° 999 Pág. 109.

Sin embargo el Estado no creó una escuela de este tipo, y tampoco lo hicieron los privados.

La constante comparación de la crítica entre un cine en pañales y una industria masiva, fue lapidando al primero hasta quizás incluso socavar su esencia. De hecho se puede encontrar una crítica técnica o más para cada cinta chilena de la década del cuarenta. En *Entre Gallos y medianoche* se aprecia que “Según los especialistas’ los parlamentos se prolongan indefinidamente y los actores actuaban sujetos al apuntador...”<sup>123</sup> El *Boletín Cinematográfico* critica a *Escándalo* diciendo que la técnica pirandelliana esta bien utilizada aunque Délano no la maneja del todo.<sup>124</sup> Sobre *Las apariencias engañan*, las críticas sobran “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.” Sobre la misma cinta “el diálogo es la auténtica imagen de lo que hay de gris, falso e insignificante en el mundo entero.”<sup>125</sup> Sobre *Amanecer de Esperanza Ecran* comenta acerca del director de la cinta “Lo malo es que también los tiene [20 años] intelectualmente, no hay ritmo ni ductilidad en las escenas ni preocupación por los detalles.”<sup>126</sup> Y sobre el drama social *Barrio Azul* se objetaron en la prensa las imperfecciones técnicas y las características político-panfletarias de la historia.<sup>127</sup> Como hemos visto a la *Chica del Crillón* se le criticó por no ser la cinta que la cinematografía chilena esperaba. Sobre *Verdejo gasta un Millón*, la que fue la mejor cinta de la década referente a lo comercial, se critica que es un film concebido para lucir a Eugenio Retes y dirigido a un público poco exigente.<sup>128</sup> A *Bar Antofagasta* se le critican los diálogos que son del “más refinado mal gusto y a veces de una cursilería insoportable”<sup>129</sup>

*Un hombre de la calle*, catalogado como el mejor film de 1942, se le criticó el argumento que sólo se salvaba por los chistes.<sup>130</sup> A *Nada más que amor*, se le criticó la falta de parlamentos directos, *Vea* comenta: “Por desgracia, sus diálogos malograron el film y constituyen la parte más débil de la producción.”<sup>131</sup> Sobre *Verdejo*

---

<sup>123</sup> LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 34

<sup>124</sup> *Boletín Cinematográfico*. “Crítica a Escándalo”

<sup>125</sup> *Ecran*, “Control de Estrenos: *Las apariencias engañan*” También en LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 37.

<sup>126</sup> LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 39.

<sup>127</sup> Cfr. *Ecran*, “Control de Estrenos: *Barrio Azul*” y también en LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 41

<sup>128</sup> LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. Pág. 45.

<sup>129</sup> *Ecran* “Control de estrenos: *Bar Antofagasta*” En LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit. 45.

<sup>130</sup> *Ibid.* 47.

<sup>131</sup> *Ibid.* 48.

*Gobierna en Villaflor*, se le critica que no es una cinta cabal y organizada.<sup>132</sup> *Árbol Viejo* tuvo muchos problemas técnicos en la grabación y no se dejan de notar la fotografía “dispareja, esplendida en ciertas partes y en algunas fuera de foco.”<sup>133</sup> Además *Vea* comentó que tenía un desarrollo lento. A *Tú eres mi marido* a pesar de recibir elogios por la técnica, se le critica la inverosimilitud, ya que el protagonista sin saber volar un avión lo hace, los críticos dijeron: “Se nos dirá que no es la vida del arte lo mismo que la vida de todos los días y estamos dispuesto a concederlo. Pero, también es cierto que lo que se le pide al arte es la verosimilitud por encima de la verdad”.<sup>134</sup>

A *El Relegado de Pichintún*, comedia costumbrista que fusiona en parte las historias de la Desideria y de Verdejo, se le critica que está hecha para un público poco exigente.<sup>135</sup> A *Flor del Carmen*, escrita por la mismísima Amanda Labarca se le critica en *La Nación*: “El armazón de la película no puede ser más ingenuo ni más repetido en toda clase de cuentos y novelitas cursi”.<sup>136</sup> Hoy comienza mi vida, recibí elogios sobre la fotografía y el sonido, sin embargo la crítica señaló imperfecciones en la estructura dramática de situaciones y personajes.<sup>137</sup> A *Romance de medio siglo* se le criticó que por lo lenta, parecía durar un *siglo y medio*.<sup>138</sup> Además de haberse filmado con gran despilfarrar: “Se compró un piano de cola nuevo para tirarlo por una ventana para la escena del terremoto, y la cámara estaba sin cinta, si que hubo que comprar luego un piano viejo para hacerlo.”<sup>139</sup> A *Hollywood es así*, se le criticó en *Ecran* que no había tantas innovaciones en la cinta como pudieron esperarse, ya que nuevamente la falta de elementos se convertía en la enemiga del joven cine chileno.<sup>140</sup> En *El Boletín* se decía sobre *Amarga verdad* “Como siempre el argumento no es demasiado bueno, sino más bien folletinesco y a momentos de melodrama.”<sup>141</sup> A *Un Hombre Cayó al Río* se le critica en *Ecran* el aspecto convencional de la mayoría de las situaciones, aunque se le da un gran crédito del éxito de la cinta a la dirección.<sup>142</sup> La crítica objetó las incoherencias y el exceso de melodrama del guión, además de las deficiencias del montaje y de la dirección de *La casa está vacía*.<sup>143</sup>

---

<sup>132</sup> Ibid. 50.

<sup>133</sup> Ibid. 55.

<sup>134</sup> Ibid. Pág. 56.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibid. Pág. 58.

<sup>137</sup> Ibid. Pág. 59.

<sup>138</sup> Ecran, “Control de Estrenos: Romance de Medio Siglo”

<sup>139</sup> LÓPEZ NAVARRO, Op Cit. Pág. 60.

<sup>140</sup> Ibid. Pág. 64.

<sup>141</sup> *Boletín Cinematográfico*.

<sup>142</sup> Ecran “Control de Estrenos: Un hombre Cayó al Río.”

<sup>143</sup> LÓPEZ NAVARRO, Op Cit. Pág. 68.

Sobre *Cita con el destino* se le criticó que el guión era más de tablas que de cine y se dijo, que “Era un experimento más del cine chileno. Pero, un mal experimento, con materias primas de mal calidad, manejadas por manos inexpertas que no tiene más experiencia en el cine, que haber leído muchas revistas cinematográficas...”<sup>144</sup> Sobre *Casamiento por Poder* se criticó su cinismo y falta de moral, ya que los malos quedaban sin castigo.<sup>145</sup> Sobre *Dos caídos de la Luna*, se criticó las incoherencias del guión y sus excesos de melodrama. El crítico Sergio Zambudio dijo: “Lo que se llama Séptimo Arte se deja al lado afuera de la puerta.”<sup>146</sup> Acerca de *Memorias de un Chofer de taxi*, se criticó la actuación de Lucho Córdoba, pareciese como si ya ni se pudiera abusar de su personaje, Ercilla comentó “Es una película sin más pretensiones que hacer reír con el sólo nombre de Lucho Córdoba” además se dijo que el actor mantuvo formas de interpretación provenientes del teatro, con largos y cursis parlamentos.<sup>147</sup> También se criticó los diálogos en *La Dama de las Camelias* los cuales fueron definidos por la prensa como rebuscados y lentos, con lúgubre narración y carencia de peso.<sup>148</sup> Ercilla comenta sobre *El Diamante del Maharajá* “En cuanto a la dirección de De Ribbon tiene una falla fundamental: La lentitud el ritmo a todo el film, y que hace a todos los actores moverse dentro de cierta pereza que será todo lo oriental que se quiera peor que no produce ese dinamismo esencial en las películas de carácter cómico.”<sup>149</sup> Acerca de *Música en tu corazón* Ercilla, en manos de Hernán Millas comentaba “Argumento, fotografía, sonido, interpretación y cuanto componen una película, son de una mediocridad desesperante, y buenas figuras salen haciendo el ridículo...”<sup>150</sup>

Si bien *El hombre que se llevaron*, la última cinta de Coke Délano, tuvo bastante buena crítica se señalaba en *Ecran*: “La cinta no habría podido coger únicamente por su tema, porque el argumento, poco más que esbozo, no ofrece variaciones.”<sup>151</sup> Sobre *Sueña mi amor*, uno de los musicales de la década se comentó en *Ecran*: “Creemos francamente que la película va a salvarse por el cantor y por la clase de canciones que canta, que por desgracia son de gusto popular, pero a esta salsa se le han agregado toda clase de condimentos y la salsa ahoga el pescado...”<sup>152</sup>

---

<sup>144</sup> Ibid. Pág. 70.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Ibid. Pág. 72.

<sup>147</sup> Ibid. Pág. 73.

<sup>148</sup> Ibid. Pág. 74.

<sup>149</sup> Ercilla en LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág. 76.

<sup>150</sup> Ercilla en LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág. 78.

<sup>151</sup> Ecran “Control de Estrenos: *El hombre que se llevaron*” En LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág. 79.

<sup>152</sup> Ecran “Control de Estrenos: *Sueña mi amor*” En LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág. 80.

*Ecran* también criticó severamente a *La Dama de las Camelias*, cinta de Chile Films, en ella veía fallas de guión, de dirección, de ritmos además se criticó por el derroche que hubo en las escenografías.<sup>153</sup> Sobre *Encrucijada* se comenta en *Ecran* que “Es una de las mejores cintas que ha producido la pantalla chilena. Pese a sus defectos que los tiene y muy principalmente en el primer tercio de su desarrollo.”<sup>154</sup> Además de afirmarse que el argumento no está suficientemente trabajado. A *El amor que pasa* se le hicieron duras críticas especialmente a José Bohr, su director, ya que el film no se levantaba de la media.<sup>155</sup> Sobre *El último guapo*, film realizado como si fuera una superproducción, se hicieron muchas críticas de las que se responsabilizó al director. Ni si quiera Lucho Córdoba logró sacar risa a la audiencia, siendo que era una comedia.<sup>156</sup>

*La historia de María Vidal*, una cinta que tenía irse de homenaje a la faceta pedagógica de Gabriel Mistral, en general gustó, aunque a algunos críticos opinaron que la protagonista independiente de ser muy bonita, era fría. Y que cada vez que hablaba, todo se derrumbaba. Además, que el argumento nuevamente no agrada, ya que es demasiado cercano a lo sensiblero y lo dramático.<sup>157</sup> A *Tonto Pillo* como ya era costumbre con al cintas de Lucho Córdoba, se critica que toda la cinta está hecha para lucimiento personal del actor, aunque también se destaca que es una buena comedia para reír.<sup>158</sup> Acerca de *Mis espuelas de plata*, se criticó que era una cinta con guión actuaciones y nivel técnico mediocre.<sup>159</sup> *Ecran* comentó acerca de *La Mano del Muertito*, que le faltó un ritmo cinematográfico adecuado al género, comedia de misterios. El guión fue escrito por el propio Córdoba eran parte destacable del film, más sin embargo se criticó además que no se cuidaron los detalles en esta cinta. En fin “Ni suma ni resta nada a la producción chilena corriente”<sup>160</sup> *El Paso Maldito*, cinta donde actuó el campeón de ski Emil Allais, precisamente en una secuencia de ski, fue considerada como una cinta “Exenta de interés, lógica y ecuanimidad emocional.” Se le criticó que se aprovechaba del paisaje cordillerano, pero sin ningún contenido.<sup>161</sup> A *Esperanza*, se le criticó que poco tenía de chilena, ya que salvo por algunos roles secundarios y el apoyo económico de CORFO, esta cinta era realmente argentina. *Ecran* comentó “Pero, lo que no nos parece bien es que se haya financiado con dinero

---

<sup>153</sup> *Ecran* “Control de Estrenos: *La Dama de las Camelias*” En LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág 81.

<sup>154</sup> *Ecran* “Control de Estrenos: *Encrucijada*” En LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág 85.

<sup>155</sup> *Ecran* “Control de Estrenos: *El amor que pasa*” En LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág 86

<sup>156</sup> LÓPEZ NAVARRO Op. Cit. Pág. 87.

<sup>157</sup> Ibid. Pág. 90.

<sup>158</sup> Ibid. Pág. 92.

<sup>159</sup> Ibid. Pág. 93.

<sup>160</sup> *Ecran Mano del Muertito* López Navarro, Pág. 94.

<sup>161</sup> Vea en López Navarro, Pág. 95.

fiscal una película cuyo tema no hace más que cantar virtudes del pueblo y la tierra argentina – que no ponemos en duda- pero, que nada aporta al conocimiento, a la divulgación y a la creación artística de nuestro pueblo.”<sup>162</sup> *La cadena infinita*, cinta en la cual colaboró todo el personal de la Armada chilena, trataba de la llegada de inmigrantes de guerra a América. Ecran comentó que esta era una de las grandes cintas de José Bohr, y demostraba como filmar una buena cinta con escaso presupuesto. Se destacó que el director por fin dejara de lado las comedias campesinas.<sup>163</sup>

Así podemos apreciar que las principales críticas son a los guionistas, cuando rara vez aparecen sonidistas u hombres de luces. *Ecran* criticaban los temas seleccionados para los guiones, ya que eran muy costumbristas y no se podían vender fuera del país. Pero, aún así se apoyaba. Esta idea se ve apoyada en el *Suplemento del Boletín Cinematográfico*: “Lo que le hace falta a la industria productora nacional, son buenos argumentistas. Con esto en conjunto a técnica bien lograda y a gente conocedora del oficio, podremos palpar pronto mejores realidades en el cine nacional”<sup>164</sup> Sin embargo no llegaron los buenos argumentistas y la crítica seguía haciendo su oficio: se criticaba que las cintas cómicas eran hechas por un interés comercial y por eso tenían guiones tan sencillos, y se le criticaba a las cintas más serias que sus guiones no eran fáciles de entender para todos. Ante esto es inevitable la pregunta. ¿Habrán sido todos nuestros argumentistas de mala calidad o no sencillamente no sabían escribir guiones de cine?

Quizás, como solución a esta pregunta está también, que ante lo extremo de un guión estadounidense en cuanto a los desenlaces y estereotipos, así como a su evidente claridad narrativa. Un guión con raigambre latinoamericana, con temáticas costumbristas, y otro tratamiento del medio alrededor de los personajes, con nuestra forma más propia de narrar no satisfacía las necesidades clásicas hollywoodenses. Quizás se intentó imitar la lógica estadounidense, desde la forma pero sin dejar de lado nuestra lógica narrativa latinoamericana. Marcando así un temprano giro de la brújula de las influencias culturales hacia EEUU.

Según Eduardo Devés, hay una relación en constante cambio entre lo exógeno y lo endógeno, donde 1860 representa uno de los primeros momentos donde

---

<sup>162</sup> Crítica *Ecran* en López Navarro, Pág. 96.

<sup>163</sup> López Navarro. Op. Cit. Pág. 97.

<sup>164</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Julio 1941. “Nuevas líneas para el cine nacional” Pág. 7

el latino valora lo propio y lo toma como un valor, cambiando para 1890 a una alta valoración sobre lo extranjero, la cual deja de verse con el fin de la Primera Guerra Mundial, donde lo que se valora vuelve a ser lo propio. Nuevamente cambia para 1940, dónde se vuelve a valor lo extranjero, así continúa eternamente.<sup>165</sup> De hecho para 1965 cuando se comienza a valorar lo propio nuevamente, podemos apreciar el surgimiento del nuevo cine chileno.<sup>166</sup> Período donde claramente se puede ver un profundo cambio en los guiones de nuestras cintas.

En relación con la crítica, no se aprecia en ella una voluntad por definir y rescatar lo propio, con sus cualidades específicas, aunque mantenga una lógica clásica de tramas. Pareciera ser que el cine chileno no surge como industria, en parte porqué la crítica le coarta su esencia latinoamericana. Si bien se necesitaría un estudio más profundo para probar esta hipótesis, sí podemos afirmar que la crítica, ya sea por reprimir la esencia latinoamericana, o por anhelar la perfección estadounidense, fue lapidaria para muchas cintas. Esta percepción se ve en la opinión de José Bohr acerca de su cinta *El amor que pasa*: “No se qué pasa con cierta prensa que se ha dedicado a destruir el cine nacional ¿Cuál es el objetivo que persiguen? Tampoco lo sé.” Opinión que sugiere que la crítica fue minando a los trabajadores de esta industria. “Lo que si 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.”<sup>167</sup> Sin embargo era difícil hacer esto si la gente no iba a ver las cintas producto de las críticas.

Y si bien, en general a los actores se les respetaba y se les quería, con los directores no fue siempre así. Salvo los famosos como Jorge Délano y Eugenio De Liguoro, los errores no se perdonaban con tanta clemencia. Porque eran ellos quienes debían evitar a toda costa los errores técnicos y eran en general los que escribían los guiones.

Podemos ver entonces que nuestro cine en la década de los cuarenta, a pesar de que reprodujo con bastante facilidad varios elementos que hicieron a Hollywood triunfador, como la creación de estrellas, y a la especialización de estudios con

---

<sup>165</sup> Contrástese con DÉVES VALDES. Eduardo. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Editorial Biblio, 2000.

<sup>166</sup> Cfr. MOUJESSA, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria Chilena, veinticinco años de cine chileno (1960 - 1985)*. Santiago, Chile: Ediciones del Litoral, 1988. Pág. 11.

<sup>167</sup> LÓPEZ NAVARRO, Ibid. Pág. 86.

géneros, nuestro cine no triunfó. Principalmente por tres motivos: Las fallas técnicas, una auto crítica lapidaria y poco constructiva y finalmente un estado despreocupado.

