

ARTISTAS EN LA INDUSTRIA

LOS ORÍGENES DEL CINE SONORO CHILENO



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE

ARTISTAS EN LA INDUSTRIA

LOS ORÍGENES DEL CINE SONORO CHILENO

ARTISTAS EN LA INDUSTRIA

LOS ORÍGENES DEL CINE SONORO CHILENO

Investigación
Luis Horta

Asistente de investigación
Camila Campos

Edición
Daniela Colleoni

Asistente de edición
Juan Pablo Martínez

Imagen de portada:
Casting de actrices para la película "Canción de amor"
(Juan Pérez Berrocal, c. 1930)
Cineteca Universidad de Chile

Cineteca Universidad de Chile
Santiago de Chile, 2018

ISBN: 978-956-393-888-3



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE

En colaboración con:



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes

Proyecto financiado por:



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile

Este proyecto ha sido desarrollado por la Cineteca de la Universidad de Chile, y ha contado con el financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por medio del concurso Programa de apoyo al resguardo del patrimonio audiovisual, convocatoria 2016.

Agradecemos a quienes han participado, apoyado y colaborado en esta investigación:

Cineteca de la Universidad de Chile: Daniela Colleoni, Carlos Ovando, Valentina Ávila, María Ignacia Bauzá, Bárbara Olmedo, Camila Campos, Paula Cárdenas, Juan Pablo Martínez; Instituto de la Comunicación e Imagen: María Olivia Mönckeberg, José Miguel Labrín, José Manuel Santibáñez, Joselyn Miqueles, Claudia Neira, Constanza Contreras, y todos los funcionarios del Instituto; Dirección de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile: Fernando Gaspar, Carola Ojalvo, Guillermo Jarpa. Carrera de Cine y TV de la Universidad de Chile: Nicolás Acuña, Carlos Flores, Orlando Lübbert, Carlos Ossa, Carlos Saavedra, Victoria Watson; Biblioteca Mario Planet del Instituto de la Comunicación e Imagen: Norma González, Manuel Cabezas, Alejandro Acevedo.

Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México; Cinemateca del Pacífico; Biblioteca Nacional de Chile; www.memoriachilena.cl.

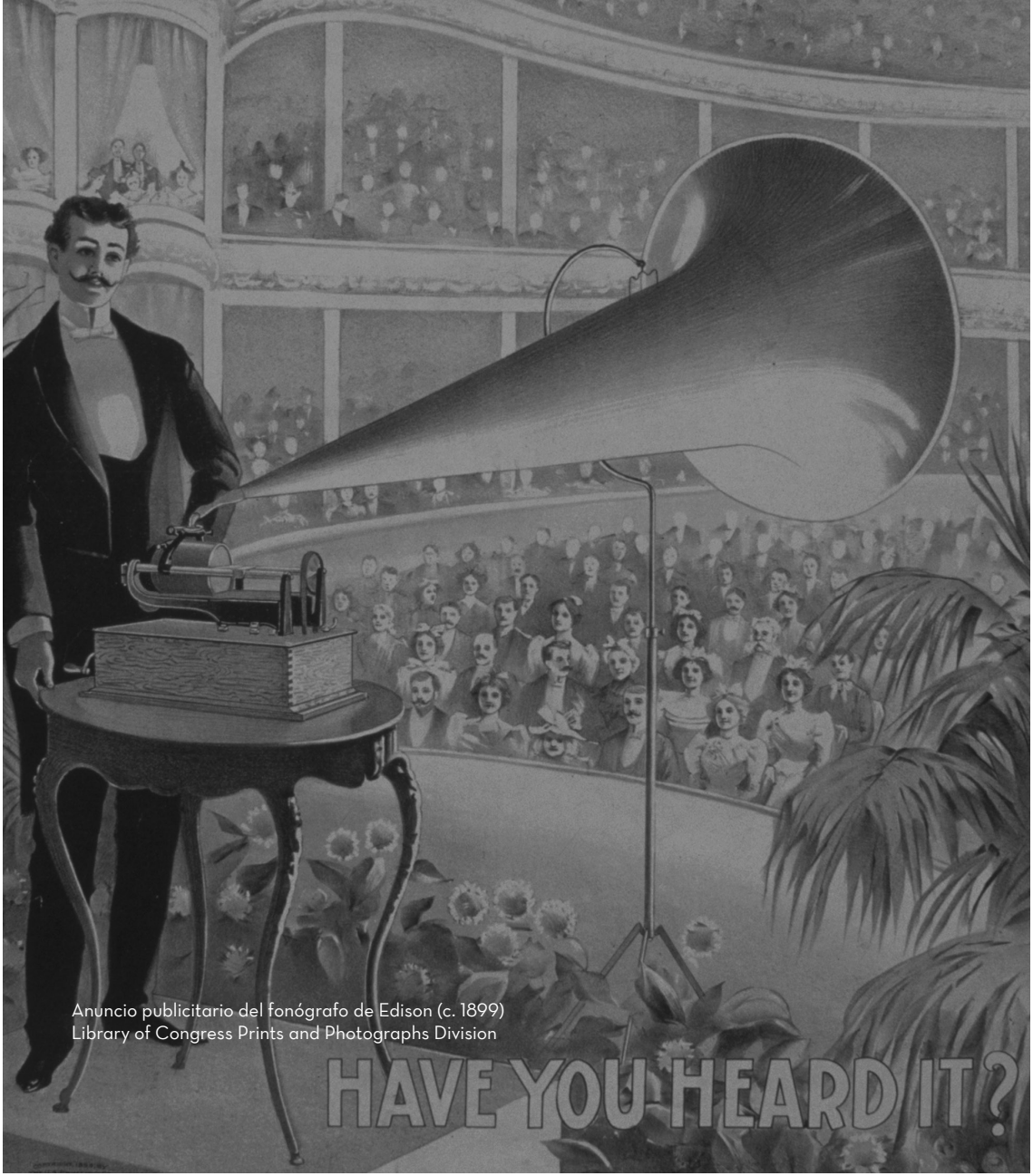
Pedro Chaskel, Lionel Page, Carmen Brito, Jaime Córdova, Byron Cabezas, José Miguel Ortega, Marco Díaz, Vittorio Farfán.

“El arte y las letras de veras son creación, no fabricación de productos. Sus autores, cultores y aficionados por deleite, realizan y gozan altamente de sus obras; no son empresarios, no están detrás del mostrador de compraventa, no son promotores de espectáculos”.

Armando Uribe Arce, 2006.

THE EDISON CONCERT PHONOGRAPH

TRADE
Thomas A. Edison
MARK



Anuncio publicitario del fonógrafo de Edison (c. 1899)
Library of Congress Prints and Photographs Division

HAVE YOU HEARD IT?

Contenidos

9	Introducción
15	Los orígenes del cine sonoro
15	Tecnología y mercado
18	Lenguaje
22	Cine sonoro hablado en español: Arte e industria
23	Latinos en la industria: Las <i>talkies</i> en español
32	Las primeras películas sonoras en Latinoamérica
38	El cine sonoro en Chile
38	Antecedentes del cine sonoro chileno
40	El cine sonoro llega a Chile
45	Películas chilenas sonorizadas con discos
53	Películas chilenas con sonido óptico
63	A modo de epílogo
64	Notas
70	Anexo: Películas chilenas realizadas con discos sincrónicos
72	Bibliografía

¡TAMBIEN NOSOTROS TENEMOS UNA PELICULA SONORA!



*Lo que es
«Canción de Amor».
¿Llegará «Alicia» a ser tan
popular como «Las bodas de
la muñeca pintada»?*

CHILE no se ha quedado atrás en lo que a cine sonoro se refiere.

"Canción de Amor", la cinta que se acaba de filmar en los talleres de la Page Bros Films, es una prueba de ello.

Buenos esfuerzos ha costado esta película, cuya técnica complicada, está muy cerca de la que se usa en las producciones norteamericanas de igual naturaleza.

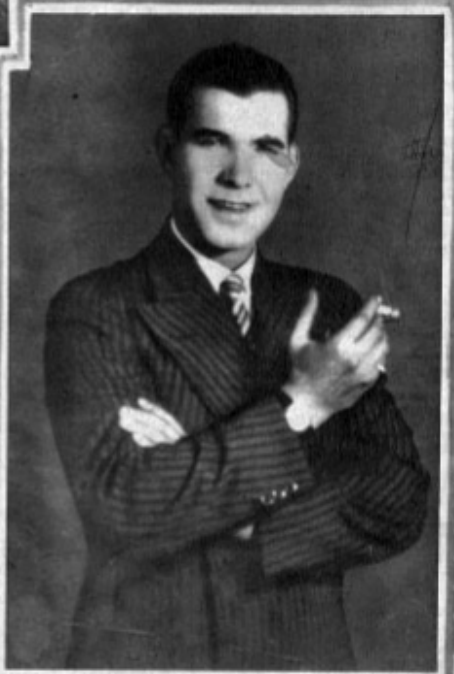
Desde luego, podemos decir, que se trata de una cinta cantada, bailada y sincronizada con ruidos y sonidos, como cualesquiera de las películas sonoras que hemos conocido.

Se ha empleado música especialmente escrita para la cinta, y figura en ella la canción "Alicia", que, estamos seguros, resultará más tarde tan popular y adaptable al oído, como "La Muñeca Pintada", "Una película hablada tuya", y otros de los trozos que ahora se cantan y se silban en todas partes.

En cuanto a los protagonistas, se puede afirmar, que están bastante bien escogidos.

Se hizo la selección, tanto de las primeras figuras como de los "segundos" y "extras", mediante un concurso, amplio y severo. Así se dió con Alicia Valenzuela, una muchacha joven, hermosa, y de bello cuerpo, que lleva el rol protagónico femenino; con Rafael Duque Rodríguez, varonil y sobrio, y con Isaac Morales, que hace el traidor, el pérfido, en forma muy encomiable. Es un verdadero esfuerzo de Chile "Canción de Amor", y sus productores, Page Bros Films, se merecen el apoyo del público.

La cinta será estrenada a fines del mes en el Teatro Carrera, teatro de las películas sonoras.



Fuente: Ecran n° 11,
26 de agosto de 1930
Memoria Chilena



Introducción

Si existe un campo de producción artístico en el cual resulta indivisible la técnica y la estética, es el audiovisual. Paradojas disciplinares, las primeras películas surgidas a finales del siglo XIX no se realizan con fines artísticos, sino como dispositivo de registro para poder captar y fijar en el tiempo aquello que el ojo humano a simple vista no permite. La ciencia, particularmente la fisiología, desglosa el movimiento para develar una dimensión de la realidad que solamente existe con la mediación de la máquina, y que no tarda en devenir instrumento de entretenimiento: zootropos y praxinoscopios se colocan al alcance de una comunidad que juega con las limitaciones de la visión humana por medio de aparatos que recrean mundos desde la ilusión de movimiento. Las máquinas crean así fantasmas, ilusiones que entretienen a la comunidad que sale de las fábricas, y en su tiempo de ocio adopta la ilusión como forma de intercambio social. Cuando las imágenes quedan a disposición del mercado, el viejo espacio público dará paso a la sala de cine, el *nickelodeon*, donde por una moneda se puede vivir otra vida fuera de la revolución industrial.

La sensación de instantaneidad, inmersión y realidad que el público encuentra en el primer cine, hoy puede resultar distante para las nuevas generaciones. Las antiguas películas en blanco y negro, filmadas en artificiales estudios a 18 cuadros por segundo, contrastan con la tecnología 4K, en texturas hiperrealistas y sonido 5.1, cada vez más al alcance de cualquier ciudadano de una urbe. De acuerdo a esto, hoy podemos afirmar que de todas las técnicas de reproducción de imágenes, aquella que ha visto modificada su materialidad de manera más evidente en un periodo más breve, ha sido el cine. Pero a la vez, existe menos conciencia del valor de estos registros primigenios, lo cual se constata en la ausencia de numerosas películas que han sido quemadas, destruidas, abandonadas o que simplemente se mantienen guardadas a la espera de su redescubrimiento, aún cuando ellas no contienen la realidad de su tiempo, sino que son dicha realidad.

Por otra parte, el digital ha despertado la ansiedad de coleccionistas, aficionados y profesionales por encontrar nuevos archivos, aún cuando en otras épocas ni siquiera eran considerados como tales. La vindicación por la materialidad se plantea como una contradicción del mundo contemporáneo, donde muchas de esas antiguas películas tienen como triste misión convertirse únicamente en un nuevo archivo digital, ser contemplado para luego dormir en el silencio de una nube virtual saturada de información. La acumulación irreflexiva de archivos que posteriormente nunca serán vistos, es hoy uno de los mayores problemas en esta dimensión de la historia, develando las complejidades de un tiempo nuevamente dispuesto en torno al capital.

Con la transformación de los hábitos cognitivos dado en los sinuosos campos de la tecnología, cabe preguntarse respecto al rol conflictual por el fetiche analógico en una sociedad hiperinformada que, a la vez, desconoce la naturaleza de la materialidad que le es expuesta. En otros términos, el archivo se compone de capas que complejizan cualquier lectura unidimensional hacia el objeto, principalmente en las sociedades capitalistas, donde el valor comercial se llega a traducir simultáneamente como “valor patrimonial” en las cifras de audiencias o la privatización como sinónimo de “eficacia” en la gestión documental. En rigor, con el nacimiento del cine surge un simulacro de sociedad, imagen fantasmática que la comunidad legítima consciente que el verosímil opera únicamente al interior de la obra, tal como señala el escritor Carlos Monsiváis respecto al cine clásico mexicano de los años treinta y cuarenta: “Este no es México, pero a lo mejor así podría o debería ser” (López Navarro, 1997, p. 83). Las industrias culturales, que se ubican en el intersticio entre espectáculo e intervención capitalista del espacio público, harán dialogar la tecnología con la economía, siendo el cine sonoro uno de los paradigmas en la explotación de la obsolescencia.

La siguiente investigación tiene como objetivo abordar estos problemas a partir de un periodo aún no estudiado dentro de la historia del cine chileno, que corresponde a la llegada del cine sonoro al país. Este rango temporal es difuso en sus hitos, como en todo proceso historiográfico, pero que hibridará la técnica con la industria, ubicando entre ambos a los artistas pioneros que aportaron a instalar una visualidad propia de la modernidad. Resulta preponderante señalar que se trata de un intento por construir un relato a partir de la tecnología y los modos de visualidad derivadas de ella, campo simbólico que, reiteramos, se debe medir a escala local. Emilio Taulis, Eric y Lionel Page, Ewald Beier, Ricardo Vivado o Jorge Spencer, no figuran en la historia como pioneros del cine sonoro chileno, pero, ¿es acaso porque se trata de técnicos y no de “artistas”? Su rol en el desarrollo tecnológico del cine nacional ha sido desplazado, y por esta razón, hemos intentado recopilar, sistematizar y reflexionar sobre su lugar en los albores de la introducción a esta nueva y revolucionaria tecnología.

Desde el punto de vista metodológico, hemos dividido este texto en tres secciones. El primero, intenta abordar la introducción del cine sonoro a nivel mundial, relacionando su aparición en el mundo industrial con la conformación de un dispositivo de lenguaje. En ello, planteamos que no pueden leerse de manera peyorativa aquellos intentos primigenios de sonorización, tal como han sido documentados muchas veces. Por el contrario, deben comprenderse como la etapa natural de exploración en torno a los elementos cognitivos de una sociedad particular. ¿Es acaso “The Broadway Melody” (Harry Beaumont, 1929) menos relevante que “The Jazz Singer” (Alan Crosland, 1927)? Sin duda, la respuesta es no. Y por lo mismo, ¿Es menos relevante “Canción de amor” (Juan Pérez Berrocal,

1930) que “Norte y sur” (Jorge Délano, 1934)? Creemos que tampoco, aún cuando numerosos autores contemporáneos sigan indicado lo contrario. En segundo término, creemos importante comprender como la industria hollywoodense abre sus puertas a los latinos en el periodo donde se avizora una crisis del mercado y la irrupción de nuevas tecnologías. Resulta relevante comprender la repercusión cultural que tiene en la región, y como arrastra una serie de elementos que problematizan el rol de los cineastas locales con las metodologías impuestas por modelos determinados por el mercado. En tercer término, se aborda la llegada del cine sonoro a Chile, ya sea como una tecnología foránea o como un elemento cuya apropiación se hibrida con corrientes culturales preexistentes. Así, más que proponer una data sobre “la primera película” o “la primera exhibición”, quisiéramos intentar abordar la transición como un fenómeno que entra en disputa como el campo cultural chileno, rescatando también la habilidad de un grupo de técnicos y artistas que lograron crear las condiciones para producir las primeras películas sonorizadas realizadas en el país, constatando simultáneamente la avasalladora presencia del cine norteamericano, que dicta un régimen visual y cultural del cual aún encontramos vestigios.

Finalmente, creemos que este trabajo tiene una finalidad netamente divulgativa y didáctica, abriendo perspectivas no solo de estudios, sino también de sensibilidades a la hora de apoyar la restauración, conservación y documentación del cine chileno. Esto lo mencionamos en un periodo marcado por la dictadura de lo instantáneo, en el cual creemos que se requiere la voluntad de actores diversos para permitir que el cine nunca quede en manos del consumo.

WARNERS



Supreme
ALL
JOLLS
THE JAZZ S
WITH VITAP

2.30 TWICE DAILY
Sunday Matinee

WARNERS' THEATRE

SUPREME TRIUMPH
THE JAZZ SINGERS



ON
IN
SINGER
PHONE
ILY 845
ES 3.P.M.
Central Booking Adv. Co. Inc.

