

BOTICA DE TURNIO



ZIG-ZAG



Jorge Delamo (coke)



¡Cámara! ¡Acción!



*¿Quién inventó el cinematógrafo?
Influencias de la cinematografía en la pintura.
Chileno fue uno de los primeros en fotografiar
el sonido en una película*

- ¡CAMARA! ¡Acción!

Estas son las palabras rituales con que los directores cinematográficos iniciamos cada "toma" en una película. Porque ha de saber usted que, así como el cuento es un encadenamiento de frases, una película es un encadenamiento de "tomas" que muchos curaditos nos envidiarían. Pero antes de continuar extendiéndome sobre la sintaxis cinematográfica, creo conveniente informar a mis clientes en qué consiste este prodigioso invento, casi tan importante como el de la imprenta. Y ya que me he referido a la imprenta, es curioso anotar cierto paralelismo entre ambos: la imprenta dio un gran paso cuando Gutenberg inventó los tipos móviles; la cinematografía lo dio después que la estática linterna mágica se transformó en *moving-pictures* (cuadros en movimiento). ¿Pero quién o quiénes fueron sus inventores? ¿En qué principio óptico está basado?

Para los franceses fueron los hermanos Lumière;

los norteamericanos aseguran que fue Thomas Alva Edison, y los belgas alegan que se debe a Ferdinand Plateau. La verdad es que el mérito de estos hombres consistió en perfeccionar ciertos principios ópticos ya descubiertos por Nipce y Daguerre, que concibieron la manera de fijar imágenes en una placa sensibilizada.*

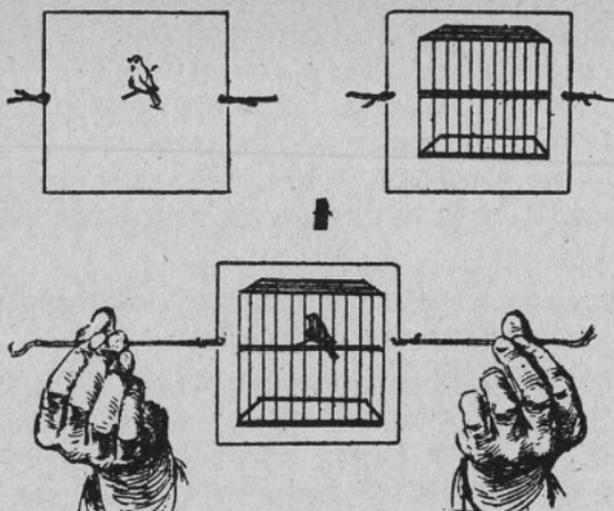
Así como la luz construyó el ojo, puede decirse que el ojo construyó el cinematógrafo.

Debido a una peculiaridad fisiológica, estos órganos maravillosos, que son las más perfectas cámaras fotográficas, se hizo posible el cinematógrafo. Veamos por qué: en la parte posterior del ojo, equivalente en una máquina fotográfica a la plancha o película sensibilizada, está la retina. Las imágenes que proyecta sobre ella el cristalino, que corresponde a la lente, no desaparecen instantáneamente, sino que persisten un tiempo, cuyo lapso está relacionado con la intensidad de la luz que las ilumina.

Si no fuera por esta persistencia de la imagen en la retina, el cinematógrafo no habría existido, y la espiritualizada figura de Greta Garbo o la voluptuosa Brigitte Bardot no habrían recorrido las pantallas del mundo.

Volviendo a los precursores del Séptimo Arte, que en realidad es un trasunto de todas las artes y una prolongación industrializada del teatro, debemos re-

*Desgraciadamente, como ocurre a todos los hombres que dan un auténtico "salto adelante", Daguerre no fue comprendido por sus contemporáneos. Su tragedia empezó en su hogar. Madame Daguerre consultó a un eminente facultativo, al que después de explicarle los síntomas de lo que ella creía una perturbación mental de su marido, con lágrimas en los ojos le dijo que la mayor prueba de su locura era la obsesión de poder "clavar su propia sombra en la pared o fijarla en placas metálicas". El sabio doctor, después de escucharla con mucha atención, le aconsejó internarlo en el manicomio Becetre. Dos meses después causaba revuelo en el mundo del arte y de la ciencia la exhibición de las primeras fotografías tomadas por Daguerre (daguerrotipos). El "lunático" fue proclamado el padre de la fotografía.



El juguete inventado por el doctor Paris, cuyo efecto se debe a la persistencia de las imágenes en la retina.

montarnos al año 1825, época en que el doctor Paris construyó un juguete que él llamó "Taumatropo".

En un cartón del tamaño de una carta de naipes, el doctor Paris dibujó por un lado una jaula vacía y por el otro un pájaro; dos hilos como los del viejo juego "run-run" imprimían al cartón un rápido movimiento de rotación, que mostraba alternativamente sus dos caras. De este modo, debido a la retención de la imagen en la retina, las dos figuras se funden en una sola, dando la ilusión de que el pájaro está dentro de la jaula.

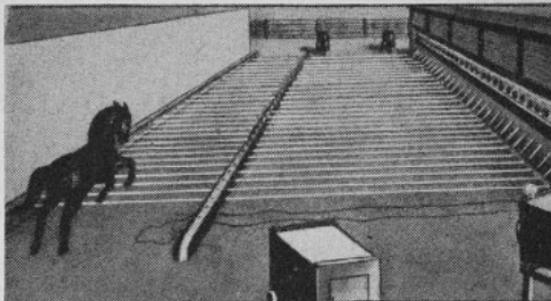
Este fue el juguete que sirvió de punto de partida al cinematógrafo, al que Julián Ajuria, antiguo cineasta español, denominó con bastante propiedad "El espejo del mundo".

El cine nació mudo, y largo fue su período de balbuceos desde el experimento del doctor Paris hasta su estado de perfección actual, en que está hablando demasiado. En un principio se experimentaba con

dibujos animados, pues no se había encontrado la manera de fotografiar la descomposición del movimiento.

Este adelanto se debe a un fotógrafo de San Francisco, Mr. Muybridge, que en el año 1878 se ingenió para fotografiar los diversos movimientos de las patas de un caballo en pleno galope. Para realizarlo, Muybridge colocó hasta cuarenta cámaras fotográficas alineadas en el suelo, en formación paralela contra un muro pintado de blanco, fuertemente iluminado por la luz solar. Cada obturador era accionado por un hilo tenso, cuyo extremo opuesto estaba sujeto en la muralla

blanca. El caballo, al pasar, iba cortando los hilos, que producían la obturación instantánea de las diferentes posturas de sus patas. Se dice que Muybridge ideó este sistema para dilucidar una apuesta entablada entre dos famosos *turfmen*;



uno sostenía que un caballo a todo galope quedaba un momento con las cuatro extremidades en el aire. El otro apostaba que hay un instante en que una de las patas se apoya en el suelo. El hábil fotógrafo de San Francisco no se contentó con hacer el análisis del movimiento de los caballos, sino que llegó a realizar la síntesis, proyectando con el "penakistiscopio" los caballos en pleno galope. Las primeras proyecciones se hicieron en el taller del famoso pintor Meissonier, quien gracias a este descubrimiento pudo pintar con más realismo los caballos que figuran en sus cuadros de batallas, como puede apreciarse en su famosa tela "La Vuelta



Los hermanos Lumière y Edison llegan en empate a la meta demarcada por una cinta de celuloide.

de Rusia”, en que Napoleón cabalga su legendario caballo blanco.

Fueron el norteamericano Edison y los franceses hermanos Lumière quienes casi simultáneamente dieron

el impulso definitivo al “biógrafo”, barbarismo con que en los primeros tiempos se denominó al cinematógrafo.

El recordado pintor francés M. Richon Brunet, que por muchos años fue profesor de la Escuela de Bellas Artes (a quien Pedro Luna le puso el poco serio pero gráfico remoquete de “El loro con tortícolis”), me contó que fue uno de los asistentes a la primera función de cinematógrafo que se realizó en París el 28 de diciembre de 1895.

Me decía el señor Richon Brunet que una tarde que iba por el Bulevar de los Capuchinos atrajo su atención un vistoso cartel colocado en la puerta de un viejo salón en que se anunciaba un espectáculo jamás visto.

—Compré una entrada y poco después de sentarme se obscureció la sala y empezaron a aparecer, proyectadas en una sábana, imágenes en movimiento. Los espectadores nos quedamos pasmados ante este prodigio.

Desde entonces

Este es el primer “afiche” de cine que sirvió para anunciar la función efectuada el año 1895 en París.



la linterna mágica llegó a ser un juguete pasado de moda, un intolerable anacronismo, como ahora lo es el cine mudo. Su primer vagido fue dado en 1909, por medio del sincronismo con el fonógrafo. La innovación no tuvo éxito, porque los fonógrafos primitivos emitían el sonido en forma muy débil. Tampoco se pudo lograr el sincronismo perfecto entre la proyección y la voz. Cuatro lustros transcurrieron desde este primer intento hasta la reproducción del sonido en perfecto sincronismo con las imágenes.

