

Entre el éxodo y la invasión. La experiencia de Chilefilms en la mirada de la prensa chilena y argentina

Between Exodus and Invasion. The Experience of Chilefilms as seen by Chilean and Argentine Press

Alejandro Kelly-Hopfenblatt¹

*Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl H. Castagnino», Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires/CONICET
alejandro.kelly.h@gmail.com*

María Paz Peirano Olate²

*Universidad de Chile
mppeirano@uchile.cl*

Recibido: 17.07.20

Aceptado: 21.11.20

Resumen

En los años cuarenta el gobierno chileno, impulsado por un espíritu modernizador, creó Chilefilms, una empresa con la que se esperaba integrarse al campo de las industrias filmicas internacionales. Sin embargo, su desarrollo devino en un fracaso que fue asociado usualmente a su impronta cosmopolita y extranjerizante y a la cuantiosa presencia de argentinos en los distintos ámbitos de su producción. Este artículo propone revisar los

1 Proyecto Posdoctoral Conicet (Financia Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, Conicet, ejecuta Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). «La comedia sofisticada como una estrategia de mediación del proceso modernizador: la conformación de un género con dimensiones trasnacionales en el cine latinoamericano clásico» (2017-2020).

2 Proyecto PAI Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) n.º 79170064 (Financia ANID, ejecuta ICEI Universidad de Chile) «Cartelera histórica. Estudio de exhibición y recepción de cine en Santiago entre 1918 y 1969» (2018-2020).

discursos que se construyeron alrededor de Chilefilms en la prensa chilena y argentina de la época y la historiografía posterior. A partir de una articulación de los conceptos e imaginarios con los que se leyó contemporáneamente el accionar de la empresa y su inserción dentro de dinámicas regionales de mayor alcance se propone discutir las ideas en torno a su identidad nacional y postular nuevas perspectivas para enriquecer el conocimiento de la historia de los cines latinoamericanos.

Palabras clave: Chilefilms; Cine nacional; Relaciones Argentina-Chile

Abstract

Propelled by a modernizing spirit, Chilean government created in the 1940's Chilefilms, a movie production Company that was expected to make a place within the industrial world cinema. Its development, however, resulted in a major failure that was associated mainly to its foreign and cosmopolitan propensity and to the substantial presence of Argentines within different areas of its business. This paper reviews the ways Chilefilms was talked about in Chilean and Argentine film journals and subsequent historiography. By articulating the concepts and imaginaries presented by contemporaneous agents and the company's insertion in greater regional dynamics, we propose a discussion around ideas regarding national cinemas and we postulate new perspectives to enrich further inquiries into Latin American film history.

Keywords: Chilefilms; National cinema; Argentina-Chile relations

El 10 de octubre de 1944, se estrenó en tres salas céntricas de Santiago de Chile *Romance de medio siglo*, la primera película producida por Chilefilms. Dirigida por el argentino Luis Moglia Barth, la cinta, un drama romántico histórico que comienza en la guerra civil chilena de 1891, llevaba consigo una gran carga de expectativas, ya que se esperaba que fuese el comienzo de una nueva etapa para el cine chileno. Sin embargo, la película resultó decepcionante y uno de los principales blancos de crítica fue aquello que los medios consideraron como la incapacidad de un director extranjero de tratar un tema nacional. Esta sería en adelante la tónica de la recepción mediática de las producciones de la empresa, que abriría una serie de debates, acusaciones y críticas tanto en Chile como en Argentina durante los años cuarenta. Los discursos de los diarios y revistas especializadas en torno a los devenires de Chilefilms trazarían imaginarios mediáticos que influyeron en la forma en que la historiografía abordó la labor de esta empresa, reforzando una interpretación nacional (y a ratos nacionalista) del cine clásico latinoamericano.

Chilefilms fue una empresa de producción cinematográfica semifiscal, creada por el Estado de Chile a través de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), que funcionó como tal entre 1942 y 1949.³ La empresa se financió mayormente por la CORFO y tenía como objetivo potenciar la creación de una industria nacional que pudiera captar tanto al público local como al mercado hispanohablante, mediante películas de vocación cosmopolita. El Estado chileno buscaba el aumento y la continuidad de la producción nacional, para lo cual siguió un modelo mixto que buscaba apoyar y proteger la inversión privada. Para ello, se construyeron grandes estudios cinematográficos en Santiago (la «colmena» de Chilefilms) que proveería de una estructura para esa producción. Se realizaron, además, contrataciones internacionales que buscaban fomentar la profesionalización del sector, mediante la capacitación de los técnicos chilenos.

Experiencias como las de Chilefilms han sido relegadas dentro de las historias de los cines nacionales en América Latina, que han optado generalmente por miradas esencialistas de la identidad fílmica de los países. De este modo se han generado relatos con cierta homogeneidad, que se posicionaron de modo explícito como espacios alternativos a los modelos dominantes de Hollywood y Europa. A partir de una exacerbación de lo local se construyó una idea de cines locales diferenciada y exclusiva, que neutralizó la heterogeneidad interna de estas cinematografías nacionales.

Frente a ello, el giro transnacional que ha ido ganando espacio en las humanidades en las últimas décadas ha permitido una renovación teórica y metodológica en la historiografía del cine latinoamericano. A partir de una mirada depositada en las circulaciones, los intercambios y las dinámicas relaciones que involucraron a empresas, individuos y Estados nacionales se han iluminado aspectos anteriormente desestimados y olvidados. Ejemplos recientes como la compilación sobre culturas fílmicas cosmopolitas de Rielle Navitski y Nicolas Poppe (2017), el trabajo colectivo sobre las relaciones entre los cines clásicos de Argentina y México coordinado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (2017) o la diversidad de perspectivas compiladas por Robin Lefere y Nadia Lie (2016) dan cuenta de la riqueza y productividad de incorporar esta mirada al abordaje de los cines de la región.

Si bien esta renovación ha afectado a los distintos momentos de la historia del cine latinoamericano, los cines clásicos han sido uno de los ámbitos privilegiados para ello. Siguiendo las propuestas de autores como Ana López y Paulo Antonio Paranaguá, se ha revisado la impronta nacional que había guiado el estudio de esas décadas. Ya sea a partir de la circulación de estrellas, la exhibición y distribución o las prácticas de producción, los últimos años han visto una revisión de los discursos tradicionales en torno a estas

³ Luego de diversas transformaciones posteriores, Chilefilms es actualmente una empresa privada de producción y servicios para la televisión.

cinematografías que ha puesto en un lugar central la tensión basal que estructuró este período en los distintos cines de la región. Mientras que por un lado numerosos países emprendieron en estas décadas proyectos de producción industrial basados en un impulso nacionalista modernizador que mostrara los niveles de desarrollo alcanzados a nivel local, al mismo tiempo estos impulsos requirieron de una heterogeneidad de elementos y agentes de distintos orígenes propia de la inherente dimensión internacional del medio cinematográfico.

Este fue el caso de Chilefilms, donde el gobierno chileno vio la oportunidad única de invertir en una industria pujante, considerando el efecto positivo que había tenido la llegada del sonoro para las cinematografías nacionales. Se fijó para ello en los casos de Argentina y México, en donde existían empresas privadas con estudios propios, actividad productiva estable y personal permanente, y decidió crear una empresa propia acorde a dichos modelos que, en sus más atrevidos sueños, disputará el mercado internacional con dichas cinematografías.

El desarrollo de la empresa se dio al mismo tiempo que el equilibrio de fuerzas de los cines latinoamericanos se estaba reacomodando. A partir de la crisis surgida en Argentina por el impacto del conflicto bélico global en el continente y la escasez de película virgen, junto con el crecimiento del cine mexicano, estos fueron años de reformulación del mapa fílmico. Ello fue acompañado por un creciente intercambio de figuras y una variedad de interconexiones entre los países, al mismo tiempo que los discursos sobre el campo cinematográfico se focalizaban cada vez más en lo «nacional» de estos cines (López, 2000).

El hecho de que los dos principales actores involucrados en Chilefilms fueran Argentina y Chile tiñó toda la experiencia de un sesgo particular. La historia de las relaciones entre ambos países se había construido sobre una dinámica de tensiones y necesidades mutuas, colaboraciones envueltas en rivalidades y una construcción simbólica del otro en un lugar claramente diferenciado de cualquier otra nación latinoamericana. Estas tensiones fueron el marco fundamental para los discursos que la prensa especializada de ambos lados de la cordillera desarrolló sobre la empresa.