SINGER
WITH VITAPHONE
May M'Avoy
Warner Oland
(CANTOR)
Josef Rosenblatt
Directed by
Alan Crosland
Scenario by
Alfred A. Cohn
*Based upon the play
by Samson Raphaelson
as produced on
the spoken stage
by Lewis & Gore
and Sam H. Harr*

ROS

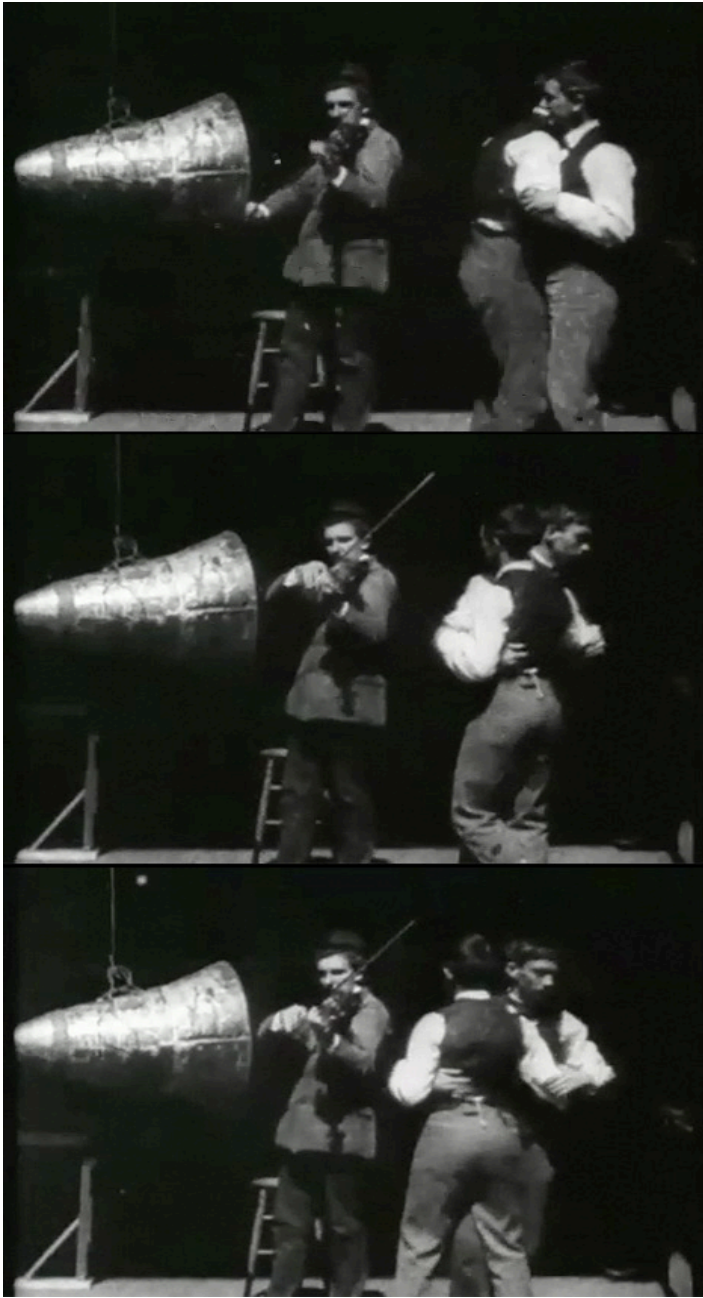
WARNERS'
AL JOLSON &
"THE JAZZ SINGER"

WORLD SER
MATINEE T
FLETCHER H

LINGERIE HOSIERY



Presentación de la película "The Jazz singer" (Alan Crosland, 1927)
en el teatro Warner de Nueva York (1927)
Flickr Commons



Fotogramas de la película sonora experimental de Dickson o "El violín" (1894)
Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division

Los orígenes del cine sonoro

El concepto del cine sonoro se remonta al nacimiento mismo del cinematógrafo, el cual surge con el desarrollo de las tecnologías de reproducibilidad en la segunda mitad del siglo XIX. La fotografía, que plasmará en un soporte material una imagen fija, derivará en el surgimiento de los primeros experimentos destinados a registrar el movimiento en base a la fotografía seriada, surgiendo con ello la ambivalencia disciplinar del cine, oscilando entre campos que abarcan desde las ciencias hasta los juguetes. Es el caso de los experimentos de Eadweard Muybridge¹ y Etienne-Jules Marey², cuyos estudios sentaron las bases teóricas en el registro y reproducción del movimiento. En 1889, Thomas Alva Edison³ conoce la labor de Marey, y basándose en sus experimentos lanza al mercado en 1894 el kinetoscopio, un sistema que permitía reproducir una serie de fotografías fijas a una velocidad determinada, lo cual generaba la ilusión de movimiento. Ese mismo año, realiza junto a su asistente William Kennedy Dickson⁴, el primer intento por proyectar de manera conjunta imagen y sonido en un breve corto llamado “El violín”, lanzando al mercado el kinetophono, en el cual se intentaba sincronizar junto a registros de sonido en cilindro reproducidos en un fonógrafo, invento desarrollado por el propio Edison en 1878. Desde ese momento surgirán numerosos intentos para llegar a lo que finalmente conocemos como “cine sonoro”, concepto en el cual se aúnan muchas dimensiones que interactúan entre sí, como son el desarrollo de un lenguaje específico, la tecnología y el mercado. En el siguiente capítulo se intentará responder a la pregunta respecto a cuál es la naturaleza del concepto “cine sonoro” bajo estos lineamientos.

Tecnología y mercado

Si bien este apartado no pretende ser un extenso repaso a la tecnología del cine sonoro, permitirá comprender las innovaciones que condicionaron técnicamente a la industria y el lenguaje del cine, a partir de una ordenación de acontecimientos e hitos que, surgidos desde mediados del siglo XIX, culminan con la producción de películas sonoras. Entre ellos, cabe destacar el preponderante rol que tiene Thomas Alva Edison en el desarrollo de las tecnologías vinculadas al audiovisual, al lograr la creación del micrófono de carbón en el año 1877, invento que fue fundamental para la transmisión de la voz humana; en el año 1878 desarrolla el fonógrafo, sistema de registro y reproducción de sonido en cilindros de cera o discos planos; y en 1891 crea el kinetoscopio, antecedente directo del cinematógrafo, capaz de reproducir fotografías fijas secuenciadas que generaban la ilusión de movimiento. William Kennedy Dickson, asistente de Edison, hibrida el kinetoscopio y el fonógrafo, creando en 1894 el kinetófono, sistema de registro y reproducción de imágenes y sonidos. Aún cuando es imperfecto a nivel técnico, conceptualmente sería la

matriz para la producción posterior de películas sonoras. Estos experimentos continuaron perfeccionándose durante la década del diez y veinte, y no consiguieron masificarse principalmente porque la industria no logró convencerse de la calidad de reproducción.

Otros técnicos que realizaron un significativo aporte fueron Lee De Forest y Theodore Case⁵, quienes habían iniciado de manera paralela sus experimentos para el registro de una onda sonora en material fotográfico. Al asociarse, entregan los primeros resultados positivos hacia el año 1923, cuando estrenan los cortos musicales “Few Moments with Eddie Cantor” y “Eubie Black at the piano”, denominándolos Phonofilms. En esta técnica, se imprimía en la película una pista con la onda sonora, con una mejoría notoria en el registro aunque con deficiencias para ser amplificado. Este invento fue lo suficientemente relevante como para conseguir realizar el primer registro audiovisual de una autoridad, con un discurso del presidente norteamericano John Calvin Coolidge filmado en 1924. Hacia 1925, logran una asociación con la empresa de electricidad Western Electric para mejorar el sistema de amplificación. Si bien ese mismo año deciden separarse por problemas en sus relaciones laborales, esta iniciativa marca el devenir tecnológico en las pruebas iniciales para el desarrollo del cine sonoro. Mientras De Forest continúa trabajando en solitario, Case se incorpora a la empresa Western Electric, quienes luego se asocian a la Fox Company, una de las principales empresas productoras de Hollywood⁶, para iniciar la producción de películas sonoras.

Es en Estados Unidos donde se fundan, desde comienzos de siglo, las principales empresas que dominaron parte importante del mercado mundial del cine, entre ellas Universal, Fox, Metro Goldwyn Mayer, Paramount y Warner, las que superaron la producción de países como Alemania, Italia o Francia, y que para Homero Alsina Thevenet demostraría que “la competencia dentro del mercado es un dato natural del capitalismo norteamericano” (Thevenet, 1993, p. 31). La figura prominente de este modelo es la del productor, quien mantiene el control de los guiones, los actores y las temáticas, instalando patrones y discursos culturales que penetraron en todo el mundo, determinando prácticas, modas y estilos, definiendo así al cine como un campo que oscila entre el mercado y el arte. Es por ello que desde esta gran industria se determinaron también estándares técnicos, como el uso del 35mm como ancho de película profesional, y posteriormente el sistema de sonido óptico, que debe ser una de las primeras disputas del modelo industrial cinematográfico. Este primer momento de crisis se produce en el año 1927, cuando los sistemas Vitaphone (discos sincrónicos, asociados a la empresa Warner) y el sonido óptico (desarrollado por la empresa Western Electric), lidian por la hegemonía en salas de cine. Una alianza entre todas las empresas productoras que excluyó únicamente a Warner, habría sido determinante para definir como estándar el sonido óptico por sobre los discos sincrónicos, sumado a que este último presentaba problemas en la

calidad de la reproducción que llevaron a su pronto abandono. Sin embargo, lo que marca históricamente el nacimiento del cine sonoro no es la posibilidad de realizar las obras, sino que estas alcanzaran éxito comercial, como fue el caso de "The Jazz Singer". Realizada con discos sincronizados, sigue siendo mencionada como la fundadora de este sistema debido a su masificación.

La creación de la empresa Case-Fox Company fue fundamental para la implementación del cine sonoro como se utilizó durante gran parte del siglo XX. Esta empresa realiza los primeros noticieros con sonido óptico, que tendrían un impacto masivo y comercial. Un hito de esta etapa fue el noticiero "Lindbergh in Paris", filmado en la madrugada del 20 de Mayo de 1927, y que mostraba el primer vuelo que cruzó el océano atravesando desde la ciudad de New York a París. La película fue rápidamente procesada para ser exhibida durante esa misma tarde, generando el estupor e impacto de un público que por primera vez veía -y escuchaba- la reproducción de algo ocurrido en el mismo día, surgiendo una relación de instantaneidad y realismo. El éxito de este noticiero conllevó a que por primera vez otras empresas prestaran la atención suficiente a este invento, y también apoderarse del rótulo de las "primeras películas con sonido". Ante este panorama, la empresa Warner aceleró la implementación del sistema Vitaphone, que por medio de discos sincrónicos sumaba efectos sonoros y música a la imagen. A diferencia de su competencia, Warner desarrolló películas abiertamente comerciales con cortometrajes que presentaban a cantantes, bailarines, comediantes y artistas de teatro ampliamente famosos en la época. Se trataba de registros de muy buena calidad técnica, con lo cual desplegó una ofensiva en la fabricación de proyectores que fueron distribuidos tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Para adelantarse a su competencia, Warner estrena en el año 1926 dos largometrajes argumentales que contaban con música y efectos sonoros sincrónicos en discos, como son "Don Juan" (Alan Crosland, 1926) y "The Better 'ole" (Charles Reisner, 1926). La aceptación del público significó el estreno el día 6 de octubre de 1927 de la película "The Jazz Singer" (Alan Crosland, 1927), tercer largometraje sonoro de la empresa. De factura mucho más ambiciosa, es considerado el primer film sonoro en la historia, aún cuando utiliza la técnica de discos sincrónicos, incorporando efectos y el registro de los propios actores dialogando.

El rótulo de "primera película sonora" obedece al sonado éxito comercial que adquiere "The Jazz Singer", ya que no difiere en gran medida de los films comerciales que eran acompañados con música en discos sincrónicos, con la excepción de tratarse de una película enormemente popular, cuyo alcance se proyectó fuera de los Estados Unidos, masificando esta nueva tecnología y surgiendo numerosas nuevas películas, las cuales el investigador Harry M. Geduld cataloga como "habladas, parcialmente habladas y sincronizadas con efectos sonoros y/o música" (Geduld, 1975, p. 274). Si bien la técnica de los discos sincró-

nicos comenzó a masificarse por todo el mundo, ella también empezó a presentar numerosas deficiencias. Al perderse un fotograma de la imagen o saltarse accidentalmente el disco de sonido, el sistema perdía sincronía y generaba el malestar del público.

Las película Vitaphone comenzarían a tener un competidor directo en las primeras películas comerciales con sonido óptico, entre ellas "The Broadway Melody" (Harry Beaumont, 1929), íntegramente hablada y cantada, y que es la primera película sonora en obtener un premio Oscar⁷. Se trataba de un film musical, género que comienza a predominar como modelo narrativo ampliamente aceptado por el público, consistente en alternar escenas de canto y baile con un relato generalmente oscilante entre melodrama y comedia. Las condiciones de reproducción del cine con sonido óptico fueron absolutamente superiores a las del sistema Vitaphone, logrando desplazarlo del mercado en un corto periodo.

Cabe señalar que la introducción del primer cine sonoro no estuvo exenta de polémica, al seguirse produciendo y proyectando películas silentes en diversos cines. Sin embargo, la disputa entre cine mudo y cine sonoro sería rápidamente zanjada por éste último, debido a que despertaría la curiosidad por parte de los públicos, quienes primero se agolpaban a ver esta novedad tecnológica, para luego aceptarla y demandarla⁸. En un periodo breve, el cine mudo queda obsoleto, y la evolución de la tecnología, que dependía solamente de tiempo para perfeccionarse, logró de manera eficaz responder a la demanda moderna de los públicos y la industria, intentando apresurarla en beneficio del mercado. La producción industrial de películas sonoras conllevó la habilitación de salas de cine especialmente acondicionadas para reproducir el sonido, lo cual se consigue en un periodo de tiempo extremadamente acotado, quedando así el cine mudo en un terreno de obsolescencia en un rango no mayor a los tres años. La prensa cubría con atención expectante, interrogándose por cómo será la voz de Charles Chaplin, Greta Garbo, Gary Cooper o Gloria Swanson, que durante el periodo silente dominaban el arte de la gestualidad y el movimiento, pero también tenían el favoritismo del público, que consumía sus películas.

Lenguaje

La introducción del sonido al cine se transforma en lenguaje cuando se toma conciencia respecto a su rol expresivo como dispositivo y recurso. Por ello, el sonido no solo opera como un elemento diegético, sino que configura en sí mismo una imagen enunciada en la expresión y la ordenación de elementos que interactúan con la visualidad, creando con ello un campo sonoro que representa un lugar simbólico en la narración.

El concepto “sonido”, en el lenguaje cinematográfico, ya existía cuando la tecnología no alcanzaba el desarrollo que permitiese registrar y reproducirlo de manera paralela junto a la imagen. Esto se ha constatado por medio de diversos ejemplos, como son el uso de composiciones musicales creadas de manera tal que los tiempos calzaran con el ritmo de la película, o con el acompañamiento de un músico a las proyecciones en vivo, donde surge un lenguaje particular que le permitía aplicar a las escenas románticas motivos musicales más lentos, o más rápidos en las secuencias de acción. Por sobre esto, la construcción visual de una comunidad por medio de recursos técnicos, permite comprender a una sociedad moderna, y que en palabras de Gilles Deleuze, encuentra en la imagen visual de la época silente la enunciación de los sonidos:

“la imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos. Y es verdad que ciñe tan estrechamente los actos de habla que puede hacernos ver las lamentaciones de los pobres o el grito de los sublevados” (Deleuze, 1987, p. 298).

En la imagen - ícono del cine silente, se encuentra la referencia a una sonoridad que la tecnología posteriormente develará, ampliando la función de los sentidos al oído, sugiriendo así una nueva dimensión en la configuración de la representación, tal como lo señala Jean Mitry:

“(…) se distingue una especie de esbozo de una construcción audiovisual, es decir, que necesita o implica la expresión verbal o las notaciones sonoras que sin embargo faltan: *La ley del hampa, La pasión de Jeanne d'Arc, El Viento, Y el mundo marcha.*” (Mitry, 2002, p. 104)

La imagen en movimiento, que en sí misma expresa el fenómeno del verosímil, es la huella de tiempo impresionada en el material fotográfico, coexistiendo con la imagen sonora que posteriormente se construiría por medios técnicos. En ello, el sonido se convierte en un campo sugerente para configuración de mundos inmersivos desde las claves simbólicas de este dispositivo.

Desde la realización, dos autores soviéticos se colocarían a la vanguardia en cuanto teoría y práctica del cine sonoro, aún desde el periodo silente. Por una parte, Sergei Eisenstein refería ya en los años veinte a la “calidad fisiológica” del arte, estableciendo que el montaje secuenciado de planos, su duración y reiteración alude a conceptos musicales, donde un conjunto “intrincado de matices rítmicos y sensuales de los trozos combinados está dirigido casi exclusivamente según una

línea de trabajo sobre las vibraciones “psicofisiológicas” de cada trozo” (Eisenstein, 2017, p. 67-68). Asimismo señala, en su concepto del *cine sobretonal*, que la imagen cinematográfica se compone de varias dimensiones, enunciando con ello una configuración abstracta del término sonoro que conflictúa las posibilidades de una imagen meramente ilustrativa⁹.