Larga es la lista de los pioneros que perfeccionaron la reproducción del sonido en la película misma.

Es digno de recordar que un chileno, don Arturo Amenábar Ossa, muy a principio del siglo, fue uno de los primeros en fotografiar el sonido en una película. De este notable experi-



Antes de ser inventado el cinematógrafo, los pintores veían así a los caballos galopando.

mento tuve yo la suerte de ser testigo presencial, porque el hecho ocurrió, siendo niño, en el "tercer patio" de mi casa de la calle Catedral. ¡Ya verán ustedes la importancia que tuvo ese tercer patio en la historia del cine chileno! Mi padre, que era un entusiasta por las novedades científicas, importó los elementos necesarios para realizar el invento de Amenábar. En grandes cajones llegaron de Francia dos espejos parabólicos que servían para fotografiar desde sus focos las vibraciones producidas en los rayos solares por la voz humana. Estaba todavía muy distante el descubrimiento de la célula fotoeléctrica. El experimento pasó sin pena ni gloria, pues nadie

suponía la aplicación que pasado el tiempo llegaría a tener.

¡Y esas películas, que debieron ser conservadas como reliquias de museo, fueron echadas a la basura! Mas no olvidaré el nombre de un chileno vinculado al invento del cine sonoro. Los espejos parabólicos fueron donados al gabinete de física de la Universidad de Chile.

Desde aquellos años la calidad técnica y artística de la cinematografía avanzó con botas de siete leguas. Grandes directores como Chaplin, Von Sternberg, Lubitsch o Capra dirigían a estrellas y actores tan notables como Emil Jannings, Greta Garbo y Clark Gable. Entre las películas cumbres recordaré solamente tres: "La Quimera del Oro", "Ninoshka" y "Vive como Quieras".

Empero, la cinematografía no podía escapar a la ley universal que determina la gestación, el desarrollo y la decadencia de todo lo existente. Ya relaté su período de gestación. Su desarrollo culminó entre los años 1925 y 1955. Luego el cine también fue atrapado, salvo raras excepciones, por esa vorágine llamada la "Nueva ola", en que el concepto "tiempo" —alma de una película— se perdió. Las escenas se desarrollan ahora con abrumadora lentitud, en forma invertebrada. Por la lente, que parece un "bruto ojo de buey" —notable expresión que le oí a Curzio Malaparte—, se cuelan ahora amorfas e interminables escenas.

Pasó la época en que uno entraba al cine con muchas probabilidades de disfrutar de un par de gratas horas. Hoy las películas duran varias horas y mientras más premios obtienen en los concursos internacionales, menos entretenidas son. Pero la fotografía, el color y el sonido son perfectos.

Historia personal del cine chileno.

Los primeros noticiarios.

Un cacique en camiseta.

Sus héroes y sus mártires.

*Fue el niño prodigio de Sudamérica, pero se pasmó,
como suele suceder a estos niños.*

*Vista panorámica de la producción nacional
desde el año 1910.*

Mis experiencias personales y anécdotas increíbles.

LA historia del cine chileno es, parafraseando al novelista francés Octave Feuillet, “la historia de un joven pobre”. Su heroica vida, como se verá más adelante, se desarrolló en el tercer patio de viejas casonas santiaguinas.

Fue don Arturo Larraín Lecaros quien trajo el primer equipo de filmación y proyección que funcionara en Chile. Eran máquinas de la famosa marca “Pathé”. Recuerdo haber visto el año 1910 al señor Larraín encaramado en una “victoria” filmando los primeros noticiarios chilenos. Todavía se conservan los negativos de los tomados durante las festividades con que se conmemoró el primer centenario de la Independencia y que en el año 1962 se exhibieron bajo el título de “Recordando”, producida por Alfonso Naranjo y



compaginada por Edmundo Urrutia. Los laboratorios de don Arturo Larraín estaban situados en la calle Esmeralda con San Antonio. Poco después del Centenario se asoció el señor Larraín con el cinematografista francés Monsieur Cheveney, y produjeron la primera película de argumento basada en la vida de Manuel Rodríguez. Su protagonista fue don Adolfo Urzúa Rozas, dentista y profesor de declamación.

Mi paso de la linterna mágica al "biógrafo" me produjo un vuelco emocional. Logré hacerme amigo de un italiano apellidado Neccolli, operador del "Kinora", uno de los primeros cines que hubo en Santiago, situado donde ahora está el Teatro Imperio.

Tras mucho pensarlo llegué a la conclusión de que la máquina de proyección era igual a la cámara filmadora. En realidad, la diferencia consiste únicamente en que la proyectora arroja la luz sobre la pantalla y la filmadora se traga la luz exterior. El mecanismo es igual. Me fui a la sección juguetería de Gath y Chaves y compré una proyectora que me costó doce pesos, suma exorbitante para esos tiempos en que no había inflación. Construí un cajón herméticamente cerrado y dejé dos orificios, uno para colocar la lente y otro para conectar la manivela. Pero ¿dónde obtener la película virgen? No se expendía en el comercio.

Resolví comprar algunos rollos de la película para tomar fotografías, cortarla del ancho requerido y abrirle las perforaciones laterales que engranan con el carrete de arrastre. Para este efecto me encerré en un ropero provisto de una vela cubierta con una pantalla de papel rojo. Mi trabajo se malogró cuando estaba haciendo las perforaciones con un sacabocados. ¡Me asfixié dentro del ropero y hube de ser saca-

do sin conocimiento! Por supuesto que la película se veló. Fue ésta mi primera experiencia cinematográfica. Desde entonces mis padres empezaron a preocuparse seriamente de mi estado mental.

El año 1914, el buen caballero francés Monsieur Fedier Vallade, importador de casimires, invirtió parte de sus ganancias en instalar un estudio en el "tercer patio" de su casa en la calle San Isidro esquina Sara del Campo y en cuyo sitio hoy se ha instalado una playa de estacionamiento de automóviles.

Ahí nos reuníamos varios pretendientes al estrellato bajo la dirección de don Adolfo Urzúa Rozas. Lo curioso era que a pesar de ser el cine mudo de nacimiento, don Adolfo era estrictísimo en la dicción. Cada vez que nos comíamos una ese, nos obligaba a repetir la escena.

No sé cómo pude convencer a Monsieur Fedier de que yo era el hombre clave para su negocio, porque en verdad nada sabía yo de cinematografía. Fue así cómo escribí el argumento de mi primera producción bajo el título de "El Billeto de Lotería". Yo tenía dieciséis años y mi actuación se realizaba en el más estricto secreto, y como estaba en el colegio, me veía en la necesidad de hacer la cimarra día por medio para ir a filmar mis escenas en el cerro Santa Lucía.

En una edición de "Zig-Zag" de esa época se da la primera información gráfica sobre la elaboración de películas en Chile. Las fotos muestran a algunos de los actores de "El Billeto de Lotería"... La mía aparece bajo el seudónimo de René Blas.

En el año 1917 se asocia Carlos Cariola con Rafael Frontaura y realizan en un "tercer patio" de la calle Chacabuco "El Hombre de Acero", protagonizada por Pedro Sienna e Isidora Reyé. Me cupo en esa ocasión desempeñar un papel secundario.

Un año después, nuestra incipiente industria cinematográfica es conmovida por la producción de la segunda película de largo metraje, "La Agonía de Arauco", cuyo argumento fue escrito por Gaby von Bussenius y fotografiada por su esposo, el inteligente técnico italiano Salvador Gambastiani, autor del primer documental filmado sobre el mineral de "El Teniente".

En esa época las películas eran rodadas y terminadas como por milagro, ya que no había lo que se llama un estudio cinematográfico. Todo se hacía a fuerza de ingenio y voluntad.

Uno de los protagonistas de "La Agonía de Arauco", un actor italiano de apellido Torricelli (muy parecido a don Arturo Alessandri), desempeñaba el papel de un cacique, y como padecía de bronquitis crónica no podía actuar desnudo. Para obviar este inconveniente usaba una camiseta color carne.

Algunas escenas, que se suponía ocurrían en un río del sur, fueron rodadas en la laguna del Parque Cousiño, pero gracias a la pericia de Gambastiani el público no se percató del truco. ¡Qué triste es pensar que ahora, que hay de todo (en los Estudios "Chile Films", magníficamente equipados, penan las ánimas), muy pocos son los que hacen algo!

Gabriela von Bussenius es hermana de Gustavo von Bussenius, uno de los mártires de nuestro cine.

