

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

La edad dorada del cine y la consolidación de los medios de masas en Santiago de Chile, 1930-1973.

Mardones Peñaloza, Marcelo.

Cita:

Mardones Peñaloza, Marcelo (2009). *La edad dorada del cine y la consolidación de los medios de masas en Santiago de Chile, 1930-1973. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1076>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La edad dorada del Cine en Chile y la consolidación de los medios de masas en Santiago 1930-1973.

Marcelo Mardones Peñaloza

El problema: los medios de masas en un contexto de cambio y modernización.

A finales de la década de 1930, la sociedad santiaguina reflejaba en forma nítida los efectos que acompañaron la creciente urbanización del país en general, proceso de transformaciones que se venía sucediendo con intensidad desde mediados del siglo XIX manifestándose a través de diversas características, especialmente las de orden demográfico: en 1930 un 49,4% de los chilenos habitaban en ciudades, frente al 50,6% que lo hacía en áreas rurales, para 1940 las zonas urbanas inauguraban su preponderancia con un 52,5% de la población total. En un lapso de doce años (1952), esta diferencia ya alcanzaba al 60,2%¹.

En estos términos de población, Santiago evidenciaba en forma paradigmática los efectos del creciente fenómeno migratorio: aunque este también se sucedía en otras ciudades del país, la capital actuó como principal polo de atracción para una cantidad cada vez mayor de personas, que pasó de una población de 696.233 habitantes en el año 1930 a un número de 1.907.378 en 1960, con una tasa de crecimiento promedio del 3.5 % durante el periodo cubierto en las tres décadas². La expansión del área urbana capitalina era claro reflejo del aumento de población: las comunas aledañas al viejo casco crecían: en 1952, la ciudad estaba compuesta por 11 comunas, las que en total sumaban 1.353.400 habitantes. De todas ellas, la mayor concentración la alcanzaba la comuna de Santiago, que reunía a 666.679 personas con una densidad de 15.151,79 habitantes en 44 km.³.

Pero más allá de los números, las transformaciones ocurridas entre 1940-1960 también afectaron esferas de índole cualitativa: en este devenir no sólo se configuraba

¹ *La migración interna en Chile en el periodo 1940-1952*, Instituto de Economía Universidad de Chile, Santiago, 1956, p.9.

² Carlos Hurtado, *Concentración de población y desarrollo económico. El caso chileno*, Instituto de Economía Universidad de Chile, Santiago, 1966, pp. 146-147

³ Para 1952, las otras comunas junto a la mencionada eran Providencia, San Miguel, Quinta Normal, Conchalí, Ñuñoa, Renca, Barrancas, La Cisterna, La Granja y Las Condes. Servicio Nacional de Estadísticas y Censos, *XII censo general de población y I de vivienda*, Santiago, 1952.

el paso hacia nuevas formas culturales, sino también a la de una manera original de representar el mundo hacia; al descender del tren, la arteria migratoria por excelencia, el emigrante debía resolver múltiples problemas, algunos urgentes, como vivienda y trabajo. La vida urbana imponía prácticas que modificaban el patrón de vida de sus nuevos habitantes, los que pronto las convertirían en hábitos; por cierto, en la necesidad de adoptar a costumbres nuevas, y a su vez adaptar costumbres antiguas, cambiaron las relaciones sociales acostumbradas y los espacios que anteriormente eran parte del cotidiano pasaban a ser relegados a la memoria. Dicho de otro modo, a la cobertura de las necesidades básicas se sumaban otra la adopción de prácticas propias a la ciudad, proceso de adaptación a un espacio donde los vínculos sociales y culturales anteriormente habituales para las personas se trastocaban en un contexto de relaciones económicas más variado que la del ámbito rural, lo que posibilitaba a su vez una mayor capacidad de movilidad social. En este contexto, y en grados distintos según el posicionamiento social, surgieron nuevas actividades, se diversificaron las posibilidades de habitar y ser en el medio urbano. En esta perspectiva, el cine se constituyó como una de las actividades que reflejó este proceso de transformación social; elemento clave en la consolidación de una nueva cultura estimulada junto a otros elementos como la radio y la producción editorial masiva, su emergencia generaría sobre las masas urbanas una serie de respuestas comunes frente al fenómeno, las que dieron lugar "...a una domesticación social conocida como cultura de masas", que mediante la popularización de códigos "abstractos y compartidos", socializados directamente por los mismos medios de comunicación, impondrían un "lenguaje [que] se ve postergado por la deificación de las imágenes", un hecho especialmente notable cuando consideramos con atención al cine⁴.

Pese a las distinciones que el sistema cultural chileno generó según el posicionamiento socioeconómico de la población,⁵ la difusión vertical de la cultura de masas frente al cuerpo social estuvo asegurado por el carácter industrial que asumió la cultura en el siglo XX, cuya producción ampliada y organizada mediante métodos de distribución y comercialización modernos rompieron con la noción de cultura como un bien específico de los grupos dominantes: la producción cultural recayó

⁴ Ulises Cárcamo, "Blackboard jungla: una mirada a la cultura juvenil de los 50's". En *Anuario de postgrado* N° 3, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, Santiago, 1999.

⁵ Carlos Catalán, *Transformaciones del sistema cultural chileno 1920-1973*, CENECA, Santiago, 1987, pp. 2-15.

ahora en manos de una industria que sumó a la lógica capitalista del beneficio la capacidad de influenciar en la visión de mundo de sus consumidores, creando así una serie de necesidades pauteadas para un nuevo tipo de consumidor, el *espectador*: “Efectivamente, la industria cultural nos enseña que es posible la estandarización sobre los grandes temas románticos, transformar los arquetipos en estereotipos. Se fabrican prácticamente novelas sentimentales en cadena, a partir de ciertos modelos que llegan a ser concientes y racionalizados”⁶.

La inserción del país en estas nuevas dinámicas implicaron asumir estos nuevos rasgos y motivaciones: el cine, como los demás medios de masas, cumplía una función económica e ideológica para medios y consumidores. La necesidad de los grupos dominantes por establecer relaciones que fueran más allá de la fuerza con la sociedad encontró en el cine una herramienta poderosa, donde “reconstruyendo la sociedad bajo una luz favorable a los intereses de la clase que detenta el poder; la ideología [a través del cine podía ser], impuesta a los demás grupos”⁷.

