

Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920¹

Profit and acceptance. The image of Chile
in fiction cinema, 1910-1920

JORGE ITURRIAGA E.

*Doctorando, Instituto de Historia
Pontificia Universidad Católica de Chile*

67

resumen

En este artículo se analiza la imagen de país que construyó la industria cinematográfica chilena en la década de 1910, abordando las principales películas que ficcionalizaron la realidad nacional, pasada y presente (filmes históricos y criollistas). El énfasis está puesto en dos procesos que condicionaron a estos primeros largometrajes chilenos: la dinámica industrial de la rentabilidad y la competencia, y la dinámica cultural de la aceptación. Se sostiene, entonces, que los requerimientos de la industria y de la élite cultural fueron decisivos al momento de elaborar una imagen de país.

PALABRAS CLAVE: *cine chileno, década de 1910, industria cultural*

abstract

This is an analysis of the image of Chile built by the Chilean motion pictures industry in the 1910s, studying the principal films of the decade that made a reconstruction of past or present elements of national reality (historical and «criollista» movies). Special attention is put on industrial and cultural conditions in which those films were made: on one side, rentability and competition, and on the other, legitimacy and acceptance. The article argues that the requirements of the industry and of the local cultural elite were determinant in the elaboration of those nation images.

KEYWORDS: *chilean cinema, 1910s, cultural industry*

¹ Este trabajo es resultado de una investigación realizada en el contexto del curso «La historia y los medios de comunicación» dictado por el profesor Claudio Rolle en el Doctorado de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2005.

El contexto

El cine llega a Chile como uno de los principales soportes de la denominada modernidad, con su cosmopolitismo arrasador. Los chilenos nunca antes habían estado expuestos a tan grande contraste de imágenes, rostros, vestuarios y paisajes. El cine ofrecía una verdadera exposición universal en una sola pantalla y en unos cuantos minutos. Un cronista de la época explicaba así la importancia multicultural del cine en 1915:

[El cinematógrafo] nos hace viajar con Roosevelt en África, enseñándonos la vida y costumbre de las fieras; nos lleva con Amundsen al Polo Sud, mostrándonos la naturaleza en toda su majestad. Con su indiscreción, él penetra a los palacios reales y atraviesa un ejército de centinelas y chamberlanes, para llevarnos a la intimidad de la vida de los monarcas, donde son muy pocas y privilegiadas las personas que pueden llegar (*Chile Cinematográfico*, julio 1915: 14).

El cine ofrecía ese fantástico don de la ubicuidad, era el medio de transporte perfecto: estaba en todos los lugares desde un solo lugar. Eso, para el último rincón del mundo que era Chile, constituía un verdadero artefacto mágico y poderoso.

Ese poder del espectáculo cinematográfico no tardó mucho tiempo en ser cuestionado por peligroso. De hecho el cine ya venía cargado con un prestigio dudoso, desde la alta cultura europea, donde se lo había tachado de espectáculo populachero, carente de arte, propio de una feria y no de un salón. Pero la acusación más fuerte, que provenía no sólo de los grupos cultos sino de instancias moralistas y políticas, apuntaba a que el cine y su cosmopolitismo era un relajador de la moral. Para estos censuradores, el cine desataba el odioso instinto de imitación. El drama policial, con sus historias de crimen y sangre y los romances urbanos, con sus mujeres emancipadas de pelo corto, eran un pésimo ejemplo para la sociedad chilena. En 1918 una organización femenina denominada Liga de Damas Patrióticas realizó una campaña «moralizante», que llegó incluso a solicitar a los poderes ejecutivo y legislativo que se pronunciaran en favor de la prohibición del cine.

El contexto en que operó el cine chileno en su primera década de largometrajes criollos puede resumirse entonces en estas dos características: presión de la competencia internacional (necesidad de competir contra las imágenes de todo el mundo) y presión de la alta cultura (necesidad de legitimación y certificación social y cultural). Es por ello, sostienen autores de diversas latitudes como Robert Sklar (1994) o Jean-Loup Bourget (1992), que el cine recurrió a la historia. Era una forma de legitimarse, haciendo referencia a valores patrios e identitarios, pero a la vez era una forma de agrandar el espectáculo, ofreciendo grandes epopeyas.

Los filmes

Aquí lo que interesa es la imagen fílmica de Chile, la pregunta sobre la identidad que hacen los filmes criollos. Es decir, cinematografías que se planteen explícitamente en correspondencia con la realidad chilena, sea ésta pasada o presente. Es por ello que analizamos en conjunto a las obras históricas y a las criollistas. Tomamos aquí el término film histórico en su definición más simple y abarcadora. No entendemos por éste una reflexión histórica, sino simplemente una obra que incluye referencias a una realidad social pretérita. Es la construcción visual de una realidad social pasada. El film criollista tiene que ver con la construcción visual de costumbres propias de un grupo étnico. La definición del criollismo de comienzos del siglo XX se encuentra aplicada a la perfección en varias de estas películas: convertir la «chilenidad», en su múltiple y variada fisonomía, en entidades estéticas de valor universal. El criollismo es más ambicioso que el film histórico, ya que hay una tesis explícita: establecer la validez (por tanto universal) de la identidad propia. La película histórica en principio puede sólo contentarse con entretener. El criollismo se diferencia también del costumbrismo en el sentido de que éste sólo describe, sin hacer juicio de valor.

En la década de 1910, el cine chileno optó fuertemente por el relato de Chile, más que por narraciones sin tiempo ni lugar. De trece largometrajes nacionales estrenados en Chile entre 1910 y 1920, nueve tenían la intención de corresponder con la realidad nacional: cuatro episodios históricos (tres «epopeyas» y un crimen histórico); tres comedias; dos criollistas; un romance costumbrista que incorpora un capítulo histórico; una comedia costumbrista; una crítica social; un romance.² Esta clasificación sirve sólo para dar cuenta del alto porcentaje de las obras con intención de corresponder la realidad chilena. Para otras preguntas resulta bastante falsa: se dice que hay un sólo film del género romance, sin embargo en casi todos los films el romance juega un rol importante.

Es difícil rastrear la recepción de estas primeras obras nacionales, ya que su explotación se caracterizaba por una itinerancia total. Las películas se exhibían un par de días en el o los cines de estreno y luego se daban a un peregrinaje por otras ciudades y teatros del país. Ni siquiera los productores sabrían realmente la recepción de la obra en su ciclo completo, ya que muchas podían ser vendidas a distribuidores que las podían exhibir años después, para llenar algún vacío. En ese sentido, la historia de la recepción obra por obra aparece como una empresa titánica.

Lo que aquí haremos es establecer un panorama general de la producción de cada obra, de su recepción (al menos inmediata) y de sus alcances culturales (como dispositivo y contenido a la vez). Es una ecuación en que

² Clasificación realizada a partir de la filmografía presentada por Eliana Jara (1994).

las diferentes variables son inseparables entre sí: autores-obra-público-momento.