Por otra parte, el cineasta Dziga Vertov ya en el año 1925 adelantaba que técnica y lenguaje estaban en mancomunidad:

“En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara.

Tenemos la obligación de prepararnos para poner estos inventos del mundo capitalista al servicio de su propia destrucción.

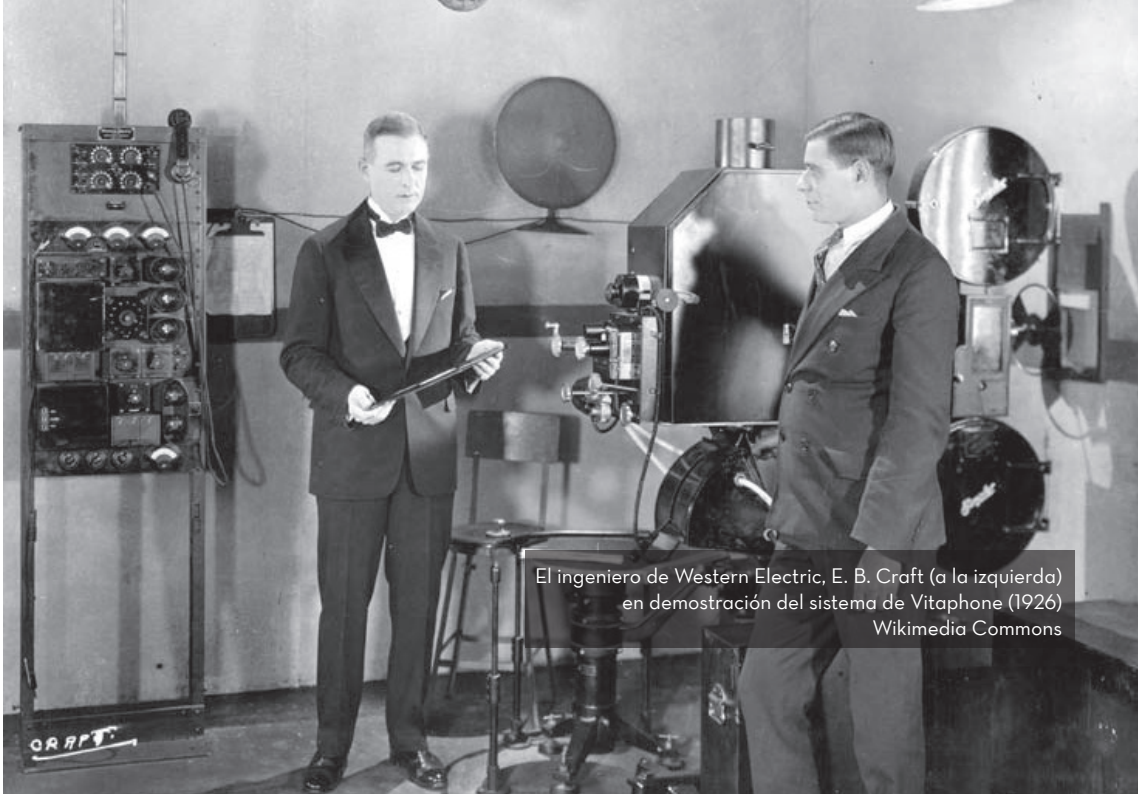
Y no será con representaciones operísticas o teatrales como nos preparemos. Nos prepararemos intensamente para dar a los proletarios de todos los países la posibilidad de ver y oír el mundo entero de una forma organizada, de verse, oírse y comprenderse mutuamente” (Vertov, 1973, p. 68)

Vertov comprenderá también que el cine opera como un constructor de discurso político, que debe tomar distancia de los mecanismos operacionales de otras expresiones artísticas por medio de un lenguaje autónomo, y que debe situarse no solamente en la vanguardia estética sino también en la tecnológica, ambas indisolubles entre sí¹⁰.

En síntesis, la aparición de la técnica reconfiguró las posibilidades expresivas de un lenguaje que ya se había establecido desde finales del siglo XIX bajo códigos específicos, pero que amplían sus posibilidades con las innovaciones tecnológicas, tal como ocurre con el uso del color, el montaje, los sistemas de sonido, los tipos de cámaras, la irrupción del video o el digital. Dicho en otros términos, el cine nunca se concibió como una operación “muda”, sino que propone diversos artificios para configurar un relato que alude al sonido desde su génesis, hasta que la tecnología supo dar respuesta a dichas intenciones que desbordaban su propia época.



De Forest Phonofilm Co. Inc.
en los jardines de la Casa Blanca (1924)
Library of Congress Prints and Photographs Division



El ingeniero de Western Electric, E. B. Craft (a la izquierda)
en demostración del sistema de Vitaphone (1926)
Wikimedia Commons

Cine sonoro hablado en español: Arte e industria

Hemos señalado que el surgimiento del cine corresponde a una concatenación de procesos culturales, económicos y tecnológicos, que derivan en la producción industrial de imágenes que son consumidas por sectores transversales de la sociedad, aunque principalmente populares y de estratos bajos. Estados Unidos y Europa disputaron, en una primera etapa, la hegemonía en la producción industrial, instalando patrones de consumo y comercialización que prevalecerán durante parte importante del siglo XX. El cine se convierte en el nuevo espacio público, donde el tiempo de ocio y los contenidos quedan a disposición del mercado. En el siguiente apartado, intentaremos dar cuenta de la transición del cine silente al cine sonoro en Latinoamérica, primera época pocas veces profundizada, pero que remite a una riqueza de obras y realizadores que sentaron las bases para la creación de un primer “cine latinoamericano”.

La paradoja del cine sonoro latinoamericano es que las primeras películas destinadas al público de la región fueron producidas por estudios hollywoodenses. La infraestructura y los medios técnicos fueron fundamentales para esta etapa pionera, pero lo que determinó el iniciar este tipo de producciones fue derribar la barrera lingüística y así no perder un mercado preponderante, el cual durante el periodo silente contó en estos países con uno de sus principales compradores:

“La afortunada gestión de las sucursales de las majors en Latinoamérica, (...) terminarán por suministrar el 80-85% de las importaciones de la región. Únicamente México, en virtud del clima de guerra civil y las serias dificultades financieras por las que atravesaba el país (junto a cierto sentimiento anti-norteamericano), se resistiría inicialmente a la penetración de Hollywood, aunque en la década de los veinte terminará por doblegarse e importar de los Estados Unidos el 85% de filmes extranjeros exhibidos en el país” (Elena, 1999, p. 27)

Se constata en ello un dominio económico y también cultural, en cuanto el cine industrial hollywoodense determinó los patrones estéticos de la representación, modelos impuestos que instalaron una legitimidad de la modernidad a la cual el cine latinoamericano prontamente comenzó a responder.

Las *talkies* en español fueron una serie de películas producidas en Hollywood en un periodo breve que no abarcó más de tres años, iniciándose en 1930 y clausurándose hacia el final del año 1933. Los estudios crean filiales y se abren a contratar a cantantes, actores, músicos o bailarines que hablaran el idioma español, desempeñando cargos diversos que iban desde la dirección hasta la aparición en pequeños roles secundarios. Hollywood se convirtió así, durante los años treinta,

en un horizonte para todos aquellos artistas latinos que soñaban con convertirse en “estrellas” de cine, y fueron a probar suerte en un aparente epicentro de tecnología y modernidad. Durante esta etapa se realizaron dos tipos de producciones que trataremos de reparar a continuación: las versiones de su original hablada en inglés, y aquellas que eran exclusivamente realizadas en español sin una versión angloparlante. Ambas configuran los primeros pasos del cine latinoamericano hablado en nuestra lengua.

Latinos en la industria: Las *talkies* en español

La primera película sonora, hablada íntegramente en español, fue “Sombras de Gloria”, dirigida por el norteamericano Andrew L. Stone, y considerada hasta la fecha como un hito por tratarse de la primera producción hollywoodense destinada al mercado hispano parlante. Fue producida por la Sono Art Pictures, y sería la versión de “Blaze O’Glory”, dirigida por George Crone y Renaud Hoffman, protagonizada por la estrella Eddie Dowling.

“Sombras de gloria” inicia su rodaje en octubre del año 1929, siendo contemporánea a los primeros films sonoros como “The Broadway Melody”. Si bien actualmente se encuentra desaparecida, su argumento habría girado en torno a la guerra, con elementos musicales que pretendían potenciar la figura de su protagonista José Bohr, quien había llegado a Hollywood aparentemente en 1926, precedido de una importante trayectoria como cantante de tangos en Argentina y cineasta en Chile. Jose Bohr, cuyo nombre real era Joseph Bohr Elzer, nace en Alemania en 1901, llegando a Punta Arenas y Porvenir en 1904. Es en este lugar donde se encanta con el cine que llegaba a principios de siglo, generalmente películas norteamericanas que marcan su estilo popular y masivo, llevándolo a filmar junto a Antonio Radonich sus primeros cortos desde 1917. Posteriormente emigra a Argentina, donde se convierte en un popular cantante de tangos, muchos de los cuales fueron también grabados por Carlos Gardel. Bohr buscaba internacionalizar su carrera de la misma forma que el grupo de latinos que participó en “Sombras de gloria”, entre ellas la mexicana Mona Rico¹¹, el italiano Francisco Marán, el niño español Ricardo Cayol y el chileno Tito Davison.

Oriundo de Chillán, Davison es junto a Bohr otro de los pioneros latinos del cine sonoro. Aún adolescente, se convierte en asistente de su tío Carlos Borcosque, uno de los cineastas chilenos más preponderantes y versátiles del periodo silente, contando entre sus películas “Hombres de esta tierra” (1923), “Martín Rivas” (1925) y “El Huérfano” (1926). Borcosque, también fuertemente influenciado por el cine industrial, emigra a Hollywood en el año 1927 junto a su esposa e hija, sumando en el grupo al joven Davison, que en ese entonces tenía tan solo 15 años. Estando en Estados

Unidos, funda la revista *Ecran*, dedicada a difundir para Chile la vida de las “estrellas” en Hollywood. Sería Borcosque quien intercediera con Bohr para sumar al joven Davison en el elenco:

“- Usted, señor Bohr, hizo nacer en mí el deseo de hacer cine... En Santiago, en los estudios de Giambastiani, vi “Esposas certificadas”, rodada por usted en Punta Arenas... me gustó mucho... Y... ¿Qué puedo hacer para usted señor Borcosque?... Además de una entrevista que deseo para “Ecran”, quería presentarle a mi sobrino Tito Davison. Es un chico que, me parece, vale mucho... y... estamos francamente necesitados” (Bohr, 1987, p. 161)

Los primeros pasos que Davison da son como actor secundario en diversas películas, entre las que se cuentan “Así es la vida” (George Crone, 1930), “La fuerza del querer” (Ralph Ince, 1930) y “La gran jornada”¹² (David Howard, 1931), esta última también con la participación de la niña Adriana Délano, hija de Jorge “Coke” Délano, que también se sumó como extra en algunas producciones:

“Más de una vez nos encontramos disfrazados almorzando en una mesa del estudio, y yo pensaba entonces en qué comentarios circularían en Santiago si nos vieran en tales trazas” (Délano, 1956, p. 245)

Carlos Borcosque fue el chileno que desarrolló la más amplia trayectoria como director. Contratado por la Metro Goldwyn Mayer, filmó versiones hispanoparlantes de “Wu Li Chang” (1930, adaptación de “Mr. Wu”), “En cada puerto un amor” (1931, adaptación de “Way of a Sailor”), “La mujer X” (1931, adaptación de “Madame X”) y “Cheri-Bibi” (1931), esta última con la participación de Tito Davison como actor.

“Sombras de Gloria” tuvo su primera exhibición en el teatro Criterion de Los Ángeles, para luego ser estrenada con énfasis de publicidad en Ciudad de México el día 30 de enero de 1930. La elección de este país, posiblemente obedece a consideraciones netamente comerciales, tal como relata Bohr:

“‘Paramount Pictures’ adquirió los derechos para distribuir “Sombras de Gloria” en México. La “Sono Art” quiso hacer las cosas en grande y mandó a su “astro exclusivo” a la Première en la Ciudad de los Palacios. Fue en el “Cine Olympia” (sic) de la capital azteca. Era administrador del “Cine Olimpia” Fernando de Fuentes, quien como director, años más tarde, haría el más grande de los éxitos para el cine mexicano, “Allá en rancho grande” con Tito Guízar. (...) El éxito del film y mis presentaciones personales tuvieron una espléndida aceptación del público de México” (Bohr, 1987, p. 169)

Iniciaría su circulación por toda la región, gozando de la aceptación de los públicos que, por vez primera, veían en el cine a artistas hablando en español. Sin embargo, la modernidad del medio contrastaba con la tecnología existente en los distintos países donde ésta se proyectaba, tal como ocurrió en Bolivia:

“(…) la primera película sonora que todos recuerdan, tal vez porque sin ser la primera fue la que mayor impacto produjo, fue *Sombras de Gloria*, dirigida por Ancheco (sic) J. Stone. Su llegada se produjo con ciertos inconvenientes técnicos que fueron resueltos en La Paz (...). El empresario Albert Zucker fue quien trajo a Bolivia la película, y descubrió que las perforaciones del original estaban deshechas. Zucker pidió a Velasco Maidana¹³ que le hiciera una nueva copia, y le pagó por adelantado 5,000 bolivianos. El encargado del laboratorio de Urania Film, Raúl Montalvo (quien me ha referido esta anécdota), hizo una serie de intentos vanos y acabó levantando las manos. No había forma de realizar la transferencia del sonido a la nueva copia. Velasco estaba resignado a devolver el dinero a Zucker, pero entonces se le ocurrió a Montalvo hacer una nueva prueba en el laboratorio. Logró sonorizar un rollo, se lo mostró a Zucker y este quedó impresionado por la calidad, Montalvo había re-inventado una copiadora para película sonoras” (Gumucio Dagrón, 1983, p. 122)

Por contar en el reparto con dos cineastas vinculados a Chile, su estreno fue profusamente cubierto en el país por la revista *Ecran*, sirviendo como testimonio respecto a cómo se realizaban dichas producciones:

“La cinta fue filmada en ambos idiomas a la vez; durante el día, desde las 8 de la mañana hasta las cinco de la tarde, la compañía americana hacía las mismas escenas en inglés; a las seis de la tarde los intérpretes de habla española entraban al set y trabajaban durante toda la noche.

(…) En la versión española, la actriz mejicana (sic) Mona Rico fue la leading-lady, teniendo, además, roles de importancia Francisco Marán, César Vanoni y el joven actor chileno Tito H. Davison, quién interpreta el trágico rol de un muchacho, amigo del protagonista, que queda ciego durante la guerra ” (*Ecran*, N° 4, 20 de mayo de 1930, p. 12)

Para Bohr, la película “Triunfó rotundamente en el mundo latinoamericano” (Bohr, 1987, p. 162) y “comenzó a romper récords en el mundo” (Bohr, 1987, p. 165) lo que sería determinante para instalar a Bohr como un actor preponderante en la industria,

filmando a continuación “Así es la vida” (1930), versión hispana de “What a Man!”, una comedia romántica dirigida por George Crone, donde compartía roles con las mexicanas Anita Magaña y Lolita Vendrell:

“En la cinta Bohr interpreta el tango “Son cosas de la vida”, de él y Eva Limiñana, y los foxtrot “¿Qué tienes en la mirada?” y “Mi princesita”, de ambos autores” (De la Vega Alfaro, 1992, p. 34).

Posteriormente realiza “Rogue of the Río Grande” (Spencer Gordon Bennet, 1930), un western hablado en inglés donde interpreta a un galán latino, que habría tenido escaso éxito comercial. La última película de este periodo data de 1931, “Hollywood, ciudad de ensueño”:

“(…) un producto convencional inspirado en episodios biográficos del propio Bohr (...) en el que, después de varias peripecias y líos pasionales, un joven sudamericano conquistaba la famosa “ciudad de la ilusión”, pero una serie de intrigas lo obligaban a retornar a su país de origen convertido en un paria” (De la Vega Alfaro, 1992, p. 34).

En 1932 Bohr inicia en una gira artística por diversos países del caribe, entre los que se cuenta Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala, Colombia, Venezuela y finalmente México, donde se radica para iniciar una nueva etapa en su carrera como cineasta, convirtiéndose en un pionero del cine sonoro de este país.

Otro chileno con un paso por Hollywood fue Jorge Délano, que previamente había dirigido cuatro largometrajes durante el periodo silente, obteniendo reconocimiento internacional en el año 1929 tras exhibir en España “La calle del ensueño”, bajo el contexto de la Feria Internacional de Sevilla. Era considerado uno de los más importantes cineastas chilenos del periodo junto a Borcosque y Pedro Sienna, y por medio de su cuñado Pablo Ramírez, Ministro de Hacienda del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, le es proporcionada una beca para viajar a los Estados Unidos:

“(…) me avisó que se había decidido enviarme a Hollywood, a estudiar los secretos del cine hablado. Iría con un sueldo de trescientos dólares, con la obligación de enviar dibujos y artículos, además de atender diversos encargos para el diario.” (Délano, 1956, p. 197-198)

Délano llega a Estados Unidos en marzo de 1930, donde es recibido por el embajador de Chile, Carlos Dávila, quien lo pone en contacto con David O. Selznick, uno de los mayores productores de cine del periodo. Inicia así su peregrinar por diversos estudios hollywoodenses, observando cómo se producían las películas a escala

industrial¹⁵. Sin embargo, y según relata en sus memorias, Délano nunca recibió el dinero de la prometida beca, obligándolo a emplearse como extra de películas, mientras que su familia debió desempeñarse en labores que les permitieran obtener recursos para sobrevivir:

“Mi hijo, después de clases, vendía diarios en Hollywood Boulevard, y con su entrada y la mía nos proponíamos subsistir hasta el momento que llegara el esperado giro con mis sueldos atrasados de ‘La Nación’” (Délano, 1956, p. 223).