Dentro de las peculiaridades locales, la actividad cinematográfica en sus múltiples ámbitos (producción, distribución, exhibición y otras actividades anexas) se convirtió en un fenómeno capaz de movilizar la estandarización emocional “en el plano de las ilusiones y los sueños”⁸. Además, en los nuevos barrios la sala de cine se transformó en un centro de recepción y adaptación de discursos, representaciones y prácticas. Metamorfosis entusiasta e improvisada la del cine en Santiago: con alto afán imitativo hacia los parámetros comerciales, productivos y de consumo que comenzaron a proliferar en mercados influenciados desde el primer mundo, pero sin conseguir la misma senda de su consolidación. Creadora y re-creadora de nuevos espacios físicos, representadora de grupos emergentes como los jóvenes y las mujeres; de una nueva distribución del tiempo y las actividades sociales; de nuevas representaciones sobre lo nacional, lo latinoamericano y mundial, las costumbres y modas que se imponían, lo público y privado, entre otros, serán parte de las múltiples interrelaciones que actores, medios y espectadores desarrollaron durante el desarrollo de la actividad cinematográfica en el periodo.

⁶ Edgard Morin, *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967, p. 30.

⁷ Recordemos además que la ideología actúa como “el discurso que una clase tiene sobre sí misma, sus prácticas y objetivos: por extensión se convierte en el discurso general, que las demás clases practican, modificándola eventualmente, pero conservando lo esencial de sus implicaciones”. Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. FCE, 1985, p.21.

⁸ Ulises Cárcamo, *op. cit.*, p.270.

Este trabajo busca acercarse y entender al cine como un fenómeno coherente con las transformaciones estructurales y repercusiones culturales que suceden en la sociedad urbana entre 1930-1960. En general, la bibliografía sobre el tema en Chile ha tendido a concentrar su mirada sobre la producción de filmes nacionales, con sus apogeos, crisis y temáticas, pero su contexto circundante ha sido relegado a segundo plano⁹. Este trabajo busca ahondar en esta última perspectiva. Primero, por la intención de realizar un trabajo desde una mirada socio-cultural y centrada en la relación de la actividad con el entramado que impone el ser parte de un espacio y una sociedad en transformación. En suma, se procuró revisar el tema desde tres ángulos; primero, comentar algunas vigas ideológicas distintivas tanto en del cine nacional como extranjero exhibido durante el periodo, intentando enlazar estos discursos con los objetivos del propuestos por el Estado u otros grupos influyentes en la producción cinematográfica; en segundo lugar, las tentativas de consolidar de una industria cultural de carácter nacional, objetivo importante en un momento donde el predominio de la actividad estaba hegemonizada por la industria norteamericana y, en menor medida, por los grandes mercados productores latinoamericanos como Argentina y México; por último, considerar las recepciones y representaciones que generó el cine sobre diversos actores de la sociedad capitalina, su rol simbólico frente a un contexto de cambios para sus audiencias, además de las consideraciones que la actividad impulsó a los grupos de mayor influencia social al momento de la sostenida masificación audiovisual desarrollada durante el periodo.

En cierto sentido, las consideraciones generales de este trabajo escapan del ámbito exclusivamente santiaguino, siendo posible conjeturar reacciones similares en otras ciudades donde el cine allá conseguido una expansión considerable; pero la opción metodológica de trabajar con fuentes primarias publicadas en la capital -sean medios especializados sobre cine, diarios y otras que abordaban tangencialmente el tema- justifican tanto el título como los objetivos planteados. Estimo que esta opción no será limitante para trabajar con temas que aborden conceptos como ideología o representaciones, puesto que al ser estos productos de la industria cultural y objetos

⁹ Entre las más difundidas están Mario Godoy Quezada, *Historia del cine chileno*, Santiago, 1966; Carlos Ossa Coe, *Historia del cine chileno*, Quimantú, 1971; Alberto Santana, *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago, 1957; Vega, Alicia, *Re-visión del cine chileno*, CENECA, Santiago, 1977.

de la cultura de masas pueden visualizar nociones de interés para el trabajo. Junto con la revisión de bibliografía relativa al chileno, esta se acompañó con miradas a la actividad Latinoamericana y Mundial. Además, y como una forma de engarzar al cine con el contexto institucional y normativos del Estado y otros grupos de poder, se incluyen documentos como leyes y estatutos para entregar un panorama generalizado del devenir propio de la actividad en el medio nacional. La superposición de estas fuentes en el corpus del trabajo pretende dar una visión integral entre sus múltiples objetivos para que logre aparecer como un todo coherente.

Producción, reproducción y reflejos en la escena nacional.

El devenir de la industria filmica chilena se vio marcado por el estreno del cine sonoro a mediados de la década del treinta. Mientras la actividad se paraliza a nivel productivo por causa del desfase tecnológico, los costos de su implementación y el marco de la crisis económica, una nueva relación entre la pantalla y las masas se fue consolidando; mediante el sonido, el cine consolidaba su relación con otros medios como la radio, lo que le permitiría expandir su influencia a otros ámbitos de lo cotidiano más allá de la sala, dando cuenta de su penetración en el medio urbano mediante la reproducción audiovisual complementaria con otros sectores de la industria cultural como los medios escritos y la mencionada radio¹⁰.

La producción editorial chilena, encadenada a la difusión cinematográfica desde su aparición a principios de siglo, se constituyó en el medio de simbiosis más activo entre los diversos estratos de la población y las empresas cinematográficas de mayor influencia, las *Majors*, compañías norteamericanas que daban cuenta del rol asumido por Hollywood tras la primera posguerra. Estas encontraron en diarios y revistas una fuente publicitaria de amplia difusión en el público nacional: la industria filmica norteamericana sirvió de base temática para las revistas especializadas y otras que daban espacio al comentario de filmes. Sin embargo, el potencial de reconstruir un cine nacional siempre fue discusión en estos medios: a pesar de los magros resultados en términos de productividad alcanzados durante la década de 1930,

¹⁰Jacqueline Muesca, “La llegada del cine sonoro a Chile. Ecos sociales y culturales.”, en *Mapocho*, N° 36, Santiago, 1994.

algunas ya daban tribuna a las posibilidades de afianzar una actividad acorde a las nuevas innovaciones tecnológicas¹¹.