### Capítulo 3: La distribución en Chile.

“Aunque nadie abiertamente negara la posibilidad de hacer buenas películas nacionales, no es menos cierto que existía en el país un marcado pesimismo sobre la suerte de las mismas, y aún una especie de culpable indiferencia que pesaba sobre ellas como pecado original.”  
Boletín Cinematográfico, “Importante negociación”,  
Viernes 10 de mayo de 1940, Boletín N° 994, Pág. 73, Año XIII

#### 3.1: La distribución del cine estadounidense y su llegada a Chile.

Antes de la Primera Guerra Mundial, las cintas que se presentaban en Chile eran casi únicamente europeas. Las cintas estadounidenses, debido a lo engorroso de su distribución eran consideradas caras y atrasadas.<sup>168</sup> Cuando sucedió el desplazamiento del polo económico desde Europa a EEUU, esta situación cambió. Hollywood se consolidó como el mercado expansivo que sería en la década del cuarenta y comenzó a exportar cintas a América. “Pero la gran cantidad no necesariamente significó buena calidad. Los exportadores yankees utilizaron a América Latina como un ‘basurero’ para producciones de segunda clase.”<sup>169</sup>

Esta situación, cambió apenas se reconoció el valor del mercado latinoamericano.<sup>170</sup> Los estudios estadounidenses empezaron a ofrecer cintas directamente en la región. Los empresarios de la Ford y de General Electric apoyaron la difusión de Hollywood, por patriotismo y porque difundir el estilo de vida americano haría crecer el mercado de potenciales compradores de sus bienes.<sup>171</sup> El mercado latinoamericano significaba ya para 1929 entre el 20% y el 30% del total de las ganancias de Hollywood. Para esta fecha el 90% de las cintas exhibidas en Chile eran estadounidenses y para 1932, esta cifra había subido a 98%.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Cfr. RINKE. Op. Cit. Pág. 59.

<sup>169</sup> Ibid. Pág. 60.

<sup>170</sup> SCHATZ. Op. Cit. Pág. 297

<sup>171</sup> Cfr. SCHATZ. Ibid. Pág. 60.

<sup>172</sup> Cfr. THOMPSON, Kristin. *Exporting entertainment: AMerica in the world Film MArket, 1907-1934*. En RINKE. Op. Cit.

Ya en 1940, el formato de distribución de las cintas dentro de EEUU, estaba principalmente dominado por los grandes estudios. Muchos de los estudios independientes tenían que asociarse a los *majors* para poder sacar sus películas al público. Estos grandes estudios habían creado una configuración de distribución que hacía imposible que los estudios pequeños pudiesen entrar solos al mercado.

Los grandes estudios reunían sus cintas en bloques o grupos, los cuales contaban con un pequeño porcentaje de cintas tipo A, con las cuales necesariamente iba una cantidad bastante mayor de cintas tipo B. Estos concentrados de cintas eran conocidos como el *Block Booking*.<sup>173</sup> El porcentaje de cada uno de los tipos de cintas, variaba según el acuerdo a que llegaban los distribuidores con los exhibidores. Otra práctica común de la época era el *Blind Bidding*, o la compra a ciegas. Los exhibidores en EEUU compraban los grupos de cintas, sin haberlas visto antes, y en muchos casos las cintas B ni siquiera habían sido producidas aún.<sup>174</sup> Estos grupos de cintas eran retirados de las aduanas e integrados a Chile, por las negociaciones de las casas distribuidora, éstas eran las que pagaban los derechos de aduanas y en el transporte<sup>175</sup>, y luego se las arrendaban a los distintos exhibidores.

Estas prácticas, que funcionaron durante todo los treinta hasta que en 1938, varios productores pequeños hicieron una demanda contra el oligopolio que representaban los ocho grandes estudios y su integración vertical, ninguno de los grandes estudios se preocupó mucho, es más, al par de años los tres grandes pequeños lograron salirse de la demanda por no poseer las tres condiciones de la integración vertical. La decisión llegó en 1940, de dejar para tres años más adelante la demanda y solamente hacer unas soluciones a corto plazo en el ínter tanto, pero con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, esta demanda se postergó para acabado el conflicto.

En 1948, finalmente la demanda se reabrió, Paramount fue la principal perjudicada. Tras "United States versus Paramount federal decree" los five majors fueron obligadas a dejar sus teatros.<sup>176</sup> Detroit Theaters, los de la Paramount eran la mayor cadena, lo que influyó profundamente en la estructura económica de este estudio. En buena medida esto significó que durante todo el *war boom*, los estudios

---

<sup>173</sup> HANSSEN, Andrew F. "The block booking of films re-examined." En SEDGWICK, John y POKORNY, Michael (Edit) *An economic history of film*. New York: Routledge, 2005. Pág. 121.

<sup>174</sup> Ibid. Pág. 122.

<sup>175</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 670 viernes 5 de enero 1940. "Las localidades de los cines céntricos". Pág. 1463.

<sup>176</sup> VOGEL. Op Cit. Pág. 33.

tenían una demanda por el monopolio que implicaba la integración vertical, pero era sólo una demanda en papel, ya que en la práctica aún no se daba el fallo a favor de los pequeños exhibidores o de los grandes estudios. Pero esta situación no perduró mucho tiempo después de acabada la guerra, y para 1947 la demanda se retomó.

Generalmente con este suceso se da fin a la época de oro de Hollywood ya que la acción del *anti trust* había logrado acabar con la integración vertical. Esta situación cambió profundamente el futuro de Hollywood. Si ya no se podían hacer *block bookings* ni *blind biddings* y además las ganancias de los teatros no iban directamente a los estudios, ya no era necesario estrenar cintas dos o más veces por semana. Sino una vez cada varias semanas o incluso meses.<sup>177</sup> De esta manera, la acción del *anti trust*, más que ayudar a los pequeños distribuidores y exhibidores, disminuyó la producción cinematográfica, cambiando la lógica de Hollywood para siempre.<sup>178</sup>

Esta baja de producción estaba también asociada a que en EEUU para comienzos de la década del cincuenta, la televisión ya había comenzado a ser una férrea competencia al cine. Por esto, la asistencia había comenzado a bajar. La televisión, por su parte, tenía la capacidad de hacer cintas y series de televisión tipo producciones B, lo que obligó a Hollywood a especializarse en cintas A para competir con la televisión. Como vimos en el primer capítulo las cintas tipo A tiene mayores presupuestos que las B, los que hizo que las inversiones de los estudios dejaran virtualmente de lado la producción B.

La cantidad de producción se vio disminuida también porque muchos de los soldados jóvenes que volvieron de la guerra se casaron y se fueron a vivir a suburbios donde el costo de vida era más barato que en las grandes metrópolis. A lo que se sumó el *baby boom* de los cincuenta. Lo que a la larga hacía que el dinero para cine y entretenimiento ya no fuese una prioridad.<sup>179</sup>

En Chile, no se mencionó estos acontecimientos en la prensa especializada, salvo por referencias muy vagas. El gremio cinematográfico tampoco tomó una opción oficial frente a la situación. No se leyó opinión en cuanto si se estaba a favor o en contra de la ley del *anti trust*. Salvo por un escueto comentario en el *Boletín*

---

<sup>177</sup> HANSSEN. Op. Cit. Pág.90.

<sup>178</sup> Cfr. Ibidem.

<sup>179</sup> Cfr. VOGEL. Op. Cit. Pág. 7.

*Cinematográfico* 1940 N° 979, en el cual se podía leer que la suspensión eventual del *Blind booking*, era una ley que estaba “provocando revuelo” en EEUU<sup>180</sup>, de lo que se puede deducir que el tema no causó *revuelo* en Chile.

La falta de opinión de los distribuidores y de los exhibidores en el *Boletín Cinematográfico* es bastante particular. Quizás, refleja una sumisión ante el funcionamiento del cine o quizás habían representantes de estos gremios en la edición de la revista. Más, lo cierto es que en relación al cine extranjero éste venía gobernado por sus leyes de producción y, en Chile, no se alcanzaba a producir lo suficiente por estudio para reproducir tales prácticas. Los estudios sí tenían una división entre cintas A y cintas B, lo que haría que los gremios de distribuidores y exhibidores no demostrasen una mayor atención ante el tema. Aun así, el eventual silencio del *Boletín* en torno a este tema produce una duda mayor ¿Habría la industria cinematográfica chilena reproducido la industria estadounidense sin tener un conocimiento a fondo en ella y más bien reprodujo la pura fachada?

### **3.2: Las distribuidoras en Chile.**

Para el comienzo de la década, había alrededor de 25 compañías distribuidoras. Entre las cuales estaban los ocho grandes estudios estadounidenses además de Republic Films, también estadounidense. Cinematográfica Argentina del Pacífico "Pablo Terrasa" habla hispana, mexicanas españolas y argentinas, Consorcio Cinematográfico de Chile traía cintas europeas. Ibarra y Cía Ltda. distribuía principalmente cintas mexicanas y Triunfo Films traía cintas francesas al igual que Leo Film. Sergio Montt y Cía traía cintas argentinas. Priora Films traía cintas europeas especialmente cintas Rusas. Selecciones Atlas y Terra Films también traía cintas europeas. Selman, Vercellino y Cía. si bien traía cintas europeas su principal distribución eran cintas mexicanas. Lo que demuestra que todas las distribuidoras que traían cine europeo manejaban volúmenes bastante inferiores a las estadounidenses. Como se aprecia en la siguiente tabla, todas las compañías que se calificaban como productoras a la vez de distribuidoras eran estadounidenses y ninguna de ellas producía cintas acá en Chile:

---

<sup>180</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 979, Viernes 26 de enero 1940. “Una ley que provoca revuelo” Pág.1479.

Tabla 04: Empresas productoras y distribuidoras de material cinematográfico en la capital y sus agencias en Provincias en 1940.

| Nombre   | Productora | Distribuidora | Regiones                            |
|--|------------|---------------|-------------------------------------|
| Alros Distributors Films                               |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Artistas Unidos  | x          | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Cinematográfica Amadori                                |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Cinematografica Argentina del Pacífico "Pablo Terrasa" |            | x             | Valparaíso                          |
| Columbia Pictures                                      | x          | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Compañía Distribuidora Nacional                        |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Compañía Republic Films Chilena Inc.                   | x          | x             |                                     |
| Consortio Cinematográfico de Chile                     |            | x             | Temuco                              |
| Ibarra y Cía Ltda./ Triunfo Films                      |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Leo Films  |            | x             | Valparaíso, Temuco                  |
| Max Glucksmann   |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Metro Goldyn Mayer                                     | x          | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Monogram Pictures Álvaro Gímenez y Cía. Ltda.          |            | x             | Valparaíso Temuco, Punta Arenas     |
| Sergio Montt y Cía.                                    |            | x             |                                     |
| Paiora Films   |            | x             | Valparaíso                          |
| Paramount Films S.A.                                   | x          | x             | Valparaíso, Concepción              |
| RKO Radio Pictures Chilena S.A.                        | x          | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Selecciones Atlas                                      |            | x             | Valparaíso, Temuco                  |
| Select Pictures  |            | x             | Valparaíso, Temuco                  |
| Selman, Vercellino y Cía Ltda.                         |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Ricardo B Silva/ Enrique E. Labarthe                   |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Sterling Pictures                                      |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Terra Films  |            | x             | Valparaíso, Concepción              |
| 20th Century Fox                                       | x          | x             | Valparaíso, Antofagasta             |
| Universal Pictures                                     | x          | x             | Valparaíso, Concepción              |
| Warner Bros First National                             | x          | x             | Valparaíso, Concepción, Antofagasta |

Fuente: *Anuario Boletín Cinematográfico*, Anuario N° 5, 1940.

Como podemos apreciar, todas las compañías distribuidoras tenían sus oficinas en Santiago (lo cual no sale escrito por ser obligado para todas estas compañías) y la gran mayoría también en Valparaíso. Esto era así porque las cintas internacionales solo podían ingresar a nuestro país a través de las Aduanas de Santiago y de Valparaíso, esto era para poder mantener un control sobre toda cinta que llegaba a nuestro país. Así lo estipulaba Ley de Censura Cinematográfica, N° 558, promulgada en 1925 por el Gobierno de Arturo Alessandri Palma. El despacho de las cintas chilenas hacia el extranjero también podía hacerse solo a través de estas Aduanas. Si una cinta llegaba a llegar por otra aduana, era necesario reenviarla a Santiago o a Valparaíso.

Las aduanas enviaban quincenalmente una lista con todas las cintas que habían llegado a Chile al comité de Censura. El recibo debía incluir el nombre del dueño importador, el nombre de la casa editora, el nombre de casa importadora, nombre de la cinta, metraje, y decir cuanto duraba. Cualquier otra información que haya sobre la cinta debía ser entregada a Consejo de Censura.<sup>181</sup>

Una vez que llegaba la cinta a Chile, con sus papeles al día, las distintas compañías le diseñaban un plan de exhibición y negociaban con los dueños de teatros, algunas veces, los mismos dueños de las casas distribuidoras, otras agentes externos. El proceso de cómo se distribuían las cintas a los teatros, tiene más que ver con la organización de la exhibición que de la distribución misma. Así como los teatros estaban divididos en zonas y las más importantes recibían las cintas primero. Los países estaban divididos en regiones, por ejemplo Chile recibía las cintas antes que Perú o Bolivia. Asimismo dentro de Chile, la plaza Santiago recibía las cintas primero que Concepción o Antofagasta.<sup>182</sup>

De cómo estaban distribuidas las oficinas de las agencias de distribución podemos inferir que las plazas con mayor importancia en cuanto a mercado cinematográfico en Chile eran en una primera instancia Santiago, luego Valparaíso, luego vendría Concepción, la que probablemente se haría cargo de la zona sur, que era secundada por Temuco y en última instancia por la única compañía en Punta Arenas, Monogram Pictures Álvaro Gímenez y Cía. Ltda. Antofagasta, se haría cargo de la distribución de la zona norte para dos compañías estadounidenses. Las cintas eran trasladadas dentro de Chile utilizando el tren. Las compañías distribuidoras dejaron sus quejas a los funcionarios de FFCC en las páginas del *Boletín*.<sup>183</sup>

Sobre como se relacionaba la oficina de Aduanas y por ende el Estado con la industria cinematográfica, *El Boletín* comentaba en julio de 1940, "Nadie ignora las trabas aduaneras verdaderamente prohibitivas que pesan sobre todos los artículos que dicen relación con la industria cinematográfica, especialmente a lo referente con máquinas de proyección, accesorios, películas."<sup>184</sup> En Chile, todos los implementos para ver y hacer cine, se debían traer del extranjero, salvo claro, las butacas, que se podían hacer acá. Las proyectoras, los equipos de audio y los parlantes, los carbones

---

<sup>181</sup> LEY DE CENSURA CINEMATOGRAFICA, N° 558 26 de septiembre de 1925, Santiago, Chile. Publicada en el *Anuario del Boletín Cinematográfico* de 1940.

<sup>182</sup> HANSSEN. Op. Cit. Pág.89.

<sup>183</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 1006, viernes 2 de agosto de 1940. "Mala atención" Pág.144.

<sup>184</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 1003, viernes 12 de julio de 1940. "Hay que mejorar las condiciones del Mercado cinematográfico" Pág.127.

eran todos importados. Y el Estado, aprovechando la creencia de que el cine era un negocio altamente lucrativo en Chile, así como lo era en otros países, gravaba con impuestos estos productos. Estos impuestos, como era común en la época, no iban en pro de la ayuda a la industria cinematográfica.

Producto de la Segunda Guerra Mundial, la producción en EEUU bajó, lo que hizo que hubiese menos estrenos que exhibir en las salas de cine. Esta caída de estrenos se percibió en Santiago en 1941, cuando la disminución llegó a un 31,9% con relación a los años anteriores.<sup>185</sup> Sin embargo, la repercusión de esta situación no fue tan evidente en Chile. Esto se debe a que a raíz de la guerra se cerró el mercado europeo y las películas destinadas a este, fueron exportadas a América. De todos los países Latinoamericanos, Chile compartía el quinto lugar de mayor crecimiento de importaciones de cintas, junto con Brasil, la cuales crecieron un 70% más que los años de entre guerras. Aumentando así, para Chile en 18.898.000 dólares.<sup>186</sup>

Tabla 05: Cantidad de cintas estrenadas o reestrenadas por nacionalidad distribuidas por años durante la década del cuarenta.

| <b>Nacionalidad:</b> | <b>1940</b> | <b>1941</b> | <b>1942</b> | <b>1943</b> | <b>1944</b> | <b>1945</b> | <b>1946</b> | <b>1947</b> | <b>1948</b> | <b>1949</b> | <b>Total</b> |
|----------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|--------------|
| Estadounidense       | 301         | 156         | 119         | 77          | 137         | 223         | 199         | 178         | 187         | 164         | 1741         |
| Europeas             | 98          | 43          | 20          | 16          | 23          | 22          | 20          | 50          | 62          | 54          | 408          |
| Argentina            | 40          | 44          | 43          | 49          | 32          | 21          | 33          | 24          | 27          | 27          | 340          |
| Mexicana             | 13          | 7           | 10          | 33          | 64          | 57          | 52          | 34          | 46          | 20          | 336          |
| Chilena              | 4           | 6           | 2           | 6           | 5           | 6           | 8           | 7           | 3           | 3           | 50           |
| <b>Total general</b> | <b>456</b>  | <b>256</b>  | <b>194</b>  | <b>181</b>  | <b>261</b>  | <b>329</b>  | <b>312</b>  | <b>293</b>  | <b>325</b>  | <b>268</b>  | <b>2875</b>  |

Fuente: CINESC<sup>187</sup>

No todas las cintas que se producían en los distintos países viajaban a través del mundo hacia todos los mercados, pero sí lo hacían un porcentaje bastante mayor, de lo que podemos inferir que la cantidad de cintas que llegaron a Chile tiene una relación directa con la cantidad de cintas producidas por los distintos países. Podemos apreciar que durante la década, el año que más cintas llegaron de EEUU fue en 1940 y que 1943, momento álgido de la guerra, fue el año en que menos llegaron. Esta misma lógica se puede apreciar con respecto a las cintas llegadas desde Europa. Las

<sup>185</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Junio 1941. "Descendió el número de estrenos" Pág.1.