Manuel Rodríguez (1910). ¿Sí se puede?

Es un lugar común decir que la historia del cine chileno es la historia del esfuerzo y la voluntad individual. Es tentador reproducir esa afirmación, ya que se la puede encontrar en los testimonios de los mismos protagonistas. La ideología del esfuerzo en el mundo artístico chileno es dominante, básicamente porque el artista no ve a las obras de arte (sea lo que sea que entendamos por arte) en su dimensión social. Se tiende a individualizar la historia. Ese lugar común es insuficiente para el simple observador que toma en cuenta el contexto de las obras. El que en 1909 una compañía productora encargara a un profesor de teatro y danza la realización de un film sobre «las hazañas del célebre guerrillero de la Independencia» Manuel Rodríguez, en el marco de las celebraciones del Centenario de la emancipación política, nos sugiere que la producción de obras no tiene que ver tanto con «amor al arte», sino con intereses concretos: la iniciativa es de una compañía y no de un «artista»; es un encargo, hay un interés comercial; la temática ya está elegida de antemano, es familiar a la mayoría de los chilenos y además será distribuida en un momento especialmente propicio. Así es como surge el primer largometraje argumental chileno. La Compañía Cinematográfica del Pacífico pagó al profesor Adolfo Urzúa Rozas mil pesos mensuales para la formación del «cuadro artístico» de la obra, cuya preparación tomó tres meses. El resultado final fue una obra compuesta por nueve escenas que, mediante arañazos de inferencias, podemos decir que no era simplemente teatro filmado (ya que la prensa destacaba sus paisajes naturales) y que mantenía un tono épico, al menos en su publicidad (las «hazañas», las «audacias» de Manuel Rodríguez).

La obra tuvo una recepción satisfactoria. La prensa la encontró en general «correcta» y en su estreno, el 10 de septiembre en el Biógrafo Kinora que funcionaba en el Teatro Variedades de la capital, y en las funciones inmediatamente siguientes, el público acudió masivamente y hasta se escucharon «salvas de aplausos».

La prensa dio cuenta brevemente de este debut de la cinematografía nacional argumental poniendo su atención en varios aspectos:

- la corrección de su factura técnica (eficiencia del dispositivo): «las escenas están reproducidas con corrección»; «llaman la atención las vistas por su propiedad y nitidez» (*El Mercurio*, Santiago, 10/9/1910: 7; *El Diario Ilustrado* 10/9/1910: 5).
- la correspondencia con la realidad chilena (constatación de identidad): «La naturaleza privilegiada de este país ha sido reproducida en

la forma más feliz» dice el cronista de *El Ferrocarril* de Santiago (10/9/1910: s/p). En *El Diario Ilustrado* se opinó que los cuadros estaban «muy ajustados a la historia de las hazañas de este guerrillero» (10/9/1910: 5). Sin embargo, otros mencionaron ciertos detalles que comprometían la verosimilitud de la obra: «Las mujeres que salen a besar la imagen que lleva el lego deberían tener una indumentaria menos cuidada»; o «hay soldados que hacen varios disparos sin cargar sus rifles, que debemos suponer son de chispa» (*El Mercurio* de Santiago, 10/9/1910: 7).

- el patriotismo de la obra (reivindicación del valor de lo nacional): *El Mercurio* capitalino la saluda como una «forma de popularizar la historia patria» (10/9/1910: 7).

Sin embargo, la Compañía del Pacífico no pudo perseverar en la patriótica tarea, pues sus socios se separaron al poco tiempo. Se nos dice que no por falta de retorno económico. El director de la cinta, Adolfo Urzúa dirá un par de años después que los productores recuperaron seis o siete veces el valor del costo de la obra: «aunque salió cara (como sucede siempre que se empieza) la película ya está vieja a fuerza de exhibirla», sostuvo en la revista *Cine Gaceta* en octubre de 1915 (8). De alguna manera se adivina en las palabras de Urzúa una sensación de que la obra no reditó en proporción al trabajo/tiempo/dinero invertidos en ella. De hecho su artículo era una forma de «sacarse los balazos», de limpiarse. Urzúa reivindicó la experiencia, como un ejemplo de que sí se podía hacer cine en Chile: «Está equivocado el señor que afirma que aquí no se puede hacer. [...] Si se hicieran aquí películas con argumentos interesantes (que los hay) se obtendría provecho y con poco costo».

El optimismo de Urzúa no se verá corroborado por los hechos: entre 1910 y 1916 no se volvió a estrenar ningún largometraje argumental nacional. La fórmula propuesta por Urzúa no tentaría a nadie: guión interesante de bajo costo. Los cineastas en Chile debían competir con grandes producciones, entonces ¿para qué cederles la grandiosidad a otros?

Dos géneros no natos

A mediados de la década de 1910 era difícil saber qué esperaba el público chileno de los filmes nacionales. En 1914, el empresario francés Fedier Vallade fundó la Compañía Franco Chilena Films, abocándose a la realización de dos largometrajes que nunca serían exhibidos, de los cuales sólo tenemos información de uno solo. El proyecto, titulado *El boleto de Lotería*, era la apuesta del francés por el género de comedia, «única cosa que podría intentarse» en Chile, según él mismo dijo (*Cine Gaceta*, octubre 1915: 8). Vallade escribió el argumento y se alcanzaron a rodar todas las escenas. Sin

embargo, el proyecto fracasó dramáticamente: la productora se fue a remate debido al trauma sufrido por Vallade luego de la muerte de su hijo en la Gran Guerra europea en 1915.

El ambiente no se avizoraba especialmente predispuerto para una nueva obra nacional. Pero, en 1916, los empresarios de Valparaíso Colombo y Malfatti, se arriesgaron a afrontar «la serie no interrumpida de sacrificios» que una producción cinematográfica importaba, como dijeron a *El Mercurio* santiaguino (12/8/1916: 8). Contactaron a la única productora nacional que se mostraba en actividad, la Chile Film, del italiano recién llegado Salvador Giambastiani, compañía que había amasado experiencia en servicios a familias y empresas. La empresa se había legitimado además con la producción de una «hermosa película» sobre el nuevo yacimiento minero de Chuquicamata.

Siguiendo la lógica de la grandiosidad, se invirtió gran cantidad de dinero (35 mil pesos durante tres meses, según *La Opinión*, con 48 actores en escena). La obra inauguraría además un novedoso procedimiento para la proyección cinematográfica, el Radius-Ecran, que mejoraba la nitidez del material. La apuesta de estos socios italianos se creía más segura que cualquier otra: se trataba de un drama policial, el género favorito en Chile. *La baraja de la muerte* se basó en «el sensacional crimen» ocurrido en la calle de Lord Cochrane en Santiago a principios de ese mismo año. Para evitar la crítica moralista, los productores se encargaron de evitar «las partes brutales» del crimen y de dejar establecida una moraleja. Y efectivamente tanto la prensa de Santiago como la de Valparaíso captaron ese sentido explícito en las proyecciones especiales previas al estreno a mediados de agosto. «Se le ha dado un giro muy de acuerdo con las conveniencias sociales, desterrando detalles desagradables», decía *El Mercurio* de Santiago (12/8/1916: 8). «No contiene escena alguna que pueda merecer objeción», dijo su edición porteña (24/8/1916: 3).