Las revistas y periódicos actuaron como difusores de las perspectivas que circulaban en la industria y al mismo tiempo fueron moldeando la mirada con que se comprendió esta experiencia tanto en ese momento como en la historiografía posterior. Las grandes expectativas nacionales sobre Chilefilms entraban en tensión con su incomprendido carácter internacional, lo que generó decepciones, críticas y sospechas en el medio chileno. Desde Argentina, que entregó el principal aporte de directores, actores y guionistas a la empresa, esto era a su vez observado con una combinación de celos, intriga y paternalismo.

Este artículo propone articular las miradas que la prensa de ambos países propuso a lo largo de la década del cuarenta en torno a la presencia de argentinos en el desarrollo de Chilefilms, para ahondar en la multiplicidad de tensiones que suponía la internacionalidad a campos cinematográficos que se encontraban signados por lo «nacional». Pensados tanto desde la lógica de la invasión y del éxodo, los viajes de argentinos al otro lado de la cordillera conforman un objeto de gran interés a partir del cual considerar las relaciones filmicas entre ambos países y su incidencia sobre la construcción de modelos historiográficos. Combinando la historia industrial con el análisis de los discursos críticos, se propone pensar este momento de la historia del cine latinoamericano para comprender su impacto posterior sobre la conformación simbólica y discursiva del campo fílmico.

En torno a los cines nacionales latinoamericanos del período clásico

El debate en torno a lo nacional ha sido recurrente desde los primeros textos analíticos sobre el cinematógrafo. Los estudios de cine han tendido a privilegiar «lo nacional» de un corpus de textos que podrían representar tradiciones, estéticas e identidades nacionales, catalizada por una producción cinematográfica que ha estado marcada por los límites legales de los estados nacionales y sus mercados internos (Hjort y MacKenzie, 2000), y que sin embargo oscurece las dimensiones transnacionales de la misma producción nacional (Higbee y Lee, 2010). Como señala Andrew Higson (2000) si bien la idea de cine nacional ha constituido un marco de referencia útil para abordar un objeto de la complejidad del medio fílmico, al mismo tiempo ha supuesto un límite para poder ahondar en sus múltiples variables internas. Mientras que por un lado lo nacional se estipula a partir de una idea identitaria de herencia cultural y tradiciones compartidas, por otro lado, se delimita desde una operatoria diferenciadora con respecto las otras naciones.

Higson establece asimismo que el concepto de cine nacional ha ganado históricamente aún más peso cuando se lo ha vinculado con políticas estatales. Ya sea a través del proteccionismo o el fomento, este marco requiere de una definición muchas veces esencialista de la identidad del cine que dialoga con discursos de la esfera pública para definirla. Ello ha llevado en numerosas ocasiones a una visión homogeneizadora y cerrada que niega la diversidad inherente de la producción cinematográfica. Frente a ello, la perspectiva transnacional debe servir, no solo para ampliar el marco conceptual de lo nacional sino, especialmente, para ponerlo en discusión. Siguiendo una línea similar, Tim Bergfelder (2013) ha propuesto que el abordaje transnacional de la historia del cine debe fomentar un diálogo entre lo transitorio y lo local, entre los viajeros y los residentes, para poder incorporar las distintas miradas que formaron parte de las experiencias de intercambio y circulación. Tomando como objeto de estudio la presencia de migrantes y

exiliados en el cine británico de los años cuarenta, sostiene que estas dinámicas han sido elementos constitutivos de la conformación de los campos culturales y requieren ser considerados como tales.

Propuestas como las de Higson y Bergfelder han ido cobrando espacio también en el terreno de los cines latinoamericanos. Incorporar esta mirada implica pensar el período clásico en el continente ya no solamente desde un análisis de sus películas, sino a partir de la centralidad del modelo industrial como modelo dominante, tanto en la práctica productiva como en las aspiraciones de los proyectos. Mientras que en esos años las principales cinematografías del continente —México, Argentina y Brasil— desarrollaron sistemas de producción industrial, no fueron los únicos que apuntaron a ello. Chilefilms formó parte de una dinámica mayor que vio casos similares en otros países como Perú, Colombia, Cuba o Venezuela. Esta dinámica de nivel continental ha sido generalmente sospechada y relegada, sin ahondar en su relevancia dentro de la configuración simbólica de las identidades nacionales y regionales de los cines latinoamericanos.

Este ideal industrial fue el motor fundamental en Chilefilms, articulado con un nacionalismo modernizador que consideraba el surgimiento y promoción de las industrias nacionales como un signo evidente de progreso. Durante los cuarenta, los políticos chilenos coincidían en que la industrialización debía ser salvaguardada de los intereses extranjeros (Barr-Melej 2001, p. 63), llamando a la *chilenización* de las industrias controladas por los extranjeros (Rinke, 2002). Tener una industria autónoma era considerada como «carta de lucha» (Subercaseaux, 1997, p. 223) con connotaciones identitarias y patrióticas. El proyecto industrial, sin embargo, buscaba atender simultáneamente audiencias nacionales y mercados internacionales. Esta tensión disyuntiva estuvo en la base de todos los emprendimientos latinoamericanos, que los llevaron a oscilar constantemente en producciones y modalidades híbridas que dan cuenta de una red compleja de intereses y marcos de representación.

Para dar cuenta de este panorama, la revisión de los discursos de las publicaciones especializadas vernáculas supone un punto de entrada de gran interés, ya que la mirada de estos agentes del campo cinematográfico resultó crucial en la forma en que se articularon posteriormente los análisis sobre esos años. Tanto Chile como Argentina habían desarrollado ya para los cuarenta un conjunto de revistas que, desde distintas perspectivas, organizaban la discusión cinematográfica local, ayudando a desarrollar la idea de progreso económico y cultural identificado con el desarrollo de la industria del cine (Peirano, 2020). En Chile, ese rol lo tuvo principalmente la revista de espectáculos *Ecran* editada por la editorial Zig-Zag, dirigida sobre todo a las audiencias de cine, además de otras revistas no especializadas, como las revistas *ZigZag*, *Ercilla* y *Vea*, además de *Hoy* y *Cinemundo* (con foco en críticas de películas). A ello se sumaba *El Boletín Cinematográfico* (Santiago de Chile, 1928-1954), la

revista de negocios de la Asociación de propietarios y expositores de teatro. Por su parte, en Argentina coexistían revistas que apuntaban al gran público como *Radiolandia*, *Sintonía* y *Antena*, abocadas al mundo del espectáculo y la farándula, con otras especializadas para ciertos ámbitos como *Film* y el *Heraldo del Cinematografista* destinadas al gremio exhibidor. Asimismo, hacia finales de los años treinta habían surgido nuevas publicaciones como *Cine Argentino*, dirigida por Ángel Díaz, que buscaban privilegiar lo local desde una mirada exaltadora de la modernidad de la industria nacional o *Cine*, de Manuel Peña Rodríguez, que se proponía educar estéticamente a los espectadores.⁴

Una chilenedad asediada por los invasores

La creación de Chilefilms estuvo rodeada de expectativas. Hacía décadas que los directores y productores de cine buscaban el apoyo estatal a la producción nacional. Luego de una labor independiente de relativo éxito durante el período silente, la actividad había entrado en una profunda crisis que hizo evidente la fragilidad de la producción local y reforzó las aspiraciones de tener una industria propia sostenible. Si bien existía desconfianza con respecto a las capacidades de generar una industria autónoma, se consideraba la necesidad de contar con medidas proteccionistas para la producción local, que permitieran su desarrollo más allá de los esfuerzos individuales de los realizadores. Chilefilms concretizaba la voluntad política de dar una participación activa al Estado en el desarrollo de la industria (Santana, 1957, p. 45).

Para el medio local, esto implicaba un momento «fundacional» del cine nacional. Se consideró que la empresa: «No tiene pasado, su presente es de gestación y constituye la gran esperanza para el futuro [...] que ha roto los moldes tradicionales de nuestra cinematografía, que se propone abrir para ella nuevos rumbos» (Fuentes, 1943, p. 19, *Ch*). Ello suponía el triunfo del optimismo modernizador por sobre la habitual creencia de que el país no estaba preparado para ello. Por lo mismo, Chilefilms se consideró como un bien colectivo y motivo de interés nacional. Para el Estado, los realizadores y la prensa, su creación suponía el logro económico, pero también simbólico. La idea de que fuera «rectora de los destinos» del cine chileno (Godoy Quezada, 1966, p. 119) tenía sus raíces en aspiraciones nacionalistas que la convirtieron en un ícono que representaba «... el trabajo conjunto de los chilenos y la concreción de los esfuerzos de *La Nación*» (Peirano, 2015, p. 66).