<sup>186</sup> *Boletín Cinematográfico*. N° 1019, viernes 8 de noviembre de 1940. "Aumento de exportación de EEUU a la América Latina" Pág.216. La información sobre los demás países se encuentra disponible en el *Boletín*.

<sup>187</sup> Alrededor de un 14% de las cintas que se dieron en los cines de primera vuelta durante la década de 1940, fueron reestrenos. Estas cifras están incluidas en esta tabla, a pesar de que no son cintas que se trajeran de EEUU. Esto es debido a que un buen porcentaje de ellas son cintas que se estrenaron por primera vez durante la década del cuarenta y luego se volvieron a estrenar algunos años más tarde. Además hay un 9% de cintas que no tienen nacionalidad ingresada en la base de datos, y éstas por lo tanto no aparecen en esta tabla.

cuales parten nuevamente con una creciente producción en 1947. Con referencia a la ley del anti trust, podemos apreciar que para 1949, la producción si bien ha bajado, no se ve en una cifra tan significativa, los efectos completos se sienten en los primeros años de la década del cincuenta.

Es preciso observar que ni siquiera todas las cintas Europeas, Mexicanas, Argentinas y Chilenas sumadas, tienen cifras cercanas a la cantidad de cintas que llegaban de EEUU. Por ejemplo en 1940 y 1945, todas las nacionalidades juntas son la mitad de la producción estadounidense llegada a Chile. Es decir, más del 60% de las películas estrenadas en Chile durante la década del 40 provenían de EEUU.

Se puede apreciar también en esta tabla, la baja de producción que tuvo Argentina con la guerra, ya que como no se unió a los aliados, EEUU les bloqueó la venta de celuloide, y se puede apreciar también la crecida de producción que llegó de México, el cual durante la guerra se alió a EEUU.

Otro elemento de profunda importancia es que en 1943, Ibarra y Cía Ltda. firma un gran contrato con 8 productoras mexicanas. Tras el cual queda con un control del 80% de la producción azteca<sup>188</sup>. Situación que queda claramente constatada en el vuelco de cantidad de cintas Mexicanas que llegaban en comparación con el cine Argentino tras 1944.

Sobre cómo se distribuía el cine de Chile parece no haber claves. Salvo por la constatación del *Boletín* acerca de quién distribuía qué cinta, la información es un hoyo negro. De hecho, para los años que esta publicación no se encuentra disponible, pesquisar esa información se hace virtualmente imposible.

Sobre como eran distribuidas las cintas chilenas y de la información de estas distribuidoras también existe muy poca información. La década se abre con una importante negociación entre Jorge Délano y Artistas Unidos. Sus cintas serán distribuidas a todos los mercados de habla hispana a través de la compañía estadounidense. Este contrato, que comenzó a funcionar desde *Escándalo*, era una situación absolutamente nueva para el cine Sudamericano.<sup>189</sup> Sin embargo, cuando Coke fundó los Estudios Santa Elena, Artistas Unidos se desligó de la nueva productora. De hecho, no volvió a distribuir una cinta chilena hasta finales de la

---

<sup>188</sup> *Suplemento Boletín Cinematográfico*. Diciembre 1943, Pág. 1.

<sup>189</sup> *Boletín Cinematográfico*, Nº 994, Viernes 10 de mayo de 1940 "Importante negociación" Pág. 73.

década, en 1949, cuando se encargara de *Esperanza* de José Francisco Mujica y Eduardo Boneo, la cual fue famosa por ser la cinta con menos características chilenas que se hiciese en la década.<sup>190</sup> Además de ser una coproducción argentina, en la cual CORFO debió prestar dinero tras su paralización por escasez de presupuesto. Artistas Unidos, distribuía sus propias cintas, como las de Chaplin, además de algunas de estudios pequeños. Las que más llegaron a Chile, son cintas sobre lugares exóticos, como *South of Pago Pago*, de Alfred E. Green (1940), *The Shanghai Gesture*, de Josef von Sternberg (1941), *Outpost in Morocco*, de Robert Florey (1949). Además de muchas cintas sobre la guerra. Conjunto con esto, Artistas Unidos importaba muchas cintas históricas.

Tabla 06: Cintas chilenas y sus distribuidoras en la década del cuarenta.

| <b>Título:</b>                        | <b>Director:</b>       | <b>Distribuidora:</b>              | <b>Estreno</b> |
|---------------------------------------|------------------------|------------------------------------|----------------|
| <i>Entre Gallos y Medianoche</i>      | Eugenio De Liguoro     | Selman Verselino Ltda.             | 19-Abr-40      |
| <i>Escándalo</i>                      | Jorge Délano           | Artistas Unidos                    | 18-Jun-40      |
| <i>Me caso con la Quintrala</i>       | Gabriel Sanhueza       | Sin Información                    | 18-Jul-40      |
| <i>Las apariencias engañan</i>        | Victor Álvarez         | Ibarra y Cía.                      | 24-Dic-40      |
| <i>Amanecer de esperanzas</i>         | Miguel Frank           | Sin Información                    | 22-Abr-41      |
| <i>Barrio Azul</i>                    | René Olivares          | Sin Información                    | 27-May-41      |
| <i>La chica del Crillón</i>           | Jorge Délano           | Consortio cinematográfico de Chile | 22-Jul-41      |
| <i>Verdejo gasta un millón</i>        | Eugenio De Liguoro     | Mundial Films                      | 26-Oct-41      |
| <i>Bar Antofagasta</i>                | Carlos García Huidobro | Berstein y Cía.                    | 13-Ene-42      |
| <i>Lo que el verdejo se llevó</i>     | Eugenio De Liguoro     | Sin Información                    |                |
| <i>Un hombre de la calle</i>          | Eugenio De Liguoro     | Columbia Pictures                  | 28-Jul-42      |
| <i>Nada más que amor</i>              | Patricio Kaulen        | Víctor Panayot                     | 25-Ago-42      |
| <i>Verdejo gobierna en Peñaflores</i> | Eugenio De Liguoro     | Giménez y Lieux                    | 24-Nov-42      |
| <i>Pal otro lao</i>                   | José Bohr              | Band & Salas Ltda.                 | 15-Dic-42      |
| <i>Árbol viejo</i>                    | Isidoro Navarro        | Band & Salas Ltda.                 | 13-Abr-43      |
| <i>Tu eres mi marido</i>              | Eugenio De Liguoro     | Columbia Pictures                  | 22-Jun-43      |
| <i>El relegado de Pichintún</i>       | José Bohr              | Band & Salas Ltda.                 | 17-Ago-43      |
| <i>Flor de Carmen</i>                 | José Bohr              | Sin Información                    | 28-Mar-44      |
| <i>Hoy comienza mi vida</i>           | Eugenio De Liguoro     | Columbia Pictures                  | 25-Abr-44      |
| <i>Hollywood es así</i>               | Jorge Délano           | Jorge Sarkis                       | 19-Jul-44      |
| <i>Romance de medio siglo</i>         | Luis Moglia Barth      | Band & Salas Ltda.                 | 10-Sep-44      |
| <i>Bajo un cielo de gloria</i>        | José Bohr              | Sin Información                    | 05-Dic-44      |
| <i>Amarga verdad</i>                  | Carlos Borcosque       | Band & Salas Ltda.                 | 19-Feb-45      |
| <i>Un hombre cayó al río</i>          | Eugenio De Liguoro     | Band & Salas Ltda.                 | 17-Abr-45      |
| <i>La casa está vacía</i>             | Carlos Schlieper       | Band & Salas Ltda.                 | 02-Jul-45      |
| <i>Cita con el destino</i>            | Miguel Frank           | Álvarez Giménez y Cía. Ltda.       | 07-Ago-45      |
| <i>Casamiento por poder</i>           | José Bohr              | Sin Información                    | 26-Sep-45      |
| <i>Dos caídos de la luna</i>          | Eugenio De Liguoro     | Band & Salas Ltda.                 | 08-Oct-45      |

<sup>190</sup> LÓPEZ NAVARRO. Op. Cit.

|                                      |                                      |                                 |           |
|--------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|-----------|
| <i>El padre Pítilo</i>               | Roberto de Ribón                     | Band & Salas Ltda.              | 12-Feb-46 |
| <i>Memorias de un Chofer de Taxi</i> | Eugenio De Liguoro                   | Band & Salas Ltda.              | 15-Abr-46 |
| <i>La Dama de la Muerte</i>          | Carlos Hugo Christensen              | Band & Salas Ltda.              | 04-Jun-46 |
| <i>El diamante del Maharajá</i>      | Roberto de Ribón                     | Band & Salas Ltda.              | 16-Sep-46 |
| <i>Tormenta en el alma</i>           | Adelqui Migliar                      | Sin Información                 | 01-Oct-46 |
| <i>Sueña mi amor</i>                 | Eugenio De Liguoro                   | Sudamerican Films               | 03-Nov-46 |
| <i>Música en tu Corazón</i>          | Miguel Frank                         | Álvarez Giménez y Cía. Ltda.    | 19-Nov-46 |
| <i>El hombre que se llevaron</i>     | Jorge Délano/ José Bohr              | Band & Salas Ltda.              | 26-Nov-46 |
| <i>La Dama de las Camelias</i>       | José Bohr                            | Band & Salas Ltda.              | 13-Ene-47 |
| <i>Encrucijada</i>                   | Patricio Kaulen                      | Band & Salas Ltda.              | 04-Mar-47 |
| <i>El amor que pasa</i>              | José Bohr                            | Sin Información                 | 17-Mar-47 |
| <i>El último guapo</i>               | Mario C. Lugones                     | Band & Salas Ltda.              | 15-Abr-47 |
| <i>Si mis campos hablarán</i>        | José Bohr                            | Araucanía Films                 | 01-Jul-47 |
| <i>La Historia de María Vidal</i>    | René Olivares                        | Hnos. Chiglino                  | 19-Ago-47 |
| <i>Yo vendo unos ojos negros</i>     | José Rodríguez                       | Ibarra y Cía. Ltda.             | 09-Sep-47 |
| <i>Tonto pillo</i>                   | José Bohr                            | Ibarra y Cía. Ltda.             | 08-Mar-48 |
| <i>Mis espuelas de plata</i>         | José Bohr                            | Ibarra y Cía. Ltda.             | 24-May-48 |
| <i>La mano del Muertito</i>          | José Bohr                            | Ibarra y Cía. Ltda.             | 13-Jul-48 |
| <i>El paso maldito</i>               | Fred Matter                          | Películas Mexicanas Chile Ltda. | 14-Mar-49 |
| <i>Esperanza</i>                     | José Francisco Mugica/ Eduardo Boneo | Artistas Unidos                 | 08-Ago-49 |
| <i>La cadena Infinita</i>            | José Bohr                            | Sin Información                 | 24-Oct-49 |

Fuente: CINESC

Otra distribuidora estadounidense que estuvo relacionada con nuestra industria cinematográfica, fue Columbia Pictures, específicamente con tres cintas de V.D.B: *Un hombre de la calle* (1942), *Tu eres mi marido* (1943) y *Hoy comienza mi vida* (1944) todas de Eugenio De Liguoro.

Ninguna de todas estas distribuidoras son chilenas, lo que nos hace cuestionar. ¿Acaso no hubo ninguna distribuidora de cine nacional para distribuir nuestro propio cine? Salvo por el Consorcio cinematográfico de Chile, que tuvo un escaso protagonismo en nuestro cine, no hubo distribuidoras nacionales. Nuestra industria cinematográfica era dependiente de las empresas extranjeras, como de Band y Salas era de procedencia Argentina. La cual distribuyó 8 de las cintas de Chile Films y varias de V.D.B., e Ibarra y Cía. Ltda. la cual exhibió las tres cintas que dirigió José Bohr en 1948.

Sin embargo el mayor poder se encontraba en las casas distribuidoras independientes. "Chile, son las que hasta ahora mayor cantidad de cintas habladas en

español traen.” Estas por no ser agencias directas de las casas productoras, como las compañías estadounidenses, se hallaban más sujetas a las contingencias de fluctuaciones de precios. ”Lo que finalmente logró que las compañías distribuidoras monopolizaran las cintas. Lo que creaba una competencia que significaba, en palabras del *Boletín Cinematográfico*, un verdadero remate ante las casas productoras, para arrebatar el material” además de que “ofrecen precios siempre superiores a los que han ofrecido las firmas competidoras.”<sup>191</sup> Lo que a la larga fue haciendo que los precios de las cintas se fueran encareciendo. *El Boletín* pedía que se desarrollara una competencia sana en este sentido, sobre si esta petición hizo efecto o no, no hay pistas en los Boletines posteriores.

Esto sumado al gravamen que le daba el Estado a los elementos internacionales que se importaban a nuestro país, los cuales eran vitales para que el mercado de cine existiese, hacían de la industria cinematográfica dependiente de empresarios extranjeros para poder hacer algo tan esencial como que una cinta llegase al proyector de los cines o para que hubiese un proyector.

### **3.4: Cintas nacionales en el extranjero.**

“Determinar la manera en que en una sociedad se relaciona la cultura y a la vez expresa su visión de mundo: El modo en que, [...] los individuos construyen una representación de si mismos y una comprensión de lo social”.  
“Lea el Mundo a cada semana”<sup>192</sup>

Una de las misiones de Chile Films, era que sus productos fueran de exportación. Pero, lo cierto es que poco se sabe de cómo eran recibidas nuestras cintas en el extranjero. Sería bastante interesante hacer una revisión de bibliografía extranjera para corroborar como era la cinematografía chilena acogida en el resto de Latinoamérica y quizás incluso en España, más la falta de bibliografía referente a cine en Chile es bastante significativa y por lo tanto desde nuestro país es casi imposible hacer esta revisión.

---

<sup>191</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 1240, Viernes, 16 de febrero 1945. “En pocas palabras por el editor” Pág. 28.

<sup>192</sup> SOFFIA SERRANO. Op. Cit. Pág. 34.

Aun así, gracias al *Boletín Cinematográfico* podemos saber que la Distribuidora Ínter América exhibió varias cintas chilenas en Argentina en 1945, en una especie de ciclo de cine chileno. Donde *Amarga Verdad*, fue la cinta que obtuvo mejor crítica de las exhibidas.<sup>193</sup> Conjunto con esto, sabemos también que Chile Film efectivamente logró exportar cintas, como por ejemplo *El Padre Pitillo* de 1945, fue estrenada en México y que tuvo una pésima crítica cinematográfica.<sup>194</sup>

A través de *Vea* también nos enteramos de que Chile Films no volvió a cometer el error y en 1947, no envió *La Dama de las Camelias* al extranjero, salvando así el decoro de nuestro cine, en palabras de la revista de actualidades. Además de criticar que entregarla incluso al público chileno estuvo mal. Sugiere además, lapidariamente, que hubiese sido mejor quemarla lisa y llanamente.<sup>195</sup>

Sobre el tema de la distribución tanto de las cintas que llegaban a Chile, como de las chilenas que viajaban como embajadoras de nuestra cultura al extranjero hay una evidente falta de información. La carencia de memoria histórica en torno a como funcionaba esta industria demuestra una despreocupación significativa sobre nuestra cultura.

---

<sup>193</sup> *Suplemento Boletín Cinematográfico*, Diciembre 1945, Pág. 16.

<sup>194</sup> GODOY QUEZADA, Op. Cit. Pág. 113.

<sup>195</sup> LÓPEZ NAVARRO, Op. Cit. Pág. 82.

## Capítulo 4: La Exhibición en Chile, el caso de Santiago.

“Existe una creencia tan difundida como errada,  
que no hay negocio más lucrativo  
que el de los empresarios teatrales”<sup>196</sup>

### 4.1: Donde el espectador se encuentra con las cintas.

El cine es un fenómeno de experiencias, nadie puede saber si le va a gustar una cinta de antemano o no, y por esto es necesario ir a verlo.<sup>197</sup> A diferencia de la radio o las revistas, el cine no era una industria cultural que fuese factible de consumir en la comodidad del hogar, claro, hasta la masificación de los reproductores de cintas (Betamax, VHS, DVD, Blue Ray, etc) tras la llegada de la televisión a la mayoría de los hogares chilenos, cercano al fin del siglo XX. Por esto era esencial ir a verlo a los teatros. Esto, en todo caso, no es un problema para la industria, de hecho la fortalecía, ya que no tenía rival como industria cultural de consumo fuera del hogar. Lo que implicaba que asistir al cine implicara una salida, un acontecimiento. Aquí radica una de sus fortalezas como industria masiva.