Junto con lograr la aprobación moral de la prensa, la obra se legitimó totalmente a nivel técnico. *El Mercurio* capitalino fue elocuente: «Decir que la película es buena, sería realmente poco: el film es excelente y tiene muy poco que envidiar a la plétora de filmes que se importan desde el extranjero. La labor técnica o material de esta película es de una seguridad que hace honor al director de este trabajo, el señor Giambastiani» (12/8/1916: 8). Sin embargo, en la Municipalidad de Santiago no opinaron lo mismo. El día mismo del estreno, el 17 de agosto de 1916, la alcaldía emitió un decreto que prohibía la exhibición de la obra, dando como razón que en el caso de la calle Lord Cochrane aún no se dictaba fallo judicial. Lógicamente este argumento aparecía como totalmente falaz (el poder ejecutivo hablando por el poder legislativo), por lo que los dueños de la obra reaccionaron fuertemente frente al argumento que ellos creían estaba detrás de la censura: la supuesta inmoralidad de la obra. «Si lo que se ha considerado inmoral en

esta película es su carácter de drama policial, antes de prohibírsele, debía comenzarse por hacer igual cosa con las que vienen del extranjero, y que son muchas de ellas verdaderas y refinadas lecciones de crimen», se descargaban Malfatti y Colombo en *El Diario Ilustrado* (18/8/1916: 7).

La prohibición de la obra en la capital fue un duro golpe para los empresarios. Sin embargo el país era ancho. En Valparaíso, *La baraja de la muerte* (también titulada como *El enigma de la Calle del Lord*) se exhibió sin problemas, donde se dice que tuvo un «franco éxito». A partir de la aceptación de la obra, los empresarios declararon: «en este primer y triunfal ensayo de cinematografía nacional hemos salido airoosamente» (*El Diario Ilustrado*, 18/8/1916: 7). Por su nivel, ésta sí sería la verdadera primera película nacional: así la vendieron en los pocos avisos pagados en los periódicos y así lo sintió la desmemoriada prensa nacional, diciendo *El Mercurio* de Valparaíso que la obra era la «primera de importancia confeccionada en Chile» (24/8/1916: 3).

En cuanto a la idea de Chile, a la configuración de una imagen-país, lógicamente el tema de la correspondencia y la identidad no podía ser valorado. De hecho se trabajó expresamente para que la obra no correspondiera con la realidad chilena (más allá del subtítulo que hacía referencia a una calle simplemente llamada del Lord). «La cinta [...] suprime todas las partes brutales de ella; los personajes que actúan son muchos más y completamente distintos a los que figuraron en este acontecimiento; el nombre de ellos es distinto a los nombres en la realidad», explicaban sus productores (*El Diario Ilustrado*, 18/8/1916: 7).

Lo que sí en cambio se destacó fue la belleza. (En ese sentido, puede afirmarse sin reparos que el cine tiende hacia el arte —lo bello— más que hacia la técnica —lo eficiente—: las imágenes proyectadas, además de despertar curiosidad, sorpresa, temor, llanto o risa, producen un goce estético.) *El Mercurio* de Valparaíso dijo que la obra se caracterizaba por sus «espléndidos panoramas» (24/8/1916: 3), mientras que su edición santiaguina ahondaba en ciertos detalles: «hay hermosos paisajes del Cerro y de los alrededores de Santiago, tomados con criterio de artista; originales efectos de contra luz, puestas de sol, interiores, etc.» (12/8/1916: 8). Es decir, más que la correspondencia con la realidad, se destaca su sublimación. En sus descargos a raíz de la censura, publicados en *El Diario Ilustrado*, los dueños de la obra dijeron que los prólogos y epílogos moralizantes del film «dignificaban y embellecían» la obra en relación con los hechos sucedidos.

Si bien *La baraja de la muerte* pudo ser exhibida fuera de Santiago, la pérdida de la capital debió haber sido un duro golpe para la producción. Este decreto logró limitar en adelante los horizontes de la producción nacional. El mensaje era: no se dediquen a películas policiales. El relato de la realidad chilena no podía apuntar a su lado oscuro, sino a su imagen de exportación, hacia el criollismo.

De esta manera, a partir de estas dos experiencias fallidas, tanto la come-

dia como el policial verán retrasado su desarrollo en la historia fílmica nacional. Si bien en esta década el argentino José Bohr filmó dos comedias en Punta Arenas (*Como por un tubo*, 1919, y *Mi noche triste*, 1920), se dice que los resultados fueron desastrosos, disolviéndose su productora Magallanes Film en 1920. La comedia chilena tendría que esperar a la llegada del cine sonoro en la década de 1930 para asentarse en el gusto del espectador. Por otra parte el género policial no tendría verdaderamente un desarrollo en el país, probablemente por el temor a la censura, aunque eso está por verse.³

La agonía de Arauco (1917) o la fórmula «amor + paisajes»

A pesar de que parecía que cada nuevo film chileno despreciaba la historia anterior del medio, es decir, se autoproclamaba como el primer largometraje nacional (los anteriores son siempre ensayos), la gente del mundo cinematográfico nacional tenía clara conciencia de las experiencias pasadas. Eran valiosos datos del mercado en el que operaban. Además, en un mundillo tan reducido, eran casi siempre los mismos los que trabajaban (especialmente los actores). El fracaso de *La baraja de la muerte* no debió ser un dato muerto. Todos aquellos que aspiraban a realizar filmes recibieron el mensaje: al menos hasta 1924 (fin del régimen parlamentario que coincide con un «relajamiento» de las temáticas cinematográficas chilenas⁴), de las 25 obras que se estrenaron en el país, sólo cuatro ofrecían «lados negativos» de la realidad chilena, aun cuando fuera en función de mensajes moralizantes.⁵

De esta manera, Salvador Giambastiani (camarógrafo y probablemente director de *La baraja de la muerte*), junto con sus socios Guillermo Bidwell y Luis Larraín en la productora Chile Film, decidieron al año siguiente recurrir a un argumento menos comprometedor, inaugurando de esta forma la cinematografía nacional sobre el amor y la redención con fondo costumbrista o histórico. El texto era de una joven escritora nacional, Gabriela Bussenius que, bajo el seudónimo de Gaby, escribía en diversas revistas nacionales. *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* fue el título de la obra, en la cual figura la joven como directora, pero como dice Eliana Jara, lo más probable es que Giambastiani haya sido el responsable principal del film.⁶

³ Eliana Jara ofrece un vistazo panorámico a los géneros y a la recepción de las películas mudas chilenas.

⁴ Con títulos como *Cocaína* en 1927.