Gustavo murió al pie de su cámara en el momento que estaba filmando en la Alameda un episodio de la revolución que derrocó a don Marmaduke Grove. Una bala loca cortó la película de su vida al pie del monumento de San Martín. El otro mártir fue Luis Meneses, a quien el aspa de un avión le destrozó la cabeza cuando filmaba la inauguración de una línea aérea, el año 1930.

Entre los escritores no fue solamente Pedro Sienna el que se sumara al grupo de directores. En 1922, Antonio Acevedo Hernández dirigió "Almas Perdidas" y "Agua de Vertiente", en cuyo comienzo aparecería por primera vez en la pantalla una mujer completamente desnuda, bañándose en las cristalinas aguas de una vertiente.

Nuestro gran poeta, Premio Nacional de Literatura, Víctor Domingo Silva dirige ese mismo año "Un Idilio en la Montaña".

En 1925, otro escritor notable, Rafael Maluenda — que fuera director de "El Mercurio"—, se lanzó también al campo de la cinematografía y produjo en la "Andes Films" "La Copa del Olvido" y "La Víbora de Azabache", que obtuvieron resonante éxito.

El "Estudio", si es que ese nombre podía dársele al viejo caserón en cuyo "tercer patio" se levantaban los sets, estaba ubicado en Teatinos, donde ahora está la calle Valentín Letelier. Su propietario era Alfredo Woldnitzky, y el jefe técnico, Gustavo von Busenius. Los elementos con que contaba eran tan precarios, que para secar los negativos había que llevarlos, en su respectivo bastidor, a pasear en "imperial", o sea en el segundo piso de los tranvías eléctricos, que eran sumamente ventilados. . . El sistema era original y económico, pero después había que hacer un trabajo de chinos para despejar las moscas y mosquitos que por centenares se adherían al film durante su paseo "en carro arriba".

Pero fue Pedro Sienna el que con más acierto usó el megáfono de director. Su película "Los Payasos se Van", basada en la pieza de teatro de Hugo Donoso, inicia una serie de exitosas producciones: "Empuje de una Raza", "Un Grito en el Mar", "El Húsar de la Muerte" y "La Última Trasnochada". Así relata



Pedro Sienna en una escena de "El Húsar de la Muerte".

Rafael Frontaura una graciosa anécdota ocurrida durante el rodaje de esta película:

"En el año 1926, cuando Pedro Sienna era un apuesto galán joven y yo acababa de regresar de mi primera aventura en la Argentina, nos dimos con Pedro a la ímproba tarea de filmar "La Ultima Trasnochada", adaptación cinematográfica de mi comedia "La Oveja Negra".

"Un día tuvimos que filmar un exterior típico y, tras mucho buscar el sitio preciso, encontramos una esquina maravillosa en pleno centro en la calle Aillivilú, entre Puente y Bandera, cerca de la Estación Mapocho. Se trataba de una casa chata de tipo medio colonial, con su gruesa columna en la esquina; y eso era lo que queríamos: la entrada a un bar medio siniestro y populachero. . .

"Nos fuimos allí una mañana temprano, con ca-

mas y petacas, es decir, con la cámara de manivela, los reflectores de sol, que eran grandes láminas pintadas de color metálico, con las que los ayudantes, moviéndolas adecuadamente, iluminaban a los personajes principales y el sitio de acción de cada escena. Actuábamos: Pedro Sienna, que dirigía además, y que estaba caracterizado de un muchacho colérico de ese tiempo, con barba crecida, aspecto sucio y desastrado, cabello revuelto y toda la apariencia de un malhechor; yo, que hacía el traidor; Georgette Trivery, la linda protagonista, que hoy es abuela; Dolores Anziani, la dama joven, muy atractiva, y a la que no he vuelto a ver más; Pepe Martínez, y varios otros actores. Naturalmente, en cuanto empezaron los ensayos se arremolinó la gente: miles de personas acudían de los cuatro puntos cardinales y en menos que canta un gallo la calle se vio totalmente invadida y el tránsito interrumpido por la muchedumbre de curiosos.

”Los carabineros se hicieron presente y nos pidieron el permiso municipal para poder filmar en la calle, además de la consiguiente autorización policial. No teníamos nada: nada más que nuestras condiciones fotogénicas y nuestro deseo de hacer cine chileno. Pedro, que acababa de obtener un ruidoso triunfo con “El Húsar de la Muerte”, donde encarnaba a Manuel Rodríguez, se indignó ante las exigencias de los carabineros. “Todo el mundo me conoce —vociferaba—. Estoy haciendo cine chileno y tengo derecho a que se respete mi actividad.” Y subiéndose al pescante de una victoria, gritó a la multitud, para que lo amparara: “¿Quién soy yo?” Y todos gritaron: “¡Manuel Rodríguez! ¡El Húsar de la Muerte!”...

”Los carabineros nos llevaron detenidos a todos y la escena no pudo filmarse”.

La Exposición Internacional de la Paz le otorga a Sienna un Diploma de Honor y la Medalla de Oro por su película "Un Grito en el Mar", en que tan lucido papel desempeñó el "Chilote Campos", director, después, de varias películas.

En el campo de los dibujos animados también contó Chile con un discípulo de Walt Disney. Este fue Alfredo Serey, actualmente un destacado homeópata. Serey realizó su película titulada "La Transmisión del Mando Presidencial de 1920", en que los protagonistas fueron nada menos que don Juan Luis Sanfuentes y don Arturo Alessandri, mediante el dibujo de 23.000 cartones. No puede decirse que esta tremenda dosis de dibujos sea precisamente homeopática...

Después de algunos intentos frustrados aparece Nicanor de la Sotta, uno de los cineastas más populares de esa época. En los Estudios de Esteban Artuffo, que vivía en la calle Huérfanos entre Maipú y Herrera, en cuyo "tercer patio" había instalado un estudio cinematográfico, De la Sotta produce "Golondrina". Una vez terminada, se la mostró a los exhibidores, que la calificaron de "inestrenable". Muy amargado, como es de suponer, estaba De la Sotta después de tantos sacrificios. Pero un incendio vino en su ayuda. Las bodegas de la "Paramount" ardiéron junto con todo su material, y la anunciada película "El Ladrón de Bagdad", protagonizada por Douglas Fairbanks, se volatilizó poco antes del estreno. Los teatros se encontraron sin películas que ofrecer al público. Alguien se acordó entonces de "Golondrina", y De la Sotta tuvo la sorpresa de ver anunciado el estreno de su film en grandes avisos.

Y fue así como esta Cenicienta pasó del obscuro rincón de una bodega a los teatros más importantes

de Santiago. "Golondrina" fue uno de los éxitos más sonados del cine nacional. Su recaudación fue tan fantástica, que De la Sotta pudo producir por cuenta propia "Pueblo Chico, Infierno Grande", "Juventud, Amor y Pecado" y "¡A las Armas!", en medio de la cual el gran actor chileno hizo mutis por el foro de la vida, dejándola inconclusa. El protagonista de varias de sus películas fue Evaristo Lillo (el guatón Lillo pesaba ciento cincuenta kilos), uno de los actores más populares de aquella época. He aquí una de sus peripecias, relatada por él mismo, transcrita en forma textual:

"A ustedes, que ven las películas hechas, arrellanados tranquilamente en el asiento del teatro, creyendo que nosotros los "astros" ganamos millones y nos damos la gran vida, les voy a contar cómo se hace cine chileno:

"A pesar de que por regla general no le pagan a uno su trabajo, la alegría y la unión reinan en las tareas cinematográficas nacionales, entrelazadas, como es de suponer, con sus cosas desagradables.

"En mi carácter de "bandido" en la película de De la Sotta titulada "Pueblo Chico, Infierno Grande", yo debía matar en cierta escena a uno de los galanes (Plácido Martín), huyendo enseguida despavorido por las calles del pueblo en dirección al monte. Después de mucho correr a campo traviesa con mis ciento cincuenta kilos de peso, me tenía que sentar para otra escena al borde de un precipicio. Aquí me sorprende "Goyo, el vengador" (Nicanor de la Sotta), quien, a traición, me da una feroz puñalada en el pulmón, cayendo yo herido barranca abajo envuelto en piedras y tierra.

"Lo hice tan a lo vivo que el *cameraman*, en lugar de hacer funcionar la máquina filmadora, se dedicó

a mirar la escena como si estuviera viendo ya la película terminada desde la platea de un teatro, por lo cual tuve que repetirla.

"Otra vez, nueva puñalada en mi desventurado pulmón y nueva caída barranca abajo tragando tierra, esta vez con más realismo... ¡Y otra vez el *cameraman* que falla! ¡Con la emoción, había colgado su sombrero en la lente de la filmadora para secarse el sudor de la frente!