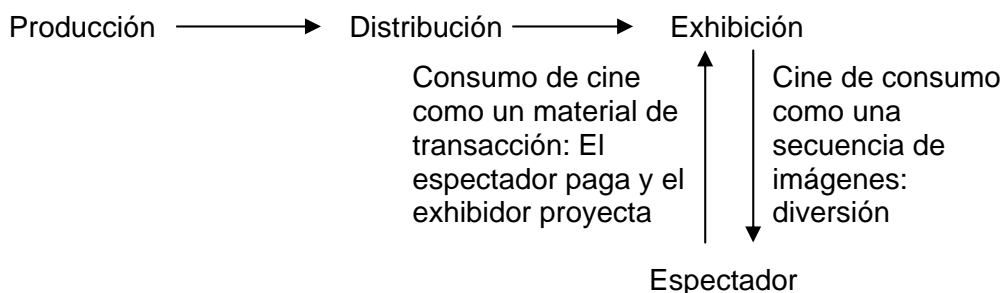
De esta manera el teatro era el lugar físico donde se materializaba la unión entre la industria, sus múltiples etapas y el público. Por esto, la accesibilidad, tanto física como económica de las salas, así como los horarios de exhibición eran vitales para el sustento de la industria. En el fondo, la competencia por el público es una de las razones de ser del cine clásico el cual está basado en las ganancias. Esto es especialmente significativo si pensamos que el tamaño de la audiencia es potencialmente todo el tamaño de la población donde se estrene la cinta. Otro elemento de importancia para este capítulo es cómo estas exhibiciones eran percibidas por el público.

---

<sup>196</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Julio 1941. “Es angustiosa la situación que se les plantea a los cinematografistas.” Pág. 3.

<sup>197</sup> BAKKER. Op. Cit. Pág. 51.

Esquema 01: Sistema de acuerdos de provisión<sup>198</sup>



Cuando una cinta es proyectada y vista por el público, ésta cierra el ciclo para el cual fue creada, tanto para los productores como para los espectadores. Como se aprecia en el esquema 01 hay dos elementos que se deben tomar en cuenta. Por una parte, la cinta pasa a ser un bien de consumo, una serie de imágenes que divierten al espectador, pasa a ser una industria cultural de entretenimiento. Por otra parte, la exhibición es el momento donde el espectador paga para entrar a la cinta y por lo tanto es el momento donde la industria cinematográfica recibe la remuneración por el trabajo hecho.

#### 4.2: Exhibición y la industria.

La tercera parte y final de la integración vertical de los estudios estadounidenses corresponde a la exhibición, es decir a como las cintas se van mostrando en los distintos lugares. En EEUU, como medio para difundir todas las cintas, tipo A y tipo B, se utilizaban el *Block Booking* y el *Blind Bidding*. Las que de cualquier modo llegaban finalmente a los teatros. En Chile, esta fórmula se emuló, lo que hacía que en algunos casos las cintas tipo B fueran directamente a los cines de barrios sin pasar por las grandes salas santiaguinas.

En EEUU como en Chile, los primeros cines fueron pequeños locales o teatros antiguos refaccionados para poder mostrar cine. En EEUU estos se llamaban *Nickelodeons*, y cobraban *nickels* para su entrada, equivalente a 65 centavos en 1920, para dejar entrar a los espectadores. Quienes en general estaban de pie para ver una serie de cintas cortas una tras otra.<sup>199</sup> En Santiago, “los primeros establecimientos fueron construcciones hechas a mano, inseguras, con graderías simples, generalmente en barrios de clase trabajadora, y que al carecer de las condiciones higiénicas eran

<sup>198</sup> SEDGWICK y POKORNY. Op.Cit. Pág. 11.

<sup>199</sup> VOGEL. Op. Cit. Pág. 37. y en HANSEN. Op.Cit. Pág. 94.

consideradas peligrosas para la salud pública por la élite contemporánea.”<sup>200</sup> En esta época los actores no eran famosos y en general las cintas tenían un carácter de filmar la realidad o actuar obras de teatro para filmarlas, aquí sobresalían los géneros populares y los shows de variedades.<sup>201</sup> Con la llegada de las cintas argumentales, fue necesario cambiar tajantemente la estructura del teatro en sí.

En 1921, se construye en pleno centro de Santiago la nueva y lujosa Sala Imperio. Éste, el quinto teatro de cine de Chile, pertenecía a la Corporación Chilena del Cine. El Imperio tenía todas las comodidades de una sala de cine moderna, como calefacción y salida de emergencia para el público de clase alta. Las siguientes salas se construirían en edificios de mayor tamaño, con grandes *foyers* donde se vendían refrescos y golosinas, además de ser aptos para todo el público durante los intermedios. Ya para 1940, con 62 teatros más, se inaugura en Santiago la nueva sala de la compañía Italo Chilena. La descripción de *Ecran* era pomposa. “La sala Cervantes reúne el máximo de comodidades y refinamientos modernos [...] la sala de 450 butacas forradas de cuero rojo y zócalos de nogal, es pequeña pero hermosísima [...] el foyer está preciosamente adornado con una mampara y pilastras de cobre natural, afuera unos magníficos espejos que dan amplitud y elegancia al recinto. De este foyer se puede pasar a un segundo decorado con marbrite rojo jaspeadote negro.”<sup>202</sup>

Si bien el cine naciera como entretención popular, a medida que este fue evolucionando, y se lograron filmar cintas cada vez más largas, y fuera perdiendo su característica de ser mini documentales sobre la realidad y pasaron a ser cintas de ficción y finalmente dejaron el período mudo atrás, e incorporaran el sonido, el cine fue ganando un público mayor. Ciertamente no significó que el cine pasó de ser una entretención para las clases populares una para la élite, sino que se popularizó en todas las clases económicas y sociales.

Pero no todas las salas de cine eran iguales, tal como las plazas de distribución, dentro de los países habían plazas de exhibición.<sup>203</sup> Las salas más lujosas correspondían a lo que se entiende como la primera ronda de las salas de cine. La primera ronda eran los estrenos, la cinta estaría en cartelera un par de semanas o un mes, dependiendo de su éxito. En Santiago, estos eran los teatros Metro, (con la

---

<sup>200</sup> RINKE. Op. Cit. Pág. 60. Citando a Eliana Jara.

<sup>201</sup> SEDGWICK y POKORNY. Op.Cit. Pág. 7.

<sup>202</sup> *Ecran*, N° 477, enero de 1940, “Sala Cervantes nuevo teatro de la Italo chilena”, , Pág. 15.

<sup>203</sup> Cfr. HANSSEN. Op. Cit. Pág. 89.

mayor cantidad de estrenos) Real, Central, Santiago, Santa Lucía, Continental, Victoria y el Cervantes. Muchas de los cuales eran propiedades de estudios estadounidenses. Como el Teatro Metro, que pertenecía a Metro Goldwyn Mayer. Todos estos cines contaron con más de 100 cintas estrenadas durante la década.

Ilustración 34 y 35: Fotografías de las fachadas de cines de primera vuelta de la década del cuarenta hoy.



Teatro Central, Teatro Real ambos en el centro de Santiago.

Luego, la cinta sería entregada, en una segunda vuelta, a un cine de cintas ya estrenadas, probablemente de menor tamaño, dónde estaría quizás un mes más. Como por ejemplo en el Teatro República, que pertenecía a Cines Unidos que era de Arnoldo Loew, dueño de los teatros de la Paramount.

Ilustración 36 y 37: Fotografías de las fachadas de cines de segunda vuelta de la década del cuarenta hoy.



Fachada del Teatro Princesa en Independencia y el Teatro Roxy en el subterráneo de una galería en el centro.

Para terminar, tras varias vueltas más, la cinta llega a un cine de barrio, donde quizás esté un par de meses más. Como por ejemplo en los rotativos de Santiago, como el teatro La comedia, el Teatro Principal, el Capitol, el Teatro Imperial (en

Franklin), el Caupolicán y el Teatro Minerva. Todos ellos pertenecientes a empresas teatrales y cinematográficas de América, la cual pertenecía a Vutsinas y Ossa y Cía.<sup>204</sup>

Ilustración 38, 39, 40, 41 y 42: Fotografías de las fachadas de cines de barrios de la década del cuarenta hoy.



Fachadas Teatro Chile, Teatro Balmaceda, Rotativo Franklin, Teatro Alcazar y Teatro Parque Cousiño.

A pesar que han pasado varias décadas desde 1940, muchos de las salas de teatro aún existen, aunque la mayoría ya no cumplen su rol de salas de cine. En relación con esto es necesario destacar que todos poseían grandes edificios, de tres o más pisos, lo que los hacían reconocibles a la distancia. Tanto en los barrios como en las grandes avenidas de Santiago centro. Estos edificios mostraban con gran orgullo sus marquesinas. Algunas de cemento, otras de metal con vidrio. En ellas se colgaban títulos de estrenos y los protagonistas, o se escribían con letras de metal. Mucha de la vida social del cine ocurría bajo la marquesina o en el hall de entrada y es que ahí, galería y platea, estaban de igual a igual. La diferencia que tenían era más bien en el tamaño que poseían por dentro. Así mismo, muchas de las salas de segunda vuelta de Santiago centro estaban ubicadas en grandes subterráneos de las galerías.

<sup>204</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Agosto 1941. "El rotativo en Chile y sus proyecciones" Pág. 2.

Más, a pesar de la cantidad de salas de cine que podemos apreciar, Chile en general y Santiago en particular eran más bien plazas pequeñas. En comparación con países con mayor desarrollo en cine como México o Argentina, e incluso con Cuba. Y es que Chile tenía más bien un mercado relativamente pequeño, la demanda en muchos casos era menor que la oferta.

Tabla 08: Cantidad de cines comparado con población por países en 1945

| <b>Territorios</b> | <b>Cines</b> | <b>Población</b> |
|--------------------|--------------|------------------|
| EEUU               | 18.000       | 130.000.000      |
| Brasil             | 1.450        | 25.000.000       |
| México             | 823          | 20.000.000       |
| Argentina          | 1.300        | 14.000.000       |
| Colombia           | 276          | 8.300.000        |
| Perú               | 260          | 6.500.000        |
| Chile              | 243          | 5.000.000        |
| Cuba               | 375          | 3.962.000        |
| Venezuela          | 147          | 3.500.000        |

*Suplemento Boletín Cinematográfico*. Noviembre de 1945. Pág. 55  
La lista de países continúa.

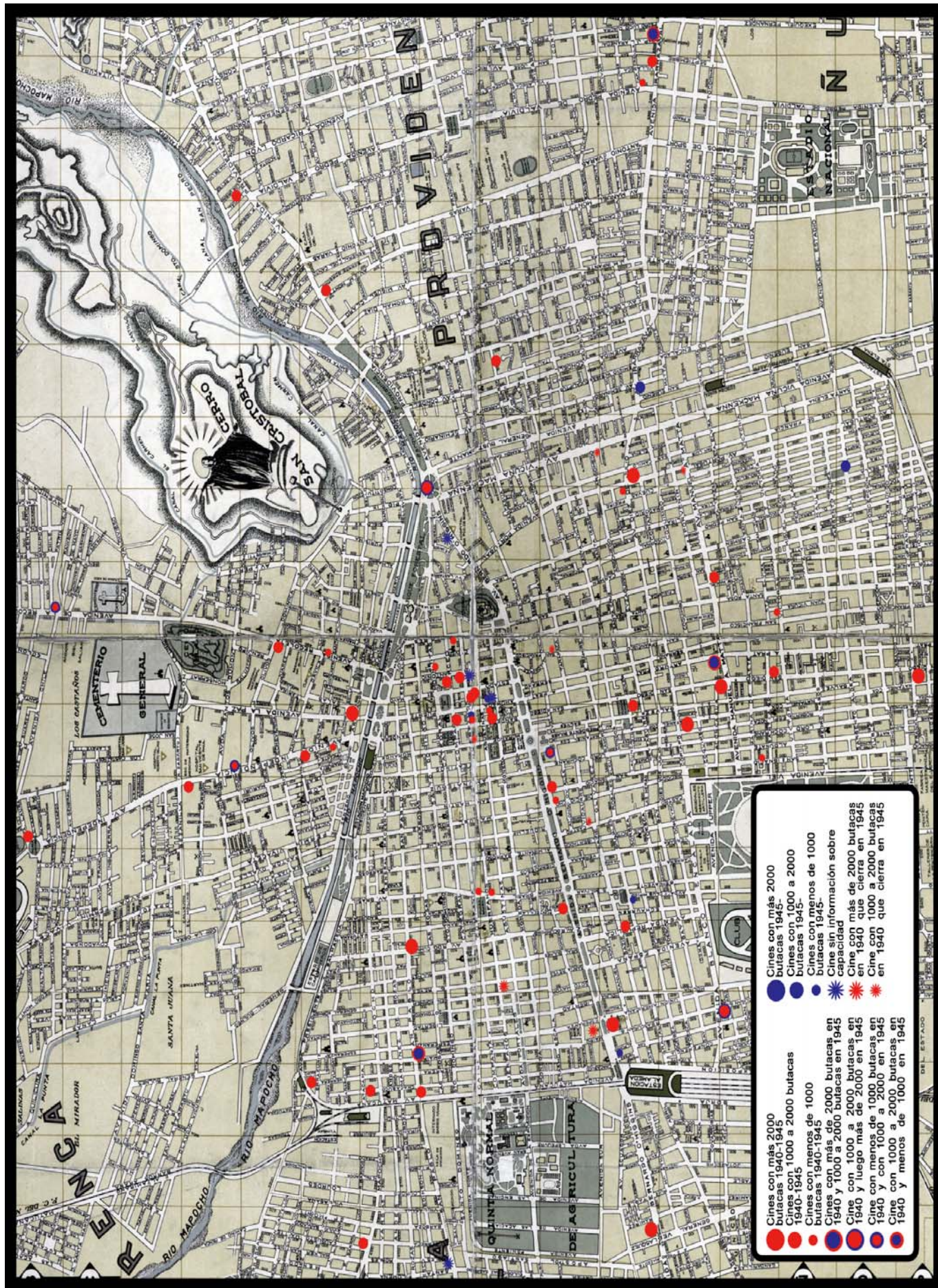
De las 243 salas de cine que hubo en Chile, casi 80 se encontraban en Santiago. Durante la década del cuarenta sólo en la capital hubo alrededor de 85.000 butacas en alrededor de 77 cines en Santiago<sup>205</sup>, en los cuales se podían apreciar, durante los 365 días del año a tres horarios: matinée, vermouth y noche, la variada gama de películas nacionales e internacionales que se estrenaron o reestrenaron en Chile. La práctica de tener los cines abiertos durante 365 días se dejó de llevar a cabo en Septiembre 1941, cuando se cayó en cuenta que se perdía dinero abriéndolo, por ejemplo, en año nuevo.<sup>206</sup>

Con las direcciones de los teatros y sus capacidades en butacas se construyó un mapa que grafica donde quedaba cada uno de los cines en Santiago así, como también los tamaños que tenían. Para recolectar esta información se utilizaron los *Suplementos del Boletín Cinematográfico* en donde salían las informaciones de las butacas. Para las direcciones de teatros que no se encontraban en este mismo medio, se recurrió a los recuerdos de varios abuelos de compañeros. Estas luego en su mayoría se fueron a corroborar a los lugares físicos, es de ahí de donde surgen las fotos de las fachadas.

<sup>205</sup> Anexo 1: Cines de Santiago, sus direcciones, años y butacas en la década de los cuarentas.

<sup>206</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Septiembre 1941. "Cierres convenientes", Pág. 1.

Mapa 01: Mapa de cines de Santiago durante la década del cuarenta y sus capacidades en butacas.



Fuente: *Suplemento Boletín Cinematográfico 1940 y Suplemento Boletín Cinematográfico 1945.*  
 Mapa creado sobre Nuevo Plano de la Ciudad de Santiago y sus alrededores. (1943) Biblioteca Nacional.

La mayoría de los teatros, tanto de primera vuelta como de las posteriores, estaban ubicados, así como lo habían estado en las décadas anteriores, en el centro de Santiago. Especialmente al sur de la Plaza de Armas. Entre Morandé, Moneda, Catedral y San Antonio existieron más cines que en ningún otro lugar de Santiago. Casi la mitad de los 20 cines estaban en la Calle Huérfanos, o en sus calles colindantes. La mayoría de estos cines estaban dentro de las galerías en espacios subterráneos. Pero los que estaban en frontis de edificios, mostraban en sus arquitecturas su importancia. Con sus tres pisos, se dejaban ver desde lejos por su altura, sus decorados, con detalles y pilares tallados se dejaban destacar entre los edificios vecinos.

Ubicados en la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, la que fuera para Subercaseaux, uno de los brazos del *pulpo mutilado* que era el Santiago del lujo, se encontraban la segunda mayor concentración de cines. Ahí se encontraban el Teatro Normandie y el Teatro Baqueano, al oriente del Teatro Contiental y Santa Lucía, y al poniente el Teatro Carrera, (fin del tentáculo) el Teatro Dieciocho, el Teatro Delicias, el Teatro Politeama, el Teatro Alameda y el Teatro Monumental. Este sector, se relaciona profundamente con el sector que colinda con la Quinta Normal.

Otra concentración interesante de cines, estaba desde Avenida Brasil, hasta Avenida Matucana, aunque bastante menor a la de la Alameda y ciertamente menor que la del centro. Este barrio colindante con la Quinta Normal, era el lugar que según Subercaseaux, "es la única visión de la capital que se llevan, [para muchos] antes de volverse la campo." Es un parque "para hacer hora" con varios cines cercanos, que habrían permitido hacer hora ahí también. Sector que era frecuentado por campesinos llegados a la estación central, niños inquietos, filósofos naturistas y charangas del Ejército de Salvación".<sup>207</sup>

Así mismo, una concentración similar podía apreciarse entre Avenida Franklin y Avenida 10 de Julio, desde el Parque Cousiño, hasta Avenida Vicuña Mackenna. Zona que según Subercaseaux se podía definir como "Otra buena parte de Santiago (toda la zona sur de la vieja Alameda) está formada por una edificación mediana, habitada por familias venidas a menos, ni pobres ni ricas. Esta zona se extiende hasta un poco más allá de la avenida Matta. Ahí comienzan barrios francamente populares: la calzada sirviendo de acera, la conversación de casa a casa, el gato tomando sol y la inevitable

---

<sup>207</sup> SUBERCASEAUX. Op. Cit. Pág. 116.

ropa tendida.”<sup>208</sup> Es decir, lo que podríamos definir como una zona de capas medias. Barrio rodeado de viejas mansiones venidas a menos con casas de dos ventanas y una puerta, y de vez en cuando un conventillo.<sup>209</sup> En particular, en el Barrio de San Diego la gente se gana la vida con el pequeño comercio.