⁵ *La Avenida de las Acacias* (1917) presentaba el secuestro de un mujer; *Uno de abajo* (1920) hablaba sobre el alcoholismo; *Pájaros sin nido* (1922) narraba un mundo de orfandad y miseria; *Almas perdidas* (1923) estaba ambientada en un sórdido conventillo.

⁶ En los comienzos del cine se advierte que el área denominada artística (actuaciones y coreografías) se veía separada de la técnica (cámara e iluminación), asumiéndose

El argumento de la obra habla de la redención de una persona mediante el amor:

Su protagonista es una hermosa y rica viuda que ha perdido su marido y su hijo en una terrible tragedia. El recuerdo de los muertos queridos parece haber cerrado su corazón a un nuevo amor, pero al fin conoce a un hombre cuyo tacto exquisito, comprendiendo el estado de alma de aquella mujer, consigue despertar en ella una nueva pasión, borrando poco a poco el doloroso recuerdo hasta llegar al olvido de los muertos (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 3).

Lo que llamaba la atención de la obra era el fondo costumbrista, con pasajes históricos, que servía de escenario al romance, caracterizado por los «hermosos paisajes» del sur de Chile, tierra de los mapuches.

Inteligentemente ligado a la trama principal, se desarrolla un argumento secundario que nos cuenta la vida pretérita y presente de los araucanos, los indómitos indios convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia. Sirve de ligamento al tema primario con el complementario, dulce personaje representado por Catrileo, el desgraciado indio protegido de la protagonista (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 3).

La intención de la autora del argumento era seguramente crítica, pero puesto en pantalla en el contexto de un romance, dejaba de ser crítica social y pasaba a ser drama genérico, tipo tragedia. El título del film apunta un poco a eso, la desgracia. Seguir hablando del film sin haberlo visto sería incorrecto, pero el punto es que esta confusión de estilos, mezcla de romance con crítica social y paseo por el sur, no fue muy lograda, en la opinión de algunos espectadores. «El argumento de *La agonía de Arauco* y el desarrollo de las fábulas y sus episodios son algo flojos; el argumento se basa en hechos inverosímiles», se dijo en *El Mercurio* de Santiago (27/4/1917: 8). De hecho, a simple vista, la premisa inicial de la historia era difícil de aceptar:

Isabel ha perdido a su hijo y a su esposo de una manera trágica: un día jugando al tennis, el marido de Isabel da un golpe con su raqueta al hijo adorado y éste muere a consecuencia de esta lesión. El padre, desesperado, se arroja a un lago y se ahoga (*El Diario Ilustrado*, 27/4/1917: 5).

que el director se encargaba de lo primero y el camarógrafo o «técnico» de lo segundo. Con el tiempo, los técnicos deben haber tomado el poder sobre la gente de teatro o los escritores, por razones obvias: el cine reside en un dispositivo tecnológico. El técnico aprendió a dirigir actores, más que lo que el «artista» aprendió a operar el complejo tecnológico de un film.

El mismo cronista admitía: «Es verdad [...] que la trama de *La Agonía de Arauco* se resiente de falta de interés, de un hilo conductor central que encadene los acontecimientos». El relato de la realidad humana era flojo. Más allá de presentar una cueca, las personas no tenían que ver mucho con Chile (en rigor los mapuches no son chilenos). «El vestuario de los indios que toman parte en uno de esos episodios, no es el que corresponde a los araucanos; esos indios son a todo reventar, unos pieles rojas mal trajeados», advertía *El Mercurio* capitalino (27/4/1917: 8). Efectivamente, no fue por el argumento (las acciones humanas relatadas) que la obra fue bien recibida. Lo fue por los paisajes que mostraba, por las visiones de la realidad natural (no humana), por la nitidez de las imágenes, como explica la revista antes citada:

Los [nuevos] novios pasean su luna de miel por los sitios más hermosos de Chile. Valdivia y sus pálidas islas sembradas de helechos; los canales del sur, en cuyas aguas tranquilas se bañan las faldas de la cordillera; Puerto Montt con su silencio de colonia aislada, Llanquihue y sus paisajes soñados, en fin toda esa fantasmagoría que nos habla de bellezas naturales (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 3).

La prensa concluía que, al menos en lo técnico, Chile estaba preparado para tener una buena cinematografía. Lo que faltaba era otra cosa, decía una parte de la prensa:

Las fotografías y el procedimiento son casi perfectos y además el buen gusto que el operador ha tenido para escoger las situaciones y paisajes, han quedado también de manifiesto en forma incontrovertible. [...] Falta, solamente, que se seleccionen los argumentos y se les sepa combinar en forma que interesen al público y que poco a poco los autores vayan ajustando sus procedimientos escénicos a la realidad o a la lógica (*El Mercurio*, Santiago, 27/4/1917: 8).

El cronista de *El Diario Ilustrado* asentía: «si se ha dado poca importancia al asunto o a la trama, ha sido en bien del elemento de paisaje o pictórico propiamente tal» (27/4/1917: 5). «Todos los críticos han estado conformes en afirmar que son para Giambastiani lo mejores honores de la jornada», sentenció la revista *Cine Gaceta* (agosto 1917: 3).

Si la primera gran conclusión extraída del film fue de orden técnico (tenemos buenos técnicos), la segunda será de tipo genérico: los argumentos en un film debían ser «combinados» de forma interesante. En el fondo, creemos, era un llamado a ajustar los filmes a un género, a un tipo de historia y no mezclando diferentes tipos de acciones (en este caso, la tragedia, el sentimiento amoroso, la mirada turística, la mirada etnográfica, la crítica, etc.).

Una tercera conclusión arrojaba la crítica sobre *La agonía de Arauco*, de orden mediático-cultural: el cine de ficción también es propaganda nacional. Toda imagen es finalmente publicitaria. La obra, «además de tener emoción [...] servirá para hacernos propaganda eficaz en el extranjero respecto a las bellezas que tiene nuestro suelo», se decía en *El Diario Ilustrado* (24/4/1917: 5). También lo había captado así *El Mercurio* de la capital:

Haciendo obra patriótica, la Chile Film quiso que *La agonía de Arauco* fuera también un film de propaganda de las bellezas naturales de nuestro país. Por esto las escenas se desarrollan en los más variados puntos de nuestro territorio, principiando por Viña del Mar, el aristocrático balneario, hasta llegar a los últimos confines de nuestra frontera, en la zona de los lagos, bosques y mapuches (*El Mercurio*, Santiago, 24/4/1917).

Si la obra como unidad podía considerarse como publicidad positiva para Chile, quería decir que los pasajes críticos, la tragedia mapuche, se habían diluido completamente en el mar del romance turístico. Como expresamente lo había dicho la obra, el romance había logrado el olvido de los muertos.