"Vuelta a medir, vuelta a enfocar, vuelta a explicar y vuelta a rodar barranca abajo hecho un guiñapo. ¡Pero cuál no sería el asombro de todos cuando, al ir rodando por la pendiente, un ingenuo campesino que pasaba, creyéndome desbarrancado de verdad, se lanza a socorrerme, echando a perder con su intervención la mejor de mis caídas!...

"Ante tantas caídas que parecían propias de un movimiento revolucionario, quise desistir, enarbolando bandera blanca desde el fondo de la quebrada; pero el director me gritó que si yo quería cobrar lo que se me debía por mi actuación, tenía que morir por cuarta vez, asegurándome que se tomarían todas las precauciones para que la muerte cinematográfica no me fallara.

"Por fortuna la última muerte quedó bien captada, pero el que no quedó bien fui yo, que tuve que salir camino a la casa de un practicante amigo".

Alentado por este clima de éxitos, Carlos Cariola se lanza de lleno a la producción y filma "Don Quipanza y Sancho Jote" y "Pájaros sin Nido".

El público acogía con entusiasmo las películas chilenas, y yo creí que había llegado el momento de lanzarme a la palestra con "Juro no Volver a Amar". Lo cursi del título estaba de acuerdo con esa época de tarjetas postales con palomas y parejas de enamora-

dos, a cuyo rededor revoloteaban mofletudos cupidos clavando flechas en sus sangrantes corazones... Pero me topé con un grave inconveniente: carecía de cámara, laboratorio y dinero para comprar el celuloide.

Los pintorescos episodios que me ocurrieron durante la filmación de esta película, así como la postergación del "beso final", cuando, después de la revolución del año 1924, el protagonista se tomó La Moneda maquillado, aparecen consignados con lujo de detalles en "Yo soy Tú", ese monumento de la literatura contemporánea, cuyas ediciones desaparecen de las librerías con la misma velocidad que los dólares del Banco Central..., circunstancia que posiblemente me obligue a hacer un viajecito a Suecia, donde reparten los Premios Nobel...

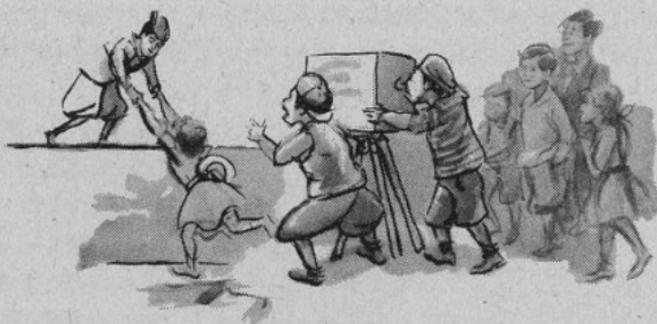
(Presiento que más de un venenoso lector está pensando que soy poco modesto. Si pertenece a generaciones del siglo pasado, estará diciéndose que mi nombre debió aparecer en el pedestal de la estatua del Abate Molina. Suerte mía es que dicha estatua fuese erradicada de la Alameda a Talca, ciudad natal del sabio, debido a que en su pedestal, junto al nombre del eminente naturalista, todas las mañanas aparecía pintarrajeado el de algún petulante que, en la prensa o en el Parlamento, hacía sonar el suyo por medio del autobombo. Ahora bien, como algún joven lector se preguntará la causa de este hecho, me veo en el deber de explicársela. En el pedestal se leía: "Al Abate Molina", lo que leído con malicia sonaba: "Alá-bate, Molina". Era el del abate, pues, un monumento al autobombo.)

Por la misma razón no voy a relatar nuevamente esa sorprendente anécdota, tal vez la más extraordinaria que haya ocurrido durante el rodaje de una pe-

lícula ("La Calle del Ensueño", laureada con el Gran Premio en la Exposición Internacional de Sevilla el año 1929), cuando un elefante glotón se comió el guión de dicha cinta ("Yo soy Tú", pág. 152).

En cambio, referiré la protagonizada por otro animal, un chimpancé, colega del elefante, ya que trabajaba también en el mismo circo que funcionaba a los pies de la "Andes Films".

En "La Calle del Ensueño" se desarrollaba una leyenda cuyo origen, según mi argumento, provenía



de la época colonial. En esta calle que había sobrevivido al progreso urbanístico de Santiago vivía una pandilla de chiquillos que jugaban al cine. Uno, armado de un cajón de velas al que le había adosado un rústico trípode y un manubrio, hacía de camarógrafo. Otro, con pantalones "guardapeos", se desempeñaba como director de escena. Los protagonistas eran niños y niñas muy parecidos a los actores y estrellas más famosos de ese tiempo. Había uno entre ellos, por ejemplo, que imitaba a la perfección a Emil Jannings, el notable y gordinflón actor ger-

mano. Muchos años después me detuvo en la calle un respetable caballero, alto y gordo:

—¿No se acuerda de mí, don Jorge?

—Francamente no, señor.

—Yo fui el chiquillo que hizo el papel de Emil Jennings. . .

Mi sobrino Alfredo Délano Concha se caracterizaba de Douglas Fairbanks. Trepaba los edificios con gran agilidad. Su actuación terminaba cuando moría al caer de la cúpula del templo de Los Sacramentinos. Y así, cada chiquillo de mi elenco imitaba las poses características de esos astros famosos que ya muy pocos recuerdan y que el público de aquel entonces iba reconociendo.

Para filmar la escena del entierro del pequeño Fairbanks contraté en una empresa de funerales una carroza blanca que debía llegar a las cuatro de la tarde a la calle Huérfanos esquina de Brasil. Allí la esperábamos los técnicos y la pandilla de niños que simularía el cortejo. A las cuatro en punto vimos aparecer la carroza; la detuve y le dije al cochero:

—Aquí vamos a filmar la escena.

Este, bastante perplejo, me contestó:

—No le entiendo, señor; yo vengo a buscar a un “angelito” aquí mismo. . .

Minutos después llegaba la otra carroza blanca, la que yo efectivamente había contratado. Ambas quedaron detenidas a pocos metros de distancia. En la primera introdujeron un ataúd con el cuerpo de un niño; en la otra, un ataúd vacío. Fue ésa una extraña coincidencia.

Para producir “La Calle del Ensueño” fue necesario construir en un sitio eriazado de la Avenida Diez de Julio (donde estuvo el Colegio de las Monjas Francesas, que se incendió) dos cuadras de casas estilo

colonial. El arquitecto encargado de hacerlas fue mi condiscípulo Arturo Bianchi G. (el "Pollo"), que diez años después llegó a ser Ministro de Fomento de don Pedro Aguirre Cerda.

Cuando las casas de mampostería fueron terminadas, tuvimos la sorpresa de ser citados a un Juzgado del Crimen, con orden de aprehensión en caso de rebeldía. ¿Qué había ocurrido? Pues, vean ustedes a dónde puede llegar un tonto perspicaz. Era éste un vecino que había tomado nota de la rapidez con que se levantaban las casas. ¡Nos denunció por estar construyendo edificios sin cimientos!

Como las escenas a rodar serían fotografiadas en la noche, nos fue necesario desembolsar una respetable suma para llevar cables de alta tensión al sitio en que estaba mi "Calle del Ensueño".

Debí, además, contratar un gran número de "extras" vestidos a la usanza de la época colonial. Nunca se había rodado en Chile una escena tan espectacular, y yo me sentí convertido en todo un poderoso productor, como lo sería más tarde el propio Cecil B. DeMille.

Las "tomas" estaban saliendo magníficas. Pero como siempre me suceden chascos imprevisibles durante el rodaje de mis películas, ocurrió que al "extra" que hacía de "sereno" —se llamaba Pedro Muñoz y era jefe de los comparsas del Teatro Santiago— le pedí que inhalara profundamente el aire para que al cantar la hora exhalara las palabras materializadas por el vapor. (El invento del cine sonoro estaba muy distante.)

Gracias al intenso frío y a los efectos de luz, Muñoz tomó el aspecto de una locomotora a vapor. Tantas fueron las inhalaciones de aire helado que le exigí, que al día siguiente se le declaró una pulmonía doble

que lo mantuvo una semana entre la vida y la muerte.

El trabajo iniciado aquella noche se prolongó hasta que el sol salió a competir con los potentes reflectores eléctricos. Gustavo von Bussenius reveló inmediatamente los negativos en que se había fotografiado la escena más costosa de la cinematografía chilena.

—¡Ha salido espléndida! —nos dijo muy satisfecho y bastante encandilado al abandonar la cámara obscura—. Ahora la voy a poner en el cilindro secador y después nos vamos a almorzar a un restaurante del centro. A nuestro regreso estará completamente seca.