Tal pretensión debía desarrollarse en un contexto muy distinto al que se había realizado la actividad cinematográfica durante el periodo de auge 1902-1931, tanto por el aumento de los costos de producción como por la evidente influencia del cine en la sociedad chilena. En la publicitada como la primera película sonora chilena (*Norte y Sur*, dirigida por Jorge Délano en 1934) estos tópicos se hacían evidentes; en su realización aparecían elementos que atravesarían la actividad posteriormente: intentos por construir filmes de temáticas locales con el apoyo de capitales externos a los productores, como el Estado o empresas privadas¹².

Esto implicaba una discusión entorno a como debía girar un renacimiento productivo que consiguiera resultados similares a los del cine mexicano, cuya influencia era comenzaba a ser consistente en nuestro medio (por ejemplo, *Allá en el rancho grande*, primer largometraje mexicano de gran recepción en Chile, fue estrenado en 1937)¹³. Ante esto, la cinematografía nacional debía seguir un camino que ratificara su reactivación productiva frente a la competencia externa. En la necesidad por retener al público, conquistar nuevos mercados y mostrar al cine chileno como inserto en las formas de producción y difusión avanzadas, los modelos externos se convertían en ejemplos para tener en cuenta en el medio local. La necesidad de constituir un cine comercialmente exitoso también involucraba intereses de otros medios como la radio y la imprenta; el cine aportaría un nuevo campo de difusión para las figuras que las radios popularizaban, mientras las revistas capitalizaban al unísono la masificación radial y la cinematográfica.

La revista *Écran* llevó a cabo iniciativas que tendían a mostrar al medio nacional como una industria con similares a los parámetros externos: por ejemplo, el anuncio de la creación en el año 1943 de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Chile. Con gran pompa, anunciaba que:

¹¹ “Sobre el cine sonoro chileno habla Don Agustín Cannobio, presidente de la asociación cinematográfica chilena.” *Écran* N°4, 1930;

¹² Mario Godoy Quezada, *op. cit.*, pp.105-106. El film de Coke era una historia romántica sobre un ingeniero en minas que se enamora de la mujer de un ingeniero norteamericano, quien ha seducido a la mujer por su fortuna, a pesar de lo cual ella finalmente decide que la felicidad esta en el “sur”. La caja de crédito minero aportó doce mil dólares del costo: de ahí la temática del film.

¹³ Jacqueline Mouesca, Carlos Orellana, *Cine y Memoria del siglo XX*, LOM, Santiago 1998, p.158.

...se inició la sesión con un estudio sobre la necesidad de crear en Chile el organismo...y la forma como vendría a redundar en beneficio de todos los trabajadores del cine...la academia podría hacer fuerza ante las autoridades competentes para obtener se libre de impuestos la película virgen y otros artículos de primera necesidad en el ramo, como también gestionar la importación regular de celuloide, maquinarias, etc.¹⁴

Más allá de la imitación de esquemas, los impulsores de la actividad en Chile (productores, exhibidores, distribuidores etc.) habían percibido la necesidad de afirmar una relación activa con el Estado, especialmente en cuando esta alianza estaba en persecución de beneficios tributarios como rebajas impositivas u otras similares. Pero más importante aún resulto el rol del Estado como agente activo en los procesos económicos, iniciativa recibida con entusiasmo por el medio cinematográfico local.¹⁵ Hasta comienzos de la década de 1940, la participación estatal en torno al cine se había centrado principalmente en lecturas legislativas respecto a censura, importación de maquinarias e insumos y otras ramas de ámbito burocrático ligadas a la actividad, pero el cambio en la política económica del país fue vista como una posibilidad de asegurar el relanzamiento que mostraba la actividad.

Pese al aumento de la producción, los intentos por recrear un espacio similar al generado en los principales centros cinematográficos mostraron inconsistencia temática y técnica, además de la indiferencia de un mercado local influenciado por la producción extranjera. Esta quedó demostrada en la dependencia a la coyuntura internacional: el comienzo de la segunda guerra mundial y el posterior ingreso de Estados Unidos en el conflicto generó expectativas al medio local, debido al estancamiento de la producción norteamericana y a la restricción de insumos básicos como el celuloide hacia los mercados regionales con que los productores chilenos pretendían competir (especialmente Argentina). Pero la actividad no mostró los repuntes esperados: es más, los mismos problemas que afectaban a sus competidores

¹⁴“Celebro su primera reunión la Academia de Artes y Ciencias cinematográficas de Chile.”, en *Écran* N° 646, 1943.

¹⁵ “No existe nivelación en los costos por el ausentismo del público derivado de la crisis económica parcial que atraviesa el país, provocada por los enemigos del frente popular y por los agiotistas y especuladores extranjeros y nacionales que medran con las renovaciones político-administrativas”. Entrevista a Enrique Venturino, empresario cinematográfico, *Cinecocktel* N° 5, 15 de julio 1939

amenazaron con repercutir en el medio local, al ser estipulada la distribución en cuotas del celuloide.¹⁶

La inestabilidad productiva ponía dudas sobre las posibilidades del cine local, por el Estado debía asumir un rol más activa, especialmente en lo referido a la producción. Esto se materializó el año 1942, cuando la Corporación de Fomento Fabril (CORFO), incorporó al cine dentro de su marco interventor con el establecimiento de Chile Films. Esta iniciativa marcó un renacimiento coyuntural que la actividad vivía por causa de la guerra y estimuló la búsqueda de mercados para una industria cultural que buscaba competir con productores ya consolidados: Argentina y México. Esta inserción del Estado quebró la preeminencia de los privados como organizadores del consumo cultural masivo, rompiendo además con la imagen del Estado como portador de alta cultura y con preeminencia en su función educativa para entrar al campo de la cultura de masas¹⁷.

El ingreso de Chile Films fue un proyecto que no incorporo a los productores privados. Más que una alianza estratégica, comenzó una lucha por un mercado limitado: en 1941, junto con el estreno de cinco películas nacionales se fundaron dos nuevos estudios privados (VDB y Santa Helena), generando una infraestructura pequeña pero acorde a las pretensiones de expansión y al financiamiento necesario para producir. La empresa estatal actuó frente a ellos competencia, con la diferencia de contar con una inyección de recursos estatales e infraestructura de primer orden¹⁸.

La empresa funcionaba con el Estado como socio mayoritario, mientras el resto de sus acciones se dividía entre privados y la Universidad de Chile. Dotada de un capital relativamente importante¹⁹, su principal inversión estaba en sus estudios, creados como una base operativa con tecnología moderna para la filmación de sus proyectos. Sin embargo, la poca experiencia del Estado frente a la industria cultural se hizo evidente: en vez de reclutar en el medio local a los diferentes especialistas (directores, técnicos y actores), la empresa optó por contratar extranjeros,

¹⁶ “¿Por qué no aumenta la actividad en el cine nacional?” *Écran* N° 652

¹⁷ Carlos Catalán, *op. cit.* pp. 8-13.