La obra, que constaba de 28 escenas de cerca de dos horas, fue estrenada en Santiago en abril de 1917, simultáneamente en dos cines, el Alhambra y el Unión Central. El despliegue publicitario de la obra fue considerable y se puede afirmar que fue el primer film nacional en contar con una verdadera campaña publicitaria, a través de numerosos avisos pagados en la prensa (en uno de ellos se lo presenta como el «primer gran film nacional»). Para el estreno, Gabriela Bussenius incluso invitó al Presidente de la República Juan Luis Sanfuentes, quien asistió con su familia a uno de los palcos del teatro Unión Central. Las entradas a ambas funciones de estreno fueron tomadas con anticipación. En el Unión Central cada palco costaba 20 pesos, mientras que la platea 4. En el Alhambra, el palco costaba 15 pesos, la platea 3, el balcón 1.50 y la galería 0.80. La exhibición de la obra además contó con música especialmente compuesta por el maestro Angel Torrens, y en su proyección en el Alhambra se utilizó el novedoso y silencioso proyector Simplex. La obra gozó de una gran asistencia de público en el estreno, para pasar después a ser explotada en otros teatros, como el Dieciocho, el Garden, el Septiembre y el Brasil, lo que habla naturalmente de una favorable recepción. De hecho cuatro meses después, en agosto, se seguía hablando de la cinta en las revistas cinematográficas locales.

El éxito era producto del trabajo. Pero más que del trabajo, de la inversión. Lo dijeron los propios cineastas, en una revista especializada:

Hasta entonces [la creación de la productora Chile Film], se habían hecho películas solamente por vía de ensayo y para especular con el califica-

tivo de film nacional. Nadie se atrevía a montar talleres, galerías y laboratorios; todo se improvisaba en forma de que, concluida la elaboración de la cinta, no quedara ninguna inversión gruesa muerta. La Chile Film, no. Segura del éxito, edificó casa, teatro de pose, laboratorio definitivo, compró numerosos aparatos, contrató empleados, etc. Así se comprende que *La agonía de Arauco* haya resultado una verdadera obra cinematográfica que puede ser colocada sin desmedro al lado de muchas cintas europeas producidas por casas veteranas del film (*Cine Gaceta*, agosto 1917: 3).

Entusiasmada por el éxito, la Chile Film producirá otra obra ese mismo año de 1917, titulada *El hombre de acero*, donde se repitieron fórmulas. El texto era de los jóvenes dramaturgos Rafael Frontaura y Carlos Cariola. Aquí también encontramos tragedia (muerte del rico padre del protagonista), redención (esta vez mediante el trabajo, el protagonista ex aristócrata se dedica a la mecánica), huida al campo (instala un taller en un pueblo perdido), cueca, paseo por hermosos paisajes del país, impecable nitidez de las vistas, etc. Y un personaje popular encantador. Así como en *La agonía de Arauco* fue el niño Catrileo, en *El hombre de acero* fue la personificación que el actor Nemesio Martínez hizo de un «roto chileno» quien se «robo» la película (*Cine Gaceta*, agosto de 1917: 4). (Entusiasmados también por el éxito, Gabriela Bussenius y Salvador Giambastiani se unieron en matrimonio a fines de ese año.)

Alma chilena (1917) o el nacionalismo universal

El éxito de *La agonía de Arauco* parecía augurar que 1917 sería un año favorable para las producciones cinematográficas nacionales. Al menos en Valparaíso una casa productora así lo entendió y dobló la apuesta propagandística, asentándose de lleno en el terreno criollista, logrando superar notablemente el éxito de la producción de Chile Film. Ese empresario era Carlos Eckardt, director-gerente de la Frey Film, establecimiento pionero de la fotografía nacional, que ofrecía desde los albores del siglo servicios fotográficos a la prensa, particulares y familias.

La obra a producir era un absoluto producto de lo que puede denominarse efecto de demostración. Si una obra chilena con postales turísticas de fondo, como *La agonía de Arauco* había funcionado muy bien y si una obra criollista extranjera, como la argentina *Nobleza gaucha* venía siendo grito y plata desde su estreno en Chile en 1915, ¿por qué no insistir con esa fórmula? Es más, ¿por qué no contratar a los mismos responsables del gran éxito trasandino en Chile? Efectivamente, el matrimonio conformado por Arturo Mario y María Padin protagonizará el próximo film nacional titulado *Alma chilena*. Mario no sólo ocupó el papel protagonista, sino que además escribió y dirigió la cinta.

Es interesante notar que, tratándose de una película de corte netamente nacionalista, nadie en ninguno de los testimonios recogidos haya dicho algo sobre la extranjería de los responsables artísticos del film, ni en este film ni en los dos siguientes de la dupla, igualmente nacionalistas. Eso nos lleva a postular que era probable que el público cinematográfico ya comprendiera de alguna manera la artificialidad del dispositivo cinematográfico. El cine no es la vida, el cine no ofrece verdades sino verosimilitudes. En un mercado competitivo, no importaba que fueran extranjeros los que encarnaran el alma nacional. Lo importante era que fueran «los mejores». Que fuera un buen producto y no necesariamente un producto que correspondiera a la realidad. (Además, es probable que *el otro* sepa mejor cuál es la imagen de uno; uno está muy cerca para verse a sí mismo.)

Reiterando la fórmula de *Nobleza gaucha*, Arturo Mario planteó una obra basada en la presentación de fiestas típicas (carreras, corridas de vacas, almuerzos campestres y cuecas con arpa y guitarra), costumbres populares, paisajes del sur del país, «nuestras hermosas playas», etc. La redención aparece nuevamente, transformándose en un elemento casi tan indispensable para la cinematografía nacional, como las cámaras o el vestuario. El argumento era narrado así:

Don Pedro Dávila, hombre honrado y pudiente, se arruina en negocios de bolsa y entrega todos los bienes a los acreedores, aunque con ello queda en la miseria, y se va con su hija única, María, a ocupar un puesto muy subalterno en unas minas de don Carlos Hernández en Vallenar. Don Carlos, que está de novio con una rica heredera de Limache —donde se celebran grandes fiestas por el noviazgo— ve un día a María en su ventana, y con la despreocupación de los que pasan sin mirar las flores que pisotean, enamora a la muchacha, la seduce y después se va tranquilamente a Limache a efectuar su matrimonio. Entre tanto, don Pedro, minado por la miseria, cae gravemente enfermo y muere en una noche de tempestad, y su hija queda en la orfandad y en la deshonor, al mismo tiempo que don Carlos se casa allí en el sur. [...] Don Carlos vuelve a Vallenar con su esposa y allí sabe la muerte de don Pedro, y, arrastrado por la conciencia, va a visitar a la huérfana seducida. Pero su esposa, advertida por la misma mujer, Celestina, que atizó los amores con la muchacha, sigue tras de don Carlos y descubre la seducción: la infeliz María se va de allí, compadecida y acompañada solamente de un pobre roto, Pancho, hijo de Micaela, y mozo de don Carlos. María se va al sur y se acoge en casa de un antiguo servidor de su familia, Antonio, en una humilde caleta, donde llega a ser el ídolo de los pescadores y el objeto del amor silencioso de uno de ellos, León; una chicuela, fruto de aquella seducción, alegra las tristezas de María. Los azares del destino llevan en viaje, por mar, a don Carlos y su esposa hacia el Sur; el buque se incendia, la esposa perece allí y los demás naufragos, entre ellos don Carlos privado

de movimiento, llegan a la misma caleta de María, y don Carlos a la misma casa de Antonio, donde lo cuidan y salvan, pero sin que María se muestre a él (*Cine Gaceta*, octubre 1917: 7).