Como se ve, algo habíamos progresado en la técnica del secado. La película ya no era pasada "carro arriba". El moderno secador consis-



Gustavo von Bussenius y Alfredo Woldnitzky, propietarios de la "Andes Films".

tía en un gran cilindro en que el celuloide era enrollado como el hilo en una carretilla. Por medio de un motor eléctrico se le hacía girar rápidamente, rodeado por algunas estufas a parafina. Lo primitivo del sistema hará sentarse de la risa a los técnicos de hoy. Cerramos la puerta con llave y nos dirigimos, cansados pero felices, al Restaurante Becker, situado en la calle Huérfanos, donde está ahora el Pasaje Agustín Edwards. (Su propietario, don Emilio, era igualito al mariscal Von Hindenburg.)

Durante el almuerzo comentamos los incidentes

ocurridos en aquella excitante noche. Mi hermana Raquel había desempeñado el papel de bruja, la cual, según mi argumento, encantó la fuente del barrio, cuyo surtidor llegó a tomar la forma de su diabólico rostro. ¡Cómo nos reíamos al recordar cuántas veces hubo de pegársele la nariz de pasta! Debo reconocer que Raquel ha sido una de mis más frecuentes y pacientes víctimas cinematográficas. Abusando de su carácter jovial, la he hecho desempeñar toda clase de papeles. En "Juro no Volver a Amar", por ejemplo, la disfracé de gitana, y debido al incidente que se produjo en el palacio en que estábamos filmando, estubo a punto de ser llevada detenida por la policía.

Al regresar al laboratorio me pareció sentir unos gritos extraños en la sala donde estaba instalado el secador.

—¡Escuchen! —dije a mis socios.

—¡Qué raro! —exclamó Woldnitzky—, la entrada quedó herméticamente cerrada y no comprendo cómo alguien pudo haber entrado.

Bussenius, después de auscultar la puerta, nos dijo:

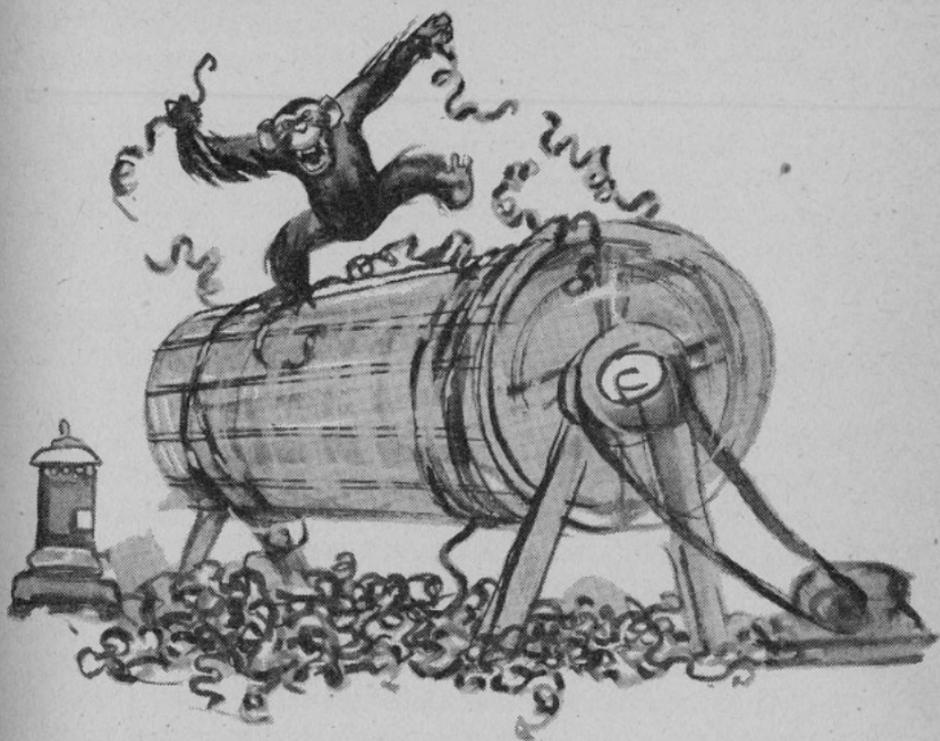
—Son los gritos de un chiquillo.

—No —aclaró Woldnitzky—, éstos no son gritos humanos.

—Bueno —dije yo—, me parece poco serio seguir discutiendo si son galgos o podencos. Entremos de una vez.

Abrimos la puerta y nuestro estupor fue grande al ver un chimpancé brincando sobre el cilindro giratorio. El maldito mono había destruido toda la película que tantos esfuerzos y dinero había costado.

En el programa del circo, "King", como se llamaba al intruso simio, figuraba con su número que consistía en bailar sobre un barril giratorio. . . "King", después de fugarse de su jaula, trepó por la muralla y



se lanzó a la aventura por los techos del vecindario.

Mis hados adversos lo llevaron a la chimenea de ventilación, y al inspeccionar, con su curiosidad de mono, lo que había debajo, vio un cilindro que giraba; sin pensarlo dos veces, se lanzó sobre él para ensayar su prueba. Y fue así cómo, entre saltos y piruetas, destruyó los cientos de metros de celuloide, como si la maldición de la bruja de mi leyenda los hubiese alcanzado.

De más está decir que a la noche siguiente tuve que repetir todas las escenas; pero con otro "sereno", porque Pedro Muñoz estaba a punto de cantar su última hora.

Un día entero tuvimos encerrado al mono, que se burlaba de nosotros luciendo la más cínica de sus sonrisas. El productor de la película estaba decidido a cobrarle una indemnización al empresario del circo por daños y perjuicios; pero yo le recordé que al día siguiente el hombre nos iba a prestar nada menos que al elefante. . . , el mismo que me sacó el "guión" del bolsillo y se lo tragó como si hubiese sido un racimo de bananas.

Carlos Borcosque instaló en el año 1922 su Estudio en el "tercer patio" de su casa, en la calle Lucio Cuadra. Produjo en colaboración con Gregorio Pardo varias películas que tuvieron señalado éxito, entre ellas la más celebrada, "Hombres de esta Tierra", protagonizada por el famoso boxeador Luis Vicentini, Silvia Villalaz y Jorge Infante. Poco después Borcosque se trasladó a Hollywood, acompañado de su aprovechado discípulo Tito Davison. El primero se radicó en Buenos Aires y Tito en México. No me canso de lamentar no haber procedido como ellos. ¿Pero cómo podía suponer que Chile, después de haber partido en punta en la carrera cinematográfica sudamericana, se iba a "achaplinar" en el momento en que los países más progresistas se pelean las pantallas del mundo?

Jorge Infante también pasó largos años en el extranjero. Trabajó en Francia con Adelqui Millar, igualmente chileno. Infante ha realizado varios interesantes documentales. El último registra la "Operación Mar-Chile", producida por la FAG en colaboración con la Armada Nacional, una interesante investigación sobre la huida de los peces causada por la corriente Gunther.

Nuestra incipiente industria contó también con dos directoras: Rosario Rodríguez, que después de

actuar en mi primera película se lanzó por su cuenta y riesgo con "Malditas sean las Mujeres" y "La Envenenadora". Como se ve, la Charo, como la llamábamos, a juzgar por los títulos de sus producciones, no trató con muchos miramientos a sus congéneres.

La otra fue Bebé Armstrong de Vicu-

ña, que con audacia increíble para esa época filmó "El Lecho Nupcial", teniendo como protagonistas al conocido martillero don Jorge Balmaceda, Sofía Izquierdo y Rita de la Cruz, esposa del recordado cirujano doctor Manuel Torres Boonen.

Pero el más entusiasta, sin duda, fue Alberto Santana, que produjo diecisiete películas entre 1921 y 1927. Hace dos años editó un folleto completísimo con el historial de nuestro cine. Su título es bastante sugestivo: "Grandeza y Miserias del Cine Chileno".

Un sitio privilegiado ocupan en la historia de la cinematografía chilena los hermanos Erick y Wilfred Page Guevara, que iniciaron su carrera con el sello "Page Bros. Films", editando documentales, y que terminaron produciendo la primera película "sincronizada" producida en Chile, "Canción de Amor", dirigida por Juan Pérez Berrocal y protagonizada por Alicia Valenzuela y el boxeador José Duque Rodríguez.

Entre los directores extranjeros que impulsaron nuestro cine no podemos dejar de nombrar a Arturo



La protagonista de "La calle del Ensueño", Gabriela Montes, recibiendo instrucciones del director. El cameraman es Luis Meneses, que poco tiempo después fue muerto por la hélice de un avión correo.

Mario, argentino, que con María Padin como protagonista produjo cuatro películas basadas en temas históricos, entre ellos una versión de "Durante la Reconquista", inspirada en la famosa novela de Blest Gana.