¹⁸ Alicia Vega, *op. cit.*, pp. 31-34

¹⁹ “inició la producción...con un capital...ascendente a \$ 8.000.000, aumentados poco después a \$ 12.000.000. En Diciembre de 1944...se elevó a \$ 18.000.000 y el 1° de Febrero la Corporación de Fomento acordó convertir en acciones su crédito que ascendía al 31 de Diciembre último a \$ 6.139.363. El 24 de Septiembre último la junta extraordinaria...resolvió por unanimidad aumentar el capital a \$ 30.000.000”. este último monto no llegó a ser entregado por la quiebra de la empresa. Chile Films, *Memoria que presenta el directorio a la junta ordinaria de accionistas*, Santiago, 1947, p.3.

especialmente argentinos, basados en el hecho de la experiencia y consolidación que mostraba la cinematografía trasandina. Esta generó los primeros conflictos, al ser atacados por un medio no ajeno el espíritu chovinista. La opción por imitar el modelo argentino sin visualizar la realidad local trajo problemas de gestión que fueron haciendo mella las buenas intenciones: las contrataciones alcanzaron costos altos que se contradecían ante la falta de conocimiento del público y la ausencia de un discurso popular nacionalista audiovisual.

La primera película estrenada por los estudios públicos (*Romance de medio siglo*, del director trasandino Moglia Barth 1944) acusó todas las aprensiones puestas de antemano: fracaso en público y de crítica, el filme demostró la confusión de la compañía y del medio en general. Sin conseguir estabilizar en un género estándar (comedia, drama, etc.) ni una identidad en pantalla que distinguiera al cine nacional, se optó por formulas que no seducían a consumidores locales ni foráneos, acostumbrados a ver en los filmes extranjeros los mismos tópicos pero con elementos distintivos de cada proyecto ideológico cultural.

A los fracasos desde sus primeras películas luego se sumaron acusaciones de falta de probidad administrativa, cambios continuos de directorio y objetivos fuera de las posibilidades reales de la compañía, entre otras, marcaron el trayecto de Chile Films bajo el alero estatal.²⁰ En 1947, junto con el estreno de su última película, la empresa presentó un déficit de casi 13 millones de pesos, lo que impulsa a CORFO por alejarse de su participación y entrega la administración por contrato a una empresa privada, los estudios se alquilan y la producción volvió a recaer exclusivamente sobre lo que pudiese conseguir la iniciativa particular²¹. El fiasco del proyecto estuvo acompañado de una amplia discusión en la prensa:

Digámoslo claramente: el camino seguido hasta ahora por los cinematografistas chilenos es el único que no debió seguirse. La producción aislada, la dispersión de capitales particulares en empresas que no pasaron de una o dos películas, el afán vanidoso de algunos cinematografistas que creyeron que el esfuerzo económico y de trabajo se compensaba con la satisfacción de ver sus nombres encabezando los títulos de la película [...] No se conoce una sola película nacional que haya justificado las inversiones hechas²²

²⁰ Mario Godoy Quezada, *op. cit.* pp.117-123.

²¹ Chile films, *op. cit.* pp. 5-6.

²² *Pro Arte*, N° 1, 16 –VI-1948

Pese a este fracaso, el cine chileno consiguió a mediados de los años 1950 mantener una producción relativamente estable, estrenando entre 1947 y 1955 un total de 10 largometrajes. Sin embargo, la estabilidad cuantitativa en la producción no logró cimentar la actividad en el ámbito local. Esta cuestión impulsó a directores y productores de cine a agruparse en una organización capaz de llevar una voz gremial unificada. Conocida como DIPROCINE, esta propuso un amplio programa que redefiniría el rol del medio y su relación con el Estado ante la actividad:

Este organismo que agrupa a todas aquellas personas que acrediten haber realizado estudios en academias de cine o haberse desempeñado como productor de cierto número de películas o haber tenido relación directa en actividades cinematográficas, persigue una serie de finalidades en orden al florecimiento de la industria filmica nacional...promueve todas las iniciativas y acciones posibles para el establecimiento, desarrollo y protección de una industria cinematográfica adecuada a las exigencias culturales y a la conveniencia económica del país; la dictación de leyes y reglamentos para que se establezcan los estímulos necesarios de orden económico para fomentar la producción, distribución y exhibición cinematográfica nacional, con miras a su protección y su progreso artístico, técnico y cultural²³.

El nuevo panorama mostró a los privados adoptando una posición donde urgía no sólo el asistencialismo estatal, si no también la capacidad de generar un programa de desarrollo de la actividad coordinado entre ambas esferas. Quizás el aporte más original de los estatutos de DIPROCINE tenía que ver con el rol que dentro de la producción audiovisual deberían asumir las instituciones de educación superior como la Universidad de Chile: en sus estatutos el artículo 2, letra S, buscó “Proponer, bajo la tuición de la Universidad de Chile, la creación de un instituto para la enseñanza del arte y la técnica cinematográficos”²⁴.

Los productores nacionales eran conscientes del rol de las universidades como promotor del cine. El medio universitario asumió crecientes funciones de subsidio en diferentes campos culturales, “asumiendo la dirección de la actividad intelectual-creadora entre la década del ’40 y del ’60”. Algunas experiencias filmicas ya se habían desarrollado en el ámbito universitario, como la del Instituto de Cinematografía Educativa comentado anteriormente, pero estas posteriormente

²³ *Las Ultimas Noticias*, 14-VI-1955

²⁴ Asociación de Dirección y Productores de Cine (DIPROCINE), *Estatutos*, Santiago, Mayo de 1955.

dependerían del Ministerio de Educación²⁵. Pero sus iniciativas concretas cristalizaron a mediados de la década de 1950 con la formación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, ligado este último al Cine Club Universitario²⁶. Por medio de estos departamentos, las universidades buscaron formar no sólo directores y críticos de cine, sino además mantener a un grupo de técnicos capacitados para mantener las bases de una industria que demostraba no encontrar una forma económica viable en el país mediante la filmación de documentales. Junto a ello, la presencia del cine en el mundo universitario aseguraba una discusión más crítica entorno a los términos temáticos y estéticos que la actividad debía asumir para lograr un discurso propio y distintivo frente a los demás cines que acaparaban las pantallas.