Y en este océano de acontecimientos, ¿dónde está la chilenidad? El mismo cronista nos ofrece un análisis casi sacado del mejor manual de identidad nacional. Según él mismo, el «alma chilena» estaría en:

la ligereza de conciencia del patrón que seduce a una pobre muchacha, [...] la audacia de un hombre de fortuna que arriesga en los negocios cuanto tiene [...] la nobleza de un roto humilde, tosco, ordinario, pero generoso [...] la infantil inocencia de una pobre muchacha que se deja engañar por palabras de amor [...] la varonil ternura de unos cuantos pescadores humildes (*Cine Gaceta*, octubre 1917: 7).

Es decir, más allá de lo material, los paisajes, las vestimentas, los objetos, la chilenidad está en los valores, en ciertas actitudes humanas, en lo que se conoce como idiosincrasia. Sin embargo, ese periodista comprendía que la chilenidad era una cosa no necesariamente única y exclusiva. Explicaba que «todos esos rasgos [son] comunes a todo pueblo, pero [...] tienen especial vigor y acentuación en el alma chilena». En el fondo, la chilenidad de *Alma chilena* se parecía mucho a la argentinidad de *Nobleza gaucha* y de hecho muchos contemporáneos notaron la similitud:

Aunque de tema absolutamente diferente no sabemos por qué todos encuentran cierta similitud entre *Alma chilena* y la película de Cairo [*Nobleza gaucha*]. Nosotros nos figuramos que debe ser cierta analogía entre las costumbres populares que aparecen retratadas en la película y por la belleza de los títulos en verso, fieles exponentes de la poesía popular, que adornan ambas obras (*Cine Gaceta*, diciembre 1917: 19).

La apuesta por este nacionalismo universal de la dupla Mario-Padín tenía una ventaja explícita: se trataba de un film que podía funcionar perfectamente fuera de Chile. Efectivamente, a fines de 1917 una copia de la obra fue explotada en Buenos Aires, aunque ignoramos con qué resultados. En sus intertítulos finales, *Alma chilena* ofrece un resumen nacional que lleva el sello inconfundible de la cultura del *Martín Fierro*. El alma chilena sería:

Rebelde a todo tirano / Ardorosa en los amores, / Dispuesta a olvidar rencores / Si se le tiende la mano; / En todos mira a un hermano / Con que le digan «te obligo»; / Altiva ante el enemigo, / Del honor patrio celosa, / Mata por cualquier cosa / Y muere por el amigo (*Cine Gaceta*, octubre 1917: 7).

Se trata de una identidad netamente masculina, pero flexible, donde el orgullo, la valentía y la pasión dan paso, según la ocasión, a la ternura, la generosidad y la nobleza. Esta identidad varonil se reiterará en las dos siguientes películas históricas, personificadas en sujetos combatientes.

Alma chilena fue un éxito de taquilla no sólo en Valparaíso sino también en Santiago y otras ciudades, al punto que un cronista asegura haber tenido «un número de exhibiciones superior en mucho al de las más famosas películas que se han pasado por los teatros de Chile». Juan Pablo González y Claudio Rolle cuentan que el film fue un exitazo en el norte: en Iquique la obra fue exhibida 17 noches seguidas (enorme, para la época) en el biógrafo Aurora.

La explotación del film fue apoyada con una campaña publicitaria compuesta de «dos tipos de afiches y de numerosos carteles ilustrados». En su exhibición en el cine Alhambra de Valparaíso fue acompañada por la música conducida por el maestro Pablo Salvatierra, constituida por canciones populares chilenas y obras famosas adaptadas.

Todo por la patria (1918) o hacia la certificación oficial

La Frey Film y la dupla argentina Mario-Padín no tardaron mucho en ofrecer una siguiente película. En mayo de 1918 fue el estreno de *Todo por la patria*. Nuevamente era un film de romance, pero esta vez el fondo era histórico. Se trataba de un tipo de episodio comúnmente denominado como gesta nacional, es decir donde la identidad de una nación se hace una sola, volcada hacia una construcción política, como es la idea de patria. En general las películas bélicas nacionalistas son el punto más alto de la legitimación cinematográfica (Stalin dijo al cineasta Sergei Eisenstein, luego de ver las hazañas de su *Alexander Nevsky* (1938), «finalmente, es usted un buen bolchevique»). Con su tremenda carga emotiva, este tipo de obras logran potenciar actitudes valorativas de lo propio al punto de convertirse en acontecimientos nacionales, incluso políticos, como la gran influencia que, se dice, tuvieron *Patton* y *Rambo* en sus épocas en la Casa Blanca.

En 1918, el fondo a construir visualmente era la Guerra del Pacífico. Escrito por Luis Retana, el argumento se difundió resumido de la siguiente forma por la prensa:

Al sobrevenir la guerra con el Perú, los jóvenes chilenos van a enrolarse para defender la patria. Entre éstos se alistan Roberto y Lucas. El primero, hijo del dueño del fundo que labra la familia del segundo. Para ninguno como para Roberto, la partida es cruel, porque él ama a Rosa, hermana de Lucas, y la quiere contra la voluntad de su padre, quien manifiesta que mientras él viva su hijo no se casará con ella. Los dos muchachos parten a la guerra, conduciéndose como héroes. Lucas muere en la toma

de Arica. Roberto, conjuntamente con los demás, vuelve a su hogar después de la victoria, trayendo a los padres del compañero muerto la dolorosa noticia. Aquellos la reciben con la consiguiente angustia. En ese preciso instante el padre de Roberto les dice que si el hijo de ellos murió como héroe, él ofrece el suyo para Rosa (*El Chileno*, 4/5/1918: 1).

La guerra permite el amor y reconcilia las diferencias de clase. Además, de alguna manera este film bélico nacionalista hace desaparecer las diferencias nacionales: «En el reparto de *Todo por la patria* no hay más extranjeros que Arturo Mario y María Padin quienes, por lo demás, están completamente chilenizados», decía el cronista de *Cine Gaceta* en febrero de 1918 (16). Efectivamente, la situación bélica fue interpretada con un discurso integrador más que distanciador, como señala el mismo periodista: «se han salvado con exquisito tacto todos los escollos que pudieran herir la susceptibilidad del pueblo peruano y es exaltado el heroísmo de los dos bandos en lucha».