José Bohr, también argentino, ha sido sin duda el más tenaz de los directores de nuestro cine. Sus películas, siempre muy discutidas, obtuvieron bastante éxito. El protagonista de la última, "Un Chileno en Madrid", es el popular Manolo González.

Eugenio de Liguoro, italiano, fue otro magnífico director. Realizó espléndidas películas, actuando en ellas como protagonista Lucho Córdoba. "El Hombre de la Calle" es una de las mejores cintas filmadas en Chile.

Pablo Petrowitsch produjo notables documentales y también películas de largo metraje que, como "Verdejo Gobierna en Villaflores", obtuvieron bastante éxito. Desgraciadamente, murió cuando se preparaba para realizar un vasto programa cinematográfico.

Entre los valores que se destacaron de la nueva generación de cineastas tenemos a Patricio Kaulen, que dirigió "Encrucijada", de ambiente porteño; Alejo Alvarez, con una versión de "La Hechizada", de Santiván, y Miguel Frank, que después de realizar varias películas saltó de la dirección cinematográfica a la teatral.

Y volviendo a mis propias experiencias, relataré algunas pintorescas anécdotas más interesantes que las películas mismas.

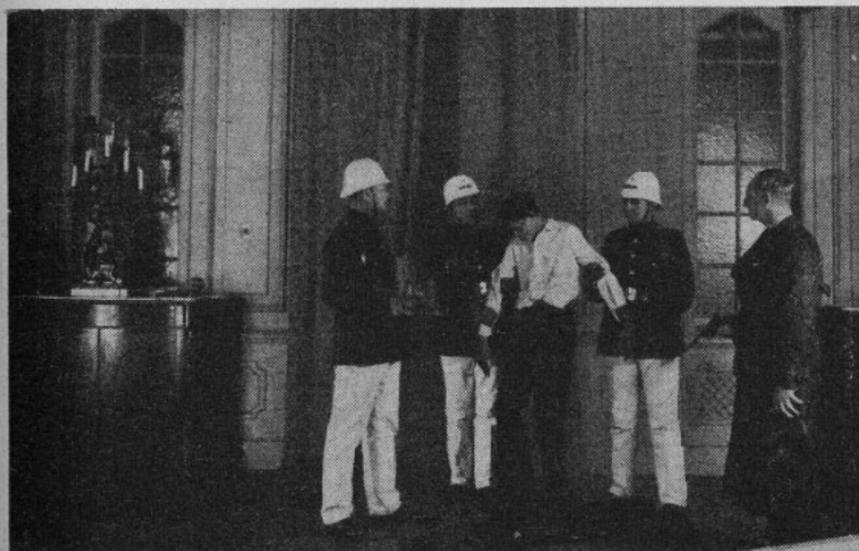
En el año 1925 se rodó "Luz y Sombra" en la casa de don Francisco Huneeus Gana.

Siguiendo la costumbre establecida, nos facilitó el "tercer patio" de su magnífica mansión de la calle Dieciocho. El protagonista era su hijo Pancho, y la

estrella, María Luisa Amenábar Prieto. También estaban en el reparto Federico Helfmann, Rafael Larson, hermano de Monseñor, y el famoso pintor don Juan Francisco González. Al encender en la noche los reflectores en el patio, acudieron, atraídas por la luz, millares de mariposas nocturnas, lo que el camarógrafo canadiense Mr. Barrington encontró poco serio. Nunca imaginé que hubiese tantas. Verdaderos enjambres revoloteaban alrededor de los actores, obligándonos a abandonar el tercer patio y trasladar las escenas al interior de la casa. El trabajo se realizaba de noche, así es que cuando necesitábamos un dormitorio desalojábamos de su cama a Ester ("Marcela Paz"), la inteligente autora de "Papelucho", para meter en ella a algunas de las protagonistas.

Si el recordado don Pancho hubiera adivinado que su casa se iba a transformar en una sucursal del ma-

En esta escena de "Luz y Sombra" aparece Pancho Huneus entregado a la policía por Federico Helfmann.



nicomio, jamás le habría dado en el gusto a su hijo de filmar allí “Luz y Sombra”.

Fuera de las anécdotas relatadas en “Yo soy Tú” (pág. 143), creo que vale la pena recordar los dolores de cabeza que me dio la filmación del incendio de la iglesia de La Compañía. Había dejado este episodio para el final en su calidad de *racconto*.

Muy preocupado noté a don Pancho el día que fuimos a explicarle cómo íbamos a reconstruir tan audaz escena.

—No sé si sabrá, “Coke” —me dijo con agobiada expresión—, que estoy pasando por una crítica situación económica. Acabo de poner en venta esta casa y no dispongo de dinero para que filme el incendio de La Compañía. Vea modo de suprimirlo.

—Imposible —le respondí—, ya hay escenas anteriores y posteriores que se refieren a ese siniestro.

—Entonces, arréglenselas como puedan; estoy seguro, “Coke”, de que usted habrá comprendido...

Pancho y yo salimos desolados de su escritorio.

Al día siguiente, muy temprano, sonó mi teléfono. Era Pancho para comunicarme que ya había solucionado el problema.

—Expílicate, hombre —le urgí.

—No se puede por teléfono. Tienes que verlo con tus ojos. Ven inmediatamente.

Una de las dificultades era dar la impresión del templo repleto con los tres mil feligreses que en esa aciaga tarde del 8 de diciembre de 1863 asistieron a los oficios del Día de la Virgen.

Pancho me recibió en el salón. Yo, impaciente, le pedí que me explicara en qué consistía su solución.

—Entorna los ojos y mira a ese rincón —me dijo muy serio.

Cumplí con sus instrucciones. Quedé lelo al ver do-

cenos de diucas que vestidas con crinolinas se apretujaban en el rincón.

—Dime si no dan la impresión de una multitud de beatas...

No alcanzó a terminar su explicación cuando una diuca voló y fue a caer sobre el piano. Miré a Pancho con temor. ¿Estaría en su sano juicio?

—Pero entorna los ojos, pues, tonto —me dijo—, y si tienes algo de imaginación verás el efecto.

—¿Crees tú que vas a engañar a la lente de la cámara? —le interrogué—. El público se extrañaría de ver tanta beata con un pico en lugar de narices.

—Y entonces, ¿qué vamos a hacer? —exclamó con desesperación.

—En primer lugar desnuda a tus emplumadas beatas y échalas a volar...

Le encargamos al escultor Román que nos construyera una maqueta de la iglesia de La Compañía, basada en láminas de la época. Me fui al costado poniente del cerro Santa Lucía y tomé fotografías de los techos tejados que allí había en ese tiempo. Los recorté y los puse sobre cajas de zapatos, formando calles. Al fondo se destacaba la maqueta del templo, que ocupaba el sitio en que después se edificó el Congreso Nacional. La miniatura fue montada sobre una tarima. Yo había rellenado la iglesia con estopa empapada en parafina y junto con dar la orden de ¡Cámara! le atraqué un fósforo al combustible y el incendio resultó espectacular. La torre se derrumbó oportunamente, accionada por un alambre. Para obtener el efecto de realidad, la película debe correr a gran velocidad; es lo que paradójicamente se llama... cámara lenta. (Al proyectar esta escena en Hollywood fui felicitado y obtuve una "pega" que me salvó de las aflicciones económicas que debí sufrir allí por

incumplimiento del Gobierno que me había mandado y que jamás remitió mi sueldo.)

Otro pionero, veterano, con una magnífica hoja de servicios en nuestra cinematografía, es Armando Rojas Castro, quien a los veinte años abandonó sus estudios de arquitectura para dedicarse al cine.

En 1919 realizó la película "Uno de Abajo", una crítica social sobre el alcoholismo y la trata de blancas, que fue estrenada en 1920.

En 1921, Rojas Castro, por su cuenta y con escasos medios, se dirigió a Alemania, donde trabajó largos años en cinematografía, especialmente en la UFA de Berlín. Allí también realizó el documental "Lo que vi en Alemania", reportaje periodístico de largo metraje sobre aquel gran país.

El Ministro de Educación y notable escritor Eduardo Barrios llamó a Rojas Castro a Chile en 1928 para que creara el Instituto de Cinematografía Educativa, el cual sigue en actividad hoy día, si bien es cierto no con los elementos y organización que Rojas Castro le dio durante quince años, bajo el patrocinio de la Universidad de Chile. En efecto, y como los fines del Instituto eran el aprovechamiento del cine en la misma sala de clases, como magnífico auxiliar del profesor, se creó toda una organización nacional, con equipos de proyección y archivos provinciales para su desarrollo. A la fecha de su creación, en 1929, constituyó un revolucionario avance en los métodos educacionales, y fue el primero en su clase en Iberoamérica.