La cuarta zona de gran concentración de cines estaba ubicada en Independencia, y aunque abarcaba un espacio bastante grande, que iba desde Avenida Santa María hasta Avenida Chile, Independencia contaba con 9 cines. Barrio que en lo referente a la cercanía del río se podía definir como uno de “buenas casas, [...] donde las viejas señoras propietarias, ya inválidas, rodeadas de nietos y confesores sumamente celosos del patrimonio de la Santa Iglesia, que viven sus últimos años sin tentar la aventura de nueva edificación”.<sup>210</sup> Imagen descrita incluso con un tono de miseria. Aunque los cines de esa época mostraban unas ostentosas fachadas en estos barrios. Porque para las lejanías de Avenida Recoleta e Independencia, donde quedaban el Teatro Chile y el Teatro Valencia, Subercaseaux dice que eran barrios lejanos, barrios populares.

Salvo por 8 cines, todos los de la década del cuarenta se encontraban al poniente de Vicuña Mackenna. Éstos, se situaban en Avenida Providencia, otro de los tentáculos del Santiago de lujo, en Avenida Irarrázabal y uno en avenida Italia con Bilbao. Además, uno de estos cines, inaugurado en 1949, se encontraba en Avenida Apoquindo. Contando que Ñuñoa fue de las primeras comunas en crearse tras la ley de comuna independiente, es sorprendente que sean tan sólo 4 cines los que se encontraban dentro de su comuna.

Del mapa 01, se puede apreciar que los cines están ubicados estrictamente en barrios habitacionales, y que en su mayoría se ubican en avenidas de fácil acceso y de fácil ubicación. Todas calles que en relación con los distintos barrios, eran las calles principales. Y es que como dice Subercaseaux “Hay, por fin, un Santiago propio según el barrio en que vivimos”<sup>211</sup> Cada barrio es una aldea pequeña. Por lo tanto esta distribución por calles principales de cada barrio, por variado que sea, habla mucho de esta misma vida *puerta adentro*. Nuestra historiografía ciertamente le debe a la historia cultural y a la historia urbana de Santiago una investigación al rol que cumplía los teatros en la vida de barrio de la primera mitad del siglo XX. Especialmente al

---

<sup>208</sup> Ibid. Pág. 111.

<sup>209</sup> Ibid. Pág. 117.

<sup>210</sup> Ibid. Pág. 101.

<sup>211</sup> Ibid. Pág. 107.

corroborar la cantidad de cines que había por barrios y como estos se ubicaban en las zonas residenciales.

Existe una creencia común de que por sectores se prefería cierto tipo de cine. Por ejemplo, que en los sectores de la clase media baja, sólo se veía cine mexicano, porque al ser hablado en español era más fácil verlo para aquellos espectadores. Así como que las temáticas del cine mexicano o argentino eran más comprensibles para los chilenos, por ser todas latinas. Sobre esta idea ya vimos que el modelo de reproducción de guiones de cine, seguían todos una lógica similar. Las construcciones narrativas en todo el mundo seguían un patrón. Y si bien es cierto, el cine mexicano tenía una veta más localista, la mayoría de su cine era más bien comedias de interpretación internacional. Situación que se muestra similar con Argentina. En el fondo, salvo por el tema de la Guerra, las temáticas de todo el cine del período eran comprensibles para todas las naciones, incluso el de la Guerra no era del todo ajeno.

Para esta época además la tasa de alfabetización había subido a un 25% de la población en Chile, tasa que probablemente era más alta en ciudades, lo que permitía que un mayor grupo de personas pudiese efectivamente leer los subtítulos, ya perfectamente sincronizados para esta época. Podemos ver, en un intento más profundo de corroborar esto, que la distribución de los cines, no tenían tanto que ver con el idioma:

Tabla 07: Cantidad de estrenos por teatro de cine y la nacionalidad de aquellos estrenos.

| <b>Teatro de estreno</b> | <b>EEUU</b> | <b>Chilena</b> | <b>Argentina</b> | <b>Mexicana</b> | <b>Europea</b> | <b>Total</b> |
|--------------------------|-------------|----------------|------------------|-----------------|----------------|--------------|
| Teatro Alameda           | 32          |                |                  | 2               |                | 34           |
| Teatro Auditorium        | 1           |                |                  |                 | 3              | 4            |
| Teatro Balmaceda         | 2           |                |                  | 1               |                | 3            |
| Teatro Bandera           | 21          |                |                  | 1               | 31             | 53           |
| Teatro Baquedano         | 31          |                | 6                | 13              | 24             | 74           |
| Teatro Carrera           |             |                |                  | 4               |                | 4            |
| Teatro Caupolicán        | 3           |                | 1                | 1               | 8              | 13           |
| Teatro Central           | 181         | 7              | 8                | 1               | 35             | 232          |
| Teatro Cervantes         | 83          |                | 9                |                 | 17             | 109          |
| Teatro Coliseo           | 8           |                | 2                |                 |                | 10           |
| Teatro Continental       | 91          | 4              | 41               | 15              | 19             | 170          |
| Teatro Florida           | 8           |                | 2                |                 | 9              | 19           |
| Teatro Imperio           |             | 1              |                  |                 | 1              | 2            |
| Teatro Lux               | 6           |                | 3                | 3               | 3              | 15           |
| Teatro Maxim             | 5           |                |                  |                 | 20             | 25           |
| Teatro Metro             | 190         |                |                  |                 | 8              | 198          |
| Teatro Miami             | 43          |                | 1                | 4               | 10             | 58           |
| Teatro Normandie         | 34          |                |                  |                 | 9              | 43           |

|                    |     |    |    |     |    |     |
|--------------------|-----|----|----|-----|----|-----|
| Teatro Plaza       | 25  |    | 1  |     | 14 | 40  |
| Teatro Real        | 180 | 6  | 13 | 14  | 31 | 244 |
| Teatro Rex         | 79  |    | 1  | 1   | 7  | 88  |
| Teatro Roxy        | 81  |    |    |     | 1  | 82  |
| Teatro Santa Lucía | 108 | 10 | 58 | 26  | 12 | 214 |
| Teatro Santiago    | 31  | 4  | 39 | 133 | 8  | 215 |
| Teatro Splendid    | 7   |    |    |     | 2  | 9   |
| Teatro Victoria    | 58  |    | 3  | 18  | 38 | 117 |

Fuente: CINESC

Otros Teatros, como el Teatro O`Higgins (Sector San Pablo), Teatro Portugal (Sector 10 de Julio), Teatro Principal (Sector Centro), Teatro Nacional (Sector Independencia), Teatro El Golf (Sector Apoquindo) y el Teatro Colón (sector San Pablo) estrenaron una sola película estadounidense en toda la década. Además el Teatro Hollywood (Sector Irrazabal) y Almagro (Sector San Diego) sólo estrenaron dos cintas, el Rotativo Radio City (Sector Centro) estrenó 10, el Teatro Politeama (Sector Alameda) estrenó 12 y el Teatro Esmeralda (sector Matta) estrenó 13. Lo que corrobora que en todos los sectores se estrenaron cintas en inglés con subtítulos. Existe un porcentaje de cintas que no se sabe donde fueron estrenadas pero si de que nacionalidad son, o viceversa, ellas no están incluidas en la tabla.

Las compañías distribuidoras solían guardar las cintas y algunos años después, dependiendo del éxito que hubiese tenido, se reestrenarían en un cine más pequeño, casi sin publicidad y con un porcentaje bastante inferior de ganancias.<sup>212</sup> La costumbre del reestreno, ya en desuso hoy en día para los cines grandes, pero muy vigente en cine artes, era un éxito en la década del cuarenta. Según *El Boletín Cinematográfico* “los reestrenos llegan a doblar la entrada de otras salas que simultáneamente, presentan un estreno.”<sup>213</sup> Contradiendo así la tendencia estadounidense. Se podría hacer incluso en un futuro un análisis si esto responde a que los chilenos de la década del cuarenta preferían ver una cinta que ya les había satisfecho en el paso ante arriesgarse a ver una nueva cinta que podía o gustarles.

Los reestrenos además servían para paliar la falta de cintas que hubo con el comienzo de la guerra. Pero, como este recurso era delicado, el *Boletín* recomendaba seleccionar las cintas para el reestreno con cuidado.<sup>214</sup> Debemos recordar que era imposible ver una cinta una vez que esta haya salido de la cartelera, y si un

<sup>212</sup> SEDGWICK y POKORNY. Op. Cit. Pág. 13. La corta vida de exhibición de las cintas, es una característica de los films como commodities.

<sup>213</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Agosto 1941. “Los reestrenos” Pág. 3

<sup>214</sup> *Suplemento Boletín cinematográfico*, Agosto 1944. “Importancia de la Selección y de la calidad del material de Reestreno” Pág. 7.

espectador ya había gustado de una cinta, era altamente probable que no la volviese a ver.

A este fenómeno contribuía otra de las características de las cintas, y es que bajo un cuidado estándar, la vida material de las cintas era de larga duración, permitiendo reestrenos años después de su primera aparición en la pantalla. Esto sumado a buena calidad de los proyectores una cinta podía vivir por largo tiempo.<sup>215</sup> Más, Chile no tuvo este cuidado básico con sus cintas. De las cincuenta cintas nacionales solo unas 5 se reestrenaron. Además, el cuidado de las máquinas proyectoras no era el óptimo. Pero, lo realmente grave, es que sólo unas cuantas sobrevivieron al paso de tiempo, a los hongos de sótanos húmedos y a la costumbre de derretirlas para hacer peinetas y otros artefactos de plástico.

Además, el mercado nacional no era muy protector de sus propias cintas. Por ejemplo, en los teatros independientes de EEUU favorecían por sobre todo los films estadounidenses. Los films extranjeros que llegaban a EEUU solo podían hacerlo mediante la asociación con uno de los grandes distribuidores.<sup>216</sup> En cambio en Chile, a todos los cines, les llegaba una gran cantidad de cintas estadounidenses y muy pocas nacionales. Incluso la crítica se extendía a los grandes cines, que no facilitaban sus recintos para los estrenos nacionales. Así podemos leer en *La Nación*:

*La Nación*, "En cuatro teatros será estrenada *La Chica del Crillón*", Viernes 18 de julio 1941 Pág. 16

"Un desmentido a los que se quejan de la poca cooperación que los empresarios prestan al cine chileno y sus intentos lo darán los teatros Central Santa Lucía, Continental, y Cervantes, que estrenarán la nueva producción de Jorge Delano, (Coke) "La chica del Crillón".

Con la significativa presentación, la empresa de los magníficos teatros aludidos demostrará que las iniciativas que verdaderamente lo merecen, encuentran amplia acogida y al mismo tiempo será la más rotunda afirmación de los méritos extraordinarios de esta película, tanto tiempo esperada por nuestro público

"La chica del Crillón", la versión cinematográfica de la novela de Joaquín Edwards Bello, del mismo nombre, recibirá así en su estreno, su consagración como la obra definitiva y fundamental del cine chileno, salió ya de la etapa preparatoria.

"La chica de Crillón" será estrenada el martes de la próxima semana simultáneamente en los teatros Central Santa Lucía, Continental, y Cervantes."

---

<sup>215</sup> BAKKER, Op. Cit. Pág. 49.

<sup>216</sup> SEDGWICK y POKORNY, Op. Cit. Pág. 7.

Ilustración 43: Afiche publicitario de *La Chica del Crillón*



Fuente: *El Mercurio*, *La chica del Crillón*, 22 de julio de 1941, Pág. 25.

Cinta que además fue acompañada de un pomposo *avant première* organizado por Juanita Aguilar de Aguirre Cerda, dama de importancia de la época.<sup>217</sup> Quizás por el desempeño comercial de la cinta, que esta fastuosidad de eventos y declaraciones públicas no se volvió a repetir.

Parte de las críticas que se le hizo en su momento al Estado, es que nunca dejó de gravar la industria cinematográfica. A esto el *Boletín* ponía una voz de atención: “Existe una creencia tan difundida como errada, que no hay negocio más lucrativo que el de los empresarios teatrales. Muchos piensan que basta fundar una empresa cinematográfica, para tener derecho a llamarse millonario a los dos meses de trabajo, este es uno de los espejismos que produce el cine”.<sup>218</sup> El presidente del sindicato de empresarios agregaba a esto: “Existe un desconocimiento casi absoluto de parte de las autoridades y la errada idea de que el negocio del cine es el más brillante en el país, incita continuamente a los gobernantes y a la municipalidad a dictar leyes tributarias o reglamentos coercitivos que significan nuevas trabas y más y más cargas sobre la industria que se halla más recargada de gabelas en Chile.”<sup>219</sup>

<sup>217</sup> LA NACIÓN, lunes 21 de julio, “La Chica del Crillón”, Pág.18.

<sup>218</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Julio 1941. “Es angustiosa la situación que se les plantea a los cinematografistas.” Pág. 3

<sup>219</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Noviembre 1942. “El Gremio observado en cinco puntos desde el sindicato de empresarios”, Pág. 5

### 4.3: Los precios y la asistencia.

Esta situación se reflejaba casi irrisoriamente, en los impuestos que tenía la entrada al cine: El 1% de las entradas para mantener la orquesta sinfónica, otro porcentaje para impuestos para el teatro chileno, organismos que no eran parte del gremio cinematográfico, sino incluso competidores del cine. El 1,5% de los boletos a beneficio del Instituto de Cinematografía Educativa, el cual según el Boletín, no hacía ni siquiera su trabajo.<sup>220</sup> El 5% de las entradas para la jubilación de periodistas. Que si bien hoy se comprende el rol que los unía al gremio de cinematografistas, estos eran solo un porcentaje de los periodistas, ya que los encargados de cubrir deportes, por ejemplo, no tenían nada que ver con el cine. Se cobra además impuesto para cumplir con el pequeño derecho de autor, tanto por ciento por el arriendo de las películas, tanto por ciento por propaganda, otro tanto por avisos luminosos. Además de la situación de la jornada única.<sup>221</sup>

La entrada al cine, debía cubrir gastos que ni si quiera le eran inminentes al gremio, como las jubilaciones de la Orquesta Sinfónica y de los periodistas. Estas cargas eran garrales para la industria cinematográfica, por que como ya hemos visto, la ganancia de ésta se materializaba en la venta de entradas. Ganancias que no alcanzaban a llegar nuevamente a la industria porque se difuminaban en impuestos. La respuesta a estos gravámenes era clara: “Con tanto impuesto el negocio cinematográfico iba a resultar una ilusión, un espejismo engañoso, acaso un paso de drama revestido con el ropaje del sainete. Y ha sido tal como lo preveíamos.” Se estaba asfixiando a la industria.

Los títulos de los artículos que protestaban contra esta situación eran claros: “¿Nuevos impuestos?”, “Asfixia del cine?”, “Es angustiosa la situación que se les plantea a los cinematografistas”, “Una disposición ilógica”, “El eterno problema” y “No es posible soportar más impuestos”. Las disposiciones del Estado para agravar con impuestos a las entradas al cine le producía un gran daño a nuestra industria.

---

<sup>220</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 490??, Viernes 12 abril 1940, Pág. 45

<sup>221</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 997, Viernes 31 de mayo de 1940. “¿Nuevos impuestos?”, Pág. 91. *Boletín Cinematográfico*, N° 1002, viernes 5 de julio de 1940. “Asfixia del cine?” Pág. 121. *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Julio 1941. “Es angustiosa la situación que se les plantea a los cinematografistas.” Pág. 3. *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Julio 1941. “Una disposición ilógica” Pág. 6.

Otro de los problemas que veía nuestro mercado cinematográfico era que las leyes que lo regían como espectáculo se habían quedado obsoletas hace bastante tiempo. Por ejemplo, ‘Las funciones empezarán a las horas fijadas en los programas y anuncios. Las funciones nocturnas de cinematógrafo, deberán terminar en todo caso, aún cuando vayan acompañadas de variedades a las 24 horas y las de las compañías teatrales a la 1 hora.’<sup>222</sup> *El Boletín* opinó con una cuota de ironía que la disposición estaba bien para *los tiempos en que en nuestro país se vivía en forma casi conventual*, pero que para 1940 esto ya estaba obsoleto, de hecho *fuera de tiesto*.<sup>223</sup> Esta disposición atentaba abiertamente contra la lógica de hacer las salas de cine y sus funciones lo más accesible posible para incentivar a una mayor cantidad de público a que asistiera al cine.

Desde una clara matriz racional Iluminista<sup>224</sup>, el *Boletín* trata de defender la industria de los graves impuestos que sufría, apelando al rol social que ocupa el cine en nuestra sociedad. “Llegará un día en que las películas sólo podrán ser vistas por la clase adinerada, mientras que la clase media se aburrirá en sus casas o jugará su dinero al póquer y la clase baja se hundirá en el fangote de las cantinas y los burdeles.”<sup>225</sup> El cine, cumplía un rol social según el mismísimo gremio, ya que ayudaba a proteger de vicios al pueblo. Además de defender la idea que el cine era “hoy el único entretenimiento sano y barato que se les puede ofrecer a nuestro pueblo”.<sup>226</sup>

Tras la crisis económica de 1929 en EEUU, la baja de precios en las boleterías no se logró superar del todo hasta la Segunda Guerra Mundial. La cual trajo dólares a EEUU, y las audiencias comenzaron a mejorar. Siendo que era un problema que Europa estuviese en guerra porque EEUU perdía parte de su mercado, el interno se estabilizó y fue el mejor de su historia hasta esa fecha, y al pronto andar, Hollywood además redescubrió América como nuevo gran mercado.<sup>227</sup>

En 1920 el cine costaba alrededor de 1 a 3 pesos chilenos, pero 20 años después el panorama no había cambiado tanto. El *Boletín Cinematográfico* planteaba “En repetidas ocasiones hemos oído decir que el precio de las localidades en los cines de nuestro país es notablemente reducido en comparación con el que se cobra en

---

<sup>222</sup> De la LEY DE CENSURA CINEMATOGRAFICA, Nº 558, 26 de septiembre de 1925, Santiago de Chile. En *Anuario Boletín Cinematográfico. 1940*

<sup>223</sup> *Boletín Cinematográfico*, Nº 1001, Viernes 28 de Junio de 1940, “Vamos con el tiempo” Pág. 115.