Fue aquí que la relación con el Estado, al romper los términos exclusivamente económicos para acercarse a los círculos intelectuales, le permitió al cine chileno (y Latinoamericano) encontrar parte de la renovación buscada. El estancamiento de los proyectos económicos nacionales y la continuidad de los conflictos sociales en el contexto nacional le dieron al cine un nuevo cariz que tomaría parte activa en la discusión sobre el subdesarrollo que comenzaba a alzarse. Obviamente esta nueva perspectiva se desligaba de los proyectos industriales como el impulsado por CORFO, pero era consecuente con el giro en los acontecimientos que marcarían la década de 1960. El nuevo cine, siempre ligado al impulso estatal, buscaría desde su discurso no sólo remover los cimientos económicos que lo ataban, si no también los sociales de su contexto.

El cine como parte de la vida urbana: la cotidianidad de un medio de masas.

Desde su aparición y rápida consolidación, la actividad cinematográfica en el país estuvo ligada al cambiante panorama de la sociedad urbana capitalina de las primeras décadas del siglo XX, tanto por las transformaciones materiales que la ciudad cristalizaba como por las nuevas condiciones sociales que los cambios generaban en sus habitantes, proceso del cual el cine también participó. Ante el

²⁵ “Modernos métodos de enseñanza ganan terreno. Escuelas abren sus puertas a un nuevo maestro: el cine”. *Las Ultimas Noticias*, 16-VI-1955.

²⁶ María de la Luz Hurtado, *op. cit.*, p. 8.

continuo crecimiento que la ciudad experimentaba, las salas cinematográficas comenzarían a expandirse por el radio urbano, agregándose rápidamente en el nuevo paisaje barrial que fueron construyendo sus nuevos habitantes; por ende, también se incorporó al significativo cambio que representó el crecimiento del nivel de vida de amplios sectores sociales ahora incorporados como consumidores culturales de los medios de masas²⁷.

El arribo de nuevos contingentes poblacionales obligó, junto a la extensión urbana, un ajuste de los nuevos habitantes a los patrones y formas que cuajaban en Santiago. Entre los elementos propios de esta nueva ciudad, el cine se constituyó como uno de los de mayor presencia e influencia en el ámbito urbano, especialmente en relación al constante aumento del número de salas durante el periodo, las que se expandieron desde la zona central de la ciudad hacia las nuevas áreas habitacionales. La actividad, inmersa en un proceso de expansión, formó parte de una extensa red de cultura popular de masas que se generó entorno a los otros medios de comunicación como la radio y la industria editorial; consecuentemente, la creciente influencia del cine en la sociedad chilena llevó al Estado y a sectores de influencia como la Iglesia Católica a asumir un discurso de preocupación y censura ante las prácticas que generaba la actividad. Todos estos hechos eran transversales a la sociedad urbana, lo que implicaba un cierto grado de democratización según el consumo.

El continuo crecimiento que experimentó el área urbanizada de la ciudad conformó un panorama diferenciado de sus barrios y habitantes. Al antiguo casco urbano se sumaron barrios aledaños de marcada segmentación social. Así, mientras las elites abandonaban el área central, las clases medias ocupaban sectores periféricos al mismo y los grupos populares se aglomeraban en cites, conventillos y otras áreas del casco abandonado, Santiago iba experimentando una renovación profunda en su dimensión urbana, cuestión frecuentemente asociada a los intentos modernizadores del periodo pero realizada con una endémica falta de planificación y preeminencia del mercado como dinamismo de su desarrollo²⁸.

Entre las incorporaciones modernas del paisaje urbano, las salas cinematográficas eran ejes significativos: tanto en las comunas aledañas como en área central de la ciudad, el aumento de las salas fue un proceso paralelo al crecimiento

²⁷ Carlos Catalán, *op. cit.*

²⁸ Armando de Ramón, *Santiago de Chile*, Sudamericana, Santiago, 2000, pp. 202-203.

urbano. El siguiente cuadro da cuenta de esta expansión desde el año 1925 hasta 1960. La ampliación del número de salas estuvo, como esbozamos, asociado a la conformación de los nuevos barrios y al reacomodo de la población urbana dentro del área de la ciudad. La conformación de estos barrios suponía la presencia de viviendas con fachadas sencillas y continuas, las que giraban en torno a “un centro comunitario, cuyo eje era la plaza, [que] reunía a un conjunto de edificios de uso público, generalmente de dos pisos, donde destacaba el teatro”²⁹. Esta renovación era percibida como un elemento indesmentible de lo moderno para sus habitantes: sin duda las salas cinematográficas, fácilmente reconocibles en sectores urbanos donde la edificación en altura no era un elemento distinguible, representaban un traslado de los rasgos de la ciudad moderna hacia sus zonas de crecimiento:

La edificación teatral es uno de los factores que más demuestran el coeficiente de cultura de un pueblo ya que los espectáculos de este tipo constituyen un refinamiento del espíritu. Es el mismo público quien propende al mejoramiento y modernización de estos edificios, favoreciendo con su presencia a aquellas salas que cuentan con mayores comodidades para su auditorio³⁰.

Aunque la explosiva proliferación de salas en el periodo es un factor determinante para entender la penetración del cine como actividad de masas, la expansión del consumo cinematográfico se basaba principalmente en una compleja y diversificada maquinaria publicitaria que giraba entorno a los consumidores en su medio cotidiano. La actividad en el periodo tuvo diversos vehículos de difusión que mantenían al público informado de las últimas novedades del star system. Al unísono con su diversidad, es preciso señalar la continua retroalimentación de los mismos por sobre la hegemonía de uno de ellos: la radio, el cine y las revistas lograban aumentar su popularidad y alcance al momento que trabajaban con idéntica materia prima, complementándose imagen, movimiento y sonido en una cadena que lograba hacerse presente en zonas cada vez más amplias del medio urbano y la vida de sus habitantes.

Cimentado el cine como un ejercicio atractivo para los sectores identificados con lo moderno, la empresa editorial Zig-Zag lanzó en 1930 el primer número de la revista *Écran*, la cual era dirigida por Carlos Borcosque, realizador cinematográfico que en esos momentos radica en la ciudad californiana enviado por el gobierno de

²⁹ Sofia Correa, *op. cit.*, p. 152.

³⁰ *Cinecocktel* N° 26, Marzo 1941.