Valioso colaborador suyo fue el fotógrafo alemán Egidio Heiss, verdadero maestro que trabajó en la UFA de Berlín y llegó a Chile contratado por la Dirección de Turismo.

Ricardo Yunis, considerado en la actualidad como

uno de los mejores fotógrafos sudamericanos, se inició al lado de Rojas Castro. Después de fotografiar mi última película, "El Hombre que se Llevaron", se radicó en Argentina, en donde ha hecho una brillante carrera. Y es así cómo los mejores técnicos nos han ido abandonando por carecer de trabajo estable en Chile. Sólo Andrés Martorell, brillante discípulo de Yunis, ha regresado a Chile para hacerse cargo de un laboratorio cinematográfico.

En el año 1933, un impulso incontenible por aprovechar los conocimientos adquiridos en Hollywood me instó a producir "Norte y Sur". Mi anhelo era que Chile fuera el primer país de Sudamérica que produjera una película hablada de largo metraje, con sonido grabado directamente en el celuloide.

Como en mi primera aventura, cuando filmé "Juro no Volver a Amar", en que tuve que fabricar una cámara cinematográfica, ahora me encontré con el problema de construir nada menos que un equipo sonoro.

Gracias a la pericia de los ingenieros Ricardo Vivado y Jorge Spencer conté con los complicados equipos para fotografiar el sonido, que para su época eran excelentes.

Arrendé un enorme local en Alameda, que había servido en otros tiempos de salón de patinar, y empecé a levantar los *sets* requeridos por el argumento.

Elegí como protagonista a nuestro primer actor Alejandro Flores, quien tuvo por *partenaire* a Hilda Sour. Adolfo Urzúa Rozas, María Llopart, Guillermo Yánquez y "Poncho" Merlet desempeñaron importantes papeles. Nuestro querido "Poncho", que estuvo insuperable en el papel de Mister González, es hoy uno de los pioneros de la televisión.

La heroína seleccionada fue en realidad la talentosa escultora Teresa León. Parecía que se le iba a cumplir su gran anhelo de ser estrella cinematográfica; pero el día en que los productores vieron en proyección las pruebas fotográficas de mis artistas, por unanimidad rechazaron a Tere.

—Se parece demasiado a Greta Garbo —me dieron por explicación.

En la pantalla el parecido de Tere con la famosa sueca era notable, y comprendí que los productores tenían la razón al rechazarla.

Desgarradora fue la escena cuando le comuniqué la noticia. Mi querida amiga sufrió un ataque de histeria y me cortó el saludo por largo tiempo. Menos mal que años después se le cumplieron sus deseos cuando Carlos García Huidobro le dio el papel principal en su película "Dos Corazones y una Tonada". Los otros papeles importantes los desempeñaron Rafael Frontaura y Elena Puelma. También tuvo una actuación destacada Nicanor Molinare.

Como el tiempo corría junto con los salarios de los actores y técnicos, me vi obligado a reemplazar, precipitadamente, a la protagonista. Alguien me sugirió la idea de dar una vuelta por el Teatro Balmaceda, en que funcionaba una compañía de revistas. Era posible que allí encontrara una muchacha bonita y con cierta experiencia teatral.

Me llamó la atención una morena muy graciosa en sus movimientos. Pregunté su nombre. Era Hil-

Durante la filmación de "Norte y Sur", en plena cordillera, el director explica a María Llopart e Hilda Sour la escena a filmar. También está el ayudante de fotografía, Edmundo Urrutia.



da Sour. Al día siguiente firmó el contrato como figura principal de "Norte y Sur".

Las anécdotas más sabrosas ocurridas en esta película ya fueron relatadas en "Yo soy Tú".

"Norte y Sur" fue el punto de partida de la brillante carrera de nuestra encantadora compatriota, lo que a mí me llena de satisfacción.

Años después me asocié con Jorge Spencer y construimos el Estudio "Santa Elena". Fue ésa una de las épocas mejores de nuestro cine. El Estudio era arrendado por módicos precios a los productores. De allí salieron películas tan notables como "Verdejo gasta un Millón" y muchas otras de la sociedad Petrowitsch, De Liguoro y Miguel Frank.

Por mi parte, yo filmé "La Chica del Crillon" y "Hollywood es Así", esta vez con buenos equipos de fotografía y sonido. La cámara que compré de segunda mano en Hollywood tenía el honor de haber filmado una película de Greta Garbo.



Una escena de "La Chica del Crillon", en que Beverly Bush está bañándose, acompañada por su "mama", la inolvidable Elena Puelma.

Para "La Chica del Crillon" mis escenógrafos construyeron una réplica del primer piso del famoso hotel que le dio el nombre a la popular novela de Edwards Bello.

Para soslayar la cruda escena en que un "pije" durante el baile le dice a Teresa, la protagonista, que

huele a "zodiaco" (el autor no me autorizó a suprimirla), debí recurrir al surrealismo. Teresa, cuyo padre de potentado pasó a la pobreza, al regresar esa noche a su modesta casita que formaba parte de una "cité", se desplomó en su cama abrumada por la vergüenza. El llanto la envolvió en un torbellino de agua y soñó que estaba en pleno baile; pero que los jóvenes iban provistos de máscaras contra gases asfixiantes...

El disco de baile que usé para marcar el ritmo de las parejas lo perforé bastante lejos de su centro, de manera que al tocarlo la música sonaba angustiosamente distorsionada. La escena resultó de un efecto muy novedoso y verdaderamente impresionante. Los elegantes jóvenes de frac, con sus rostros cubiertos por las máscaras, semejaban a un grupo de mar-

cianos que hubiese invadido un salón santiaguino.

Mucho me costó conseguir en el ejército un centenar de estos artefactos. Mas lo grave fue cuando a uno de los muchachos se le descompuso la válvula de la suya y en medio de ese baile de pesadilla ca-

Cuando "La Chica del Crillon" decidió suicidarse en el canal San Carlos, lancé al agua un maniquí, del cual me estoy despidiendo. Dos horas después, los fotógrafos y reporteros acudieron presurosos a las compuertas de las Cervecerías Unidas, pues se les informó que se veía allí el cadáver de una elegante joven...



yó asfixiado... ¡por la máscara contra los gases asfixiantes!

Ya he dicho que siempre me ocurren percances extraños durante la filmación. En el seno de mi familia, cuando hablo de una posible próxima película, me interpelan indignados:

—¡Por qué te empeñas en sufrir! ¿Te has olvidado de los malos ratos que padeces en cada una de tus producciones?

Y no dejan de tener razón. Parece que soy un masoquista de nacimiento, porque siempre sueño con filmar otra más. Golpeo la puerta de un posible productor, pero siempre me la cierran en las narices. ¡Y pensar que me pude quedar en Hollywood, como lo hicieron Borcosque y Davison! Es el eterno pago de Chile.

*Douglas Fairbanks, Jr., visita mi estudio de totora.
Una palabra fea que se cuela en el micrófono.*

UN episodio inolvidable fue el que ocurrió cuando Douglas Fairbanks, Jr., llegó a Santiago en misión diplomática. Un funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores me comunicó telefónicamente que el famoso actor deseaba visitar mi Estudio. Yo, que conocía la magnificencia de los establecimientos cinematográficos de Hollywood, me sentí bastante cohibido. ¿Podría Fairbanks disimular una compasiva sonrisa al ver mi barracón techado con totora? Decidí, entonces, distraerlo con un efecto de índole emocional. Rápidamente pinté en una de las murallas de la pequeña sala de compaginación (4 x 3 metros

de superficie; en Hollywood ocupan pisos enteros) un retrato de su padre, el inolvidable Douglas Fairbanks, Sr. —poco tiempo antes fallecido—, uno de los pioneros que junto con Chaplin levantaron la industria cinematográfica norteamericana. Tomé unos



cincuenta metros de película inutilizada, enmarqué el retrato con una corona de celuloide y abajo le puse, como homenaje, un letrero recordatorio.

Cerré las ventanas y encendí un *spot* que iluminaba intensamente mi improvisada obra.

Cuando Douglas Fairbanks, Jr., entró en la sala se quedó paralizado. Tan intensa fue su emoción que debió enjugarse algunas lágrimas que rodaron por sus mejillas. Después de un impresionante silencio me dio un emocionado abrazo.

—Jamás olvidaré este momento —me dijo con palabras entrecortadas.

Y fue así cómo la visita a mi modestísimo Estudio se transformó para el ilustre visitante en un momento inolvidable.



Clark Gable fue otro de los actores famosos que visitaron mi estudio. Aparece abrigado por un poncho araucano.

* * *

Vale la pena recordar un curioso accidente que me ocurrió, entre muchos, durante el rodaje de "Hollywood es Así".

Un soldado confunde a un oficial auténtico con un *extra* en una escena de "Hollywood es Así". Los soldados que aparecen en la foto son realmente guerreros del Tío Sam, que se encontraban en Santiago.