<sup>224</sup> Cfr. SUNKEL, Guillermo, *Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago: ILET, 1985.

<sup>225</sup> *Boletín Cinematográfico*, Nº 1015, 11 de Octubre de 1940. “El eterno problema”, Pág. 198.

<sup>226</sup> *Suplemento del Boletín Cinematográfico*, Julio 1941 “No es posible soportar más impuestos” Pág. 1.

<sup>227</sup> SCHATZ, Op. Cit. Pág. 297.

otros países.”<sup>228</sup> En Chile, en 1945, la platea en un estreno costaba alrededor de 8 pesos, en Argentina en cambio costaba el equivalente a 16 y 24 pesos chilenos. Además de esta gran diferencia, éstas eran las entradas de estreno, porque en una sala de barrio los precios más altos fluctuaban entre 2.40 y 5 pesos. Para hacer una pequeña comparación, el precio de *El Mercurio*, en 1941 era de 80 centavos, en 1943 de un peso, en 1946 un peso con 40 centavos y ya en 1947 costaba dos pesos con 40 centavos. En 1955 una entrada al cine, en un estreno, costaba alrededor de seis *mercurios*. Hoy en un día de estreno, el cine cuesta doce *mercurios*.

Lo cierto es que por la guerra, “El aumento de los precios en los artículos de primera necesidad, ha hecho necesario aumentar el sueldo al personal de los teatros, indirectamente”<sup>229</sup> Esto sumado a que la luz era más cara y los teatros pagaban grandes cuentas en este servicio. A la larga, la guerra hizo que los precios del cine, como el de muchos productos subieran. Por esto mismo, en 1945, el Boletín pide que se suba el precio de las entradas, ya que los artículos de primera necesidad, como el celuloide no paraban de subir de precios.<sup>230</sup>

En relación con el precio, pareciese ser que ir al cine en la década del cuarenta, no era una entretención cara. Lo que da a pensar que se podía ir relativamente seguido. Kitty Foyle, jovencita de clase media, protagonista de la cinta homónima de 1940, le pregunta a un hombre adinerado si se podría acostumbrar a cambiar sus diversiones por ir una vez a la semana al cine. Diálogo que probará que en EEUU, la situación era similar a Chile: Al cine se iba una vez a la semana y se vestían de chaqueta y se llevaba a las esposas con vestidos y sombreros.

#### 4.4: La exhibición como diversión.

“El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural”.

Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*.

La sociabilidad de la época, incentivaba a las diversiones tipo cine, bailes y comidas<sup>231</sup> así, como las manifestaciones de la industria cultural ya consolidada.

---

<sup>228</sup> *Suplemento Boletín Cinematográfico*, 1940 “Sobre los precios de las localidades” Pág. 10 y 11.

<sup>229</sup> *Suplemento Boletín Cinematográfico*. 1940 “Sobre los precios de las localidades” Pág. 10 y 11.

<sup>230</sup> *Boletín Cinematográfico*, N° 1240, Viernes, 16 de febrero 1945. “En pocas palabras por el editor” Pág. 28.

<sup>231</sup> GONZÁLEZ R, Juan Pablo. “Medio Siglo Culinario y Musical: Té para escuchar y aceitunas para bailar.” En *Revista Patrimonio Cultural* , N° 27, Año VIII, Otoño 2003.

Claude Bower, embajador de EEUU en Chile durante los cuarentas comentaba “Hay abundancias de deportes y entretenimientos populares. Son numeroso los cines, en los que pueden verse todas las mejores películas, con predominio de las norteamericanas, que ahora enfrentan sin embargo la competencia de Italia, Inglaterra, Argentina y Méjico”<sup>232</sup> A lo que agregaba “no faltan pues entretenimientos en Santiago. Los cines pasan atestados de gente, las tiendas están bien abastecidas, se apuesta con animación en el Club Hípico, y en las calles hormiguea una población activa...”<sup>233</sup> Pero, ¿Cuanto asistía realmente esta población activa al cine? ¿Preferían los chilenos las cintas de alguna nacionalidad en particular?

Tabla 09: Cantidad de cintas según su concurrencia por nacionalidad en la década de 1940.

| Concurrencia según <i>Boletín Cinematográfico</i> | Estadounidense |            | Europea    |            | Mexicana   |            | Argentina  |            | Chilena   |            |
|---|----------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-----------|------------|
|   | Cantidad       | Porcentaje | Cantidad   | Porcentaje | Cantidad   | Porcentaje | Cantidad   | Porcentaje | Cantidad  | Porcentaje |
| Escasa  | 30             | 27%        | 6          | 23%        | 3          | 29%        | 4          | 14%        |           | 4%         |
| Regular   | 254            |            | 53         |            | 58         |            | 17         |            | 2         |            |
| Abundante   | 600            | 57%        | 129        | 52%        | 106        | 50%        | 90         | 60%        | 15        | 55%        |
| Más que abundante                                 | 48             |            | 18         |            | 7          |            | 13         |            | 1         |            |
| Teatro lleno                                      | 118            | 15%        | 42         | 24%        | 35         | 20%        | 24         | 25%        | 9         | 37%        |
| /   | <b>691</b>     |            | <b>160</b> |            | <b>127</b> |            | <b>192</b> |            | <b>21</b> |            |

Fuente: CINESC

Según el *Boletín Cinematográfico*, las cintas que llegaban a Chile de estreno, tenían raramente una concurrencia escasa, de hecho en ninguno de los casos las concurrencias escasas con las regulares suman lo mismo que las Abundantes, concurrencia en que todas las nacionalidades tienen su mayor asistencia. Las escasas y regulares para EEUU, ni si quiera suman la mitad de las cintas que eran consideradas con asistencia abundante, esto se repite para Argentina, pero no así para Europa y México. En cuanto a Chile, el estreno de las cintas era siempre muy esperado, probablemente por eso nunca fue escaso un estreno, sin embargo la concurrencia fue regular en al menos dos cintas. *La Historia de María Vidal*, de René Olivares estrenada el 19 de agosto de 1947 y *Encrucijada* (1946) de Patricio Kaulen estrenada el 04 de marzo de 1947. Nada en sus fechas nos indica la baja de asistencias.

Salvo por Argentina que tiene un 60% de las cintas con concurrencia en la media, todas tienen alrededor del 50 % de las cintas, EEUU es la segunda

<sup>232</sup> BOWERS, Claude. *Chile through embassy windows*. New York: Simon and Schuster, 1958. Pág. 64.

<sup>233</sup> BOWERS. Op. Cit. Pág. 66.

nacionalidad con mejor asistencias en este estrado. EEUU y México tienen además peores porcentajes en las cintas con asistencia exitosas que en las con asistencias mediocres. A diferencia de Europa, Argentina y Chile, que tienen mejores porcentajes con las cintas con mayores asistencias. De esto se podía deducir que a diferencia de la creencia popular, la gente asistía porcentualmente más al teatro para ver cine argentino que cine mexicano. Pero, como llegó más cine mexicano es por eso el más comentado.

En cuanto a sus clasificaciones según la prensa especializada vemos que siguiendo la tónica anterior: Las clasificaciones de la media son las que tienen más cintas a su haber.

Tabla 10: Clasificaciones dadas a las cintas de la década de 1940 en *Ecran* y *El Boletín Cinematográfico*.

| <b>Clasificación <i>Ecran</i></b>   | <b>Estadounidense</b> | <b>Europea</b> | <b>Mexicana</b> | <b>Argentina</b> | <b>Chilena</b> |
|-------------------------------------|-----------------------|----------------|-----------------|------------------|----------------|
| ¡No!                                | 39                    | 9              | 6               | 17               | 1              |
| ¡Así, Así!                          | 201                   | 24             | 32              | 58               |                |
| ¡Está Bien!                         | 270                   | 57             | 38              | 74               | 2              |
| ¡Bravo!                             | 34                    | 7              | 3               | 3                |                |
| Corresponsal en Hollywood           | 5                     |                |                 |                  |                |
| Nacional                            |                       |                |                 |                  | 18             |
| Película de la semana               | 6                     |                |                 | 1                |                |
| Política                            | 5                     | 1              |                 |                  |                |
| Vimos en privado                    | 23                    | 5              | 11              | 18               |                |
| /                                   | 1158                  | 305            | 246             | 169              | 27             |
| <b>Clasificación <i>Boletín</i></b> | <b>Estadounidense</b> | <b>Europea</b> | <b>Mexicana</b> | <b>Argentina</b> | <b>Chilena</b> |
| Corriente                           | 439                   | 100            | 108             | 38               | 11             |
| Sobresaliente                       | 473                   | 119            | 82              | 84               | 13             |
| Extraordinaria                      | 194                   | 53             | 24              | 38               | 3              |
| Superproducción                     | 47                    | 16             | 1               | 3                |                |
| /                                   | 587                   | 119            | 121             | 177              | 21             |

Fuente: CINESC

Es importante destacar que el *Boletín* se percató que en sus primeros números con clasificación había sido muy benévolo y dejó una advertencia al público.<sup>234</sup> Este tipo de anuncios al público sobre cómo juzgar las cintas era relativamente común, siempre con un leve sentimiento de culpa por criticar una cinta. Quizás por eso *Ecran*, optó por no criticar abiertamente al cine chileno y sencillamente clasificarlo como

<sup>234</sup> *Boletín Cinematográfico*. N° 1004, viernes 19 de julio de 1940. "Advertencia!!!" Pág. 134: "Advertimos a nuestros lectores que habiendo observado que desde un tiempo hasta esta parte, nuestra apreciación comercial había sido benévola en exceso, lo que ha redundado en perjuicio para el gremio, para evitar que esto suceda en lo sucesivo hemos acordado ajustarnos estrictamente al cuadro que insertamos en esta misma página."

nacional, o quizás lo hizo para no desanimar. Pero, como hemos visto, las críticas eran igual de mordaces que con cualquier otro cine. Esta condescendencia no ayudaba a nuestro cine a enfrentar a la crítica, parte esencial de la construcción de un paradigma de cine clásico. En todo caso, *Ecran*, hizo esto mismo con el cine político del período de guerra<sup>235</sup>

En relación a como la guerra afectó a EEUU podemos apreciar que durante 1940, 1941 y 1942, las cintas estadounidenses no tendían a ser muy halagadas, si no más bien tratadas como si fueran *así así*. Situación que comenzó a cambiar paulatinamente en 1943, cuando estas comenzaron en su mayoría a estar bien. Tendencia que se consolida en 1944, año que además no tener películas catalogadas en su peor categoría tiene 8 en la mejor. En 1945, vemos que el *Boletín* toma a más cintas estadounidenses como corrientes que como cualquiera de las otras categorías. Situación que cambia para el final de la década en donde Sobresaliente comienza a tener más cintas que las otras categorías.

Tabla 11: Clasificaciones dadas a EEUU desglosadas por años.

| <b>Clasificación Ecran</b>   | <b>1940</b> | <b>1941</b> | <b>1942</b> | <b>1943</b> | <b>1944</b> | <b>1945</b> | <b>1946</b> | <b>1947</b> | <b>1948</b> | <b>1949</b> |
|------------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| ¡No!                         | 2           | 20          | 14          |             |             | 3           |             |             |             |             |
| ¡Así, Así!                   | 15          | 64          | 50          | 18          | 25          | 25          | 4           |             |             |             |
| ¡Está Bien!                  | 17          | 60          | 32          | 25          | 66          | 58          | 9           | 2           | 1           |             |
| ¡Bravo!                      | 6           | 9           | 2           | 3           | 8           | 5           | 1           |             |             |             |
| Corresponsal en Hollywood    |             |             |             |             |             | 5           |             |             |             |             |
| Película de la semana        |             |             | 6           |             |             |             |             |             |             |             |
| Política                     |             | 2           | 3           |             |             |             |             |             |             |             |
| Vimos en privado             |             | 1           | 2           | 13          | 4           | 3           |             |             |             |             |
| /                            | 261         |             | 10          | 18          | 34          | 124         | 185         | 176         | 186         | 164         |
| <b>Clasificación boletín</b> | <b>1940</b> | <b>1941</b> | <b>1942</b> | <b>1943</b> | <b>1944</b> | <b>1945</b> | <b>1946</b> | <b>1947</b> | <b>1948</b> | <b>1949</b> |
| Corriente                    | 121         |             | 2           |             | 3           | 72          | 59          | 51          | 76          | 55          |
| Sobresaliente                | 76          | 2           | 2           | 1           | 3           | 65          | 87          | 90          | 71          | 76          |
| Extraordinaria               | 13          | 7           | 2           | 2           | 3           | 44          | 39          | 30          | 35          | 19          |
| Superproducción              | 8           | 2           | 1           |             | 5           | 10          | 8           | 6           | 4           | 3           |
| /                            | 82          | 145         | 112         | 74          | 123         | 32          | 6           | 1           | 1           | 11          |

Fuente: CINESC

<sup>235</sup> *Ecran* N° 514, "Control de estrenos: La hora fatal" Pág. 10: "*Ecran* aprovecha esta oportunidad para hacer notar a sus lectores que no cabe dentro de sus columnas, por respeto, precisamente a quines leen, pronunciarse ni a favor ni en contra de tendencia política alguna. Esta forma indirecta de tomar partido en las luchas ideológicas que se vale del cine para lograr sus propósitos en una etapa transitoria, que en modo alguno, invalidará los valores auténticamente artísticos del cinema. Y como habrá de pasar más pronto o más tarde, para que el séptimo arte recupere el nivel de creación que le corresponde, *Ecran* previene al público que en lo sucesivo atenderá para juzgar a las películas de tema político, exclusivamente a sus méritos como obras de arte."

Paralelo a esto el número de superproducciones comienza a bajar para las mismas fechas. Teniendo en 1940 y 1945 sus mejores años y en 1941 y 1949 los peores. Aun así, podemos ver que el sentimiento generalizado para las cintas estadounidenses fue mejorando con el tiempo. Y es que en momentos que el cine europeo reflejaba la crisis anímica de sus sociedades como por ejemplo con *Roma Ciudad abierta* (1945) dirigida por Roberto Rossellini o el *Ladrón de Bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, el cine latinoamericano mostraba versiones hollywoodenses de las realidades criollas como *La Virgen Que Forjó una Patria* (1942) de Julio Bracho, Hollywood creaba cine para divertir como las comedias de Abott y Costello o dramas románticos.

Y ante la interrogante, de por qué este cine entraba con tanta facilidad en los distintos mercados del mundo, Benjamín Hampton, respondió “El misterio no es más que una gran voluntad de dar al público, lo que está dispuesto a pagar, en vez de tratar de educarlo en contra de su voluntad.”<sup>236</sup> Aunque en la teoría esto se distanciara de lo que el Código Hayes propusiese: “If motion pictures present stories that will affect lives for the better, they can become the most powerful force for the improvement of mankind. [...] Motion picture producers recognize the high trust and confidence which have been placed in them by the people of the world and which have made motion pictures a universal form of entertainment. They recognize their responsibility to the public because of this trust and because entertainment and art are important influences in the life of a nation.”<sup>237</sup> Pero lo cierto es que Hollywood no tenía una misión social de educación o de entretenimiento en su práctica, sino una de lucro, y por esto le daba al público lo que este quería.

---

<sup>236</sup> GIANNETTI, Op. Cit. Pág. 115. Yo mismo hice la traducción.

<sup>237</sup> The Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. *The Motion Picture Production Code of 1930* (Hays Code). Marzo 1930. “Si las películas presentarán historias que afectarán la vida para mejor, se pueden convertir la fuerza más poderosa para el mejoramiento de la humanidad. [...]Productores de cine reconocen la alta confianza y fiabilidad que se han depositado en ellos por los pueblos del mundo y que han hecho películas de cine una forma universal de entretenimiento. Reconocen su responsabilidad hacia el público debido a esta confianza que este les ha depositado y porque el entretenimiento y el arte son importantes influencias en la vida de una nación.”

## **Cuando baja el telón; conclusiones sobre la industria cinematográfica de una década.**

"Si usted me Columbia el Picture  
a mi se me Paramount  
y se lo Metro Goldwyn Meyer  
hasta la Twenty Century Fox"

Juego de palabras de los niños en la década de 1950.

Durante el período de los grandes ensayos cinematográficos en Chile, llamado así en esta tesis, no por que fueran los de mayor cantidad ni los de mejor calidad, sino por el esfuerzo que hubo en ellos, así como la esperanza de “dejar atrás el período de ensayos”, el mirar a EEUU como modelo a imitar para producir una industria cinematográfica fue inevitable. La gran potencia del norte había logrado desarrollar un sistema altamente complejo de producción, distribución y exhibición, donde cada parte se apoyaba en otra para generar el mercado que consumiría las producciones. Este modelo se apropió por la mayoría de los países que producían cine. Y Chile ciertamente no fue una excepción.