4 En adelante se indicará el país de procedencia de las publicaciones citadas colocando *Ar* o *Ch* al final de cada referencia.

Los medios especializados hacían eco de estas demandas y colaboraron en la construcción de dichas expectativas. La *Ecran* publicó frecuentemente notas que se referían a la necesidad de una «defensa» de la industria nacional, una política que protegiera de alguna manera a los productores locales. Esta necesidad se engarzaba con la creencia de que proteger la industria cinematográfica implicaba también defender la identidad local, enfatizando el poder del cine para articular la imagen nacional: «... por medio de nuestro cine —malo, bueno, regular o pésimo—, se interpreta el alma nacional, y no un alma de importación, así sea ella la más admirable del mundo» señala Pancho Rivas en su artículo «¡Éste es el momento del Cine Nacional!» de 1944. Rivas, uno de los escritores más estables de la revista y seudónimo del director de cine Miguel Frank (*Ercilla*, 5 de mayo de 1945, *Ch*), publicaba frecuentemente artículos donde reflexionaba sobre los potenciales beneficios del cine para la nación, empujando la agenda del respaldo estatal a los directores locales, y promocionando un cine que debería reflejar además los valores y las costumbres chilenas (*Ecran*, 3 de junio de 1944, p. 15 *Ch*).

La confianza en el proyecto Chilefilms se basaba en la creencia de que los problemas de la industria nacional se hallaban principalmente en la falta de recursos adecuados para modernizar las prácticas productivas. Se suponía que la empresa permitiría estabilizar la producción nacional, aumentando la productividad lo que la haría competitiva a nivel internacional. Bajo la lógica del modelo de industrialización por sustitución de importaciones, se esperaba que el cine nacional reemplazara en alguna medida la importación de otros cines latinoamericanos, que se veían como la competencia directa del cine chileno («Acusación y defensa de Chile films», 30 de enero de 1947. *Zig-Zag*, p. 27, *Ch*). Se consideró que la producción local tendría además ciertas ventajas comparativas que, de aprovecharse, jugarían a favor de la industrialización (como sus condiciones geográficas, supuestamente similares a las de California) Rivas, Pancho, 28 de setiembre de 1943, p. 14 *Ch*).

Los grandes obstáculos con que se topaba un proyecto industrial nacional parecían ser «los capitales y la experiencia» (Suplemento, *Boletín Cinematográfico*, octubre 1944, p. 3, *Ch*). El primero se refería a la falta de inversión estable que permitiera la continuidad de la producción. Para ello, se construirían estudios que permitieran filmaciones frecuentes y se otorgarían fondos estatales para que algunos realizadores filmaran proyectos aprobados por el directorio de la empresa. El segundo obstáculo se refería a la falta de profesionalización del sector, esto es, la falta de conocimientos técnicos de los equipos de trabajo para poder realizar películas bajo un modelo industrial. Varios realizadores, como José Bohr, Jorge Coke Délano y Eugenio di Liguoro ya tenían amplia experiencia en la realización, tanto en Chile como en el extranjero. Bohr y Délano habían sido parte del contingente de directores chilenos que habían viajado a buscar suerte en Hollywood en los años veinte, donde trabajaron en la realización de películas para el mercado hispanohablante, lo que les

permitió perfeccionar su oficio y conocer la industria desde dentro (Jarvinen, 2012; Horta, 2015). Sin embargo, su experiencia individual no trascendía a todo el sector. Si bien había algunos camarógrafos, técnicos, actores y actrices relativamente conocidos en el campo, este no contaba con suficientes personas con experiencia en el oficio que pudieran sostener la industria.



Foto 1. «La cinematografía chilena da un paso decisivo», Septiembre 1943. En *Viaje*.

Para paliar esta dificultad, Chilefilms inició una política que incluía la contratación de expertos extranjeros. Los primeros directores de fotografía contratados por Chilefilms fueron argentinos (Fulvio Testi, Antonio Merayo) al igual que el primer director del Departamento de Sonido (Jorge di Lauro), sin contar al francés Jean de Bravura, encargado de decorados. Se buscaba que en una primera etapa los extranjeros capacitaran en los conocimientos necesarios a los productores y realizadores locales para levantar la industria, quienes se emplearon como sus ayudantes. Así, mientras la educación de futuras estrellas locales estuvo a cargo del reconocido actor de teatro chileno Pedro de la Barra, quien dirigió la Academia de Arte Dramático de Chilefilms (1943), los jóvenes técnicos locales se educaron al alero de los extranjeros más experimentados que se habían radicado en Chile. Bajo esta política se formaron, por ejemplo, los fotógrafos Ricardo Younis y Andrés Martorell, así

como los directores Patricio Kaulen y Naum Kramarenco, quienes iniciaron sus carreras como ayudantes de dirección.

Las esperanzas cifradas en la creación de Chilefilms partían del supuesto que los realizadores locales encontrarían en ella un espacio de trabajo estable y que la industria debía, como empresa creada al alero del Estado, pertenecerle a toda la comunidad de trabajadores chilenos. Esta idea comenzó muy pronto a ser cuestionada. Primero, debido a las disputas de poder y rencillas internas que existían entre los mismos realizadores locales, que acusaban la envidia y desunión de sus colegas (Peirano, 2015, p. 67). Y segundo, debido a la disonancia que se produjo respecto a la inclusión de mano de obra extranjera — fundamentalmente argentina— y la dificultad que se encontró para aceptar el carácter transnacional de la producción cinematográfica.

La internacionalización de las prácticas de producción se percibía como contradictoria con los principios que habían inspirado la creación de la empresa, yendo en contra de la noción de cine «nacional» que existía en ese momento. La prensa fue muy crítica respecto a las contrataciones internacionales. Pancho Rivas denunciaba la exclusión de la empresa de chilenos que tenían experiencia, por «técnicos argentinos a los cuales implícitamente se consideraba superiores a los nuestros» advirtiendo lo que consideraba una peligrosa «extranjerización» del cine nacional: «el cine chileno no será ya chileno. Tendrá un tinte extranjero, un acento diferente al nuestro. Se teñirá posiblemente de otras ideas, de otros modos de ver las cosas» («Dura experiencia», 24 de octubre de 1944. *Ecran*, s/p y «¡Este es el momento del cine nacional!», 3 de junio de 1944. *Ecran*, p. 15, *Ch*). Esta idea de que Chilefilms discriminaba a los profesionales locales se popularizó especialmente entre los directores chilenos que no realizaron películas en Chilefilms, como Jorge Délano.⁵

Uno de los principales argumentos en contra de la invasión argentina consistió, justamente, en desestimar las cualidades de las películas, atacando su falta de *chilenidad*. La estrategia de Chilefilms apuntaba a la producción de películas con argumentos *universales*, bajo la pretensión de que así participarían competitivamente del mercado internacional. Ello suponía deshacerse de temas locales, política que marcó una diferencia con las lecturas criollistas dominantes de las décadas anteriores (Machuca Serey, 2015, pp. 193-246), apuntando a la modernización del cine nacional. Si bien esta estrategia puede atribuírsele, en parte, a la influencia de los profesionales argentinos contratados por Chilefilms (con mayor experiencia en la producción transnacional), no era ajena a los inversionistas locales, que ya habían señalado la importancia de la internacionalización.⁶ Estas aspiraciones cosmopolitas de Chilefilms fueron duramente castigadas por la prensa, que generalmente

5 Délano trabajó, sin embargo, en la reorganización de la empresa entre 1946-1947.

6 Véase Alberto Edwards, 1921 (Ch).

criticó la falta de temas y motivos nacionales de corte costumbrista de las producciones de la empresa. A esto se le atribuía la mala calidad de las películas y su presumible mala relación con el público, pues se suponía que carecían de la sensibilidad cultural necesaria para conectarse con la realidad local. Asegura Santana: «... Los profesionales extranjeros no conocían la realidad chilena. Actuaban tan solo técnicamente» (1957, p. 46).