Debí filmar una escena que, según el libreto, ocurría en una de las colinas de la ex Meca del cine.

Guillermo Yáñez, que personificaba a un importante productor, había invitado a



María de los Andes (María Maluenda) a dar un paseo en su automóvil por Hollywood Hill.

La escena hubo de ser tomada en un faldeo del cerro San Cristóbal, tomando, por supuesto, todas las precauciones para que no apareciera algún detalle que delatara la substitución del paisaje.

La pareja debía detenerse y mirar el panorama, que era una "toma" intercalada del auténtico Hollywood.

Una vez encontrado el sitio apropiado, contraté a dos "hombrecitos", que junto a otros curiosos nos rodearon, para que transportaran la "jirafa"* con el micrófono al sitio indicado por el ingeniero de sonido. (Aunque parezca mentira, si un director y sus ayudantes emplazan su equipo de filmación en medio del desierto, a los cinco minutos se encontrarán rodeados por cientos de curiosos.)

Varias veces advertí a mis improvisados ayudantes que a la voz de "¡Cámara!" por ningún motivo hablaran, porque el micrófono registraba todos los sonidos.

El diálogo de la pareja resultó perfecto. Mas el día del estreno de la película, en la función vermouth del Teatro Central, sucedió el más tremendo de los imprevistos: segundos antes que Guillermo Yánquez iniciara su declaración de amor, se percibió con mucha claridad la siguiente frase:

—Cállate, h... (eso sí, dicha en sordina, apenas cuchicheada).

El público, aunque encontró poco seria la interrup-

*Bautizaba en forma gráfico-zoológica algunos de los aparatos usados en la filmación. Al *clap* con que se inicia cada "toma" sonora, que consiste en dos maderos unidos en sus extremos por una bisagra y en que el inferior se prolonga en forma de pizarra para anotar los datos técnicos, lo llamaba "pelicano". El picotazo del "pelicano" sirve para sincronizar la banda de sonido con la imagen.

ción, reaccionó con una estruendosa carcajada que malogró el momento más romántico de la película. Muchos culparon del exabrupto a algún mal educado asistente de las primeras filas de la platea.

Al terminar la función, subí a la caseta para imponerme de ciertos detalles técnicos de la proyección. El operador me dejó atónito cuando me dijo:

—Siento decirle, don Jorge, que la frasecita que produjo tanta hilaridad está grabada en la película. Yo la escuché claramente en el amplificador.

¿Qué había ocurrido? Uno de mis ayudantes contratados en el San Cristóbal, al desobedecer mis instrucciones de guardar silencio a la voz de “¡Cámara!”, empezó a susurrarle algo al compañero encargado de llevar los cables para transmitir el sonido, y fue éste quien le ordenó callarse, eso sí, con mucha discreción... El contralor de sonido no la percibió, pero la fina célula fotoeléctrica de los teatros la repitió con bastante nitidez.



Ninguno de mis lectores podrá imaginarse cuánto me costó borrar, con tinta china, la parte precisa en la banda de sonido. Este trabajo tuve que efectuarlo en las diferentes copias de los respectivos teatros de estreno. En el último casi me pilló la máquina... proyectora, la que por sólo algunos minutos se libró de lanzar la chilenuza expresión.

Ultimo tambor de la historia del cine chileno.

COMO mi socio Spencer se ausentó de Chile por tiempo indefinido, y yo solo no podía seguir atendiendo el complejo funcionamiento comercial del Estudio y si-

multáneamente el no menos complicado manejo de la revista "Topaze", le traspasé el Estudio a Pablo Petrowitsch.

El Estudio "Santa Elena", que fue la realización de otro de mis sueños, está convertido ahora en una bodega de frutos del país, y el lugar que ocupaban mis equipos de filmación ha sido invadido por sacos de carbón de espino, papas y porotos... Como se ve, desde que la cinematografía dejó de ser una industria casera, cayó en un penoso sueño.

Por esa misma época Juan Pérez Berrocal, vendiendo toda clase de dificultades, produce tres películas, asociado con René

Berthelon, uno de los ingeniosos técnicos de la primera etapa.

Entre las mías, "Escándalo" es la película favorita. El argumento lo escribí en una noche de insomnio y le propuse a Emilio Taulis, uno de los técnicos más preparados, que nos asociáramos para su producción. La historia requería numerosos escenarios, pero, como de costumbre, no teníamos capital para construirlos. Entre ambos junta-

mos \$ 200.000, o sea, de acuerdo con el cambio de ese tiempo, unos 6.000 dólares, cantidad con que en ningún Estudio del mundo podrían filmarse más de dos metros de celuloide.



Como no tuve dinero para contratar un fotógrafo para las fotos usadas en la propaganda de "Escándalo", dibujé las escenas más importantes. En ésta aparecen Pato Kaulen, Mario Gaete y Mirella Latorre.

Debo advertir, además, que dentro de tan módico presupuesto estaba comprendida la fabricación de una máquina reveladora automática que mi hermano Eduardo nos construyó en su garaje de la calle Almirante Barroso.

Esta fue la primera que funcionó en Chile. Las importadas valen millones de pesos. La nuestra marchó durante quince años con la precisión de un reloj.

Después de recorrer todo Santiago buscando una casa vieja, arrendamos una que había servido de *garçonnière* a unos distinguidos jóvenes coléricos del siglo pasado. Se trataba de una casa quinta ubicada en Los Guindos, en que un ánima nos penaba día y noche. ("Yo soy Tú", págs. 274-277.) Luego empieza la etapa que trajo la decadencia del cine chileno. Distinguidos hombres de negocios inician la construcción del suntuoso Estudio "Chile Films".

Su primera producción, "Romance de Medio Siglo", que costó decenas de millones de los pesos de entonces, resultó tan demasiado mala que jamás pudo ser estrenada. Es incomprensible que "Chile Films", que contaba con todos los medios técnicos y económicos, fracasara en forma tan lamentable, y Chile, que debió ser el Hollywood de América latina, perdiera todos los mercados. Ya no hay esperanza de que ese fastuoso mausoleo de la Avenida Colón vuelva algún día a desempeñar su verdadero papel.

Sin una Ley de protección al cine, como existen en todos los países productores, los esfuerzos serán vanos. El proyecto de esta ley hace años que duerme en el Congreso, pues siempre hay un motivo para que continúe archivado. Porque si Chile no está en perío-

do eleccionario* padece terremotos o grandes huelgas, o sea que nunca falta un motivo que ocupe la atención del Parlamento, que se aficiona más por hacer "teatro" que cine.

Esta triste situación ha obligado a los cinematografistas de la última hornada a regresar a los tiempos heroicos de la primera época... Y ahí tenemos a Naum Kramarenko y Hernán Correa desempeñándose como productores, directores, argumentistas, fotógrafos y cortadores de sus películas "Tres Miradas a la Calle", "Un Viaje a Santiago" y "Deja que los Perros Ladren".

Una de las últimas películas chilenas, "El Cuerpo y la Sangre", con argumento y dirección del padre Rafael Sánchez, director del Instituto Filmico de la Universidad Católica, es una lograda combinación del misterio de la Misa con episodios de la vida cotidiana.

Saliendo ya del plano de las películas de argumento, debo referirme especialmente a la magnífica labor desarrollada por Emelco, porque aparte de sus cortos comerciales, siempre livianos, produce también documentales que han llamado la atención en el extranjero.

Por último, existen también unos pocos productores independientes que han filmado muy buenos documentales, como Armando Parot, Eugenio Ossa y Fernando Balmaceda, chilenos, y Jorge Di Lauro, argentino radicado definitivamente en Chile, lo que es una suerte para nuestra cinematografía.

Estas empresas de tipo comercial v documental son

*En Chile, al día siguiente de efectuarse la Transmisión del Mando entre el gobernante que termina su período y el Presidente que lo inicia, empieza, también, la campaña presidencial... Esta original costumbre —muy poco seria, por lo demás— no es propicia para la producción cinematográfica regular. La cinematografía no prospera en los países subdesarrollados, y este subdesarrollo de Chile se debe a su crónico onanismo político.

las que hasta ahora mantienen viva la llama de la producción cinematográfica nacional, lo que es muy importante, porque están creando técnicos y actores que algún día pueden continuar la obra comenzada hace ya cincuenta años por los precursores que he ido recordando, muchos de los cuales ya han desaparecido de la bidimensional pantalla de la vida.

El "papelillo" de la cinematografía nacional lo preparé con el celuloide que hay en uno de los frascos de mi botica.

Para la próxima "toma" vaciaré el frasco que contiene "Fantasía", el ingrediente indispensable para ver una película filmada por los dioses... Dé vuelta la página y acompáñeme a Hollywood...