Nuestra pequeña industria cinematográfica reprodujo lo mejor que pudo el paradigma clásico de producción estadounidense. Así creo un pequeño Star System el cual fue apoyado por escuelas de actores como la de Chile Films y las revistas especializadas del período, especialmente por la revista *Ecran*. Aunque revistas de actualidades y magazines como *Ercilla*, *Vea* y *Zigzag* también aportaron al fomento de nuestras estrellas y directores, logrando convertir a algunos de ellos en verdaderas marcas. Tal es el caso de los actores Ana González, la Desideria, o de Lucho Córdoba y de los directores Eugenio De Liguoro y de Jorge Délano. Creando así nuestro pequeño Star System.

Nuestra industria imitó también otras claves que ayudaban a la que la cinta obtuviese ganancias en la exhibición, como adaptar obras de teatro y literatura como guiones de cine, para que los espectadores se sintieran atraídos a ellas por ya conocer las historias. La misma lógica operaba en las series que se hicieron, como las de Verdejo, o en las cintas que trataban temas de historia de Chile o noticias recientes. De esta misma manera nuestra industria imitó también otras claves del paradigma clásico como los géneros fílmicos. Con una gran gama de comedias melodramáticas regionales y dramas pasionales, así como también musicales y la versión policial

chilena imitación del Film Noir. Lo que implica que hubo tipificación de roles y estandarización de géneros, tal y como lo promovía el paradigma clásico. No deja de ser una problemática por resolver temas como cual habrá sido el género favorito chileno, o cual era el género más imitado en nuestra cinematografía.

Conjunto con esto también se imitó el Studio System. Donde los tres estudios principales chilenos, a saber: V.D.B., Estudios Santa Elena y Chile Films se fueron lentamente especializando en tipos específicos de producción. Lo que también los ayudó a convertirse en marcas, aunque con menos fuerza simbólica que las estrellas recién nombradas. Estos estudios se encargaron de poner sus nombres en todos los afiches, para crear así una fama. Dentro de la lógica de producción, los estudios en general tuvieron equipos de productores, como lo dictaba la norma del paradigma clásico, aunque Chile Films intentó comenzar su vida activa con un productor general. Se imitó también la confección de cintas de alto y bajo presupuesto: Cintas A y B, para ayudar a costear los estudios, pero, en general los chilenos y la crítica no gustó de ellas. En relación con el Studio System, incluso existió la idea de hacer un conglomerado de estudios, como lo era Hollywood, cuando los Estudios Santa Elena hicieron una oferta a Chile Films por parte de sus terrenos, los que de hecho estaban en venta. Sin embargo Chile Films rechazó la oferta por no ser tan lucrativa como la venta para terrenos inmobiliarios.

Sin embargo, pareciera que los estudios se conformaron con escasa planificación estratégica, ya que si bien se invirtió en escuelas para actores, no se hizo en escuelas técnicas. El gremio de cinematografistas reconoció esta falencia y solicitó ayuda al Estado, que tenía como lema “Gobernar es educar”, sin embargo esta petición no fue escuchada. La solución que implementó Chile Films, desde antes de esta negativa de, fue contratar extranjeros. Privando así a chilenos de nuevos puestos de trabajo, lógica que iba en contra de los que CORFO, dueña de la mitad de Chile Films, promocionaba. O ante la falencia de los guionistas en el mercado, no se invirtió en mejores guiones, escuelas y en creativos, sino que se siguió resguardando en la idea de que era una industria nuevo y por eso tenía falencias.

Cosa similar sucedía con el caso puntual de Chile Film y como este estudio manejaba los presupuestos. Quizás, bajo la noción del Estado Benefactor se pensaba que se podía gastar todo el dinero que se quisiese. Algunos de los despilfarros de este estudio parecen basados en la idea que mientras más dinero invierto en una cinta más dinero recaudará en las ventas.

Nuestra industria tampoco diseñó un sistema de auto superación técnica y artística como los Oscar, aunque *Ecran* hiciera un pequeño esfuerzo, el cual no fue muy reconocido. Todos estos elementos que hacen ver una inminente falta de planificación en la industria cinematográfica chilena de la década del cuarenta.

Sobre este tema, sería sumamente interesante, aunque inviable, comparar las técnicas de filmación iluminación, maquillaje, dirección, etc. de EEUU, para compararlas así con las cintas chilenas y comprobar si la lógica narrativa era la más importante en el cine chileno, así como lo era para EEUU, aunque nada hace pensar lo contrario. Y ver críticamente dónde estaban las falencias técnicas de nuestras cintas o si parte de este proceso era más bien generado por la prensa con su ácida y lapidaria crítica. Sin embargo, esto es virtualmente imposible, ya que una escasa cantidad de cintas de esta importante década de nuestra cinematografía lograron sobrevivir a las pérdidas y al destino de peinetas.

Podemos eso si comprobar que desde las revistas periódicos, si se hizo un gran esfuerzo para apoyar al cine chileno, por sobre todo con la publicidad. Y para hacer esto imitó el sistema estadounidense de publicidad. Así el sistema de prensa fue adoptando secciones completas para el cine: *El Mercurio* y *la Nación* tenían al menos dos planas. *Vea*, *Ercilla* y *Zigzag* crearon secciones que se nutrían de cine internacional en los períodos que Chile no publicaba. Surgieron además una no menos cantidad de revistas especializadas. La Radio también apoyaba las producciones nacionales haciendo campañas mediante sus micrófonos. Pero aun así, pasada la publicidad en el momento de los comentarios sobre las cintas, el problema general que constataba eran las fallas técnicas que el cine del período de los grandes ensayos cinematográficos tenía. Tanto así que se pueden encontrar críticas para todas las cintas estrenadas, en algunos casos autocríticas realmente lapidarias.

Este problema correspondía principalmente que la prensa esperaba que la industria nacional produjera cintas al nivel de Hollywood, y no se le perdonaban los errores que hacía por ser un cine en etapa de experimentación: de ensayos. Lo que se le criticó con mayor ahínco fue la mala calidad de los guiones. En relación a este punto sería sumamente interesante hacer una investigación que estudie los guiones de la época y que en ellos busque las fallas que vio la década del cuarenta y corrobore a que responden. Ya que quizás este problema responde a que la matriz

latinoamericana de narración se aleja a la estadounidense. Lo que podría corroborar un temprano giro de la brújula cultural hacia una admiración de lo estadounidense.

Por otra parte se puede corroborar que nuestra industria no logró crear integración vertical ya que la mayoría del mercado estaba dominado por estadounidenses, y en el caso de la distribución también los mexicanos y argentinos tenían bastante poder. Además de verse impedido por las propias condiciones económicas que tenía Chile en ese período, las cuales estaban dedicadas a crear modelos de desarrollo interno, para abastecer nuestros mercados en vez de producir para exportar, situación en la que precisamente se encontraba EEUU.

Sobre la distribución, como caso particular, se puede apreciar que el Estado no comprendía los costos de mantener una industria cinematográfica funcionando. El Estado, aprovechando la creencia de que el cine era un negocio altamente lucrativo en Chile, así como lo era en otros países, y gravaba con altos impuestos en las aduanas a las proyectoras, los equipos de audio y los parlantes y los carbones, los cuales necesariamente venían del extranjero. Situación que se repetía con las cintas internacionales, las no solo pagaban impuestos, si no que con el tiempo estos se fueron agravando.

En referencia a como fueron evaluadas nuestras cintas distribuidas al resto de Latinoamérica, es evidente la falta de investigaciones acerca del tema. Tampoco se sabe cuantas cintas fueron realmente de exportación, ni que representación de lo chileno dejaban como embajadoras culturales en el extranjero.

En relación a la exhibición podemos apreciar que Chile tuvo un bullente mercado cinematográfico durante toda la década del cuarenta, tanto desde la producción nacional como la exhibición nacional e internacional. Esto se prueba por la cantidad de cines que existían pero también con la cantidad de nuevos cines que se fueron construyendo durante al década. Es una deuda a la historia urbana de Santiago así como a la historia cultural hacer un estudio sobre el rol que ocupaba el cine en la vida de los barrios, así como también el rol del cine al interior de la familia. ¿Era una diversión para grandes y chicos? ¿Sociabilizaba la familia en torno al cine? Asimismo se hace evidente la falta de un estudio sobre los modos de ver cine en Chile.

Así mismo es necesario un estudio de como los espectadores recibían y apropiaban los distintos discursos que habían en las cintas de las distintas

nacionalidades. Especialmente con la importante presencia que tuvo el cine mexicano a partir de 1943 en nuestro mercado cinematográfico desplazando al cine argentino.

Como si estos problemas no fuesen suficientes para una industria naciente, el Estado en vez de ser un real aporte como se creía que sucedería con el nacimiento de Chile Films, se convirtió en vez en su verdugo. Podemos corroborar a través de esta tesis, que este estudio en particular se creó más gracias a una coyuntura en la proyección de la economía nacional desarrollada por CORFO y sus planes estratégicos para prepara Chile, que por un esfuerzo sincero desde el Estado en apoyar la cultura. Incluso, el segundo socio prioritario de Chile Films, el que debía administrar los dineros estatales y producir las cintas del estudio más importante de Chile, ni si quiera era chileno, sino que fue Argentina Sono Films, industria que eventualmente debería competir con Chile Films. De hecho, este estudio fue un semillero para varios argentinos y sus proyectos., así como también una fuente de empleo para muchos tras andinos.

Verdugo por que como decían los comentarios de prensa, el Estado asfixiaba a la industria, tanto que la iba a matar. Quizás, que por falta de conocimiento de la industria, el Estado la sobrecargó de gravámenes que imposibilitaban su crecimiento. Prohibición de publicitarse en las calles con los carteles como se hacía desde su origen. Cobraba altos impuestos en la importación de cintas y de productos necesarios para la exhibición, aprovechando su alta demanda. Cobraba también colosales impuestos a las entradas al cine, de los cuales no se veía nada de regreso a la industria, sino más bien iban a favor de otras industrias culturales, como las jubilaciones de los periodistas o de los miembros de la Orquesta Sinfónica. Impuestos que ni siquiera estaban como estímulo a la jubilación de los trabajadores del cine o como ingresos a Chile Films. Y debemos recordar que el precio de las entradas eran la forma directa en como la industria ganaba dinero.

Y ante las voces de alerta de la industria, ante esta agonía que estaba viviendo, el Estado hizo caso omiso. Incluso ante los alegatos del cine, que rogaban al Estado a no dejar morir a la industria, ya que era la única forma sana de entretenimiento que se le podía ofrecer a los chilenos, y que salvaba a su público de burdeles y garitos, el Estado no reacciona.

Ante la pregunta de por que la década del cuarenta fue la más poderosa en relación a la producción de cine en nuestra historia, esta se responde en las claves de

reproducción del paradigma clásico así como en la intención que la misma industria tuvo de ser tan grande como la de México Argentina y especialmente EEUU. Y ante la pregunta de por qué esta industria decayó en la misma década que le vio crecer es necesario constatar que la hipótesis responde de buena manera el problema.

El Estado no fuera un férreo apoyo de la industria cinematográfica. No defendió al cine chileno como lo hicieron los estados que eran grandes productores en Latinoamérica con sus propias industrias, las cuales defendían sus industrias del cine extranjero con leyes en vez de agravarlos con estas. Al mismo tiempo los medios impresos masivos jugaron un rol vital en la publicidad de este cine, y en parte en hacerlo poderoso, pero también fueron socavando la autoestima de una industria no tan poderosa como se esperaba que fuera. A lo que ayudó que la planificación de los sistemas de producción de las cintas no estuviese diseñada a un largo plazo y dentro de la propia década estas murieron. Chile Films pasó a ser de otros dueños, y los otros dos grandes estudios desaparecieron.

Esta tesis descriptiva busca comprender el período de los grandes ensayos cinematográficos, comprender como en una década en particular se vieron reflejadas todas las esperanzas de ser como los grandes, y como se vio decaer un gran sueño. Sin embargo, con este estudio han surgido más dudas sobre el período que respuestas. Es por esto que propone tanto como concluye. Y esto no es una debilidad sino su principal fuerte ya que las propuestas nacen desde un entendimiento de la industria desde su interior. Por esto, esta tesis busca principalmente hacer una primera revisión a un tema virtualmente ausente en nuestra historiografía, para saldar así en un primer esfuerzo la deuda que se tiene con nuestra historia cultural y con la memoria de las grandes mujeres y hombres que lucharon por hacer de nuestro cine, un cine de calidad, que representara lo chileno y que fuera de exportación. ¿No es esto acaso lo mismo que busca nuestro cine hoy?

## Bibliografía.

- ABASCAL BRUNET, Manuel, *Pepe Vila: la zarzuela chica en Chile*, Santiago, Chile: Impr. Universitaria, 1952.
- BARR-MELEJ, Patrick. *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism and the rise of the middle class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- BORDWELL, David, Janet Staiger, Kristen Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CORREA SUTIL, Sofía. et al. *Historia del Siglo XX Chileno: Un Balance Paradojal*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2003.
- DE RAMÓN, Armando. *Santiago de Chile: 1541 -1991. Historia de una sociedad urbana*. Santiago, Chile: Catalonia, 2007.
- DE RAMÓN; Armando, Couyoumdjian, Ricardo y Vial, Samuel. *Historia de América: América Latina en Búsqueda de Un nuevo orden (1870 –1990)*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 2001.
- DÉVES VALDES, Eduardo. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Editorial Biblio, 2000.
- FORDIN, Hugu. *The world of entertainment*. Garden City, N.Y: Doubleday, 1975.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1985.
- GIANNETTI, Louis y EYMAN, Scout. *Flash back. A Brief History of Film*. Fourth Edición. EEUU: Prentice Hall, 2001.
- GODOY QUEZADA, Mario. *Historia del cine Chileno*. Santiago: [s.n.], 1966.
- HORNE, Gerald. *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobstersstars, Reds, & trade unionists*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- LANGFORD, Barry. *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edimburgo University Press, 2005.
- LÓPEZ NAVARRO, Julio. *Cine Chileno*. Santiago: Ediciones pantalla grande, 1997.
- MARÍN, Edgardo, compilador. *Historia del deporte chileno: entre la ilusión y la pasión*. Santiago: Comisión Bicentenario Presidencia de la República, 2007.
- MOUESCA, Jacqueline. *El Cine en Chile: Crónica en 3 tiempos*. Santiago, Chile: Editorial Planeta con Universidad Nacional Andrés Bello, 1997
- MOUESSCA, Jacqueline. *Plano Secuencia de la Memoria Chilena, veinticinco años de cine chileno (1960 - 1985)*. Santiago, Chile: Ediciones del Litoral, 1988.

- NIELSEN, Mike y MAILES, Gene. *Hollywood's Other Blacklist: Union Struggles in the Studio System*. London: BFI Pub., 1995.
- NOURMAND, Tony y MARSH, Graham. *Film Posters of the 40's*. Londres: Tashten, 2005.
- ORTEGA MARTÍNEZ, Luis, et al. *50 años de realizaciones CORFO. 1939- 1989*. Santiago, Chile: USACH, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Argentina: Ed. Espasa-Calpe, 1943.
- PASDERMADJIAN, Hrand. *La segunda revolución industrial*. Madrid: Tecnos, 1960.
- PINTO, Aníbal. *Chile, un caso de desarrollo frustrado*. Santiago, Chile: Universidad de Santiago, 1996.
- RINKE, Stefan. *Cultura de Masas, Reforma y nacionalismos Chile 1910-1930*. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002.
- ROJAS FLORES, Jorge. *Los boy scouts en Chile: 1909-1953*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, 2006.
- SALA, Teresa M. *Barcelona 1900*. Ámsterdam: Ed. Mercatorfonds Amsterdam/Lunweg, 2007.
- SCHATZ, Thomas. *The genius of the system. Hollywood film-making in the studio era*. Londres, UK: Faber and Faber, 1998.
- SCORSESE, Martin. *20th Century Fox: Photographs from the Fox Archive*. EEUU: Abrams, Harry N Inc., 2004.
- SILVER, Alain y URSINI, James. *Film Noir*. Los Ángeles: Tashten, 2004.
- SOFFIA SERRANO, Álvaro. *Lea el Mundo a cada semana. Prácticas de Lectura en Chile. 1930-1945*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2003.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- SUNKEL, Guillermo. *Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago: ILET, 1985.
- VEGA, Alicia. *Re visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979.
- VOGEL, Harold L. *Entertainment Industry economics. A guide for financial analysis*. Cuarta Edición. Nueva York: Cambridge University Press, 1998.

#### **Artículos de libros**

- BAKKER, Germen. "Stars and stories. How films became branded products" En SEDGWICK, John y POKORNY, Michael (Edit). *An economic history of film*. New York: Routledge, 2005.

- HANSEN, Andrew F. "The block booking of films re-examined." En SEDGWICK, John y POKORNY, Michael (Edit) *An economic history of film*. New York: Routledge, 2005.
- SEDGWICK, John y POKORNY, Michael. "The characteristics of films as commodity." En *An economic history of film*. New York: Routledge, 2005.
- SOBCHACK, Thomas. "Genre Films. A Classical Experience." En Barry Keith Grant, (Editor). *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas. 1997.

### Artículos WEB

- BARBERO, Jesús Martín. *Industria cultural: capitalismo y legitimación*. [Html] <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=65>> [consulta 2006].
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*. [Html] <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=85>> [consulta 2006].
- HORKEHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, [Html] <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=80>> [consulta 2006].
- MATTERLART, Armand, Jean Marie Piemme. *Industria(s) Cultural(es) Génesis de una idea*. Traducción de Oscar Lucien. Introducción de *Televesion: Enjeux Sans Frontieres*. Presses Universitaires de Grenoble 1980 [PDF]<[www.revele.com.ve/pdf/revista\\_ininco/vol2-n3/pag22.pdf](http://www.revele.com.ve/pdf/revista_ininco/vol2-n3/pag22.pdf)> [consulta 2006].