Si bien hacia 1945 comenzaron a decrecer las críticas a la empresa por parte de la prensa, en 1947 se hizo pública su crisis financiera, generando escándalo en el medio nacional («Tempestad en la CORFO», pp. 4 y 31, *Ch*). Volvieron a aparecer entonces discursos que cuestionaban su falta de *chilenidad*, encarnada en las actitudes poco patrióticas de su directiva (compuesta principalmente de empresarios chilenos). Se propuso un «giro nacional» mediante la intervención de la CORFO, a la que se instó a apoyar y fiscalizar mejor esta «obra patriótica» (Pistolas, Pancho. «¡Necesitamos de Chile Films!», 21 de enero de 1947. *Ecran*, p. 15, *Ch*). El nuevo presidente, Hernán García Valenzuela, reafirmaba un nuevo giro nacionalizador que evitaría que la empresa «deje de ser chilena», frente a los rumores de que esta se vendería a estudios norteamericanos: «Chile Films fue administrada como un negocio particular, olvidando que era tan nacional como nuestros caminos» («García Valenzuela dice: “Hay que salvar Chile Films, pues si muere decimos adiós a nuestro cine; sobrevivirá con 30 millones de pesos”», 21 de enero de 1947. *Ercilla*, *Ch*). Por su parte, el nuevo vicepresidente, el director de cine Jorge Délano, hizo una serie de acusaciones en los medios sobre la responsabilidad económica de la crisis de la anterior directiva de Chilefilms, no sin antes culpar primero a los empleados extranjeros de la empresa, citando, por ejemplo, el supuesto contrabando de celuloide a Argentina («Estudios cinematográficos de “Chile Films” serían declarados en quiebra» (21 de enero de 1947). *El Imparcial*, *Ch*).⁷

El proyecto industrial derivó gradualmente en un fracaso, que terminó con la empresa declarándose en quiebra y los estudios arrendados a privados en 1950. Más allá de los errores de administración e inversión que condujeron al descalabro económico de Chilefilms (Gobantes, 2015, pp. 91-138), una de las principales claves de ello estuvo en la mala recepción que tuvo la estrategia de producción transnacional de la empresa, particularmente en la percepción de una amenaza a la *chilenidad* que supuso la llegada de profesionales argentinos.

Una argentinidad en proceso de éxodo

El surgimiento de Chilefilms encontró a su país vecino encarando la primera gran crisis desde el surgimiento de la industria fílmica nacional. El panorama había cambiado rápidamente

⁷ A fines de 1946, Délano ya había polemizado con el actor argentino radicado en Chile Corona, Juan, *Ercilla*, 24 de diciembre de 1946 y 7 de enero de 1947, *Ch*.

desde comienzos de la década, cuando Argentina ocupaba un lugar privilegiado dentro del mercado latinoamericano, exportando gran cantidad de películas y con una producción creciente cuantitativa y cualitativamente. En el marco de la Segunda Guerra Mundial, el cine argentino apuntaba a apropiarse de los espacios que Hollywood dejara vacantes. Estudios como *Lumiton* y *Pampa* firmaron acuerdos con distribuidoras norteamericanas para posicionar su producción en el mercado estadounidense y se volvían recurrentes las noticias sobre exhibiciones de producciones locales en Londres, París o Nueva York.

Sin embargo, hacia 1942 este optimismo comenzó a verse afectado por el decrecimiento de los stocks locales de película virgen. Frente a la escasez de materia prima en el mercado internacional, Argentina se vio al mismo tiempo sujeta al boicot de los Estados Unidos contra el país, a partir de su posicionamiento neutral en la guerra y las sospechas sobre infiltraciones de los países del eje en la industria local. Ello llevó asimismo a un marcado crecimiento de la industria mexicana, que pasó a contar con un intenso apoyo de Washington y Hollywood, y desplazó a los argentinos de su lugar dominante en el mercado continental.⁸

En este marco, la producción local bajó prácticamente a la mitad y el campo cinematográfico se sumió en la incertidumbre, por lo que numerosas figuras del medio cinematográfico local comenzaron a mirar con mejores ojos las propuestas que les llegaban del exterior. Bajo la lógica de giras musicales o contratos por un número limitado de películas, estrellas como Amanda Ledesma, Pepita Serrador, Alicia Barrié, Carlos Cores, Juan Carlos Thorry o Francisco Petrone partieron a otros países, como México y Cuba. Si bien estos artistas fueron la punta de lanza, el impacto de estas dinámicas se hizo más notorio cuando en los años siguientes los nombres involucrados pasaron a ser figuras de la talla de Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Tita Merello y Hugo del Carril.

Desde Argentina, la prensa especializada miraba estos viajes como hechos inevitables y lamentables al mismo tiempo. A lo largo de 1944 y 1945, momento en que comenzó a hacerse efectiva la política de contrataciones de Chilefilms, *Radiolandia* presentaba constantemente notas sobre los proyectos en curso en Brasil, México, España, Uruguay o Perú, alertando por sus contrataciones de profesionales locales. A mediados de 1944 una nota en las páginas centrales de la publicación se preguntaba en un titular alarmante: «¿Habremos de resignarnos a ver películas rodadas en Sudamérica y no en Argentina?» («¿Habremos de resignarnos a ver películas rodadas en Sudamérica y no en Argentina?», 12 de agosto de 1944. *Radiolandia*, Ar).

8 Para un desarrollo mayor se puede consultar Peredo Castro (2004).

Si al principio el principal responsable de ello había sido México, en una práctica que era vista por la prensa como una estrategia para debilitar a la industria nacional, a partir de mediados de 1944 comenzó a insinuarse con mayor fuerza la presencia de un nuevo fantasma que cruzaba la cordillera para amenazar al cine argentino. Bajo la estela del proyecto de Chilefilms, la producción cinematográfica allende los Andes era vista como la próxima irrupción en el continente y los medios locales comenzaron a darle mayor cabida con una mirada que oscilaba entre la sospecha sobre su accionar, el lamento sobre el efecto en el propio campo y el paternalismo que signó históricamente la relación entre ambos países. Un signo de ello, por ejemplo, se presentó en la decisión del *Heraldo del Cinematografista* de publicar a partir de 1944 una sección fija dedicada al cine chileno, comentando sus novedades y actividades⁹. *Cine Argentino*, por su parte, envió en 1945 un corresponsal estable, Guido Merico, a cubrir el quehacer fílmico, para seguir la actividad de la producción y dar «una idea exacta de la forma en que se desarrolla la filmación de las producciones chilenas» («“Cine Argentino” envía a Chile a Guido Merico, representante especial» (7 de noviembre de 1945). *Cine Argentino*, Ar).



Foto 2. «Ahora el éxodo se orientaría a Chile», 21 de abril de 1945. *Radiolandia*.

9 Resulta interesante que, en una nota sobre las leyes de doblaje, *El Herald* plantea las estrategias a seguir por los países que cuentan con industria propia, y al enumerarlos pone a Chile en compañía de Argentina y México («En pocas palabras», 26 de julio de 1944, s/d). Ello habla, por un lado, de la consideración que se tenía sobre los desarrollos en la producción en el país, y, por otro lado, confirma que estos avances industriales eran uno de los principales motivos de temor para el medio cinematográfico local.

Es así que hasta 1946, año en que la industria argentina comenzó a repuntar, la cinematografía chilena se convirtió en un espectro que simbolizó en parte la incertidumbre que dominaba en el medio local. En este marco, Chilefilms era el principal emblema de los movimientos que se producían en el país transandino. La prensa presentaba una idea de actividad constante, anunciando gran cantidad de proyectos, de los cuales la mayoría nunca llegó a concretarse, como el caso de una adaptación de Robinson Crusoe con filmación en locaciones o una versión de *Cuento de Navidad* de Charles Dickens. Un lugar destacado en este sentido fue la permanente rotación de nombres en torno a *La Quintrala*, que en distintos momentos iba a ser dirigida por Carlos Christensen o Luis César Amadori, y tuvo entre sus posibles protagonistas a Amelia Bence, María Félix, María Teresa Squella o Dolores del Río, destacando así las ansias internacionales de la empresa.

No era solo una creciente atención al dinamismo chileno lo que movilizaba a los argentinos, sino también una marcada preocupación por lo que se veía como un éxodo local. La expresión más clara de ello la presentó *Radiolandia* en enero de 1945, cuando bajo el título de «Nuestro cine ante una amenaza próxima a convertirse en catastrófica realidad» señalaba que la tendencia originada con los viajes hacia México se estaba profundizando ya que, frente a la inactividad de los estudios locales los artistas necesitaban trabajar. Ese éxodo era presentado, de todas formas, bajo un discurso nacionalista que se presentaba al cierre de la nota:

... producirán sus películas con los colores azul, blanco y rojo, detrás de los cuales siempre, absolutamente siempre, se dejarán ver el azul y blanco de nuestro pendón, porque las características de nuestras películas y del trabajo de nuestros artistas no podrá ser cambiado como se cambiaran las máquinas de rodaje («Nuestro cine ante una amenaza próxima a convertirse en catastrófica realidad», 27 de enero de 1945. *Radiolandia, Ar*).