Las *talkies* para latinos tuvieron una vida efímera, y en muchos casos no tuvieron la misma relevancia que su versión original angloparlante. Un caso excepcional fue la “versión hispana” de “Drácula” (1931), film de horror producido por Universal, dirigido en su versión angloparlante por Tod Browning y protagonizado por el icónico actor Bela Lugosi. Paralelamente se filmó una versión destinada a públicos latinoamericanos, que contó con la dirección del norteamericano George Melford, y los roles protagónicos del español Joaquín Villarías, la mexicana Lupita Tovar y el argentino Barry Norton, cuyo nombre real era Alfredo Carlos Birabén. Si bien la película es una curiosa mezcla de acentos, es también un intento por hacer una película autónoma respecto a su par, lo que le ha valido ser considerada hasta hoy como un film de culto, reivindicándose como una clara muestra de la capacidad artística de los realizadores.

Simultáneamente al rodaje de las producciones hollywoodenses, se elaboraban en idioma español las producciones de la Paramount, rodadas en los estudios franceses Joinville:

“construyó un gran complejo con seis estudios, el cual albergaba a directores, técnicos y artistas de las más variadas nacionalidades, y sobre la base de los patrones artísticos establecidos por la industria norteamericana pretendía convertirse en una gran fábrica de productos cinematográficos. Las películas eran habladas en más de diez idiomas diferentes (francés, español, yugoslavo, ruso, noruego, danés, entre otros)” (Barsky y Barsky, 2017, p. 88).

Joinville se convertiría también en un importante epicentro para la producción de películas habladas en español, adquiriendo relevancia con la contratación de Carlos Gardel, la mayor estrella de la canción latinoamericana en dicho momento. En Joinville, un rol preponderante lo tendrá el chileno Adelqui Millar¹⁶, nombrado jefe supervisor de películas en español y uno de los directores más prolíficos del periodo. Dirige en 1931 “Luces de Buenos Aires”, la primera película sonora de Carlos Gardel que tuvo un alcance mundial. El guión, escrito por los dramaturgos



Tito Davison en Hollywood
Fuente: *Ecran* n° 12, 29 de septiembre de 1930
Memoria Chilena



Carlos Borcosque en Hollywood
Fuente: *Ecran* n° 179, 26 de julio de 1934
Memoria Chilena

Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, narraba la historia de Anselmo, patrón de una estancia Argentina a la que llega casualmente un empresario teatral desde Buenos Aires, quien al oír cantar a su novia Elvira, decide contratarla: las “luces de Buenos Aires” la encandilan para emigrar a la capital. Este relato es la representación de la ilusión que numerosos artistas latinos llevaban a costas, probando suerte en el mundo de las artes y la industria, documentando el rol cultural que la industria del cine significa para la región.

Posteriormente, Gardel se traslada a Estados Unidos para filmar en 1934 “Cuesta abajo” y “El tango en Broadway”, ambas dirigidas por el francés Louis Gasnier. Icónica y trascendental, la obra fílmica de Gardel representa un periodo marcado por el alcance de la música latinoamericana fuera del continente, significando con ello el alcance hacia otros intérpretes y compositores que también incursionan en la gran pantalla, como el caso del chileno Francisco Flores del Campo, que en 1935 figura junto a Gardel en “El día que me quieras” (John Reinhardt), y en su retorno a Chile realiza la música para la obra de teatro “La pérgola de las flores” (1960), una de las más importantes de la dramaturgia nacional.

Otro chileno que también participó en Joinville fue Jorge Infante Biggs, que dirigió las películas “La dama que ríe” (1929) y “Salga de la cocina” (1930), además de actuar en “Luces de Buenos Aires”. En Chile había participado como actor en la época del cine silente, dirigido por Carlos Borcosque en “Martín Rivas” (1925), “Traición” (1923) y “Hombres de esta tierra” (1923)¹⁷. Oriundo de San Fernando, según la investigadora Alicia Vega:

“Viaja a Francia con el cargo de Agregado Cultural y protagoniza El Navío Ciego, película que dirige el chileno Adelqui Millar. Regresa a Chile en 1945 y (...) opta por dirigir documentales” (Vega, 2006, p. 125)

El aparente *boom* descrito, tiene un pronto declive debido a que se perfecciona la técnica del doblaje, lo cual hizo poco rentable la producción de películas exclusivamente habladas en español. De esta manera, hacia 1933 se empiezan a producir las últimas películas bajo este modelo, y que actualmente resultan curiosas piezas de colección. Coincide con la gran crisis económica que se gatilla a partir del 21 de octubre de 1929, cuando la Bolsa de New York evidencia un profundo decaimiento que repercute durante años en todo el mundo, llegando en 1932 a su punto más dramático, periodo conocido como el de la Gran Depresión:

La cesantía alcanza la cifra más alta de toda la historia de la civilización industrial: 40 millones de cesantes en el mundo, de los cuales 13 millones en Estados Unidos y más de 6 millones en Alemania” (Mouesca y Orellana, 1998, p. 139)

Es también el periodo en que irrumpen los totalitarismos europeos, como el nacionalsocialismo en 1933, la dictadura portuguesa de Antonio de Oliveira Salazar en 1932 y Francisco Franco en 1936, lo cual modifica no solo el panorama político mundial, sino también los modos de abordar el cine en cuanto campo discursivo social y cultural.

Luego del ocaso de los *talkies* hispanoparlantes, una parte considerable de actores, directores, técnicos y artistas en general, tuvieron un rol preponderante para desarrollar el cine sonoro latinoamericano. Fue el caso de Adelqui Millar, que adquiere una reputación enorme en Argentina como director y más de treinta largometrajes a su haber. Lupita Tovar posteriormente protagoniza el primer largometraje sonoro en México, mientras que José Bohr tendrá una prolífica carrera en México y Chile. Carlos Borcosque se traslada en 1938 a Argentina, donde se convierte en uno de los más importantes directores de ese país en la década del cuarenta y cincuenta, con importantes películas como “Y mañana serán hombres” (1939, con Libertad Lamarque), “Flecha de Oro” (1940), “La juventud manda” (1943) y “Pobres habrá siempre” (1958). Su método de trabajo habría sido revolucionario al importar las prácticas norteamericanas, contribuyendo a profesionalizar la disciplina regional. A Chile solo retorna para contribuir en los nacientes estudios estatales Chilefilms, filmando en 1945 “La Amarga Verdad”, donde habría ejercido una fuerte influencia en los entonces jóvenes Naúm Kramarenco, Patricio Kaulen y Nieves Yankovic, que participaron como asistentes y actores de esta película, dando sus primeros pasos en el cine¹⁸. Tito Davison se sumaría a la revista *Ecra*n en 1933 como corresponsal de prensa, y en 1938 se radica en México para emprender una carrera con más de sesenta películas, obteniendo reconocimientos como el premio Ariel al mejor guión adaptado por “Bel Ami” (1947) y el de mejor director por “La dulce enemiga” (1957). Vuelve a Chile para dirigir en 1956 la coproducción “Cabo de Hornos”, y luego “El burócarata González” y “Más allá de Pipilco” en 1964 y 1965 respectivamente, dos comedias que contrastaban con las primeras películas de carácter autoral y lenguaje moderno que surgían en el país. Por su parte, Jorge Délano escribió en sus memorias que “me canso de lamentar no haber procedido como ellos” (Délano, 1964, p. 166), ironizando respecto al devenir de Davison y Borcosque, quienes triunfaban en el exterior.

A su retorno, Délano se esmeró en impulsar una industria local bajo los estándares norteamericanos, aún con la ausencia de equipos, instalaciones y recursos, algo propio en el cine de la región. Sin embargo, su aporte es significativo, ya que crea los primeros equipos chilenos para el registro de sonido para cine, instala los Estudios Santa Elena y aplica numerosas estrategias de filmación aprendidas en Hollywood. Igualmente destaca su rol como actor cultural, al fundar la revista de sátira política “Topaze”, y convertirse en uno de los más importantes exponentes de la ilustración gráfica chilena:

“Mi anhelo era que Chile fuera el primer país de Sudamérica que produjera una película hablada de largo metraje, con sonido grabado directamente en el celuloide” (Délano, 1964, p. 173)

Délano retrataría este aire provinciano de los chilenos enfrentados a la “meca del cine” en su película “Hollywood es así” (1944), en la cual María, una “jovencita pueblerina” gana un concurso consistente en un idílico viaje a Hollywood. Algo autobiográfico puede existir en esta película, ya que la muchacha finalmente opta por retornar a su país, aún cuando existe la posibilidad de transformarse en una estrella mundial.

Las primeras películas sonoras en Latinoamérica

Las dimensiones e implicancias culturales del cine no podrían comprenderse sin considerar el alcance popular que éste experimenta con la llegada del sonoro. Como nuevo polo de las industrias culturales a nivel mundial, y a la par con la radiofonía y las casas discográficas, fueron cantantes, actores de radioteatro o bailarines quienes desbordaron las posibilidades del cine silente, y pasaron a protagonizar las primeras películas que implementaron la tecnología del cine sonoro en la región, ilusionándose también con replicar el modelo de Hollywood basado en la frivolidad y el *star system*. El cine sonoro no solamente fue un producto cultural del capitalismo, sino también un campo donde numerosos artistas latinoamericanos encontraron una posibilidad moderna para definir el estatus al cual quisieron pertenecer, avalados en su fama por un público que afanosamente los legitimó.

Los pensamientos nacionalistas, que irrumpen en la región a partir de finales del siglo XIX¹⁹, penetraron en los modelos de producción del cine latinoamericano desde mediados de los años veinte, donde la estética y las posiciones morales frente al mundo moderno marcarán una idea subjetiva de pertenencia, delimitando arquetipos en torno al “otro” que permitieron conceptualizar políticamente una primera persona colectiva. Fue la época en que se publica “Raza Chilena” (Nicolás Palacios, 1904) y “La Raza Cósmica” (José Vasconcelos, 1925), pero también es cuando se masifica el tango argentino, el bolero cubano y el corrido mexicano, que gracias a la radiofonía y los discos logran expandirse por Europa y Norteamérica, configurando una relectura popular de las identidades latinas. Esta caracterización estética del sujeto latinoamericano va forjando, a partir de los años veinte, una figura que encuentra en el cine un campo escritural que servirá de base para instalar relatos en torno a la re-significación de la historia²⁰, o instalar representaciones de la patria²¹.

Será “Santa” la película que iniciará el cine sonoro latinoamericano, proyecto que se da con el retorno a este país de Joselito Rodríguez (1907-1985), ingeniero en electrónica radicado en Hollywood desde 1925, y que en 1929 crea junto a su hermano Roberto el Rodríguez Sound Recording System. Los representantes de la Universal en México, al enterarse del exitoso invento de sus compatriotas, proponen replicar esta experiencia en el país. “Santa” se estrena en México el día 30 de marzo de 1932, para luego tener una difundida premiere en Hollywood, que en Chile fue cubierta por revista *Ecran*:

“Ya se ha cumplido el primer paso en pro de la industria latinoamericana de películas en nuestro idioma. “Santa”, película mexicana basada en una famosa novela del mismo nombre y producida en la Ciudad de México por una compañía nacional del país hermano, acaba de ser lanzada al público, obteniendo un recibimiento que demuestra el entusiasmo de las gentes de nuestra raza por los esfuerzos de los suyos. Apenas terminada la película en la capital de México, la primera copia de ella fue llevada en avión hasta Los Ángeles con el objeto de llevar a cabo una gran “premiere” de gala en el Teatro California de la ciudad del cine. A esa función, que vistió inusitados caracteres, asistió lo más granado de la colonia fílmica de nuestro idioma” (*Ecran*, n° 84, 2 de agosto 1932, p. 10)

“Santa” demarca el inicio de la configuración estética sobre lo latinoamericano que predominó en gran parte de este periodo, abriendo perspectivas para los demás países. Paralelamente a las *talkies* habladas en español producidas en Norteamérica, la industrialización global de las imágenes producidas reincidió en la demanda por construir cinematografías propias de Latinoamérica, incorporando motivos, artistas y realizadores locales de cada país, siendo éste el contexto en el cual emergieron las primeras estrellas locales del cine sonoro. Un ejemplo de ello es la Argentina Sono Film, que produjo en 1933 la película “Tango!”, dirigida por Luis Moglia Barth, primer largometraje con sonido óptico realizado en dicho país, contratando para ello a las máximas estrellas del periodo:

“Azucena Maizani, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Tita Merello, Pepe Arias, Alberto Gómez, Alicia Vignoli, Juan Sarcione y varios músicos importantes” (España, 1984, p. 50)

El historiador Domingo Di Núbila señala a “Tango!” como un hito en la producción histórica Argentina, debido a que logró acercar a las salas de cine a un público masivo, fenómeno que repercutió en el alcance posterior del sonoro:

“(…) Fue un imán de multitudes que en gran parte volvían a los cines dos y más veces, maravilladas de poder ver por primera vez a tantos de sus favoritos y escuchar sus interpretaciones. Sólo una fracción del público que movilizaba el flamante cine sonoro había podido concurrir a sus presentaciones personales. Los conocían únicamente por fotos, la radio y los discos” (Di Núbila, 1998, p. 73)

“Tango!” fue la iniciadora de una serie de películas sonoras latinoamericanas que exploraban en el habla popular, melodramas o comedias que eran matizadas con canciones interpretadas por artistas de moda. Es similar al caso de la segunda película sonora Argentina, “Los tres berretines” (Enrique Susini, 1933), producida por la empresa Lumiton, la cual también se convirtió en un sonado éxito. Protagonizada por los populares actores de teatro Luis Arata y Luis Sandrini, incluyó a cantantes y compositores como Aníbal Troilo, quienes dieron vida a una historia de clases trabajadoras que se alternaba con números musicales.

Caso similar, pero a la vez distinto, fue el de Brasil. Desde inicios de los años treinta comienzan a desarrollar películas musicales que gozaron de favorable acogida por parte de los públicos locales:

“Había nacido un nuevo género: el film musical brasileño, una mezcla del musical hollywoodense de los primeros años y de la comedia musical con colorido localista, y que muy pronto fue bautizado con el nombre de “chanchada”, género nacional cuyos principales ingredientes son la frivolidad y la simpleza en un tratamiento de intenciones humorísticas” (Schumann, 1987, p. 87-88).

Sin embargo, se trata de una instancia excepcional, debido a que el éxito solo se traduce en un mercado local, limitado por la barrera idiomática que expresa con otros países de la región.

De esta forma, y durante los primeros años treinta, el cine argentino es el único que tiene el volumen necesario y los estándares técnicos, para llegar a gran parte de los países del continente, logrando un carácter industrial único que el historiador Domingo di Núbila denomina como “época de oro” (Di Núbila, 1998, p. 73). Países como Bolivia, Perú, Colombia, Uruguay, Venezuela o Ecuador, que si bien logran realizar producciones sonoras en este mismo periodo, no contaron con realidades que homologaran los estándares industriales técnicos de otros países, existiendo más bien casos aislados de realización, como “La guerra del Chaco” (1936), documental realizado por el boliviano Luis Bazoberry en el mismo frente de combate, y considerado el primer film sonoro de dicho país:

“Al concluir la guerra, Bazoberry se trasladó a España, en octubre de 1935. En Bolivia no había una infraestructura cinematográfica suficiente como para hacer el trabajo de terminación de su película, y prefirió invertir todo lo que tenía para cumplir sus objetivos en Barcelona. Allí hizo revelar lo que había filmado y descubrió que el 60% del material no servía para nada. El clima del Chaco seguía luchando en su contra. El cónsul de Barcelona, Dr. Rafael Ballivián, le extendió un documento certificando lo que había sucedido con la película. Con tres mil metros en buen estado tuvo que montar *La guerra del Chaco*, en los laboratorios Bosch (Barguño, según su hijo). Para financiar el costo que representaba el trabajo de laboratorio, trabajó para esa misma empresa filmando cortos comerciales. Más de un año vivió sacrificadamente esta situación, mientras la familia pasaba por unas circunstancias no más ventajosas en Bolivia. Pero sin estos esfuerzos y sacrificios, no hubiese logrado nada. En cambio, hizo el montaje y sonorizó la película con un comentario” (Gumucio Dagrón, 1983, p. 143)

Las salas de cine latinoamericanas, determinadas por un nivel artesanal en la producción, transformaron las pantallas en exhibidoras disponibles a producciones norteamericanas, generando una crisis regional que sólo se subvirtió hacia finales de los años cincuenta, con la aparición de una nueva generación de cineastas que asume las precariedades tecnológicas como un motivo discursivo²².