Ibáñez para aprender las nuevas técnicas de la industria. El magazín, presentado su primer número como “revista cinematográfica y teatral”, tiene su eje en la actividad filmica, y especialmente en la difusión para el mercado nacional de las novedades del star system de Hollywood, aunque no era excluyente ante las polémicas desatadas por las transformaciones profundas que esta viviendo la actividad en el país a comienzos de la década de 1930 con la emergencia del cine sonoro. Empero, la dirección de la revista estuvo centrada en un contexto donde cine equivalía a Hollywood y la crítica cinematográfica distaba en profundidad a los ejercicios teóricos inaugurados hacia la década de 1950 por los intelectuales en espacios como los cines-clubes universitarios, sectores que durante los primeros veinte a veinticinco años de cine sonoro en Chile “pesaban muy poco en la vida cultural y mucho menos en la opinión general”.³¹

En si misma, la revista mantuvo su esquema de divulgación hollywoodense durante toda su trayectoria, aunque a partir de su número 76, de 1932 y hasta 1939 destacó en su línea editorial la dirección hacia el público femenino, con secciones de belleza, moda y cocina (de su definición como revista “cinematográfica y de teatro” se auto refiere como de “cine y modas”)³². Este rasgo llama la atención puesto que el star system no manifestó una inclinación de género abierta: en él caben figuras masculinas y femeninas sin prejuicio de su sexo, y los comentarios de alabanza al ideal de belleza representado por los actores de ambos sexos no encuentra una diferenciación relevante en las crónicas de este medio. Posiblemente la percepción del cine como un elemento alterador de las relaciones sociales, ya sean generacionales o de género, hallan implicado una tendencia a homogenizar la práctica cada vez más frecuente de acudir al cine con las actividades entendidas como propias de la mujer, en una forma velada de disciplinamiento cultural que la revista, por cierto, no pretendía cuestionar.³³ También es viable el hecho de que la revista allá sido

³¹ Muesca, Jacqueline, “La revista *Écran*: notas para su historia”, en *Mapocho*, N° 39, Santiago, 1996, p.217. La crítica cinematográfica del periodo era, tal como su entorno productivo, de carácter no profesional, actuando más como guía de cine que como entendemos hoy la discusión cinematográfica. Las distancias con el cine de autor y la crítica más intelectualizada es una consecuencia más de las diferencias que operaran a partir de la década de 1960. Ver en Viviana Bustamante Flores, Claudia Del Río Pessoa, Ruth Melgarejo Silva, *Contribución al estudio de la crítica de cine en Chile*. Memoria. Dpto. de ciencias y técnicas de la comunicación. Facultad de Filosofía y Humanidades y Educación, U. De Chile, 1989.

³² *Écran* N° 76, 1932.

³³ Desde la posición de guía que asume *Écran*, J. Muesca destaca la figuración en su sección *orientación del espectador* la categoría de filmes “para mayores, no recomendable para señoritas” que aparece en su N° 1 y que hacia parte del Decreto Ley N° 593 de 1928 (Muesca, Jacqueline, “La revista *Écran*...”, op. cit., pp.217-218)..

influenciado por la crisis económica del periodo a reunir en una sola publicación tópicos diversos, lo que había obligado a aglutinar desde el N° 39 de *Écran* a una revista anterior titulada *Para Todos* (durante un año la revista se llamó *Écran para todos*).³⁴

Aunque entre los medios escritos la revista *Écran* destacaba por su alcance, volumen de tiraje y por el reconocimiento de sus diversos editores y colaboradores ligados al ámbito fílmico, una serie de otras publicaciones intentaban hacer un aporte informativo al fecundo panorama cinematográfico del país desde un medio o grupo particular. Sin el respaldo de la gran industria editorial o de grandes distribuidoras cinematográficas, estas revistas debían hacerse cargo de su difusión en áreas más delimitadas. Medios abiertamente más modestos, su presencia sirvió para entender el contrapunto y la dicotomía entre el espacio barrial / espacio central que se iba generando con el crecimiento urbano del periodo: si *Écran* era difusora de los últimos estrenos en los cines del centro, los medios barriales ponían su atención en espacios delimitados y de preferencias en los gustos periféricos. Muchos de estas revistas eran simples folletines divulgadores de las carteleras transmitidas en las salas de barrio que además servían de medio publicitario para locales comerciales cercanos a la sala que los repartía gratis en la entrada a cada función.³⁵ En ellos se discutían algunos aspectos más domésticos como

En realidad, el resurgimiento que la actividad cinematográfica experimentó a partir de 1940 le debía mucho a una alianza implícita entre productores y distribuidores cinematográficos y el medio radial; la inconsistencia y confusión de los primeros años tras el advenimiento del sonido en la pantalla había provocado no sólo un retraso en las técnicas de filmación, si no además en los actores, que del cine mudo habían pasado a uno donde el dialogo era esencial para captar las simpatías críticas y de público: de tal modo, algunas de las principales figuras de la pantalla nacional a mediados de 1940 eran voces familiares para la audiencia de los radioteatros, como en el caso de la actriz Ana Gonzáles y su personaje “La Desideria”. Así, no era extraño que algunas de estos medios sencillos anunciaran entre su parrilla publicitaria

³⁴ Viviana Bustamante Flores, Claudia Del Río Pessoa, Ruth Melgarejo Silva, *op.cit.*, p.127.

³⁵ Dos ejemplos consultados: *Micro-cine*, suplemento especial para los teatros Recoleta, Comedia, Nacional, Independencia y Franklin (1941); *Magazine Valencia*, órgano difusor del teatro Valencia de Plaza Chacabuco (1939).

a programas radiales como Cine en su hogar, transmitido por la emisora Central en el horario estelar de los domingos a las 22 horas.³⁶

El cine había penetrado todos los ámbitos del nuevo medio urbano: su influencia en la vida pública y privada, apoyada por sus diversificados medios de difusión, fue motivo de preocupación para los estratos hegemónicos de la sociedad, tanto por su capacidad de difundir ideas potencialmente peligrosas para el orden político o por minar los preceptos morales los sectores conservadores entendían como naturales y correctos para el desarrollo social. Pese al retroceso de los sectores conservadores en el área política, su capacidad de influencia nunca quedó relegada de la esfera pública, hecho trascendente tomando en cuenta la naturaleza de la cultura de masas.