Un ejemplo concreto de esta cobertura que se presentaba sobre la amenaza chilena se puede encontrar en el reportaje que realizara en noviembre de 1945 *Cine Argentino* al director español Roberto de Ribón. El realizador había llegado de España para incursionar en el medio argentino y, luego de hacer solamente un film, *Pacha Mama*, fue contratado por la compañía chilena para realizar una cinta protagonizada por Luis Sandrini. La publicación lamentaba que el realizador «quería cumplir con la Argentina la cordialidad y los elogios que le habían dispensado», pero frente a la falta de celuloide y el freno a la «marcha pujante de nuestro cine», se veía forzado a buscar nuevos horizontes en Chile («Abramos las puertas al joven cine chileno», 7 de noviembre de 1945. *Cine Argentino, Ar*). De este modo, se

postulaba que Argentina había perdido su centralidad en el cine latinoamericano y se desangraba en un éxodo que era aprovechado por los hermanos chilenos.

«Debieron haber ido a buscar asesores a cualquier país, menos a Argentina»

Los argumentos esgrimidos por las publicaciones de ambos lados de la cordillera presentan a Chilefilms como una experiencia en la que, en distintos niveles, confluían los debates, aspiraciones y resquemores de las relaciones de ambos cines nacionales con el entorno latinoamericano. Se visibiliza así una tensión entre el reconocimiento del carácter inherentemente internacional de cualquier proyecto fílmico industrial, con la imperiosa necesidad de salvaguardar el «cine nacional» frente al «éxodo de talentos» y la «invasión de expertos». Como se ha señalado, el hecho de que los países involucrados fueran Chile y Argentina implicaba que todo estuviera cubierto por perspectivas desconfiadas y recelosas mutuas.

En Chile, los problemas surgidos en torno al desarrollo de Chilefilms fueron adjudicados, en uno u otro momento, de modo casi exclusivo a los argentinos. El origen de ello fue la mencionada decisión de recurrir a contrataciones internacionales como política de profesionalización, estrategia en que influyó inicialmente la productora Argentina Sono Film (ASF), empresa argentina que «estuvo desde el comienzo abiertamente involucrada en la creación de Chilefilms» (Gobantes, 2012, p. 97).

El accionar de ASF debe ser entendido, al mismo tiempo, dentro de una política de expansión de la empresa a nivel regional. Como reconstruye Cecilia Gil Mariño (2019), en 1939 la ASF había sido pionera también en la introducción de cine argentino en Brasil a partir del establecimiento en Río de Janeiro de la distribuidora Cinesul. En ese marco se había filmado, asimismo, *Caminito de gloria* (Luis Cesar Amadori, 1939), donde se buscaba hacer confluir elementos de las cinematografías de Argentina y Brasil.

En el caso chileno, el presidente de la ASF, Ángel Mentasti, había enviado a un representante para participar en la primera sesión de Directorio de Chilefilms el 21 de enero de 1942 y creó una división especial para gestionar la actividad en Chile (Bossay, 2008, p. 55). Es más, el decreto que autorizaba legalmente la formación de Chilefilms en julio de 1942 (Chile, 1942) incluía a la ASF, a la que se le asignaba acciones a cambio de un aporte industrial, que se tradujo en la prestación de servicios de asesoría técnica. El plan general de la empresa se diseñó siguiendo las indicaciones de Emilio Rodríguez Remy, ingeniero argentino que había supervisado previamente la construcción de los estudios de la ASF (España, 1984:90) y que influyó tanto en la propuesta arquitectónica como en la compra de los primeros equipos de Chilefilms.

Todo esto motivó desavenencias con el director chileno Armando Rojas Castro, quien supuestamente debía estar a cargo de todas las decisiones técnicas de la empresa.¹⁰ Este conflicto se exacerbó una vez que comenzaron las operaciones de Chilefilms, cuando se contrató además al argentino Moglia Barth como director técnico de los estudios y jefe de producción, lo que terminó con la renuncia del chileno en 1943, antes de que empezara la producción. Este hecho dejó a la cabeza de Chilefilms a Moglia Barth, quien además dirigiría la primera película de la empresa, *Romance de medio siglo* (1944).

Frente a estas decisiones, es notorio cómo el particular recelo que generaba que la mayoría de los extranjeros trabajando para Chilefilms fueran argentinos, como si su nacionalidad fuera un agravante para ello. Signados como cosmopolitas, los argentinos, y especialmente los porteños, suponían una amenaza particular agravada por la resistencia general del campo chileno a estas pretensiones universalistas. Esta actitud impactó, por ejemplo, a Moglia Barth, quien se manifestaba profundamente extrañado del excesivo hincapié que se hacía en Chile a su nacionalidad contrastándolo con su experiencia en Buenos Aires donde, aseguraba, no se hacía diferencia entre los argentinos y los chilenos trabajando ahí («A Moglia Barth no le gusta que le llamen “extranjero”», 27 de julio de 1943. *Ecran*, p. 19,Ch).

Las lecturas sobre la mala influencia de los trabajadores argentinos en Chilefilms se agudizarían cuando se comenzara a buscar los culpables de los malos resultados que tenía la empresa. La interpretación histórica de Godoy Quezada, por ejemplo, describe la política de la empresa como una de «desechar los elementos nacionales, para traer desde Argentina a cuanto elemento de tercera categoría se presentaba y a los cuales pagaba muy bien» (1966, p. 123), lo que sería «el origen del fracaso de nuestra cinematografía en la nueva época, ya que desde Argentina también empezarían a llegar directores y artistas de segunda categoría en su mayoría, en busca de un trabajo que en su país no encontraban» (1966, p. 118). Como precisa Gobantes

Esta suspicacia nacía de la estrecha relación que existía entre Chilefilms y Argentina Sono Film, la cual nunca quedó clara para la prensa y mucho menos para el público. Ante esa incertidumbre se difundieron rumores a ambos lados de la cordillera; se habló entonces sobre el envío de directores como Lucas Demare, Luis César Amadori y Carlos Borcosque, quien, aun siendo chileno, vendría supuestamente «a realizar una película argentina para Argentina Sono Film» (2015, pp. 106-107).

10 Carta de renuncia presentada por Armando Rojas Castro al presidente de Chilefilms en diciembre de 1943 en *La Hora*, 31 de enero de 1947: s/d Ch.

Esta interpretación se nutría, en el fondo, de una desconfianza profunda en el país transandino, del cual se sospechaban las peores intenciones. Pancho Rivas se mostraba receloso del «súbito interés» y las «razones ocultas» de los argentinos en Chile, cuestionando el grado de independencia nacional de Chilefilms bajo su influencia y su abuso de los recursos nacionales:

... el cine resulta ser un espléndido negocio para los que vienen de afuera y un sacrificio eterno para los que se han formado en Chile [...]: sería lamentable que se transformara solo en una continuación en nuestro país de una empresa argentina... («Meditemos un momento», 25 de enero de 1944. *Ecran*, p. 18, *Ch*)

Godoy Quezada sugiere incluso la posibilidad de una especie de complot económico que explicaría la inmigración argentina:

La Chile Films sería un excelente campo de experimentación para quienes, en lugar de venir a ayudarnos, vendrían a perjudicarnos. Después de todo, ¿cómo iban a venir a colaborar los cineastas argentinos para que el cine chileno progresara, si le íbamos a hacer la competencia a sus propias producciones, con las cuales se pretendía entrar de cabeza como la primera cinematografía sudamericana? (1966, p. 118).

Ciertamente, el clima político internacional potenció esta desconfianza, pues en Chile se ha habido difundido el temor a una invasión desde la Revolución del '43 y posterior ascenso del peronismo al gobierno trasandino, agudizado por la posición de neutralidad que mantuvo largamente Argentina durante la Segunda Guerra Mundial (Nocera, 2006). Se temía un posible sabotaje por parte de productores argentinos y se sospechaba que Argentina quisiera aprovecharse de las buenas condiciones en que se encontraba Chile, suponiendo que las producciones argentinas vendrían a usar la cuota de celuloide asignada a la industria nacional.