Siguiente página:
Fuente: *El Mercurio*, 22 de febrero de 1930
Cineteca Universidad de Chile

Ra-Ta-Plan-Cía. Chilena

CINE SO

EL TRIUNFO INDISCUTIBLE

COMEDIA HO

- 4 FUNCIONES -

A LAS 11 DE LA MAÑANA	2. ^a	A LAS 3 DE LA TARDE	3. ^a	A LAS 6.30 DE LA TARDE	4. ^a
-----------------------------	-----------------	---------------------------	-----------------	------------------------------	-----------------

Para las Funciones Nos 1 y 2 Hay rebaja para los señores

EL LUNES

LA PRIMERA PELICULA DE ARGUMENTO
HABLADA Y CANTADA EN INGLÉS

OTRO GOLPE!! HOW DY BROADWAY

SANTIAGO

CHILEAN
CINEMA
CORP.
PRESENTA

LA EPOPEYA NAVAL

La Escuela

EL MAS EMOCIONANTE
CON BELLOS EFECTOS

a de Revistas - Debut el 7

NORO

El Espectá
- Aduenado

LE DE VIDELA, BAEZA Y CIA. LTDA. Y MARTINEZ Y CO.

Y

Imperial

SAN DIE
LA SORPRESA
VERMUT Y NOCH

A LAS
9.30 DE LA
NOCHE

s niños
TOTALMENTE
GLES

AY Siete
Partes

Cine Sonoro

CON EL MISMO PROGRAMA Y EQUIPO
QUE TRIUNFA EN EL

EXITO DE LA COMPAÑIA

A MI ME GUSTAN LAS VIUDA

DE SAINETES DUCKSE

LOS CABALLEROS DEL A

VAL MAS IMPRESIONANTE EN LA HISTORIA

ndra Hundida

Y PATETICO DOCUMENTO DE LA GRAN GUERRA
RNHARD GOETZKE, AGNES ESTHERAZY Y HANS MIEREND

El cine sonoro en Chile

Antecedentes del cine sonoro chileno

Hacia finales de los años veinte, cuando la introducción de la nueva tecnología se avecina aún de manera difusa, es cuando comienzan a surgir los primeros intentos locales por hablar de cine sonoro. La evolución tecnológica transitó lentamente desde una concepción multimedial en la reproductibilidad de la imagen, hasta el desarrollo de un lenguaje que deviene en representación cultural. Aún con la ausencia de archivos y fuentes, se han logrado documentar los primeros intentos que abordan el cine local bajo un lenguaje audiovisual, que a mediados de los años veinte intentan incorporar ruidos, efectos sonoros, partituras y composiciones realizadas especialmente para determinadas películas, interpretándolas en vivo de manera simultánea a la proyección de la imagen. Una de las primeras películas chilenas que habría empleado estas estrategias sería “Todo por la patria” (1918) del argentino Arturo Mario:

“En un afán de darle mayor verosimilitud a las escenas bélicas se las acompañaba durante la proyección de ruidos de balas, explosiones, caídas y gritos” (Jara, 1994, p. 40).

Caso similar es el de “Golondrina”, dirigida por el dramaturgo Nicanor de la Sotta y en cuyo estreno, realizado el 13 de Julio de 1924, el destacado compositor Osmán Pérez Freire presenta una serie de composiciones en vivo junto a la película, en la cual “la inclusión de estos temas fue muy destacada por la prensa nacional” (Jara, 1994, p. 82). La incorporación de Pérez Freire, que a esas alturas tenía una reputación internacional legitimada por tangos, tonadas y vales de amplia aceptación popular, da cuenta de la relevancia que adquirió el cine en la cultura local, así como la sumatoria híbrida dada en una de las películas que más éxito de público cultivó durante aquellos años²³.

Otros casos documentados son los de la película “El Leopardo” (1926), de Alfredo Llorente Pascual, un *western* filmado en Casablanca, donde:

“(…) la primera función contó con el acompañamiento de una orquesta dirigida por un director de apellido Caballero, del que no se tienen mayores datos, y que habría interpretado principalmente melodías clásicas del folclore chileno” (Horta y Muñoz, 2007, p. 9)²⁴.

También cabe consignar “Canta y no llores, corazón (o el precio de una honra)” (1925), de Juan Pérez Berrocal, cuya exhibición mezclaba el acto performático del tea-

tro musical con el cine. Realizada por la productora Apolo Films en la ciudad de Concepción, la película tuvo el soporte técnico de la Andes Films, que en los años veinte era una de las empresas más importantes de producción cinematográfica en el país, y que en Noviembre de 1925 había estrenado “El Húsar de la Muerte”, considerada una de las películas más exitosas en cuanto factura técnica, recepción de público y calidad estética del cine silente nacional. “Canta y no llores corazón” se estrenó un mes después y, tal como explica Pérez Berrocal, intentaba expandir los límites del cine silente:

“La canción cuya letra dice “Hay momentos en la vida que no se pueden sufrir;/ la traición deja una herida que hace llorar y gemir,/ ¡Canta y no llores corazón!./ con lágrimas no se apaga el fuego de una pasión,/ ¡Canta y no llores corazón!...” canción que cantaba Clara [del Castillo, actriz principal de la película. N. del A.] en varios pasajes de la película, sin oírse, pues su filmación era muda, aunque después durante su exhibición en público y mucho antes que llegara a Chile el cine sonoro, hablado y cantado, idee una combinación que, en determinados instantes, en un oscuro previamente preparado, se detenía la proyección, se encendían las luces del escenario delante de la pantalla y el público veía a los protagonistas (Clara y yo) con la misma indumentaria que aparecíamos en la cinta y cantando ella de verdad. Terminada la escena, se hacía de nuevo el oscuro, nos retirábamos del escenario, se subía rápido el decorado de fondo y seguía la proyección de la película con los personajes principales donde mismo quedaron anteriormente cuando se hizo el oscuro y se detuvo la proyección. El público aplaudía siempre esta innovación, verdadero anticipo del cine sonoro” (Pérez Berrocal, 1981, p. 69)

Este testimonio es uno de los pocos que se conserva sobre la forma en que se ejecutaban estas estrategias durante el cine silente. Otro caso similar es el de la película antofagastina “Bajo dos banderas” (Alberto Santana, 1926), cuyas proyecciones eran acompañadas en vivo por una orquesta que interpretaba la “Marcha Bajo dos Banderas”, compuesta por Armando Maristany, músico argentino que desplegó en la ciudad un experimento único del periodo, descrito según *El Industrial* del 31 de diciembre de 1930, como la proyección de “las mejores películas mudas, acompañadas de la mejor orquesta del norte” (Jara, et al, 2008, p. 78).

Un último intento de cine sonorizado en vivo sería “Mi viejo amor”, largometraje dirigido y protagonizado por el tenor Piet van Ravenstein, quien ya había tenido una participación como actor en la película “El Húsar de la Muerte” (1925)²⁵. Estrenada el 14 de septiembre de 1927 en el Teatro Principal, ubicado en pleno centro de Santiago, fue promocionada como “cantada” y “el film de opereta que

se hace por primera vez no sólo en Chile, sino en Sud América” (*El Mercurio*, 13 de Septiembre de 1927, p. 20). Sin embargo, se habría tratado de un film mudo con el acompañamiento en vivo, donde participaban el bajo Gustavo Selva, la mezzo soprano Zunilda Carrasco, la soprano Laura Riquelme, y el tenor Eleazar Bustamante, junto al propio van Ravenstein. Las obras musicales fueron compuestas por José Salinas, sumándose en la película actores como Evaristo Lillo e Hilda Blancheteaux (*El Mercurio*, 13 de septiembre de 1927, p. 22).

El cine sonoro llega a Chile

Finalizando la década del veinte, inicia en Chile el periodo de transición entre el cine silente y la implementación del sonoro. La habilitación de salas y la exhibición de los primeros films norteamericanos que empleaban esta técnica, dejó rápidamente en el rango de la obsolescencia a las películas mudas, impactando directamente en las producciones nacionales que habían logrado instalar un modelo de producción eficaz a escala local. Las nuevas tecnologías fueron leídas por la comunidad bajo un estatus de modernidad, que tienen una fuerte penetración durante un periodo muy breve. La radiofonía se inaugura en agosto de 1922, a partir de los experimentos que Enrique Sazié y Arturo Salazar despliegan en la Universidad de Chile, mientras que a partir de 1927 se instalan las compañías internacionales de producción de discos, Odeón y RCA Victor entre ellas, comercializando discos y equipos, cuya masificación contribuyó a crear una representación idealizada de aspectos identitarios definidos, donde “lo chileno” cuenta con una favorable acogida en los centros urbanos, y se pone en diálogo con expresiones musicales foráneas que se introducen en el país producto de las industrias culturales. Estos antecedentes permiten detectar la necesidad de posicionar un medio novedoso en los marcos de una industria, aún con la ausencia de recursos técnicos y financieros. Lógicamente, los capitalistas locales no dudaron en desplegar estrategias para captar los públicos demandantes de estas incipientes industrias culturales como un potencial consumidor de cine sonoro producido en el país.

La llegada a Chile de los primeros films sonoros norteamericanos se da a inicios del año 1930, acompañados de una fuerte estrategia comunicacional en prensa escrita:

“En el buque-motor “Santa María”, llegó ayer a Valparaíso la señora Olddia Zenor, que viene directamente de los Estados Unidos, trayendo a Chile el film parlante. (...) Controla este negocio para Chile la firma Martínez y Compañía” (*La Nación*, 7 de febrero de 1930, p. 5).

La primera película anunciada como sonora exhibida en el país fue “Evangelina”

(Edwin Carewe, 1929), producción de la United Artist que contaba con el sistema Vitaphone de discos sincrónicos para sonorizar parcialmente algunas secuencias. Estrenada en febrero de 1930 en el Teatro Imperio, contó con el rol protagónico de la actriz mexicana Dolores del Río, quien cantaba algunas canciones. El día 20 de febrero, el Teatro de La Comedia estrena una serie de cortometrajes sincrónicos, también adjudicándose el rótulo de “primera exhibición”:

“Anoche, la sala de La Comedia desbordaba de público. Era la primera vez que se hacía en Chile el experimento ante el público.

Primero una película de dibujos animados. Bien. Luego unos trozos de canto por un tenor. Impresión: buena sincronización, pero el efecto de estar la máquina a alguna distancia de aquella boca que emitía los sonidos.

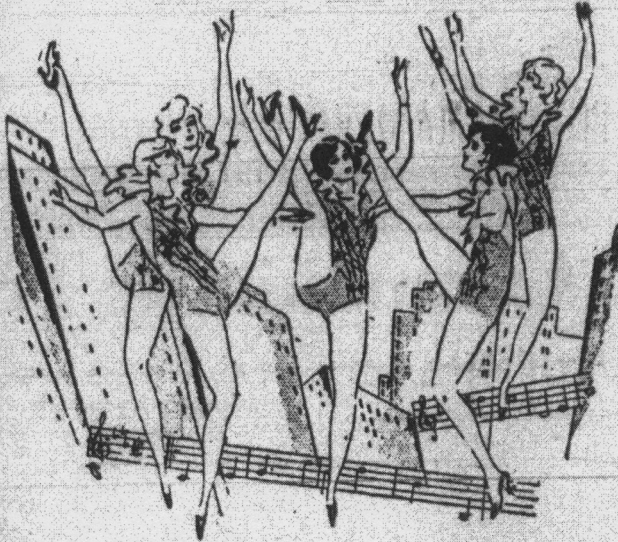
Vinieron luego dos películas de dibujos animados y sonoras, preciosísimas, hechas con gran talento y con mucho buen humor. Al más serio aquello hacía reír, y con justicia. La sincronización en estas dos películas, fue admirable. Sonido y movimiento justos, derechos, marchaban unidos” (*La Nación*, 21 de febrero de 1930, p. 5).

Un siguiente largometraje estrenado en el Comedia fue “Howdy Broadway” (Charles Hunt, 1929), un film musical promocionado como “la primera cinta de largometraje sonora y cantada” en la cual “se podrán apreciar los grandes cabarets de Nueva York, los espectáculos de bataclán en los cuales toman parte estrellas de fama mundial” (*La Nación*, 23 de febrero 1930, p. 13).

Sin embargo, en este mismo periodo ya se empezaban a implementar salas con la tecnología del sonido óptico, siendo la primera de ellas el Teatro Carrera, que adquiere el sistema Western Electric con sonido óptico (*La Nación*, 18 de febrero de 1930, p. 8 y *El Mercurio*, 21 de febrero de 1930, p. 7), inaugurada el día 5 de marzo de 1930 con la película “Melodía de Broadway”, evento promocionado de manera profusa durante todo el mes de febrero, conjuntamente a la venta de discos con la música de la película. En esa primera jornada, se exhibieron también noticieros sonoros y cortos cómicos de la serie “Our Gang” (“La Pandilla”), entre ellos “The Little Rascals” (“Los pequeños papás”), el primer corto sonoro de esta saga, producido durante el año 1929 (*El Mercurio*, 3 de marzo de 1930, p. 16).

En rigor, el cine parlante ingresó tempranamente a Chile, con Norteamérica como referente principal de calidad técnica respecto a los sistemas de reproducción de sonido. La prensa destacaba que el sistema óptico “Es igual al de los grandes cines de Nueva York” (*El Mercurio*, 5 de marzo de 1930, p. 14), y en poco tiempo todas las

METRO GOLDWYN MAYER, PRESENTARA
LA MELODIA DE BROADWAY



LA GRAN SORPRESA DEL CINE SONORO

EN EL

TEATRO CARRERA

POR MEDIO DEL FAMOSO EQUIPO

WESTERN ELECTRIC

Anuncio del estreno de la película "La Melodía de Broadway" (Harry Beaumont, 1929)

Fuente: *El Mercurio*, 24 de febrero de 1930
Cineteca Universidad de Chile

Western Electric

SISTEMA  **SONORO**

El primer equipo, análogo al de los grandes cines de New York, Paris y Londres, el único que justifica por su maravillosa perfección el entusiasmo del público por el cine sonoro, se estrenará dentro de breves días en el Teatro

CARRERA

La película del programa inaugural es una de las más bellas creaciones de los artistas predilectos de nuestro público.

CLARO Y PEREZ Ltda.

Terminadas las obras de la caseta, MASANA el CARRERA exhibirá la inmortal película "JOCELYN" en funciones populares a \$ 1.10 plataea.

Anuncio del sistema sonoro Western Electric (1930)

Fuente: *El Mercurio*, 21 de febrero de 1930

Cineteca Universidad de Chile

salas del país comenzaron a implementar proyectores y equipos de reproducción de sonido, desplazando irreversiblemente al sonido silente. La favorable respuesta del público podría corroborarse con la permanencia de todas estas películas por varias semanas en cartelera, aún cuando se experimenta un breve periodo de disputa respecto a los estándares de proyección:

“Ya en Chile hay cierto ambiente en contra del cine sonoro, por causa de un ensayo desgraciado que se hizo hace algunos meses con un aparato deficiente” (*El Mercurio*, 20 de febrero de 1930, p. 18).

Esta dualidad es la misma que se experimenta en Hollywood, ilustrado en la icónica película “The Jazz Singer”:

“El cantante de jazz, cuyo estreno en octubre de 1927 fijó un jalón histórico. Pero como ha sido reiteradamente acotado, esa fecha fue sólo simbólica. Desde entonces y hasta diciembre de 1929 el cine norteamericano vivió una transición del sistema Vitaphone al sistema Movietone (sonido en el celuloide), con films que solo en parte eran sonoros” (Thevenet, 1993, p. 163)

Para los historiadores Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, el año 1930 resultaría el que definitivamente marca la llegada del cine parlante al país, principalmente por la incorporación de manera predominante del sonido óptico en las salas locales:

“El 4 de Abril se proyecta El Cantor de Jazz en el Teatro Victoria, formándose en las funciones largas colas de espectadores. En agosto se exhibe Anne Christie, en que se oye por primera vez la voz de Greta Garbo” (Mouesca, 1998, p. 130)

Sería de esta forma que junto al Carrera, La Comedia e Imperio, la cuarta sala que se acondiciona con equipos de reproducción sonora es el Teatro Victoria, que estrena la famosa “El Cantante de Jazz”, también con éxito de público.

A partir de este momento, la avalancha de películas sonoras bajo sistema Movietone se instala en primeramente en Santiago y posteriormente en diversas ciudades del país:

“Hacia 1930 cuando el cine parlante ya se ha apoderado de muchos escenarios en todo el mundo, se reanudan los intentos por implementar el sonoro en Antofagasta. Así, en la primera quincena de mayo de 1930, se exhiben en el teatro Alhambra una serie de cortometrajes sonoros entre el 6, 7 y 8 de mayo de 1930” (Jara, et al, 2008, p. 77)

Antofagasta, que según la prensa de la época habría sido “la tercera ciudad en Chile en conocer la maravilla del cine parlante” (Jara, et al, 2008, p. 76), grafica en esta innovación tecnológica la relevancia de los centros productores industriales, en este caso vinculado a la extracción salitrera, situándola a la vanguardia de la modernidad. Mouesca señala que “A mediados de 1930, el 90 por ciento de las 250 salas del país carecía de equipos para exhibir películas sonoras” (Mouesca, 1998, p. 25), lo cual prontamente fue en aumento y potenció la demanda por acceder a películas sonoras realizadas por latinos.