La iglesia había asumido la llegada del cine como el surgimiento de una nueva cruzada: la imagen representó un eficaz medio de representación social apto al gusto de las diversas corrientes liberales, aunque no así para ella. En consecuencia, la siempre presente influencia de los grupos conservadores en los andamiajes de poder como la legislación conllevó su impronta, aunque pronto sus motivos comenzarían a distanciarse entre sí: mientras la Iglesia y los grupos ligados a ella desconfiaban del cine por el desfase que provocaba entre sus valores y los del espectador, el Estado puso su énfasis de control sobre los discursos potencialmente peligrosos para su estabilidad política.

Consecuentemente con el último punto, la primera ley relacionada con la censura cinematográfica es la N° 558, fechada en Septiembre de 1925. En ella, además de establecer el marco de control para la internación de películas, establecía el consejo de censura cinematográfico, organismo compuesto por el director general de la biblioteca nacional, dos miembros designados por el ejecutivo y dos por la municipalidad de Santiago. Su tarea fundamental era el control y la clasificación de las películas que entraban al país. La clasificación establecía los quince años como edad referencial para la asistencia a películas con contenidos calificados como adultos. Entre estas clasificaciones también se encontraba la “aprobada sólo para

³⁶ *Cine –Radio*, N° 10, Abril 1949. Este medio destaca por concentrar su atención en la cinematografía Argentina y Mexicana.

mayores de 15 años y no recomendable para señoritas” y las “aprobadas sólo para centros científicos.”³⁷

Según el texto, las películas podían ser rechazadas cuando representasen contenidos “contrarios a la moral, las buenas costumbres y a la seguridad y tranquilidad del Estado”³⁸. La normativa establecía también restricciones a la propaganda y a la exhibición en ella de las escenas que pasaban por la tijera del censor, según lo disponía el artículo 18 del decreto ley. El cuerpo legal demostró la preocupación que causaba el cine en el Estado, tanto por el temor que los medios de masas representaban como aparatos de propaganda, así como por el acelerado cambio de costumbres que parecía afectar a los sectores asiduos a la pantalla: al percibirse esta como impulsora de valores ajenos frente a los considerados como propios de la sociedad chilena, los sectores vieron al cine como objeto de debía estar sujeto a cierto control social. Esto llevó a que entre 1925 y 1959 diecinueve decretos referidos a la censura cinematográfica fuesen impulsados³⁹.

Asimismo, el tenor de estas iniciativas estaba demarcado por el marco ideológico de la iglesia en este proceso de transformaciones sociales. La actitud eclesiástica hacia el cine siempre fue desconfiada, tanto por la difusión de ideas contrarias a la posición política del clero como por la transmisión de actitudes que chocaban con sus preceptos morales. Alberto Hurtado Cruchaga, SS. JJ., resumía algunas de las preocupaciones de la iglesia entorno a los grupos considerados más permeables a la influencia nefasta del cinematógrafo como los niños: “La dificultad que tiene el niño para escapar a las sugerencias que actúan sobre él. Todo niño tiende a reaccionar como los artistas de la pantalla, a los que tratara de imitar”⁴⁰

Los modelos de sociedad que representaba el cine distaban abiertamente con la realidad nacional, lo que obviamente no mermaba su influencia: su capacidad para imponer modelos era mucho más efectiva que la acción de la iglesia, que veía pasar ante ella una transformación de los valores de las cuales se apreciaba como representante y veladora:

³⁷ Ramiro Moya Suárez, *La censura cinematográfica*, editorial Universitaria, Santiago, 1963, pp. 62-70.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Miguel González Pino, Guillermo Martínez Ramírez, *Enunciado de normas de control a las informaciones y el funcionamiento del cine, la radio y la televisión desde sus inicios hasta 1986*, Centro de estudios de la prensa, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986, pp. 4-9.

⁴⁰ Alberto Hurtado Cruchaga, *Cine y moral: su influencia psicológica en la niñez y adolescencia*, Santiago, 1943, p.4.

Creemos poder afirmar que una desorientación bastante frecuente en nuestra época sobre el verdadero sentido del amor, sobre la noción del deber, sobre la lucha diaria de la vida, obedece al falso concepto de la vida que engendra el biógrafo⁴¹

Pese al evidente alejamiento que los valores y preceptos eclesiásticos sufrían ante el auge del cine, la iglesia seguía siendo influyente respecto a las normas de control que a este se le imponían. Ya en 1946, mediante decreto se efectuó una modificación al reglamento sobre el consejo de censura cinematográfica que le permitiría la presencia en la sala de sesión del mismo a los representantes de organizaciones de orden moral y religiosa que lo solicitasen.⁴²

Mediante la intervención de grupos laicos ligados a ella como Acción Católica, la iglesia pretendía establecer coto a los mensajes transmitidos por el cine: más allá de una posición prohibicionista, lo que se perseguía era una “educación cinematográfica”, capaz de amoldar los contenidos de las películas a la visión crítica que la iglesia tenía de la industria cinematográfica, percibida como “uno de los más grandes problemas que enfrenta la santa iglesia actualmente”.⁴³ Las iniciativas en este sentido se superponían en parte a la acción del Estado y su instituto de cinematografía educativa, pero aunque se reconocía el rol del cine como instrumento de difusión cultural, el eje del problema seguía estando entorno a las transformaciones sociales que el cine exhibía en las pantallas y que el país, aunque aún no hacía suyas, se veía permeado. Al igual que la opinión del jesuita, Acción Católica alertaba sobre el remezón social que conllevaba el ejercicio cinematográfico:

¿Cuántos seremos los que nos “entretendemos” en el cine, conociendo otros países, otros modos de vida, otros problemas, acostumbrándonos al divorcio, al crimen, al adulterio, envidiando a “jovencitos” y “niñas”, idolatrando astros o estrellas, imitándolos sin darnos cuenta, adquiriendo ideales de vida que se reducen a refrigeradores y autos...y todo inconscientemente?⁴⁴

La preocupación de la Iglesia en torno al cine se pospondría tras asumir al cine como un cohesionador social, la que quedó expuesta tras el auge de los cines parroquiales en los entornos barriales, sin duda una iniciativa a la que contribuyó la

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² Ramiro Moya Suárez, *op. cit.*, p. 65.

⁴³ *¡Cine! ¿Por qué?*, Asociación de jóvenes de la acción católica, 1958, p.2.

⁴⁴ *Ibid.*, p.3.

preocupación de grupos como Acción Católica y su campaña de formación de orientadores cinematográficos.