Luego del bloqueo norteamericano a su importación en Argentina, se inició incluso el mencionado rumor del contrabando transcordillerano de celuloide («Contrabando», Sección Paquete de Noticias, 14 de mayo de 1946. *Ecran*, pp. 14-15, *Ch*). Estas versiones encontraban eco, asimismo, en la prensa argentina donde se informaba a finales de 1945 que Estados Unidos había decidido reducir un 66 % la provisión de celuloide a Chile debido a dicho contrabando. Si bien no es posible reconstruir la total veracidad de estas versiones, las revistas las presentaban de tal forma que los porteños ya no eran solo invasores, sino que

exportaban también la crisis local consigo («El contrabando del celuloide en Chile», 20 de noviembre de 1945. *Film*, p. 1, Ar).



Foto 3. «El contrabando del celuloide en Chile», 20 de noviembre de 1945. *Film*, p. 1

Este contexto explica que los resquemores ante la extranjerización no se extendieran en igual grado a otros países. Cuando Chilefilms comunicó la contratación de Emilio Mayer (un francés radicado en México) como nuevo jefe de producción en 1946, por ejemplo, no hubo mayores alusiones a otra invasión. A diferencia de Argentina, México no era presentado como un rival ni un invasor, sino como un colaborador fraterno. Resulta paradójico que, desde la mirada argentina, México jugara justamente ese lugar de rival que minaba las perspectivas de la industria nacional y el traslado de artistas locales al Distrito Federal era presentado como parte de una estrategia para debilitar al medio local.

El éxodo hacia Chilefilms, en cambio, al mismo tiempo que preocupaba, era revestido de una pátina propia de la mirada que desde Buenos Aires se expresaba sobre el país vecino. El argumento central era que, mientras que los mexicanos habían ido a buscar a grandes estrellas nacionales en pos de un rédito comercial, desde Santiago, en cambio, se había buscado más concretamente directores y técnicos. Se señalaba así por ejemplo que los chilenos «saben que el problema del cine es, en mucho un problema de directores» y que por ello recurrían a nombres destacados del medio local como Carlos Christensen, Ernesto Arancibia y Francisco Mugica («Ahora el éxodo se orientaría a Chile», 21 de abril de 1945. *Radiolandia*, Ar).

Junto con el éxodo primaba por lo tanto una mirada paternalista, que suponía un retraso por parte del medio cinematográfico chileno que iba a poder ser superado gracias al esfuerzo de los compatriotas. Esta visión se hacía presente ya desde las primeras

informaciones en 1941, que daban cuenta del viaje de Amadori para firmar contratos que establecieran la cooperación de Argentina Sono Film y se volvió recurrente a mediados de la década. No era inusual encontrar expresiones como las de *Cine Argentino* que planteaba que «Una vez que asimilen la enseñanza que les dejarán los argentinos, podrá decirse que en Chile habrá técnicos especializados de verdadera envergadura». En ese sentido, señalaba que el impulso de un cine propio había crecido allí gracias al influjo de producciones argentinas y celebraba que


Pudieron haber recurrido a México o a otros países de América, y, sin embargo, decidieron solicitar la colaboración de directores, artistas y técnicos argentinos, a la sombra de cuya experiencia podrían nutrirse de ideas y de oficio que luego, más adelante, les permitirá por sí solos planear una película íntegramente chilena, con sabor y vida chilenas, pero con esa universalidad que distingue siempre a las verdaderas obras de arte («Abramos las...», *Ar*).

Esta superioridad supuesta por la prensa local se fue filtrando luego en las críticas de las producciones dirigidas por argentinos en Chilefilms que se iban estrenando en Buenos Aires. Frente al estreno local de *La amarga verdad*, *Radiolandia* proponía que se evidenciaba un progreso técnico, responsabilidad del director proveniente de Argentina, Carlos Borcosque, pero que los chilenos no alcanzaban todavía «un nivel ponderable en cuanto al sentido que deben tener sus películas» («Buena realización y tema malo: “La amarga verdad”», 17 de noviembre de 1945. *Radiolandia*, *Ar*). De igual modo, al estrenarse *La casa está vacía*, las críticas de la revista señalaban sardónicamente que «La sala estuvo prieta de público, y sin duda que no ha de seguir así, porque los valores del film resultan magros» («“La casa está vacía” señala el alcance del cine chileno», 6 de abril de 1946. *Radiolandia*, *Ar*). De este modo, al mismo tiempo que se lamentaba el éxodo celebrando el reconocimiento de los realizadores locales, estas críticas dejaban ver una vergonzosa alegría ante sus aparentes fracasos.

La idea del fracaso fue ganando, por lo tanto, lugar en los discursos de la prensa a ambos lados de la cordillera. Lo que los distinguía era donde se encontraba la raíz de dicho resultado. Los argentinos se lo adjudicaban a la pobreza de los argumentos y los valores de producción y rescataban solamente la labor de los realizadores porteños. En cambio, para los chilenos era justamente la impronta cosmopolita que estos directores traían consigo la que había llevado a Chilefilms a tan magros resultados.

Es aquí donde se hace más notorio el problema de que el proyecto industrial implicara también cierto proceso de internacionalización. Como sugiere Purcell, el Chile de los años cuarenta era «esencialmente mesocrático y contradictorio en términos identitarios»

(Purcell 2012, p. 140), con una clase media que perseguía el ideal de nación avanzada y moderna cosmopolita, a la vez que abrazaba ideales culturistas y particularizantes de la identidad nacional, asentadas aún en las tradiciones criollas y campesinas como las bases de la identidad nacional. Ello excluía del imaginario nacional aquellos rasgos culturales considerados «extranjerizantes» o de «tendencia imitativa» propiciados por los mismos procesos de modernización. Estas tensiones, expresadas en la alarma que generaba la invasión de argentinos, encontraron su postrera expresión en las últimas producciones de la empresa, fruto de una nueva estrategia económica que apuntaba a la realización de coproducciones con Argentina y la exportación de películas hacia ese país. Esta estrategia no solo no permitió rescatarla de la quiebra, sino que significó, en última instancia, el abandono de todo apoyo mediático en Chile.



“Romance de Medio Siglo”, la primera producción filmada en los Estudios Chile Films, con un costo aproximado de tres millones de pesos.

EL PROBLEMA DE CHILE FILMS

POR JUAN POZO

LOS rumores y suposiciones que se tejían en torno de la situación de Chile Films alcanzaron su punto álgido en el curso de la semana pasada, hasta adquirir ribetes de escándalo, debido a ciertas declaraciones de prensa. El miércoles 22, Jorge Delano habló desde una de las principales emisoras santiaguinas. Aclaró algunos aspectos que se habían tergiversado, mostró la responsabilidad que cabía a antiguos dirigentes de Chile Films, y, con su acostumbrado buen humor, se gastó bromas que más de alguien consideró ofensivas. Sus palabras tuvieron repercusión inmediata por la misma sinceridad con que fueron pronunciadas. “El Mercurio”, que hasta ahora no se había preocupado mayormente de los problemas que afectan a la industria cinematográfica hizo declaraciones en sus columnas editoriales del jueves 23. Sugiere que debe entregarse la industria “a quienes hayan probado mejores condiciones para abrazarla”. Propone como solución traspasar el negocio cinematográfico a manos de particulares, “que son los únicos que lo mantendrán si el negocio vale la pena”. Eso, traducido a la práctica, significaría que la persona que ponga dinero en el cine, se preocupará porque rinda beneficio y cuidará así que no se produzcan películas a la buena de Dios, sino con una calidad superior para rendir frutos en proporción de lo que en ellas se haya invertido.

El pesimismo acerca de la aptitud nuestra en la elaboración de films, surge — como lo señala el editorial — después del estreno de “La Dama de las Camelias”. Ese mismo día, otro diario de mediodía anuncia con grandes titulares una supuesta quiebra de Chile Films. Esa noticia resulta tan falsa como otra que se propala: “se suicidó un conocido dirigente de la empresa cinematográfica”. En la mañana del miércoles debió haberse celebrado una reunión en la Corporación de Fomento, en la que se decidiría el futuro de Chile Films. Desgraciadamente, por inconvenientes de fuerza mayor, aquella reunión tuvo que postergarse hasta los primeros días de esta semana.

DECLARACIONES

En los estudios y entre las personas allegadas a la empresa, existe la creencia de que la Corporación no dejará que Chile Films se vea precipitada a tomar resoluciones extremas, como sería renatar sus maquinarias y cerrar sus columnas. Se alienta, pues, la esperanza de que esa entidad entregue el dinero necesario para que la empresa filmadora reanude sus labores.

— El Ministro de Hacienda se ha dado cuenta de que este asunto es serio — ha dicho Coké—. Lo que pasa es que allí se habla de vales, cheques, letras... ¡pero ni una palabra de *close-ups*, tomas y películas! Más que un estudio cinematográfico parece una oficina de banco.