Películas chilenas sonorizadas con discos

La nueva tecnología del cine sonoro fue rápidamente incorporada en Chile como sinónimo de modernidad, traduciéndose en el casi inmediato desplazamiento del cine mudo, cuya caída se ilustra en cifras: mientras en 1925 se estrenan 16 largometrajes chilenos, en 1931 se estrena únicamente “Patrullas de avanzada” (Eric Page, 1931), señalada por Eliana Jara como “la última película muda” (Jara, 1994, p. 160)²⁶. Esta verdadera “revolución” tecnológica repercutiría negativamente en la producción local, tal como señala el crítico Carlos Ossa Coo:

“era bastante comprensible que los realizadores chilenos vivieran una total desorientación, además que no estaban en condiciones de equiparar sus modestias a los fastos que desplegaba el cine norteamericano, que no solo había llegado a la cúspide de su industrialización, sino que además poseía todos los medios para realizar una distribución eficaz y rápida de sus películas” (Ossa Coo, 1971, p. 34)

Esta disminución abre un periodo de transición, donde el interés de los productores locales se vuelca al desarrollo de equipos capaces de producir cine sonoro local, principalmente a partir de la técnica de discos sincrónicos.

Los primeros en desarrollar en Chile películas sonoras bajo esta técnica, fueron los hermanos Wilfred Eric y Lionel Page Guevara²⁷. Generalmente omitidos por los historiadores del cine chileno, los hermanos Page Guevara contribuyeron de manera importante al desarrollo tecnológico del cine nacional, y marcarán el hito de fundar el cine sonoro nacional. De origen norteamericano, pero descendientes de familia británica, el primero de la familia en llegar a Chile fue el doctor Thomas Page French, hacia mediados del siglo XIX, radicándose en Valparaíso. Sus bisnietos fueron Eric y Lionel. El primero nace en 1900 y muere tempranamente en 1934, producto de un accidente. Lionel, que nace en 1903, tendría posteriormente una destacada carrera en el Tenis, participando en el Campeonato de Wimbledon y

**¡MAÑANA ES EL GRAN DIA DE
REGOCIJO PARA LOS CHILENOS!
EL ESTRENO DE**

“CANCION DE AMOR”
PRIMERA PELICULA SONORA NACIONAL



LA GRAN PELICULA PRODUCIDA POR
PAGE BROS. FILMS.

— MAÑANA —
MARTES 9 SEPTIEMBRE
EN EL TEATRO
COLISEO

ESTRENO EXCLUSIVO

PAGE BROS. FILMS

Anuncio del estreno de la película "Canción de Amor"
(Juan Pérez Berrocal, 1930)

Fuente: *El Mercurio*, 8 de septiembre 1930
Cineteca Universidad de Chile

El estreno de Canción de Amor

PELICULA SONORA Y CANTADA DE LA PAGE BROS. FILM.

Un éxito definitivo alcanzó ayer el Teatro Coliseo de "Canción de Amor" con el estreno de la película sonora y cantada de la Page Bros. Film. La señorita Alicia Valenzuela, actuación de la señorita Alicia Valenzuela. La Page Bros Film ha conquistado al público con su sencillamente, con gracia y con canciones. Rafael Duque Rodríguez



UN aspecto del público asistente al estreno de "Canción de Amor".

Público al interior del Teatro Coliseo en el estreno de la película "Canción de Amor" (Juan Pérez Berrocal, 1930)

Fuente: *El Mercurio*, 10 de septiembre 1930
Cineteca Universidad de Chile

la Copa Davis, siendo luego Director de la Federación de Tenis de Chile. Los hermanos se asocian en el año 1929 para crear la empresa “Page Bros. Company” y desarrollar principalmente la producción de documentales y películas sonoras, comenzando por el noticiero “Actualidades” de *El Mercurio*, siendo el primero de ellos el exhibido en agosto de 1929. Entre las películas documentales que componen las “Actualidades” se encontraría “Exposición Internacional de Ferrocarriles, Caminos y Automóviles” (agosto, 1929) o “Revista Militar” (septiembre, 1929). En 1930 estrenan la que sería la primera película sonora completamente chilena, el cortometraje “Melodías Nocturnas”, que la historiadora Jacqueline Mouesca señala como:

“una serie de imágenes donde se registraban los sonidos de la vida nocturna capitalina. Se trataba de un sonido todavía imperfecto, producto de una sincronización con discos” (Mouesca, 2005, p. 48)

Se trataba de un trabajo pionero con el sistema Vitaphone que dio paso a la producción de un largometraje argumental, titulado “Canción de Amor”, estrenado el 9 de septiembre de 1930. Para la dirección convocaron al cineasta, actor y dramaturgo Juan Pérez Berrocal, quien tenía experiencia en la realización de películas durante el periodo silente, y había intentado realizar efectos sonoros en vivo para su película “Canta y no llores corazón” de 1925. Pérez Berrocal recuerda la filmación de esta película de la siguiente manera:

“‘Canción de amor’, el primer intento en Chile de cine sonoro por el sistema de discos en los que se grabaron ruidos, música ambiental y cantos que, luego y desde la caseta de proyecciones de los cines se sincronizaba lo grabado con las imágenes (...).

“Gustó al público y a la crítica, pero de Santiago no salió. ¿Por qué? Porque Rafael Duque Rodríguez se pleiteó con Eric Page. Existía un contrato en el que figuraba Duque Rodríguez como socio de la Page Bros., por haber aportado su trabajo de actor y la idea del argumento. Pleitearon y la película no siguió exhibiéndose porque se encapricharon los contendientes y se mató con ello la gallina de los huevos de oro” (Pérez Berrocal, 1981, p. 89-91).

Existen opiniones encontradas entre historiadores respecto a si “Canción de Amor” se trató o no de una película muda, principalmente fundamentado por el no reconocimiento de la técnica de discos sincrónicos como propia de los albores del cine sonoro. Ernesto Muñoz y Darío Burotto, en su “Filmografía del cine chileno” (1998), la describen como “muda” (p. 84), aunque también indican que fue un “intento de cine sonoro, a través de un disco sincronizado” (p. 34). Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana, en su libro “Cine y Memoria del Siglo XX” (1998), la señalan como “un film

con acompañamiento musical” (p. 130). Alicia Vega, en “Re-Visión del Cine Chileno” (1979) indica que Pérez Berrocal “intenta, con discos monofónicos, sonorizar su lenguaje cinematográfico” (p. 27). Por su parte, quienes vieron la película en su época de estreno no dudan en calificarla de sonora, como el caso de Jorge Délano “Coke”:

“Erick y Wilfred Pague Guevara (sic), que iniciaron su carrera con el sello “Page Bros. Films”, editando documentales, y que terminaron produciendo la primera película “sincronizada” producida en Chile, “Canción de Amor”, dirigida por Juan Pérez Berrocal” (Délano, 1964, p. 167).

Otro cineasta que la recuerda es Patricio Kaulen, e igualmente la categoriza como sonora:

“Hay un dato muy importante: por ahí por el año 1930 hablaban de una película que se llamaba Una Canción de Amor. Creo que fue una película muda a la que le sincronizaron música y sonido. Y sonido de ruidos” (Ríos y Román, 2012, p. 42).

El mismo Pérez Berrocal señala que “Eric Page tuvo a su cargo la sincronización sonora de la cinta por medio de discos y desde las casetas de los cines” (Pérez Berrocal, 1981, p. 90). Mientras que el cineasta Alberto Santana es rotundo:

“El parlante chileno nace con la “Page Bross. Film” (sic) que, aprovechando el sistema vitaphone de disco acoplado a las máquinas proyectoras, inicia la realización de noticiarios y documentales” (Santana, 1957, p. 44).

La propaganda de la época tampoco duda en tildarla como la “primera película sonora nacional” (*El Mercurio*, 9 de septiembre de 1930, p. 18) o “El eslabón de oro de la cinematografía nacional” (*El Mercurio*, 8 de septiembre de 1930, p. 14). Ya sea la curiosidad por acceder a esta innovación tecnológica, o de acuerdo a su calidad en cuanto obra, le habría reportado una favorable popularidad, lo cual se evidencia que en una poco habitual circulación por salas de Santiago, entre ellas el Teatro Coliseo, Rialto, Politeama y Providencia, señalando la prensa que:

“En solo 8 días de exhibiciones de la película sonora nacional “Canción de Amor”, 27.153 personas han acudido a los diversos cines a verla y oírla” (*El Mercurio*, 18 de septiembre de 1930, p. 37)

Ante este éxito, la prensa destaca que:

“Buenos esfuerzos ha costado esta película, cuya técnica complicada está muy cerca de la que se usa en las producciones norteamericanas de igual naturaleza” (*Ecran*, N° 11, 26 de agosto de 1930, p. 45).

La película “Canción de Amor” habría sido una película argumental que también intercalaba números musicales, posiblemente replicando lo propuesto por “The Jazz Singer” o “La Melodía de Broadway”:

“Rafael, un estudiante de ingeniería que debe abandonar sus estudios para sobrevivir a la ruina de la familia. (...) Después de una serie de intrigas donde se mezclan incendios, salvamentos, peleas de box, la película termina con el feliz matrimonio de la pareja” (Jara, 1994, p. 157).

Este relativo éxito significó que los hermanos Page continuaran realizando noticieros sonoros para el periódico *El Mercurio*, enfrentando la avanzada de películas norteamericanas que de manera predominante instalaban el sistema Western Electric de sonido óptico. El 1 de enero de 1931, los hermanos Page anuncian el estreno del noticiero N° 220, denominado “La gran carrera automovilística Circuito “El Mercurio”, la cual es “totalmente sonora” (*El Mercurio*, 1 de enero de 1931) y dan cuenta de la realización en el año 1930 de al menos once “Actualidades” sonorizadas por medio de discos. De este periodo, la única película que se conserva de estos cineastas es el documental “Viña del Mar, la ciudad jardín”, dirigido en 1930 por Eric Page, y del que es posible especular que pudo ser sonorizado por medio de discos, aún cuando actualmente solo se conserva una copia muda sin antecedentes de su realización²⁸.

El 6 de enero de 1931 se estrena “Sombras del pasado”, una película que definen como un “*Intenso drama de crudo realismo que evoca el recuerdo del gran incendio de la compañía*” (*El Mercurio*, 3 de enero de 1931, p. 16). Se habría tratado de una versión sonorizada de “Luz y Sombra”, película silente estrenada el 18 de Mayo de 1926, y que según el historiador Mario Godoy Quezada:

“(...) tenía la particularidad que en ella intervenían destacadas figuras de la sociedad. Socios del Club de la Unión, acaudalados hombres de negocios, como don Federico Helfmann, el pintor Juan Francisco González y otras personalidades, se dejaron dirigir por el ingenioso caricaturista” (Godoy Quezada, 1966, p. 69)

La película la resume el propio Délano:

“(…) un joven modesto que se enamoraba de la aristocrática hija de su protector (María Luisa Amenabar) y en que yo era un exaltado bolchevique, discípulo de Lenin”. (Délano, 1956, p. 148)

Contaba entre sus escenas con la recreación de un fusilamiento y la elaboración de maquetas que ambientaban de manera verosímil el incendio de la Iglesia de la Compañía, detallado por la investigadora Eliana Jara:

“En esta escena se basaría gran parte del film SOMBRAS DEL PASADO, estrenado en enero de 1931 en los teatros Coliseo y Politeama, de Santiago” (Jara, 1994, p. 125)

Curiosamente el propio Délano no menciona la versión sonorizada, y tampoco existiendo mayores antecedentes respecto a si sería una nueva edición del film de 1926.

En julio de 1931, la Page Bros. anunciaba el estreno de una nueva película, “El Derrumbe de un régimen”, sobre la caída del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, la cual fue estrenado en ocho salas²⁹. Cuatro meses después, en noviembre del mismo año, la Page Bros. estrena su último noticiero documental para el periódico *El Mercurio*. Coincidentemente, el 24 de Noviembre de 1931 estrenan un tercer largometraje sonoro empleando la misma técnica de discos sincrónicos, esta vez dirigido por el propio Eric Page, con el título “Patrullas de Avanzada”. Pérez Berrocal recuerda este nuevo proyecto:

“Terminó mi contacto con la Page Bros. por otro de los caprichos de Eric Page que, viéndome trabajar en el argumento, guión, preparación del personal, rodaje y compaginación de “Canción de Amor”, supuso que en cinematografía no habían ya secretos para él, lo había aprendido todo de mi y, entonces, ya no eran necesarios mis servicios como director en la empresa. Filmaría bajo su responsabilidad la segunda producción (sic) de la Page Bros. con Emperatriz Carvajal de protagonista. Se salió con la suya, pero la segunda producción fue un desastre, hundió a la Empresa y se acabó la Page Bros.” (Pérez Berrocal, 1981, p. 91).

Sin embargo, existen versiones contrapuestas de este relato. La investigadora Eliana Jara señala que “El filme obtiene un mediano éxito, probablemente debido a su tema patriótico”, el cual narra de la siguiente manera:

“(…)un conflicto bélico que obliga a la movilización de las Fuerzas Armadas. Un oficial enviado en patrullaje de exploración se aleja en una hacienda y se enamora de la hija del dueño. Pero su deber y amor a la patria lo obligan a continuar su misión” (Jara, 1994, p. 60)

A esas alturas, el sistema de discos había sido descartado por la industria norteamericana, lo cual habría incidido en la escasa producción local de este tipo de obras. El académico Jaime Córdova indica la existencia de una última película producida por los hermanos Page, esta vez con “sonido directo y óptico de densidad variable”:

“(…) filmada en 35 milímetros en diciembre de 1931, con los funerales de Federico Santa María titulado: El acto inaugural de la escuela de Artes y Oficios y Colegio de Ingenieros “José Miguel Carrera”, que daría paso a la Universidad Federico Santa María unos años más tarde” (Córdova, 2007, p. 37)³⁰.

Este antecedente permitiría corroborar un postrero intento por acercarse a la producción de películas con sonido óptico, aparentemente abandonando el rubro luego de esta película.

Se puede documentar un último intento por emplear la técnica de discos en el año 1932, cuando Juan Pérez Berrocal intenta sonorizar su película “Vergüenza”, estrenada originalmente en 1928:

“Ahora, a la copia muda se ha agregado sincronización de algunos sonidos, acompañamiento musical y dos o tres canciones cortas, con lo cual se le ha modernizado” (*Ecran*, n° 65, 22 de marzo de 1932, p. 13).

La desaparición de casi la totalidad de películas señaladas, ha impedido determinar la relación efectiva entre imagen y sonido que habrían tenido estas obras, dejando en el campo de la poco fructífera especulación alguna hipótesis sobre los intentos por emplear un lenguaje incipiente del sonoro, adjudicándoles erróneamente títulos como “películas mudas” o “falsamente sonoras”. En rigor, y a diferencia de lo planteado por otros estudios, consideramos que estas serían las primeras películas sonoras chilenas, las cuales emplean la misma técnica con la que se exhibe “The Jazz Singer” y otras del periodo producidas en Estados Unidos. Sin duda se trata de la transición hacia la estandarización de modelos de producción industrial, tal como ocurrirá posteriormente con formatos videográficos.

Películas chilenas con sonido óptico

Tal como se expuso anteriormente, fue en el campo del noticiero documental donde se comenzaron a desarrollar los primeros intentos para abordar un soporte técnico a la altura de sus competidores, pero producido en la región. Así como los hermanos Page iniciaron la producción de noticiarios chilenos sonorizados en el año 1930, paralelamente se iniciaron los experimentos técnicos para desarrollar la producción de noticiarios con sonido óptico o Movietone, para los periódicos *El Diario Ilustrado* y *La Nación*. Quien se ubicó tras estos trabajos fue el laboratorista y fotógrafo Emilio Taulis Bravo, que junto a los hermanos Page se debe consignar como uno de los pioneros del cine sonoro chileno. Nacido en 1902, a muy temprana edad se inicia como camarógrafo de distintos noticiarios documentales del periodo silente, y en 1926 estrena como director la película romántica “Una lección de amor”. Sería dos años más tarde, en 1928, cuando comienza a experimentar con la creación de un sistema chileno de registro sonoro:

“Provisto de un tocadiscos, un amplificador y la máquina donde colocaba la película hice miles de pruebas. Al obtener una grabación parecida la revelé, pero sus resultados fueron un horrible ruido metálico. Decidí cambiar de técnica y empecé a probar con lámparas de gas. Para ello recurrí a la firma Carr Haynes que fabricaba avisos luminosos.

Me dieron todo tipo de facilidades. El primer tubo que se hizo era de neón y daba una luz amarilla. No servía, se mezcló entonces con argón para obtener una luz azul. A partir de ahí vinieron los ensayos de vacío para que ese foco luminoso fuera suficiente para impresionar la película y modulara con el amplificador, intercalado en el circuito, de acuerdo con el sonido del disco. Se hicieron alrededor de unos 20 tubos. El último debía teóricamente funcionar. Me fui al cine, luego de revelarla, y tuve que esperar que terminara la función. Todo resultó perfecto: mejor que el disco. Había nacido el cine sonoro en Chile.

El primer noticiario con sonido directo lo realicé para *El Diario Ilustrado* -continúa Taulis-. Comprendía, entre notas, un discurso del Sub Director del diario; la inauguración de los vuelos de Panagra a Estados Unidos, una actuación de Francisco Hunneus, etc. Pero, cosa curiosa, el noticiario que se exhibió en varios cines de Santiago a partir del 21 de septiembre de 1930 pasó completamente inadvertido” (Jara, 1994, p. 120)

El noticiero del *Diario Ilustrado* era en ese momento producido por la empresa Eca Films, de la cual no se tienen mayores antecedentes sobre sus propietarios, pero de la cual sobrevive una producción, realizada posiblemente en este mismo periodo, “Actividades del Liceo Valentín Letelier” (1930), la cual fue restaurada en 1995 por Daniel Sandoval y Carmen Brito por encargo del Área Audiovisual de la División de Cultura del Ministerio de Educación³¹. La descripción proporcionada por Taulis devela un sistema artesanal de producción, que difícilmente podría hacer frente al modelo industrial norteamericano, pero que permitía instalar el primer camino hacia el cine sonoro.