Como hemos podido entender, la difusión del cine en los nuevos espacios públicos generó más de una repercusión. Materialmente, su presencia en las comunas en crecimiento y de extracción social popular implicó un traslado de los elementos modernos que privilegiaban en un momento sólo el área central de la ciudad, lo que democratizó su proyección y con ello, su consumo. A su vez, los alcances de los medios de masas, que mediante su singular alianza podían ingresar en los recovecos más íntimos de su público, movilizaban las transformaciones sociales y culturales que las instituciones ligadas al poder vieron con más de una preocupación. La amplitud de estos hechos empañan los alcances de este capítulo, que no constituye más que un esbozo de las variadas motivaciones que el cine generaba como actividad distintiva de las grandes transformaciones de la medianía del siglo XX.

Conclusiones.

El breve repaso de temas variados generalmente termina constituyéndose como un límite. Impide resaltar la profundidad de cada pregunta, pero a su vez allana el camino a nuevos cuestionamientos que temas como la cinematografía y sus efectos sociales se merecen. Unilateral, este trabajo buscó más ensalzar preguntas que responderlas de forma absoluta. Sin embargo, una serie de comentarios deben ser resaltados tras la exposición. Posiblemente el ámbito más fácil de advertir esté relacionado con los contornos económicos en que se desarrolló el cine tanto nacional como latinoamericano del periodo frente al avasallador avance de la producción angloamericana, aunque si pensamos específicamente en el cine chileno este también se veía opacado por la magnitud de otros países productores como México y en menor grado Argentina, que ingresaron con éxito al ámbito nacional. La coaptación de los mercados de distribución por industrias culturales más consolidadas que la chilena, con acceso a amplios capitales o al apoyo estatal, obligó a los productores nacionales a buscar diversas y generalmente confusas estrategias de imitación tendientes a seducir al público chileno en torno las películas locales, persiguiendo una extraña dicotomía entre la reproducción de modelos productivos exitosos y un

lenguaje cinematográfico con elementos propios y distintivos, capaces de generar una identificación entre los espectadores y las cintas nacionales.

Entre esas estrategias, la construcción de lo nacional como elemento distintivo, capaz de realzar el carácter propio de nuestro contexto sociocultural, fue un intento permanente durante estos años. Una de las mayores particularidades de esta edificación de lo nacional a través de las pantallas tuvo relación con la imagen de los sectores populares, ya sean urbanos o rurales: esto era uno de los éxitos del cine mexicano con la instauración de la figura del charro, lo que seguramente demarco el intento por representar al roto como símbolo de lo nacional en algunas películas chilenas; pero esta tentativa despertó una disímil recepción en el público: mientras el personaje mexicano logró penetrar más allá de su ámbito local, los intentos nacionales quedaron enclaustrados en el fracaso de una industria incapaz tanto de competir con los productores más consolidados como de generar identificación de las figuras propuestas en otras realidades. Por cierto que todas estas representaciones, exitosas o no, fueron artificiales: representaban la visión que los centros urbanos tenían del ámbito rural o de los estratos populares, construcciones que ante la exclusión que estos grupos tenían de los procesos de transformación económica servían para establecer un aura de tonos bucólicos capaz de maquillar los conflictos sociales latentes. De ahí también el hecho que las corrientes de renovación cinematográfica de la década del sesenta en adelante centrasen su discurso sobre realidades antes suprimidas como la marginalidad o el campo desde una visión realista, áreas que habían quedado fuera de la esfera del desarrollo que habían sido amoldadas dentro de los parámetros del cine comercial que se realizó durante el periodo⁴⁵.

La relación Estado y cine que representó la creación de Chile Films para el medio nacional es otra arista de lo comentado. La viabilidad de una industria cultural en términos imitativos nunca fue un hecho estable: la ausencia de un proyecto compartido entre el ámbito privado y el estatal conllevaron una confusión de objetivos que giraban entre los beneficios económicos de los primeros y una “finalidad de efectiva propaganda” que la empresa reconocía, por la cual su

⁴⁵ Fernando Birri, “Cine y Subdesarrollo”. En *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Secretaría de educación pública, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, pp. 17-22.

funcionamiento debía seguir en marcha más allá de los resultados comerciales, cuestión que sólo fue frenada tras su profundo descalabro económico⁴⁶. La función del cine como difusor de los proyectos y visiones estatales fue una experiencia que tuvo continuidad en el tiempo: el surgimiento del nuevo cine fue, en Chile como en otros países latinoamericanos, parte del proyecto de transformaciones político-sociales acaecido desde mediados de la década de 1960. No es casual el hecho que algunas de las principales normativas legales favorecedoras del cine chileno como la liberación de impuesto a la importación de película virgen hayan ocurrido en estos años (1967). Posteriormente, la inclusión de una remozada Chile Films en el proyecto de la Unidad Popular y las restricciones al ingreso de películas por parte de las distribuidoras internacionales daría cuenta con mayor fuerza del rol contingente que asumiría el cine chileno ante un contexto transformador⁴⁷.

Cabe señalar en última instancia el comienzo del ocaso de la producción latinoamericana en general que se sucedería a partir de la década del sesenta y que, en el caso chileno, se frenaría de forma dramática con el golpe militar. Posiblemente uno de los elementos más influyentes para esta decadencia este centrado con el auge de otro medio de masas, la televisión; aunque inicialmente el modelo televisivo propuesto buscaba generar una programación educativa, ligada al espacio público universitario donde se desarrolló, hacia 1964 ya se define un nuevo modelo institucional: la televisión universitaria-comercial⁴⁸. Esta sin duda se convirtió en una competencia feroz tanto para la producción como para la exhibición cinematográfica, que se veía limitada ante el creciente traslado de los espectadores desde un espacio público como las salas de cine hacia el espacio privado de sus hogares, proceso a lo que sin duda las restricciones a las actividades públicas impuestas tras el golpe militar también cooperarían. Se cerraba así un periodo dentro de los diversos ámbitos de la actividad cinematográfica nacional, el que sólo comenzaría a recuperarse en forma parcial – y en circunstancias muy opuestas a las aquí revisadas- en la última década del siglo XX.

⁴⁶ Chile Films, *op. cit.*, p.4.

⁴⁷ Alicia Vega, *op. cit.*, p. 40; Carlos Catalán, *op. cit.* pp. 47-48.

⁴⁸ Maria de la Luz Hurtado, *Historia de la televisión en Chile entre 1959 y 1973*, Documentas/CENECA, Santiago, 1989, p. 89.