Las letras que firmaron los componentes de la directiva anterior de la empresa comienzan a llegar al estudio, exigiéndose su pago. El actual directorio piensa deslindar responsabilidades. Estas investigaciones, que ya comenzaron, darán luz también sobre el bullado asunto del contrabando de celuloide, de que se habló algún tiempo atrás. Ahora el tema cobra fuerza, haciéndose imperioso que se diga la verdad, para que no paguen justos por pecadores.

Chile Films inició sus labores hace dos años y medio. Se han filmado nueve producciones con un costo que bordea los veinticinco millones de pesos. Hasta ahora el único film que, por lo menos, ha cubierto sus gastos, es “Amarga Verdad”, la segunda película producida por el estudio, bajo la dirección de Carlos Borcosque. La nueva directiva de Chile Films solicita treinta millones de préstamo para cubrir la producción del primer año. Con esa suma se cancelarían las enormes deudas pendientes y se echaría a rodar la elaboración de diez películas que, bien calculadas y dirigidas con prudencia, buen gusto y sentido comercial, serían la

ecran

M. R.
APARECE LOS MARTES

Los pagos deben hacerse a nombre de Empresa Editora *Ze-Zar*, S. A., Casilla 84-D, Santiago de Chile, con giro contra cualquier Banco de América por los valores indicados o sus equivalentes.

SUSCRIPCIONES:

Anual	\$ 94.-
Semestral	\$ 50.-
Trimestral	\$ 25.-
Ejemplar	\$ 2.-

EXTRANJERO:

Foto 4. Pozo, Juan. «El problema de Chile Films», 28 de enero de 1947. *Ecran*, p. 3

El convenio de coproducción con Cinematográfica Interamericana¹¹ se había tratado con cuidado por la empresa: se aseguraba que se traería del extranjero «solamente lo indispensable» (Pozo, Juan. «El problema de Chile Films», 28 de enero de 1947. *Ecran*, pp. 3 y 18, *Ch*). Sin embargo, el estreno de *Esperanza* (1949), una película que trataba de la inmigración europea en Argentina, echó esos esfuerzos por tierra. La película provocó «una indignación generalizada [...] porque, contra todas las expectativas, era la más argentina de todas las películas de la empresa» (Peirano, 2015, p. 86). *Ercilla* aseveraba que la película solo podía alegrar «a los argentinos glorificados» en ella: «... No se explica por qué usar actores argentinos y pagarles hotel en Santiago, cuando se considera que actores chilenos que lo harían bien» («Por 16 millones la CORFO rodó cinta de propaganda argentina», 16 de agosto de 1949. *Ercilla*, p. 26, *Ch*). Y el *Boletín Cinematográfico* declaraba que *Esperanza* «... desilusiona en forma que no queremos nombrar. Para nosotros, para nuestro público y para nuestro pueblo, este film no tendrá ni la más mínima atracción pues su carácter es sumamente local y esa localidad es argentina y nada tiene que ver con nosotros» (*Boletín Cinematográfico*, 12 de agosto de 1949, p. 212 y 19 de agosto de 1949, p. 215, *Ch*).

Con ello se reafirmaban las desconfianzas frente a la internacionalización, al punto que la historiografía posterior de Chilefilms dejó de considerar sus siguientes coproducciones como películas de la empresa.

Por su parte, para esos años Argentina había superado la crisis de los años de la guerra, comenzó a crecer cuantitativamente la producción y la preocupación por el éxodo de figuras decreció mientras que sus relaciones internacionales se liberaron así de las suspicacias en torno al celuloide. Es interesante comparar la forma en que la prensa presentó a finales de la década el viaje de numerosos artistas locales a Venezuela para colaborar en las primeras películas de *Bolívar Films*. En mayo de 1949 *Radiolandia* informaba la convocatoria de técnicos argentinos, y festejaba que «Venezuela llama a técnicos y artistas argentinos para encauzar su producción cinematográfica. Antes lo había hecho Chile. Ahora lo hace también Uruguay.» El éxodo comenzó así a ser reemplazado por una idea de «embajadas culturales» y se señalaba que «este éxodo no debe alarmarnos» («Intercambio en el cine», 10 de diciembre de 1949. *Radiolandia*, *Ar*), mientras que se celebraba que «otra animosa embajada criolla partió a Caracas lista para prestar su apoyo al cine venezolano» («Otra animosa embajada criolla partió a Caracas lista para prestar su apoyo al cine venezolano», 4 de febrero de 1950. *Radiolandia*, *Ar*). Bolívar Films planteaba para la prensa una reivindicación donde Argentina volvería a ocupar el lugar que le correspondía en el

11 En este marco se habrían estrenado en Argentina *Amarga verdad*, *La casa está vacía*, *La dama de la muerte*, *El diamante del Maharajá*, *El Padre Pitillo* y *Romance de medio siglo* «Anuncia Cinematográfica Interamericana el plan de estrenos de Chile Films» *La Nación*, 19 de octubre de 1945., s/p, *Ar*.

mapa fílmico del continente y, si bien se mantenía el paternalismo, ya no estaba presente la desconfianza que se presentaba con los chilenos.

Conclusiones

Dentro de los diversos proyectos industriales que se conformaron en Latinoamérica en el período clásico, Chilefilms quedó como uno de los más resonados fracasos. Más allá de los problemas internos de desarrollo de la empresa, los presupuestos sostenidos por la prensa argentina y chilena en torno a Chilefilms marcaron en gran parte la forma en que la empresa fue considerada posteriormente por la historiografía en ambos países.

En el caso chileno, si bien efectivamente un número importante de profesionales chilenos se formaron gracias a la empresa, su descalabro económico se usó luego incluso como argumento para evitar cualquier inversión estatal en el cine en Chile. Presentado fundamentalmente como resultado de la extranjerización que llevaron adelante los argentinos en la empresa, este argumento se mantuvo en la historiografía como el factor decisivo de su desgracia, ignorando las potenciales ventajas de la internacionalización. La versión oficial que luego asumirían Carlos Ossa Coe (1971) e incluso Jacqueline Mouesca (1997), difundida principalmente por Santana y Godoy Quezada, oscurece la defensa de los «elementos» argentinos que hicieron en su momento los mismos técnicos chilenos que trabajaban con ellos.

Los jóvenes Patricio Kaulen, Andrés Martorell y Ricardo Younis, entre otros, destacaban la excelencia de los técnicos extranjeros y su importancia para la industria local:

Ninguno de los técnicos extranjeros contratados por la empresa faltó en idoneidad, sino por el contrario, son acaso los mejores en sus respectivos centros de trabajo. La campaña de prensa contra los extranjeros, en lugar de favorecer a la industria, tiende casi a suprimirla... («Los técnicos de la Chile films defienden aporte de extranjeros», 26 de diciembre 1946. *Extra, Ch*)

Este hecho fue también reconocido por el periodista Hernán Millas, quien opinaba que «... ellos no tienen ninguna participación en este [desastre] [...] La calidad técnica de las cintas chilenas es lo único que ha sido elogiado en el extranjero y esta se debe a su colaboración y enseñanza» (Millas, Hernán. «Chile Films como nueva rica, gastó 29 millones en tres años y recibió 6», 21 de enero de 1947. *Ercilla, Ch*). La misma revista *Ercilla* reconoció en alguna medida la conveniencia de la internacionalización y un enfoque cosmopolita, señalando que otras cinematografías como la norteamericana, «se nutre con elementos

foráneos» y que ello era positivo para la industria. Estas voces, sin embargo, han solido quedar fuera de las interpretaciones históricas sobre el desarrollo de la empresa, en parte por el convencimiento de que Chilefilms debía producir películas con contenidos «nacionales», y en parte por la profunda desconfianza frente a prácticas de producción transnacionales, especialmente ante una posible colaboración con Argentina.

En la historiografía argentina, por su parte, la experiencia del éxodo y las relaciones con otras cinematografías continentales en general, y con la chilena en particular, se encuentra prácticamente ausente. Reducida a notas al pie en el texto fundante de Domingo di Núbila (1959), quedó subsumida a las narrativas sobre la crisis del celuloide en un giro que exalta el lugar de Argentina como víctima de circunstancias internacionales que atentaron contra su desarrollo.