Asimismo, la empresa Andes Film ingresa también en el negocio de la producción de noticieros documentales, promocionando el sistema “Andestone”, posiblemente la versión local del Movietone desarrollado por el propio Emilio Taulis. La historiadora Jacqueline Mousesca señala que en 1930 la Andes Films estrenó numerosos noticieros, aún sin señalar si fueron sonorizados o mudos, pero si corroborando que se trataba de la principal empresa productora del periodo:

“Impresionaron mucho al público unos noticieros presentados por el diario La Nación en 1930, en los teatros Imperio y Setiembre, sobre una ascensión al volcán Aconcagua, así como otro, de gran impacto entre los espectadores, que mostraba hermosos paisajes vistos desde un avión de la Línea Aérea Nacional, en un viaje de Arica a Santiago” (Mousesca, 2005, p. 48)

Una curiosa polémica surge entre las empresas Andes Films y Page Bros., cuando a inicios de 1931 entran en una disputa pública dado por el noticiero n° 220 de *El Mercurio* (Page Bros.), bautizado como “La gran carrera automovilística Circuito “El Mercurio”, con sonido en discos, el cual compitió con las actualidades n° 214 de *La Nación* (Andes Films), titulada como “La carrera automovilística circuito El Mercurio”, exhibida con sonido óptico. El idéntico título y la potestad sobre el rótulo de “primer film sonoro chileno”, detonó una serie de argumentaciones por parte de la Andes Films:

“Hasta ahora solo se habían hecho en el país sincronizaciones de películas para las cuales se aprovechaban discos ya existentes, de gramófono.

Pero, la PRIMERA película de Grabación simultánea de sonido y escena HECHA EN CHILE, ha sido exhibida en público por la Andes Films el 8 de Enero de 1931” (*La Nación*, 11 de enero de 1931 p. 43)

Lo anterior permitiría determinar que los noticieros n° 39 del *Diario Ilustrado*

(septiembre de 1930), junto al noticiero N° 214 de *La Nación* (Enero 1931), debiesen ser considerados como las primeras película chilenas realizadas con sonido óptico, siendo Emilio Taulis en ambas responsable de la realización técnica. La Andes Films filmará en julio de 1931 los acontecimientos tras la caída del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, produciendo con ese material un noticiero sonoro denominado “La película de la revolución”, estrenando nuevamente en simultáneo con la realización similar de la Page Bros. En palabras de Alicia Vega, este documental causó estupor en el público:

“Los asombrados espectadores de los teatros Carrera, Coliseo, Esmeralda, Nacional, Novedades, O’Higgins y Septiembre tienen la oportunidad de ver las imágenes del derrocamiento y de escuchar simultáneamente los históricos discursos de Juan Esteban Montero y Julio Barrenechea” (Vega, 1979, p. 209)³².

De acuerdo a lo señalado, cabe rescatar también la labor de Gustavo Bussenius, considerado el principal director de fotografía del cine silente chileno, y que estaría a cargo de la cámara y dirección en los noticieros de la Andes Films. Su trágica muerte se produce el 4 de junio de 1932, cuando es alcanzado por una bala mientras registraba la sublevación de Marmaduke Grove, que derivó en la proclamación de la República Socialista de Chile, pero también en el cierre definitivo de la Andes Films.

Este proceso de ajuste y transición al cine sonoro, tendría como paso siguiente la realización de películas de largometraje y ficción, para lo cual era necesario habilitar una nueva infraestructura. Quien emprende esta tarea es el cineasta y caricaturista Jorge Délano, que retorna de su residencia en Hollywood. En el año 1933 comenzó a trabajar para implementar los equipos suficientes para desarrollar el rodaje, donde se asocia a los técnicos Jorge Spencer, Ewald Bier, Ricardo Vivado y Emilio Taulis, fabricando en Chile equipos de registro y habilitando un estudio especialmente para la filmación de esta película.

Ricardo Vivado Orsini y Jorge Spencer Gallo habían sido compañeros en el Liceo Lastarria, siendo este último fuertemente influenciado por los experimentos del pionero en la radiodifusión Guillermo Marconi. Por otra parte, Vivado era un entusiasta aficionado a la radiotelegrafía, y recuerda:

“Pasaba noches enteras escuchando las transmisiones radiotelegráficas, hasta que una noche en vez de oír el tradicional ta, ta, ta, escuché hablar. Era la voz humana, casi lloré, después me enteré que se trataba de las pruebas que estaba realizando el profesor Salazar en su Laboratorio de la Universidad de Chile, y en el que colaboraba don Enrique Sazié” (ARCHI, 1996, p. 11).

Este común interés los lleva a crear la sociedad Vivado-Spencer, e incursionar en la creación de numerosos proyectos pioneros para la instalación de estaciones de radio en todo el país, actividad que en los años veinte comienza a gozar de amplia popularidad en diversos sectores:

“Era tan importante la radio en la época que don Marmaduke Grove, al dar su golpe militar del 4 de Junio de 1932 e iniciar la efímera “República Socialista”, hizo instalar un equipo de radio en el Palacio de Gobierno para transmitir directamente (...).

Don Ricardo Vivado, ese mismo año '32, convence a la Compañía de Seguros La Chilena Consolidada para sacar dos emisoras; una en Santiago y otra en Valparaíso, comentado anteriormente. Sus estudios estaban en la calle Huérfanos N°1153 y en el programa de inauguración cantó Libertad Lamarque, que se hizo pagar la suma de 30 pesos por cada canción” (ARCHI, 1996, p. 14).

Ambos técnicos comenzaron a diseñar y trazar las pautas para construir en Chile un equipo de registro con sonido óptico, sincrónico a una cámara de 35mm. Junto a este equipo de ingenieros en sonido y técnicos, trabajó el director de fotografía Egidio Heiss y el camarógrafo Edmundo Urrutia³³. Se habilitó un estudio en la céntrica calle Alameda, para iniciar la filmación hacia finales del año 1933 con los recursos obtenidos de la Caja de Crédito Minero, lo cual incide directamente en el argumento:

“La acción se desarrolla paralelamente en Chile y Estados Unidos, de allí lo de “norte y Sur” del título. Alejandro Flores interpreta a un joven ingeniero en minas enamorado de una bella mujer (Hilda Sour, la “Kay Francis” chilena) que vive una aparente felicidad junto a otro ingeniero norteamericano (Guillermo Yáñez, quien le ha seducido con su fortuna. Finalmente, se da cuenta que su felicidad está en el sur” (López Navarro, 1997, p. 27)

Esta película habría sido también la primera en emplear recursos de lenguaje que incorporaban el sonido como dispositivo estético:

“Otra escena interesante mostraba a un boxeador que golpea rítmicamente el puching ball. Aquí había un efecto de sonido, ya que el ruido producido por los golpes era sincronizado con el traqueteo de un ferrocarril que irrumpía a toda velocidad en la pantalla” (Godoy, 1966, p. 106).

La prensa de la época destacó, no sin cierta épica, el importante trabajo de producción que demandó “Norte y Sur”, que se tradujo en “ocho meses de trabajo”, “experimentos privados de larga paciencia”, y el costo de “12.000 dólares” (*Ecran*, N° 174, 22 de mayo de 1934, p. 16). Finalmente, se exhibe por primera vez el día 7 de julio de 1934, en una función privada para “un vasto grupo de escritores, periodistas, elementos de círculos intelectuales y teatrales de esta ciudad” (*El Mercurio*, 7 de julio de 1934) para dar paso a su estreno comercial el día 10 de julio. La prensa reiteraba que se trataba de la primera película “hablada” del cine nacional, dato que posiblemente marca la diferencia con sus antecesoras: ya no se trata de ruidos y música sincrónica, sino de diálogos en un relato de ficción que homologaba aquellas que se habían instalado en las pantallas locales.

La recepción del medio fue entusiasta, y en ello posiblemente contribuye el elenco estelar que convocó Délano, en el que se encontraba Guillermo Yánquez “que había vuelto poco antes a Chile precedido de la leyenda de haber sido en Hollywood actor cinematográfico” (Mouesca, 1997, p. 272), la popular cantante y actriz de revista Hilda Sour y el actor Alejandro Flores, con experiencia en el cine de Argentina. Según la historiadora Jacqueline Mouesca “El 24 de julio se realiza en el Teatro Coliseo una velada de celebración de las 50 representaciones de Norte y Sur” y posteriormente “las exhibiciones proseguirán en provincias” (Mouesca, 1997, p. 51).

El hito de la primera película parlante realizada en el país, no significaría el aumento en la producción de éstas, sino por el contrario se trató de un hecho aislado dentro del estancamiento en el que se encontraba la producción argumental nacional, tal como se demuestra en el siguiente gráfico:

Año	Cine sonoro chileno: Películas de ficción nacionales exhibidas en salas	Títulos
1931	1	"Canción de Amor" (Juan Pérez Berrocal)
1932	2	"Patrullas de avanzada" (Eric Page), "Sombras del Pasado" (Jorge Délano)*
1933	-	-
1934	1	"Vergüenza" (Juan Pérez Berrocal)*
1935	2	"A las armas" (Nicanor de la Sotta, póstuma), "Norte y Sur" (Jorge Délano)
1936	-	-
1937	-	-
1938	-	-
1939	-	-
1940	3	"El Hechizo del trigo" (Eugenio de Liguoro), "Hombres del sur" (Juan Pérez Berrocal), "Dos corazones y una tonada" (Carlos García Huidobro)
1941	3	"Entre gallos y medianoche" (Eugenio de Liguoro), "Escándalo" (Jorge Délano), "Las apariencias engañan" (Victor Álvarez)

* Se trataría de reediciones de films silentes, a los cuales se le agregó música.

De acuerdo a lo señalado, fue recién hacia finales del decenio cuando se retoma, de manera incipiente, un ritmo de producción en películas comerciales de ficción, lo que da cuenta de las dificultades técnicas que deben sortear las producciones nacionales. Se debe sumar la eficacia y arrastre de las películas norteamericanas y europeas, cuyo despliegue de publicidad o niveles de producción eran prácticamente imposibles de imitar bajo un modelo artesanal de producción. Junto a ello, el modelo del *star system* hollywoodense potenciaba la irrupción de actores y actrices por medio de importantes campañas publicitarias, las cuales el medio chileno difícilmente podía homologar. Por otra parte, revistas como *Ecran*, que si

bien se ponían al servicio de un tipo de cine centrado en la moda o la vida íntima de las estrellas, proyectaba en sus páginas la necesidad de apoyar producciones nacionales, aunque siempre instalando el modelo de Hollywood como parangón. Es de acuerdo a esto que el fuerte de producción para el cine chileno de este periodo no debe encontrarse en los proyectos industriales, sino en el desarrollo de películas pensadas desde fuera de esta lógica, como las del Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile y los noticieros documentales del periodo, proyectos que siempre contaron en el equipo a los ingenieros Vivado, Spencer y Beier, responsables de impulsar la producción local de películas sonoras^{34 35}, incluso crearán sus propias empresas productoras³⁶. El cierre de este episodio estaría marcado en el año 1941, cuando se evidencia un alza en los intentos por desarrollar cine comercial con marcado acento local, posiblemente ya dominada la técnica del registro. Es el caso de “El Hechizo del trival” (Eugenio de Liguoro, 1939), “Hombres del sur” (Juan Pérez Berrocal, 1939) o “Dos corazones y una tonada” (Carlos García Huidobro, 1939) que ressignifican el éxito de la canción huasa en películas que toman los motivos centrales de dicha corriente musical. Se entiende por canción huasa a una corriente musical de principios del siglo XX, cuya popularidad se amplía con la radiofonía, y que en palabras del académico Juan Pablo González se caracteriza por:

“La estilización del folclore campesino chileno (...) emprendida por sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional” (González, 1995, p. 14)

Es también una representación idealizada de lo chileno, discurso que se opone a otras corrientes culturales denominadas como extranjerizantes, y que comienzan a introducirse en el país con éxito, entre ellas la música ranchera mexicana, el tango argentino o el bolero cubano, acompañados de soportes visuales como gráfica, ilustración o fotografía. La canción huasa sería también una respuesta a estos modelos, y que Juan Pablo González, define también bajo el rótulo de “Música Típica Chilena”³⁷:

“sus intérpretes destacados están ligados al medio social patronal, lo que se aprecia en el refinamiento musical de sus voces, su rica vestimenta, el medio donde actúan, su fácil acceso a los medios de comunicación, su educación, profesión y cultura, sus bromas y caricaturas del campesino, sus creencias e ideales” (González, 1995, p. 18)

En la película “Dos corazones y una tonada” interviene la agrupación “Los Cuatro Huasos”, posiblemente la más emblemática de esta corriente, junto a otros

famosos intérpretes del periodo como Ester Soré o Nicanor Molinare. Igualmente el argumento de “El hechizo del Trigal” parece la adaptación al cine de los motivos centrales de las canciones de esta corriente, como son el culto a la belleza de la mujer, el amor imposible, la sublimación de la tierra o la exacerbación del mundo campesino en oposición a la modernidad:

“Un muchacho de campo ama a la hija de su patrón y padrino. Un ingeniero que viene de la ciudad se interesa en la joven quien le corresponde en contra de su voluntad. El final es fácil de predecir. Triunfa “el hechizo del trigal” con toda la chilenidad inherente: hay cuecas, rodeos, esquinazos, paseos campestres, discursos de sobre-mesa y todo el artificio imaginable para hacer de ésta una fiesta “muy chilena”” (López Navarro, 1997, p. 30)

Como se puede apreciar, el cierre de este periodo está condicionado por emplear el cine sonoro como un lenguaje abiertamente relacionado que empieza a desarrollarse de manera industrial al alero de las primeras empresas productoras, exaltando lo nacional desde una perspectiva desarrollista como ideológica. Finalmente, será en 1942 cuando el Estado sus propios estudios cinematográficos “Chilefilms”, destinados a desarrollar una cinematografía nacional de claro alcance masivo. Casi paralelamente, Jorge Délano se asocia con Jorge Spencer para crear los estudios Santa Elena, mientras que José Bohr retorna al país desde México, con el objetivo de reiniciar una nutrida filmografía que inicia con “P’al otro la’o”, de 1942, la primera coproducción de Chile con Argentina.

En sólo 8 días

de exhibiciones de la película sonora
nacional

“CANCION DE AMOR”

27,153 PERSONAS
han acudido a los diversos cines a

VERLA Y OIRLA

El público acude entusiasta a ver esta
PRIMERA PELICULA SONORA
CHILENA

y a aplaudir la obra que consagra la in-
dustria cinematográfica nacional.

PRODUCCION DE LA EMPRESA CHILENA

PAGE BROS. FILMS.

Hoy va en el teatro

COLISEO-MATINEE

NORTE Y SUR



Primera película
hablada, chilena.

Dirección de
JORGE DELANO
(«Coke»).

La obra que inicia
triunfalmente
un
período de progreso
en la
cinematografía
nacional.

*El alma
de dos pueblos
mirada a través
de un subyugante
drama pasional.*

Creación de
ALEJANDRO FLORES,
GUILLERMO YANQUES,
HILDA SOUR.



HOY = MARTES 10 = HOY
Teatros
CENTRAL Y BAQUEDANO

A modo de epílogo

El presente texto significó una revisión del proceso de introducción del cine sonoro a Chile, desde finales de la década del veinte y hasta mediados de los años treinta. De todos estos films, solo se conserva “El hechizo del trigo” (Eugenio de Liguoro, 1939), restaurada por Jaime Córdova de la Cinemateca del Pacífico a partir de una copia de proyección. En documental, del mismo año, la Cineteca de la Universidad de Chile ha rescatado un fragmento de “¿Qué es chilenidad” (Emilio Taulis, 1939), producido para el gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Los demás documentales y ficciones producidos en este periodo inicial, se encuentran actualmente desaparecidos.

De acuerdo a esto, el cine chileno correspondiente a los albores del sonoro constituye uno de los periodos más frágiles en cuanto a su conservación y recuperación, evidenciando una ruptura tecnológica, que también hemos documentado, ocurre en el campo historiográfico, debido a la ausencia de sistematización de datos que permiten abordar este campo de estudios. Sólo recortes de prensa conservan los vestigios de una cinematografía que fue eclipsada por su símil norteamericano, y será hasta la repercusión publicitaria tras “Norte y Sur” (Jorge Délano, 1933) que no se volverá a hablar de “Cine sonoro chileno”, comenzando una segunda etapa del periodo. Desde finales de la década del treinta se comenzaron a realizar de manera sistemática, y cada vez con mayor frecuencia, largometrajes argumentales o noticieros con la técnica del sonido óptico, e incluso se reedita un clásico silente como “El Húsar de la muerte” (Pedro Sienna, 1925) a esta nueva técnica, ya en los años cuarenta, versión que hoy conserva la Cineteca de la Universidad de Chile a partir de una copia nitrato desde la cual se ha realizado la restauración por Sergio Bravo (1962). Caso similar al de “El Teniente” (Salvador Giambastiani, 1919), que en 1957 fue reducida a diez minutos y reeditada con un texto ilustrativo de Raúl Aicardi, bajo el título de “Recuerdos de el mineral “El teniente”. Ambos ejemplos dan cuenta de la emergencia de un cine remoto proyectado en el tiempo, materialidad cuya pervivencia obstinada y sugerente desentraña los misterios de una filmografía forzada al silencio y el olvido. Este texto ha intentado contribuir a revelar los intentos por dotar de sonidos a las imágenes locales, así como valorizar a sus creadores aún cuando las obras se encuentran desaparecidas.