### Artículos revistas

- Kotler, Philip. "Los Hitos del Marketing" En *Marketing News*. 31 de Julio de 1987.
- Juan Pablo González R. "Medio Siglo Culinario y Musical: Té para escuchar y aceitunas para bailar." En *Revista Patrimonio Cultural* Nº 27, Año VIII, Otoño 2003.
- TEPPER, Eduardo. "Bosquejo del cine nacional" En *Suplemento Boletín Cinematográfico*, Abril 1944.
- DEL CAMPO, Santiago. "Una tarde en el Crillón con Beverly Bush." En *Ecran* Nº 515.

### Memorias

- DÉLANO, Jorge. *Yo Soy Tu*, Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2002.
- BOWERS, Claude. *Chile through embassy windows*. New York: Simon and Schuster, 1958.

### Revistas

- *Boletín Cinematográfico*, Santiago, Chile. [s.n.], 1928- 1953. Semanal. En Biblioteca Nacional de Chile, Sección Revistas: Utilizados desde Año 5 Nº 5 (1940: enero) hasta año 21:no.1494 (1949:dic.30). Existencias incompletas entre junio de 1941 y diciembre de 1945.

- *Anuario Boletín Cinematográfico*, Santiago, Chile. [s.n.], 1935-1945. Anual.
- *Suplemento Boletín Cinematográfico*, Santiago, Chile. [s.n.], 1941-1945. Mensual.
- *Revista especializada de cine, Ecran*, Santiago, Chile: Zig-Zag. 1930-1966. Semanal. En Biblioteca Nacional de Chile, Sección Microformatos: Utilizados desde N° 471 (1940:ene. 13) hasta N° 989 (1950:ene. 3).
- *CineLandia*, Estados Unidos Business Office: Spanisch-American Publishing. 1927-1948. Mensual.
- *Ercilla*, Santiago: Sociedad Editora Ercilla Limitada, 1933- 2008. Semanal.
- *Vea*, Santiago: Soc. Ed. Rev. Vea, 1939- 2008. Semanal.

### **Periódicos**

- *El Mercurio*. En fechas de estreno de cintas chilenas.
- *La Nación*. En fechas de estreno de cintas chilenas.

### **Fuentes legales**

- The Association of Motion Picture Producers, Inc. and The Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc *The Motion Picture Production Code (Hays Code)*. EEUU, Marzo 1930. < <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>> [Consultado junio 2007]
- LEY DE CENSURA CINEMATOGRAFICA, N° 558, 26 de septiembre de 1925, Santiago, Chile. Publicada en el *Anuario del Boletín Cinematográfico* de 1940.
- Sesión del directorio de Chile Films (Desde la primera a la ) Archivos en dominio de Chile Films S.A.
- CHILE. MINISTERIO DE HACIENDA, 1942. Decreto N° 2581, 16 de julio 1942. Biblioteca del Congreso Nacional.

### **Bases de Datos:**

- [S/A], IMDB Internacional Movie Data Base, 1990-2008, [soporte web online] Ed. empresa Amazon.com <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)> [Consulta 2006-2008]
- CLAUDIA BOSSAY, 2006-2008, CINESC Cintas Internacionales y Nacionales Estrenadas en Santiago en los Cuarenta. [Acces/PDF]

### **Mapa:**

- Gribbell Z., Alfredo, compilador y dibujante. Nuevo Plano de la Ciudad de Santiago y sus alrededores. Propiedad de M. Kegan, Inscripción N° 9131. 1943. Mapoteca Biblioteca Nacional. Escala: 1 10000.

**Anexo 1: Cines de Santiago, sus direcciones, años y butacas en la década de los cuarentas.**

Este anexo fue construido con la información de los anuarios del *Boletín Cinematográfico* de 1940 y 1945, al no existir uno para el resto de la década, los cines que se hicieron después de 1945 no tienen la información de las butacas. La comprobación de la existencia de estos se hizo mediante los **Teatros de estrenos** que aparecen en la Base de Datos CINESC. Sus direcciones fueron facilitadas por distintas personas que vivieron en esta década. De 1940 a 1945 existieron alrededor de 70 cines, de los cuales, alrededor de la mitad eran de primera vuelta.

Cines de Santiago, sus direcciones, años y butacas en la década de los cuarentas.

| Nombre             | Ubicación                        | Capacidad 1940    | Capacidad 1945    | Después de 1945 |
|--------------------|----------------------------------|-------------------|-------------------|-----------------|
| Auditorium         | Bandera 236                      | No existía        | No existía        | Sin info        |
| Alameda            | Bernardo O'Higgins 2987          | 2349              | 2549              | Sin info        |
| Alcazar            | Brasil 373 esquina Compañía      | 876               | Se mantiene       | Sin info        |
| Almagro            | Inés de Aguilera 1132            | 1730              | Se mantiene       | Sin info        |
| América            | Nuble 390                        | No existía        | 1850              | Sin info        |
| Andes              | Irarrázabal 345                  | No existía        | 1400              | Sin info        |
| Apolo              | Victoria 753                     | 620               | 655               | Sin info        |
| Atenas             | Av. Portugal 1085                | 650               | Cine Cerrado      | Sin info        |
| Avenida            | Vicuña Mackenna 624              | 834               | Sin info          | Sin info        |
| Avenida Matta      | Av. Matta 610                    | 1180              | Se mantiene       | Sin info        |
| Balmaceda          | Artesanos 841                    | 2758              | Se mantiene       | Sin info        |
| Baquedano          | Plaza Italia                     | 1905              | 2005              | Sin info        |
| Bandera            | Bandera esquina Huérfanos        | No existía        | No existía        | Sin info        |
| Blanco Encalada    | Blanco Encalada 2850             | 1827              | 2068              | Sin info        |
| Bolívar            | Tarapacá 761 y San Francisco 178 | 772               | Cierra el cine    | Sin info        |
| Brasil             | Av. Brasil 297                   | 570               | 422               | Sin info        |
| Buenos Aires       | San Pablo 4219                   | En reconstrucción | En reconstrucción | Sin info        |
| Capitol            | Independencia 224                | 775               | 880               | Sin info        |
| Carrera            | Bernardo O'Higgins 2151          | 1676              | Se mantiene       | Sin info        |
| Caupolicán/ Cóndor | San Diego 858                    | 7200              | 4200              | Sin info        |
| Central            | Huérfanos 930                    | 1670              | Se mantiene       | Sin info        |
| Club de Señoras    | Monjitas 743                     | 475               | Se mantiene       | Sin info        |
| Coliseo            | Arturo Prat 1041                 | 2263              | no dice           | Sin info        |
| Colón              | San Pablo 3001                   | 2240              | 1767              | Sin info        |
| Continental        | (Barrio Cívico)                  | En reconstrucción | 1787              | Sin info        |
| Cousiño            | San Ignacio 1249                 | 652               | 620               | Sin info        |
| Chile              | Recoleta 2106                    | 766               | 1426              | Sin info        |
| Delicias           | San Alfonso 17 con Alameda       | No existía        | 757               | Sin info        |
| Dieciocho          | Dieciocho 14                     | 550               | Se mantiene       | Sin info        |
| Diez de Julio      | Diez de Julio 319                | 682               | Se mantiene       | Sin info        |
| Esmeralda          | San Diego 1035                   | 2370              | Se mantiene       | Sin info        |

|                     |                                      |                 |                   |          |
|---------------------|--------------------------------------|-----------------|-------------------|----------|
| El Golf             | Avenida Apoquindo                    | No existía      | No existía        | Sin info |
| Excelsor            | Independencia 1066                   | 1000            | Se mantiene       | Sin info |
| Florida             | Ahumada, entre Huérfanos y Agustinas | No existía      | No existía        | Sin info |
| Franklin            | San Diego 2117                       | 2300            | Se mantiene       | Sin info |
| Hollywood           | Irrázabal 2900                       | 2300            | 1760              | Sin info |
| Ideal Cinema        | Mapocho 4117                         | 1000            | Se mantiene       | Sin info |
| Imperial            | San Diego 1344                       | 1141            | 1017              | Sin info |
| Imperio             | Estado 239                           | 1055            | Se mantiene       | Sin info |
| Independencia       | Independencia 373                    | 1600            | Se mantiene       | Sin info |
| Iris                | Castro 130                           | 720             | Cine Cerrado      | Sin info |
| Italia              | Av. Bilbao Av. Italia                | 1911            | Se mantiene       | Sin info |
| La comedia          | Huérfanos 1180                       | 975             | Cine Cerrado      | Sin info |
| Lux                 | Huérfanos esquina Morandé            | No existía      | No existía        | Sin info |
| Lo franco           | Carrascal 4644                       | 1360            | Se mantiene       | Sin info |
| Manuel Rodríguez    | Club Hípico con Grajales             | No existía      | 750               | Sin info |
| Miami               | Huérfanos con Morandé                | No existía      | No existía        | Sin info |
| Metro               | Bandera 141                          | 1508            | Se mantiene       | Sin info |
| Minerva             | San Pablo 3230                       | 1508            | 1120              | Sin info |
| Miraflores          | Miraflores 378                       | 593             | Se mantiene       | Sin info |
| Monumental          | Bernardo O'Higgins 3943              | 2260            | Se mantiene       | Sin info |
| Municipal           | Agustinas con San Antonio            | No dice         | no dice           | Sin info |
| Nacional            | Independencia 801                    | 800             | 1940              | Sin info |
| Normandie           | cine arte Alameda                    | No existía      | En reconstrucción | Sin info |
| Novedades           | General Körner 224                   | 1600            | Sin info          | Sin info |
| Ñuñoa               | Irrázabal 2760                       | 1010            | Se mantiene       | Sin info |
| O'Higgins           | San Pablo esquina Cumming            | 2512            | Se mantiene       | Sin info |
| Oriente             | Av. Pedro de Valdivia                | 1341            | Se mantiene       | Sin info |
| Plaza               | Compañía entre Ahumada y Bandera     | No existía      | No existía        | Sin info |
| Politeama           | Portal Edwards 2750                  | 1750            | Cierra el cine    | Sin info |
| Portugal            | Diez de Julio 252                    | 2760            | 2796              | Sin info |
| Princesa            | Recoleta 345                         | 996             | Se mantiene       | Sin info |
| Principal           | Ahumada 162                          | 650             | Se mantiene       | Sin info |
| Providencia         | Av. Manuel Montt 62                  | 1090            | Se mantiene       | Sin info |
| Radio City          | Huérfanos 1055                       | No existía      | 320               | Sin info |
| Real                | Compañía 1040                        | 1566            | Se mantiene       | Sin info |
| Recoleta            | Recoleta 597                         | 1247            | Se mantiene       | Sin info |
| República           | República 239                        | 1022            | 1150              | Sin info |
| Rex / Maxim         | Huérfanos con San Antonio            | No existía      | En construcción   | Sin info |
| Rialto              | Pedro de Valdivia 3364               | 700             | Se mantiene       | Sin info |
| Roxy                | Matías Cousiño                       | En construcción | Cine Cerrado      | Sin info |
| Sala Cervantes      | Matías Cousiño                       | No existía      | 447               | Sin info |
| Santiago            | Merced 836                           | 1678            | Se mantiene       | Sin info |
| Santa Lucía         | Bernardo O'Higgins con San Ignacio   | 1900            | Se mantiene       | Sin info |
| San Miguel /Selecta | Chacabuco 1178                       | 1160            | 1160              | Sin info |
| Splendid            | Huérfanos 1058                       | 888             | Se mantiene       | Sin info |
| Valencia            | Plaza Chacabuco Santa Laura          | 1655            | Se mantiene       | Sin info |
| Victoria            | Huérfanos San Antonio                | 1160            | Se mantiene       | Sin info |
|                     | <b>Total Butacas</b>                 | <b>86106</b>    | <b>85206</b>      |          |
|                     | <b>Total Cines</b>                   | <b>63</b>       | <b>66</b>         |          |

## **Anexo 2: Base de Datos CINESC.**

La base de datos de esta tesis contiene alrededor de 3.000 films, que fueron reestrenados o estrenados durante la década de los cuarentas (1940-1949). En base a la explicación de esta en la introducción, este anexo otorga información más explicativa de los orígenes de la información y de cómo se trabajó.

Esta base de datos contiene 16 categorías divididas en tres grupos:

### **Ficha Técnica:**

**-Título del film:** Estos se refieren al título con que se estrenó en Chile. Por una parte es necesario comentar, que estos títulos muchas veces no tienen ningún parecido con el título original, hasta los títulos de origen latinos, se les cambiaba el nombre de vez en cuando. Además en algunos casos, ni si quiera *Ecran* y el *Boletín* tenían el mismo título.

**-Título original:** Al ser virtualmente imposible saber a que película se referían los críticos, por los títulos con que llegaban, fue necesario buscar el título original. Ya en los últimos años del *Boletín*, este aparecía para casi todas las cintas. Por lo demás, no siempre con el título correcto. Para los primeros años de la tabla, 1940-1946, salvo por los pocos títulos originales que aparecían en *Ecran*, en general comentados por lo malo de la traducción. Casi todos estos títulos provienen de Imdb.

**-Nacionalidad:** Con esta categoría pasa algo bastante similar a los títulos. En los primeros años, *Ecran* raramente comentaba la nacionalidad, salvo para comentar que esta películas americana estaba filmada muy a la francesa, o hasta cuando los americanos con sus malas cintas. También para felicitar las cintas argentinas. Los demás están sacados de Imdb. Para los últimos años, el *Boletín* ya hacía aparecer la nacionalidad en sus críticas.

**-Director:** Al igual que las dos categorías anteriores, el director aparece rara vez en los primeros años de *Ecran*, y por lo tanto se trabajó con Imdb, y para los últimos años ya aparecía por lo general casi siempre en el *Boletín*. Es de desatacar que en general

la manera en que estaban escritos algunos apellidos, hacían pensar que se trataba de más de un director.

**-Año producción:** Cuando se comentaba algo sobre el año de producción en Ecran o en el Boletín, era únicamente para decir que era un reestreno, todos estos datos fueron obtenidos de Imdb.

**-Color:** Salvo para las primeras cintas en Technicolor, datos del color eran imposibles de obtener, por lo tanto también son todos de Imdb.

**-Fecha de estreno y Fecha de reestreno:** Aparecen únicamente en el Boletín cinematográfico.

### **Categorías de Clasificación:**

**-Concurrencia:** Este dato aparecía solo en el Boletín, si que para los años en que este no se puede ocupar, o para las cintas que no aparecieron en el boletín aparece un /. Otro problema de este criterio, fue que definía la cantidad de salas según 23 criterios cualitativos, a los que yo los reduje a 8. El traspaso fue el siguiente;

Dentro de *Escasas* a las *Menos que Regular*, *Escasísima* y las *muy escasas*

Dentro de las *Regulares* incluí a las *Corrientes* y las *Teatro Regular*.

Dentro de *Abundante* incluí a las *Teatro más que regular*, *más que regular*, *Numerosa*, *Regularmente numerosa*.

Dentro de *Más que abundante* incluí a las categorías *Teatro bastante numeroso*, *Bastante numeroso*, *Muy abundante*, *Muy Numeroso* y *Casi lleno*

Y finalmente *Teatro lleno* también incluye a *Lleno*, *Teatro lleno a Tablero Vuelto* y las categorías *Lleno a tablero vuelto* y a *Teatro desbordante*.

**-Clasificaciones:** Estas se basan en dos tipos de clasificaciones ya enumeradas en la introducción de esta tesis. Las cintas que no poseen una o la otra tienen un / en su lugar.

**Ecran:** tenía una sección de su revista llamada *Control de Estrenos*, en la cual desde el N° 507 (8 octubre 1940) aparece Pepe Grillo evaluando cada una de las cintas. Aprovechándose de esta personificación de la voz de la conciencia de Pinocho, y en un claro tributo a Disney, el dibujo animado nos decía sobre cada producción, si esta merecía un ¡Bravo! o un ¡Está Bien!, o Así, Así o sencillamente un ¡No!. Esto existió hasta marzo del 1946, donde en el número 791 o 792 pepe Grillo deja de existir.

**Boletín Cinematográfico:** Este órgano clasificaba con cinco criterios Corriente, Satisfactorio, Sobresaliente, Extraordinario o Superproducción. En el caso del *Boletín* no están disponibles los ejemplares desde mediados de 1941 hasta 1944. Si que en estos años solo existe la clasificación de *Ecran*, quien no menciona a los reestrenos, ni varias de las cintas.

**-Apreciación Comercial:** Esta categoría sólo aparece en el Boletín y en la base de datos está expresada con los números que el boletín entregaba, estos significan lo siguiente:

**Categoría extras:**

**-Interpretes principales:** estos en una primera etapa fueron recolectados, para poder buscar con ellos, el título original, nacionalidad o el año de producción, para los casos de los últimos años, los que están anotados, es por que en el Boletín no aparecía esta información y hubo que buscarla en Internet.

**-Productora/Distribuidora:** En los primeros años de Ecran era más fácil encontrar esta información que la del director, lo que habla de como se percibía la fuerza del *Studio System* acá en Chile. En el Boletín aparecía casi siempre, para los casos que no, se ocupó Imdb.

**-Teatro:** donde se estrenó el film. Esto es principalmente para ver donde se estrenaba, por que después pasaba a otras salas o se agrandaba el espectro de salas. Con relación a ala Sala Cervantes, esta pasó a ser en 1946, el Teatro Cervantes. En esta base de datos, aparece para todos los años la información como Teatro.

**La Base de Datos CINESC se encuentra adjunta en un CD.**