Estas interpretaciones historiográficas nos llevan a reflexionar sobre la persistencia de las lecturas nacionales en la historia de producción cinematográfica sudamericana. El marcado nacionalismo y la desconfianza sobre la internacionalización de la industria manifestados por la prensa local se tradujo en interpretaciones que, en el mismo marco cultural, tienden a replicar esas suspicacias. Ello se sostiene en gran parte gracias a los prejuicios culturales sobre las naciones involucradas (particularmente una percepción de «aprovechamiento» de la situación por parte bien de los argentinos o de los chilenos), que desconoce la mutua necesidad del otro en una relación de reciprocidad, tanto económica como cultural. Esta desconfianza minó las posibilidades de éxito de una iniciativa que fuera efectivamente transnacional. La recepción de la prensa sobre Chilefilms, presa de los marcos de referencia nacionales que asumían una relación de competencia y desigualdad entre Chile y Argentina, desconoció la posibilidad de que se establecieran prácticas de intercambio cultural que fueran horizontales y recíprocas, generando por tanto un beneficio mutuo.

Frente a ello, el giro transnacional y la posibilidad de revisar críticamente y de manera cruzada las diversas fuentes que han configurado la historiografía de los cines latinoamericanos permiten reconsiderar estas experiencias y mirarlas a la luz de nuevas perspectivas. En este sentido, el análisis de la prensa, al igual que los estudios de públicos o la historia empresarial, suponen fuentes de gran potencial para desplazar la centralidad del ideario nacionalista e iluminar el carácter eminentemente internacionalista de los cines industriales. Al incorporar estos factores diversos se podrá proponer una mirada renovada sobre experiencias tan complejas como la de Chilefilms y repensar la naturaleza de las relaciones internacionales en la producción regional.

Referencias bibliográficas

- * «A Moglia Barth no le gusta que le llamen “extranjero”» (27 de julio de 1943). *Ecran*.
- * «Abramos las puertas al joven cine chileno» (7 de noviembre de 1945). *Cine Argentino*.
- * «Acusación y defensa de Chile films» (30 de enero de 1947). *Zig-Zag*.
- * «Ahora el éxodo se orientaría a Chile» (21 de abril de 1945). *Radiolandia*.
- * «Anuncia Cinematográfica Interamericana el plan de estrenos de Chile Films» (19 de octubre de 1945). *La Nación*.
- BARR-MELEJ, P. (2001). *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- BERGFELDER, T. (2013). Introduction. En: T. BERGFELDER y CH. CARGNELLI (Eds.). *Destination London: German-Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*. Nueva York: Berghahn Books
- * *Boletín Cinematográfico*, 12 de agosto de 1949
- * *Boletín Cinematográfico*, 19 de agosto de 1949
- * *Boletín Cinematográfico*, octubre de 1944.
- BOSSAY, C. (2008). *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*. Tesis de grado. Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales e Historia, Universidad Diego Portales.
- * «Buena realización y tema malo: “La amarga verdad”» (17 de noviembre de 1945). *Radiolandia*.
- CHILE. MINISTERIO DE JUSTICIA DE LA REPÚBLICA DE CHILE (1942). Decreto 2581. Autoriza la existencia de la sociedad anónima denominada «Chilefilms-estudios cinematográficos de Chile S. A.». Recuperado de <https://www.leychile.cl/N?i=1013562&f=1942-07-28&p=>.
- * «“Cine Argentino” envía a Chile a Guido Merico, representante especial» (7 de noviembre de 1945). *Cine Argentino*.
- * «Contrabando», Sección Paquete de Noticias (14 de mayo de 1946). *Ecran*.
- * Corona, J. *Ercilla*, 24 de diciembre de 1946
- * Corona, J. *Ercilla*, 7 de enero de 1947
- DI NÚBILA, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- * «Dura experiencia» (24 de octubre de 1944). *Ecran*, s/p
- * *Ecran*, 3 de junio de 1944
- * EDWARDS, A. «Los problemas del cine. Posibilidades de la cinematografía nacional (agosto de 1921). *Pacífico Magazine*.
- * «El contrabando del celuloide en Chile» (20 de noviembre de 1945). *Film*.
- * *Ercilla*, 5 de mayo de 1945.
- * «¡Este es el momento del cine nacional!» (3 de junio de 1944). *Ecran*, p. 15.

* «Estudios cinematográficos de “Chile Films” serían declarados en quiebra» (21 de enero de 1947). *El Imparcial*.

* «García Valenzuela dice: “Hay que salvar Chile Films, pues si muere decimos adiós a nuestro cine; sobrevivirá con 30 millones de pesos”» (21 de enero de 1947). *Ercilla*.

GIL MARIÑO, C. (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del Sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

GOBANTES, C. (2015). Los primeros años de Chilefilms: entre el arte oficial y la fábrica de películas. En: M. P. PEIRANO y C. GOBANTES (Eds.). *Chile Films, el Hollywood criollo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

GODOY QUEZADA, M. (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: s/e.

* «Intercambio en el cine» (10 de diciembre de 1949). *Radiolandia*.

ESPAÑA, C (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film S.A.C.I.* Buenos Aires: Editorial Abril.

* FUENTES, J. M. (24 de agosto de 1943). «Balance del Cine Chileno». *Ecran*, p. 19.

* «¿Habremos de resignarnos a ver películas rodadas en Sudamérica y no en Argentina?» (12 de agosto de 1944). *Radiolandia*.

HIGBEE, W. y LIM, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*, 1 (1), 7-21.

HIGSON, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. En: M. HJORT y S. MACKENZIE (Eds.). *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.

HJORT, M. y MACKENZIE, S. (Eds.) (2000). *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.

HORTA, L. (2015). Las alegorías del desdén: Revisión histórica de la producción en Chilefilms 1944-1949. En: M. P. PEIRANO y C. GOBANTES (Eds.). *Chile Films, el Hollywood criollo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

JARVINEN, L. (2012). *The Rise of Spanish-language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. Londres: Rutgers University Press.

* «“La casa está vacía” señala el alcance del cine chileno» (6 de abril de 1946). *Radiolandia*.

LEFERE, R. y LIE, N. (Eds.) (2016). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.

LÓPEZ, A. (2000). Crossing Nations and Genres: Traveling Filmmakers. En CH. NORIEGA (Ed.). *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

* «Los técnicos de la Chile films defienden aporte de extranjeros» (26 de diciembre 1946). *Extra*.

LUSNICH, A. L.; AISEMBERG, A. y CUARTEROLO, A. (Eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi/Cineteca Nacional.

MACHUCA SEREY, A. (2015). Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947. En: M. P. PEIRANO y C. GOBANTES (Eds.). *Chile Films, el Hollywood criollo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

* «Meditemos un momento» (25 de enero de 1944). *Ecran*.

* MILLAS, H. «Chile Films como nueva rica, gastó 29 millones en tres años y recibió 6» (21 de enero de 1947). *Ercilla*.

MOUESCA, J. (1997). *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago de Chile: Planeta-Universidad Nacional Andrés Bello.

NAVITSKI, R. y POPPE, N. (Eds.) (2017). *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press.

NOCERA, R. (2006). *Chile y la guerra, 1933-1943*. Santiago de Chile: LOM-DIBAM-Centro de Investigaciones Barros Arana.

* «Nuestro cine ante una amenaza próxima a convertirse en catastrófica realidad» (27 de enero de 1945). *Radiolandia*.

OSSA COO, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Quimantú.

* «Otra animosa embajada criolla partió a Caracas lista para prestar su apoyo al cine venezolano» (4 de febrero de 1950). *Radiolandia*.

PEIRANO, M. P. (2015). Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940. En M. P. PEIRANO y C. GOBANTES (Eds.). *Chile Films, el Hollywood criollo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

PEIRANO, M. P. (2020). Hollywood Imaginaries at the End of the World: Ecran and the Construction of the International Industry from the Periphery. En: D. Biltreyst y Lies Van de Vijver (Eds.). *Mapping Movie Magazines Digitization, Periodicals and Cinema History*. Londres: Palgrave Macmillan.

PEREDO CASTRO, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. Ciudad de México: UNAM.

* PISTOLAS, P. «¡Necesitamos de Chile Films!» (21 de enero de 1947). *Ecran*.

* «Por 16 millones la CORFO rodó cinta de propaganda argentina» (16 de agosto de 1949). *Ercilla*.

* POZO, J. «El problema de Chile Films» (28 de enero de 1947). *Ecran*.

PURCELL, F. (2012). *¡De Película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago de Chile: Taurus.

RINKE, S. (2002). *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

* RIVAS, P. (28 de setiembre de 1943). «Aspecto comercial del cine chileno». *Ecran*.

SANTANA, A. (1957). *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Misión.

SUBERCASEAUX, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo 2. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

* «Tempestad en la CORFO» (21 de enero de 1947). *Ercilla*.