A la izquierda:
Anuncio de la película “Norte y sur” (Jorge Délano, 1935)
Fuente: *Ecran* n° 181, 10 de julio de 1934
Memoria Chilena

Notas

- 1 Eadweard Muybridge (1830 - 1904), fotógrafo considerado el pionero de la cronofotografía, técnica fotográfica que imprime en varios cuadros el desglose del movimiento.
- 2 Etienne-Jules Marey (1830 - 1904), fisiólogo y pionero del uso de la cronofotografía con motivos académicos de investigación.
- 3 Thomas Alva Edison (1847 - 1931), inventor y empresario. Fue el creador del fonógrafo y del Kinetoscopio. Fue también creador del telégrafo, la ampolleta, el micrófono de carbón, todos ellos elementos empleados en el cine sonoro, del cual también fue precursor.
- 4 William Kennedy Dickson (1860 - 1935), fotógrafo. Tras sus primeros experimentos junto a Edison, se dedicó a la realización de películas en los albores del cine.
- 5 Lee De Forest (1873 - 1961), científico e inventor, fue un pionero en la transmisión de ondas sonoras; Theodore Case (1888 - 1944), inventor del sistema Movietone, el cual revolucionó a la industria del cine al poder reproducir sincrónicamente sonido e imagen en la misma película.
- 6 Hollywood es una ciudad norteamericana que desde principios del siglo XX se convirtió en el espacio que comenzaron a utilizar numerosas empresas productoras para la realización de películas. Con los años, se convierte en sinónimo del cine industrial y epicentro del *star system*, modelo industrial donde adquieren preponderancia las actrices, actores o la prensa de espectáculos que, además de cubrir los rodajes, crea un aura mítica sobre el *glamour* existente en el mundo del cine. Para más información: Sadoul, Georges (1989). *Historia del cine mundial*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- 7 Los Premios Oscar es un reconocimiento anual dado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, organización creada en 1927 para divulgar y promover el cine industrial. En la primera entrega, que se realizó en el año 1929, se entregó un Oscar Honorario a “The Jazz Singer” y a la empresa Warner Brothers, por su aporte al desarrollo tecnológico. En la segunda entrega, realizada en 1930, se premió a “The Broadway Melody” como mejor película.
- 8 Un caso emblemático corresponde al del actor y director Charles Chaplin (1889 - 1977), cuya popularidad era mundial. Su negación a realizar cine sonoro

duró hasta el año 1936, cuando estrenó "Modern Times", largometraje con efectos sonoros pero basado en la gestualidad. Su siguiente película será "The great dictator", estrenada en 1940, la cual es abiertamente parlante.

- 9 Sergei Eisenstein (1898 - 1948), cineasta y teórico del cine. Su aporte al lenguaje y estética del cine es fundamental, sobre todo al configurar una teoría del montaje.
- 10 Dziga Vertov (1896-1954), cuyo nombre real era Denís Abrámovich Káufman, fue un cineasta, teórico y polemista. Es considerado un innovador en el montaje y pionero del cine documental de carácter poético.
- 11 Su nombre real era Enriqueta Valenzuela, y se nacionalizó norteamericana en el año 1932.
- 12 Versión hispanoparlante de "The Big Trail" (1930), dirigida por Raoul Walsh y protagonizada por John Wayne.
- 13 José María Velasco Maidana es un pionero del cine boliviano, iniciándose en la época silente y realizando películas emblemáticas como "Wara Wara" (1930), recientemente restaurada por la Fundación Cinemateca Boliviana.
- 14 Se refiere al periódico *La Nación*, fundado en 1917 y expropiado por Ibáñez en 1927, convirtiéndose en un medio oficial del Estado. Délano trabajaba como caricaturista en diversos medios escritos, como la revista *Sucesos y El Diario Ilustrado*, de ahí la propuesta.
- 15 Carlos Dávila fue integrante de la junta de gobierno que toma el poder el día 4 de junio de 1932, instalando la República Socialista de Chile. Dávila, si bien renuncia a la junta, toma el poder el 16 de junio, que intenta infructuosamente el retorno a Carlos Ibáñez al poder. El 13 de septiembre de ese año, una nueva sublevación destituye a Dávila del poder, enviándolo al exilio, donde obtiene numerosos cargos políticos. Retorna al país en el año 1952 cuando Ibáñez asume su segundo gobierno, siendo nombrado director del periódico *La Nación*, cargo al que renuncia en 1954 cuando es nombrado Secretario General de la Organización de Estados Americanos OEA.
- 16 Adelqui Migliar Icardi, nace en Concepción en el año 1891 y emigra primero a Estados Unidos y luego a Europa, posiblemente por ser hijo de italiana. Trabajó en el cine silente holandés y alemán, destacando en 1924 como actor de la película alemana "Die Sklavenkönigin", dirigida por Michael Curtiz.

- 17 Para más información, ver: Jara, Eliana (1994). *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación.
- 18 Naúm Kramarenco (1923 - 2013) se inicia como ayudante en Chilefilms, y posteriormente trabaja como documentalista y corresponsal. Su primer largometraje, “Tres miradas a la calle” (1957) es considerado un antecedente del cine social chileno. Patricio Kaulen (1921 - 1999) filma su primera película con solo 20 años, “Historias del Tiempo” (1941), para luego iniciar una destacada trayectoria como productor, director de documentales y sindicalista; es nombrado director de los estudios Chilefilms en el periodo 1964 - 1970 durante la administración de Eduardo Frei Montalva, dirigiendo “Largo Viaje” (1967), su película icónica. Nieves Yankovic (1916 - 1985) es una de las más importantes documentalistas chilenas, con una importante obra realizada conjuntamente a su esposo Jorge di Lauro, destacando “Andacollo” (1958), que cuenta con música de Violeta Parra.
- 19 Para más información, ver: Larraín, Jorge (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM Ediciones; Subercaseaux, Bernardo (2010), *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile, Tomo II y III*, Santiago: Editorial Universitaria.
- 20 “El Húsar de la muerte” (Pedro Sienna, Chile, 1925), “La revolución de Mayo” (Mario Gallo, Argentina, 1909).
- 21 “Nobleza Gaucha” (Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera, Argentina, 1915).
- 22 Ver: Rocha, Glauber (2011). *La revolución es una estética. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora; Sanjinés, Jorge (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Madrid: Siglo XXI Editores; Schumann, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa; Ossa Swears, Carlos (2013). *El ojo mecánico. Cine Político y Comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- 23 Osmán Pérez Freire alcanzó popularidad internacional con la canción “¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!”, considerada icónica del periodo. Fue grabada por Carlos Gardel e incorporada en la película alemana “Dr. Mabuse” (Fritz Lang, 1922). Más información en: <http://www.musicapopular.cl/artista/osman-perez-freire/>
- 24 De las películas señaladas, “El Leopardo” es la única que se ha encontrado una copia, la que pudo ser restaurada en el año 2007 por la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento. Sin embargo, no se encontraron antecedentes de las partituras.

- 25 Indistintamente, la película fue señalada en la prensa de la época como “Mi viejo amor”, “Un viejo amor” y “El viejo amor”.
- 26 En 1934 se estrena “A las armas”, según la misma historiadora, la película se habría estado filmando en 1927, pero su rodaje queda interrumpido con la muerte de su director Nicanor de la Sotta. Sería René Berthelón quien se encarga de terminar el film para estrenarlo tardíamente en 1934, bajo la técnica de discos sincrónicos. Por ende, no habría pertenecido al periodo silente, como han replicado otros textos posteriores. “Patrullas de Avanzada” también fue una película con discos sincrónicos, por tanto, la última película argumental y de largometraje a la que cabría ese rótulo, sería “La envenenadora” (Rosario Rodríguez de la Serna, 1929), de la que no existen antecedentes respecto al uso de discos. Para más información ver: Jara, Eliana (1994). *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación.
- 27 Jorge Délano señala que los nombres de los hermanos eran Eric y Wilfred, pero Juan Pérez Berrocal menciona a Lionel Page. Los hermanos Page eran cinco: Cirilo, Olof, Wilfred Eric, Lionel y Lucy.
- 28 “Viña del Mar, la ciudad jardín” se conserva en copia nitrato positivo en la Cineteca de la Universidad de Chile. Se puede visualizar en el siguiente enlace: <http://www.cinetecavirtual.uchile.cl/fichapelícula.php?cod=132>
- 29 Una versión muda de esta película es conservada por la Cineteca Nacional del Centro Cultural Palacio La Moneda. Aún cuando es señalada como un registro anónimo, y no existe información al respecto al origen de la copia o antecedentes de investigación, un fragmento puede verse en el siguiente enlace: <http://www.ccplm.cl/sitio/la-caida-de-un-regimen/>.
- 30 Un documental dirigido por Eric Page, aparentemente silente, se conserva en la Cineteca de la Universidad de Chile, “Viña del Mar, la ciudad jardín”, con fotografía de Gustavo Salazar, mismo camarógrafo de “Patrullas de Avanzada” y de las Actualidades de “El Mercurio”. Su versión recuperada puede verse en el siguiente enlace: <http://www.cinetecavirtual.uchile.cl/fichapelícula.php?cod=132>
- 31 La película puede verse en el siguiente enlace: <http://www.cinetecavirtual.uchile.cl/fichapelícula.php?cod=163>
- 32 Según prensa de la época, la película se habría exhibido además en los teatros Politeama y Splendid, dando cuenta del alcance de este documental. *El Mercurio*, julio de 1931.

- 33 Egidio Heiss era un experto fotógrafo alemán, que residía en Chile desde finales de los años veinte, donde participó en películas aún en la época silente. Edmundo Urrutia es uno de los técnicos que más contribuciones realizó al cine nacional, desempeñándose en todas las áreas de realización y con una importante trayectoria en el cine documental. En el periodo silente trabajó junto a los hermanos Page y desde 1929 en el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile. Más información en Jara, Eliana (1994). *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación.
- 34 El Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile se funda en diciembre de 1929, y tenía como objetivo crear películas y difundirlas en colegios como material educativo. El alcance de este mecanismo de circulación fue enorme, y marca un hito en la vinculación entre tecnologías y educación. Para más información ver: Álvarez, et. al, "El cine en el aula: el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1929 - 1948)": *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, N° 2, 2014. Disponible en: <http://www.historiadelaeeducacion.cl/>
- 35 Ricardo Vivado, Ewald Beier y Jorge Spencer estarían a cargo del sonido de casi la totalidad de películas producidas entre 1934 y 1945, año en que se estrena la primera película de los estudios Chilefilms. Otros sonidistas del periodo serían Floreal Castro, René Berthelón, Raúl Ascuí, Roberto Alsina, Claudio Giambastiani, Orlando Cordero, entre otros. Con la apertura de Chilefilms, llega al país el ingeniero argentino Jorge di Lauro, con estudios en Estados Unidos.
- 36 Vivado y Beier se asocian en 1941 con el director Eugenio de Liguoro y crean la empresa "VDB", sigla que cuenta con las letras de sus apellidos. Jorge Délano se asocia con Jorge Spencer para crear en el mismo año los "Estudios Santa Elena", ubicados en el camino a Puente Alto, los cuales cierran en 1948. Más información en: Godoy Quezada, Mario (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago: autoedición.
- 37 Una definición similar es la que realiza el musicólogo Rodrigo Torres, quien emplea el término de "Canción Huasa" que alude en estricto rigor al mismo concepto.

Anexo

Películas chilenas realizadas con discos sincrónicos

El siguiente apartado es un catastro de las películas chilenas realizadas por medio de la técnica de discos sincrónicos. La Page Bros. Company, pionera en el uso del sistema Vitaphone en Chile, habría realizado en el año 1930 al menos once “Actualidades”, noticieros cinematográficos sonorizadas por medio de discos, de las cuales se desconoce su nombre. De esta revisión, no se conserva ningún título.

“Melodías nocturnas” (Eric Page, 1929)
Cortometraje documental

“Canción de amor” (Juan Pérez Berrocal, producción Page Bros., 1930)
Largometraje de ficción

“La gran carrera automovilística Circuito “El Mercurio”,
noticiero N° 220 de El Mercurio. (Eric Page, 1931)
Cortometraje documental

“Sombras del pasado” (Eric Page y Jorge Délano, 1931)
Largometraje de ficción

“El derrumbe de un régimen” (Eric Page, 1931)
Documental

“Patrullas de avanzada” (Eric Page, 1931)
Largometraje de ficción

“Vergüenza” (Juan Pérez Berrocal, 1932)
Largometraje de ficción

“A las armas” (Nicanor de la Sotta, 1934)
Largometraje de ficción



Fotograma de la película "Vergüenza" (Juan Pérez Berrocal, 1932)
Cineteca Universidad de Chile

Bibliografía

Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI) (1996). *Historia de la radio en Chile*. Santiago: ARCHI, 1996.

Aumont, Jacques (2013). *La Imagen*. España: Paidós Comunicaciones.

Barsky, Julián y Barsky, Osvaldo (2017). *El cine de Gardel Vol. 1 De Patria Films a Joinville (1917-1932)*. Buenos Aires: UAI Editorial - Editorial Teseo.

Bohr, José (1978). *Chaplin está vivo*. Santiago: Autoedición.

Bohr, José (1976). *¡Luz!, ¡Cámara!, ¡Acción! Retrospectiva de una vida*. Santiago: Editorial del Pacífico.

Bohr, José (1987). *Desde el balcón de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana - Planeta.

Chion, Michel (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Córdova, Jaime (2007). *Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*. Chile: Universidad del Mar.

De la Vega Alfaro, Eduardo (1992). *José Bohr*. México: Universidad de Guadalajara Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.

Déllano, Jorge (1964). *Botica de turno*. Santiago: Editorial Zig - Zag

Déllano, Jorge (1956). *Yo soy tu*. Santiago: Editorial Zig - Zag.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen tiempo*. España: Ediciones Paidós.

Di Núbila, Domingo (1998). *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Eisenstein, Sergei (2003). *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.

Elena, Alberto (1999). *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. España: Ediciones Paidós.

España, Claudio (1984). "El cine sonoro y su expansión": *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina.

Geduld, Harry (1975). *The birth of the talkies: from Edison to Johlson*. Bloomington: Indiana University Press.

Godoy Quezada, Mario (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago: Sin editorial.

González, Juan Pablo (1995). "Vertientes de la música popular chilena": Álvaro Godoy y Juan Pablo González. *Música popular chilena 20 años 1970-1990*. Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

Gumucio Dagrón, Alfonso (1983). *Historia del cine boliviano*. México: Filmoteca UNAM.

Horta, Luis y Muñoz, Ernesto (2007). *El Leopardo*. Santiago: Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento.

Jara, Eliana (1994). *Cine Mudo Chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación.

Jara, Eliana; Mülchi, Hans; Zuanic, Adriana (2008). *Antofagasta de película: Historia de los orígenes de un cine regional*. Chile: Ediciones Glocal Films y Comunicación.

López Navarro, Julio (1997). *Grandes películas populares*. Santiago: Ediciones Pantalla Grande.

López Navarro, Julio (1997). *Películas chilenas*. Santiago: Ediciones Rumbo.

Mouesca, Jacqueline (2010). *Breve historia del cine chileno*. Santiago: LOM Ediciones.

Mouesca, Jacqueline (1997). *El cine en Chile*. Santiago: Editorial Planeta..

Mouesca, Jacqueline (2005). *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.

Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones.

Metz, Cristian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), volumen 1*. Barcelona: Paidós Comunicaciones.

Mitry, Jean (2002). *Estética y psicología del cine. 2. Las Formas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Muñoz, Ernesto y Burotto, Darío (1998). *Filmografía del cine chileno*. Santiago Ediciones Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile.

- Ossa Coo, Carlos (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Editorial Quimantú.
- Ossa Swears, Carlos (2013). *El ojo mecánico. Cine Político y Comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Oubiña, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Pérez Berrocal, Juan (1980). *Mi vida y el teatro: 1912-1981*. Santiago: autoedición.
- Ríos, Héctor y Román, José (2012). *Hablando de cine*. Santiago: Ocho Libros.
- Rocha, Glauber (2011). *La revolución es una estética. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Sadoul, Georges (1989). *Historia del cine mundial*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Sanjinés, Jorge (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Sánchez, Rafael (1971). *Montaje cinematográfico, Arte de Movimiento*. Santiago: Editorial Pomaire.
- Santana, Alberto (1957). *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Editorial Misión.
- Schumann, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Thevenet, Homero Alsina (1993). *Historia del cine americano I (1983-1930). Desde la creación al primer sonido*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Tosi, Virgilio (1993). *El cine antes de Lumiere*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vega, Alicia (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua - Céneca.
- Vega, Alicia (2006). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Centro EAC Universidad Alberto Hurtado.
- Vertov, Dziga (1973). *El Cine Ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Prensa

Ecran (Santiago, 1930-1934)

El Mercurio (Santiago, 1927-1934)

La Nación (Santiago, 1930-1931)

Entrevistas

Leonardo Céspedes

Pedro Chaskel

Lionel Page