La conveniencia de un tipo de film como éste, que combina el drama y el conocimiento histórico, resulta evidente para la prensa contemporánea: «Emocionantes episodios de batallas históricas y hermosos trazos de novela sentimental forman el conjunto de los cuadros cinematográficos que presenta la nueva película, todo lo cual la hace sentida y patriótica a la vez», decía el periodista de *El Chileno* (4/5/1918: 1). Espectáculo e historia, una sola cosa.

Pero si *Alma chilena* se aseguraba la correspondencia con la realidad chilena desde su mismo título e incluyendo cuecas, *Todo por la patria* debía hacer algo más. Pues en ese indiferenciado título no se adivinaba Chile, podía ser cualquier patria, el concepto de patria. (De hecho un cronista comentó que lo único malo de la cinta era su «gastado título».) Así, la construcción histórica del film debió trabajar en la correspondencia. El vestuario militar fue especialmente confeccionado en talleres militares. El Gobierno, consciente de la importancia propagandística del cine, facilitó a la producción armas de la época de la guerra, que fueron cargadas por dos mil «verdaderos» soldados de tropa, comandados por sus propios oficiales. Los trenes que figuraron en la obra eran de la época en cuestión, facilitados por Ferrocarriles del Estado. «Los anacronismos han sido cuidadosamente evitados [...] la obra ha sido estricta a la verdad histórica», comentaban en *Cine Gaceta* (febrero 1918: 16). La obra alcanza el estatus de documento de propaganda oficial. Los afiches publicitarios mencionarán esta participación del Gobierno. Por otro lado, la obra buscó explícitamente un sentido oficial: la Frey Film hizo «todo lo posible» para estrenar la obra el 5 de abril, para el aniversario de la Batalla de Maipú, sin embargo sólo pudo hacerlo el 2 de mayo.

Certificada la correspondencia de la obra (incluso el Regimiento Maipú fue invitado a las proyecciones previas al estreno), la producción pudo dedicarse con tranquilidad al segundo aspecto: el drama. Y lo hizo con particu-

lar atención al ámbito de la exhibición: «La ficción de las batallas será completa, pues, los ruidos de fuego artillero y de fusilería serán imitados por el cinetófono Allefex», advertía *El Mercurio* porteño (3/5/1918: 3). Lo que se vende no es una historia, sino un espectáculo. En las proyecciones de estreno, simultáneo en los cines porteños Alhambra y Colón (competidores), se interpretó música especialmente compuesta para la ocasión, en el Alhambra conducida por el mismo autor del argumento, Luis Retana, y en el Colón por el maestro Hippier. Los avisos publicitarios en la prensa vendían la obra destacando especialmente la grandiosidad de la producción. Se venden también los materiales, no sólo el resultado final. «2.000 individuos de tropa en escena. Dirigidos por su propia oficialidad. Vestuario especialmente confeccionado en los talleres militares. Armas de la época de la Guerra del Pacífico, facilitadas por el Gobierno», reza uno de ellos (*Cine Gaceta*, febrero 1918: 16).

La explotación inmediata del film en Valparaíso (en ambos cines) duró cinco días seguidos, en los que se dice hubo salas repletas. Entusiasmada y siempre refundacional, la prensa opinaba que ahora sí, ésta era la primera película chilena verdaderamente:

Pocas películas se hicieron en Chile, y las que se hicieron puede decirse que fueron ensayos. *Todo por la patria* es, pues, la primera producción cinematográfica que cabe considerar como exponente de tal industria entre nosotros. [...] Puede decirse, con justicia, que con esta cinta se inicia dignamente la industria cinematográfica chilena (*El Mercurio*, Valparaíso, 3/5/1918: 5).

Manuel Rodríguez (1920) o la legitimación total

Estaba quedando claro, a fines de la década de 1910, que a mayor espectacularidad mayor repercusión comercial y cultural. El film *Manuel Rodríguez* de 1920 recogerá esas señales del mercado y llevará su producción a un nivel superlativo en relación a lo que habían hecho sus antecesoras, en el tamaño de la producción, en el nivel de asesoramiento histórico, en la cantidad de publicidad, y también en el éxito de taquilla y crítica.

Retomando el espectáculo bélico de *Todo por la patria*, y luego de un 1919 más bien flojo,⁷ la dupla «chilenizada» Mario-Padín decidió llevar a la pantalla la figura del héroe de la independencia Manuel Rodríguez, «figura grandiosa a quien todos conocemos», como decía *El Mercurio* de Santiago (28/5/1920: 14). Actuando también como productores (Mario-Padín Films),

⁷ Se filmaron dos largometrajes, uno criollista en Valdivia, titulado *Una víctima*, y una comedia en Punta Arenas llamada *Como por un tubo*, con resultados más bien discretos. De la valdiviana, un contemporáneo llegó a decir que «la única víctima es el público»; véase Eliana Jara (1994).

el matrimonio argentino trabajó con el texto del chileno Rafael Raveau y puso en escena a los actores nacionales más populares, Pedro Sienna y Nicanor de la Sotta, entre otros.

Con una vasta experiencia, la dupla argentina concibió el proyecto aplicando lo que ya era norma en el cine de gran presupuesto en el mundo: publicitando los materiales. Antes del estreno de la cinta en Valparaíso (18 de mayo) y en Santiago (1 de junio), la prensa dio cuenta seguidamente de las dimensiones de la producción (más de cien mil pesos, dicen los mismos afiches), del trabajo de construcción de los escenarios y del asesoramiento histórico.

La legitimación culta fue aquí como nunca. Se nos dice que el texto de Raveau fue basado en fragmentos tomados de la célebre novela *Durante la Reconquista* de Alberto Blest Gana, de obras historiográficas de Diego Barros Arana y Miguel Luis Amunátegui, y de «la tradición popular». La elección de diversos tipos de fuentes para la historia no era casual. En esta producción se reconocía explícitamente, quizás por primera vez, que el cine histórico era una suerte de historia novelada. Los cronistas y la producción misma admitieron que el film histórico debía tener historia y drama, realidad y ficción. El guión de *Manuel Rodríguez* fue visto como un «argumento [...] que encierra una novela que gira dentro de un tema estrictamente histórico» (*El Mercurio*, Santiago, 28/5/1920: 14). (El término «novelescos» fue utilizado además para designar a los personajes que no tenían una existencia histórica.) Si la combinación perfecta era historia y drama, entonces las habilidades de los autores debían ser el estudio y la imaginación combinadas: «Se nota en el autor mucho estudio al tratar la personalidad de Manuel Rodríguez y bastante imaginación para procurar a la manufactura editora momentos en que lucirse y demostrar su empuje», decía *El Mercurio* capitalino (2/6/1920: 14).

Esta diversidad de elementos nutrientes de un film histórico, según algunos, no es sólo requerimiento del medio (educar y entretener), sino parece ser una exigencia planteada por el mismo objeto a filmar. Un cronista sostenía que era la vida misma del Manuel Rodríguez histórico la que pedía diversidad.

La vida de Manuel Rodríguez es un verdadero romance. Su personalidad es una mezcla de los sentimientos más hermosos que pueden adornar el alma de un hombre: [...] audacia [...] temperamento fuerte [...] amor a su tierra [...] la fuerza y el empuje de la raza [...]. Toda esta epopeya es la que se ha puesto en un film, que por todo concepto, es grandioso (*El Mercurio*, Santiago, 1/6/1920: 16).

Sujeto (industria) y objeto (historia) se fusionan. Una vida romántica exige un film romántico. No es que la industria construya romances, éstos

constituyen la esencia de la vida a filmar. ¿Qué es la vida sino pura diversidad? ¿Existe alguna disciplina que en exclusividad logre captar toda la complejidad de los seres humanos biografiados? El cine responde negativamente: se necesitan diversas tradiciones y disciplinas para construir sujetos y realidades fílmicas. O lo que también se conoce como «de todo un poco».

Historia y espectáculo se logran fusionar en este todopoderoso medio que es el cinematógrafo. La correspondencia histórica de la producción (y no sólo del texto) era uno de los argumentos más para vender la obra. La prensa informaba una semana antes del estreno:

Todos los materiales que se han necesitado para la confección escénica de la obra han sido diseñados por personas de mucha cultura histórica. Los trajes de civiles se han tomado del Álbum Geográfico de Chile, cuyo autor es el ilustre sabio francés Claudio Gay. Los trajes de militares y armamentos han sido confeccionados por los modelos que facilitara el Museo de Historia Militar (*El Mercurio*, Santiago, 23/5/1920: 23).

Y no se trataba sólo del vestuario y los objetos. Las locaciones también guardaban relación con la realidad histórica:

Las escenas de la reconstrucción histórica han sido efectuadas en los mismos sitios de leyenda: así veremos el convento de San Francisco, construido en 1582, las casas de carreras en el camino de San Pedro, las chozas del camino a Melipilla, la histórica sala de Curimón, la cárcel de los Talaveras, etc. (*El Chileno* 18/5/1920: s/p).

Si no se podía contar con la locación «tal como era», pues se reconstruía. Así sucedió con la fachada de la antigua Catedral de Santiago, delante de la cual se recreó el fusilamiento del capitán Vicente San Bruno. Este hecho, por supuesto, fue uno de los más publicitados. El efecto de real, como diría Roland Barthes, funcionó a la perfección. «Se aprecia verdaderamente lo que fue la vida urbana y las luchas entre chilenos y españoles», decía alguien en *El Mercurio* de Santiago (2/6/1920: 14).

En el espectáculo cinematográfico sujeto y objeto tienden a fusionarse. Hemos visto que una obra grandiosa tiende a ser vendida con eslogans grandiosos. El objeto pide su metodología. No fue ésta la excepción: la campaña publicitaria de *Manuel Rodríguez* fue la más grande vista hasta el momento, con avisos en la prensa de hasta un tercio de página, con fotos de los actores principales y con frases como «el más grandioso film chileno», «una película que debe enorgullecernos», e incluso «magno suceso histórico nacional». Claro, si el film se refería a un gran suceso histórico, la obra misma también debía convertirse en un gran suceso histórico.

La prensa hizo eco de la grandiosidad de la producción (en esa época a los periodistas se les conocía como publicistas). Días antes de su estreno en Santiago, *El Mercurio* capitalino ya anunciaba que se trataría del «acontecimiento nacional de mayor importancia en Santiago en el año» (29/5/1920: 16). Naturalmente, como todas, *Manuel Rodríguez* también fue la que inauguró la historia cinematográfica: «la primera del género que se emprende en el país», dijo el mismo periodista.

La película, en lo inmediato, hizo gran público tanto en Valparaíso como en Santiago. Los estrenos fueron multitudinarios. Exagerando, los mismos avisos publicitarios decían que para el estreno en la capital habían quedado dos mil personas sin entradas. En el puerto fue exhibida durante más de una semana corrida en el Alhambra, lo que no es poco. La calidad técnica del material fue juzgada óptima («la fotografía es clarísima, de gran nitidez y llena de efectos de luz»), atribuyéndola a la incorporación de técnicas estadounidenses: «los operadores se han imbuido del tecnicismo yankee para dar a su acción el mayor brillo posible» (*El Mercurio*, Santiago, 2/6/1920: 14). La película fue virada al color y se la publicitó como film «en colores».

Conclusiones

Las películas de la década del diez levantaron una imagen de país que pudiera competir en un mercado dominado por las imágenes extranjeras. En clave comercial, una imagen competitiva (rentable). En clave cultural, una imagen propia (culta y legitimada), pero cosmopolita o lo que hemos denominado como nacionalismo universal.

Si bien el cine en primer lugar responde a un asunto económico, no es casual que la gran mayoría de las cintas de la primera década de la historia del cine chileno sean de corte histórico-criollista, en un contexto donde el cine histórico no era necesariamente uno de los géneros preferidos (superado ampliamente por el drama policial y por el romance). Recién adquirido un juguete que permitía la creación de imágenes, el aparato se dirigió primero a construir imágenes de sí mismo, en un contexto donde además el sentimiento nacional se fomentaba desde diversos ámbitos: desde la industria de la diversión (motivos del Centenario), desde el Estado (fiestas del Centenario y litigio con Perú), desde los grupos nacionalistas (ligas patrióticas), etc. ¿Cómo competir con las imágenes de otros sin haber constituido unas propias?

Pero este acto de afirmación propia no es libre, se hace dentro de los requerimientos de un medio. No se trata de ideas o sentimientos en sí, son ideas y sentimientos para un medio específico dirigidas a un público específico. Sería absurdo concluir entonces que el mundo audiovisual tenía una (libre, incondicionada) imagen épica de Chile, tanto sus productores como sus espectadores. A lo más podríamos decir que al espectador le divertía o le

gustaba esa imagen épica en los cines. Nuestro campo de estudio se queda estrictamente en el dispositivo, entendiendo que el estudio de la recepción y la asimilación de las imágenes relatadas es una tarea titánica y multidisciplinaria. Sólo podemos concluir entonces en torno a los factores que fueron amoldando ese exitoso relato épico. A lo largo de esta breve investigación, podemos decir que los criterios fundamentales, propios del medio y la industria cinematográficos, que van modelando esas imágenes de afirmación nacional en estos años fueron:

- la calidad técnica (nitidez, claridad, oscilación, etcétera)
- la belleza (hermosas vistas de hermosos paisajes)
- la aceptación general (legitimidad)
- la similitud con las imágenes extranjeras (que sean comparables)
- la espectacularidad (grandiosidad)

Referencias

- BOURGET, Jean-Loup (1992). *L'histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. París: Gallimard.
- GODOY, Mario. (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago: Imprenta Arancibia.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio ROLLE. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- JARA, Eliana. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes.
- OSSA, Carlos. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- RINKE, Stefan. (2002). *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Dibam.
- SKLAR, Robert. (1994). *Movie-made America. A cultural history of american movies*. New York: Vintage Books.