

Exploraciones industriales y autorales en las películas de Chilefilms realizadas por directores argentinos en los años 40

Industrial and authorial explorations in Chilefilms movies made by Argentine directors in the 1940s

<https://doi.org/10.22235/d.vi32.2005>

Alejandro Kelly-Hopfenblatt

Universidad de Buenos Aires. Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

ORCID: 0000-0001-6951-5289

RESUMEN

Durante la década de 1940 distintos países latinoamericanos desarrollaron industrias cinematográficas nacionales en procesos que implicaron una marcada tensión entre los impulsos nacionalistas de sus intenciones y las improntas cosmopolitas de sus producciones. El caso de Chilefilms resulta de gran interés tanto por la historia de su producción como por las características de algunas de sus realizaciones, especialmente dos películas realizadas por directores argentinos: *La casa está vacía*, de Carlos Schlieper, y *La dama de la muerte*, de Carlos Hugo Christensen. Este artículo propone reconsiderar, a partir de estos films, los conceptos utilizados tradicionalmente por la historiografía para postular una aproximación alternativa que enriquezca los estudios de la historia filmica latinoamericana. Para ello se plantea indagar en las divergencias que supusieron con respecto al cine clásico, a partir de un análisis de su construcción espacio-temporal y sus ejes narrativos para resaltar sus desvíos de tradiciones genéricas y autorales.

Palabras clave: cine clásico latinoamericano; industria cinematográfica; trashumancia; modernidad; Chilefilms.

ABSTRACT

*In the decade of 1940 different Latin American countries developed national film industries whose activities implied a constant tension between nationalistic intentions and cosmopolitan productions. Chilefilms is a noteworthy case of study due to its history and some of the movies it produced, mainly two film directed by Argentine filmmakers: *La casa está vacía*, by Carlos Schlieper, and *La dama de la muerte*, by Carlos Hugo Christensen. Taking these productions as a starting point, this article looks into historiography's traditional concepts in order to propose alternative approaches that will enrich Latin American classical cinema studies. Therefore, their divergences with classical cinema are considered through their time-space construction and their narrative lines, focusing on their detour from generic and authorial traditions.*

Keywords: classic latin american cinema; film industry; trashumance; modernity; Chilefilms.

Cómo citar: Kelly-Hopfenblatt, A. (2020). Exploraciones industriales y autorales en las películas de Chilefilms realizadas por directores argentinos en los años 40. *Dixit*, 32, 16-32. <https://doi.org/10.22235/d.vi32.2005>

Recepción: 16/12/2019 :: Revisión: 09/03/2020 :: Aceptación: 17/03/2020

Introducción

Jerry Warren fue una de las figuras más curiosas del cine de terror de culto en los Estados Unidos a partir de la realización películas destinadas a circuitos independientes a través de su propia compañía de distribución, Associated Distributors Productions (ADP). Sus producciones eran fundamentalmente remontajes de films extranjeros doblados y combinados. Por ejemplo, *Face of the Screaming Werewolf* (1965) mezclaba fragmentos de los mexicanos *La momia azteca* (Rafael Portillo, 1957) y *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959), mientras que *Creature of the Walking Dead* (1965) era un remontaje con diálogos doblados de *La marca del muerto* (Fernando Cortés, 1961).

Entre medio de estos títulos, un caso singular de las producciones de Warren se presenta en su estreno de 1965: *La maldición de la mano de piedra* (*The Curse of the Hand Stone*). El afiche publicitario anunciaba como sus protagonistas a Ernest Walch, Sheila Bon y John Carradine, y sus directores eran el propio Warren y Carl Schlieper. Mientras que Warren y Carradine eran figuras reales del cine estadounidense, los otros nombres eran deformaciones de figuras del cine argentino y chileno. Walch, Bon y Schlieper correspondían respectivamente al actor español radicado en Argentina Ernesto Vilches, la actriz chilena Chela Bon y el director argentino Carlos Schlieper, quienes habían participado en las cintas originales que Warren había reutilizado.

Lo que diferenciaba a *The Curse of the Hand Stone* de los films anteriores era la clara factoría industrial de los originales: *La casa está vacía* (Carlos Schlieper, 1945) y *La dama de la muerte* (Carlos Hugo Christensen, 1946). En lugar de los churros mexicanos de *El Santo* o *La Momia Azteca*, aquí se había recurrido a películas producidas en estudios con elevados presupuestos, filmadas por renombrados directores latinoamericanos. Ambas cintas, reformuladas por Warren bajo la impronta de un cine de terror con ima-

ginería clásica, habían sido consideradas al momento de su estreno parte de una producción de *qualité*, adaptaciones de obras de la literatura universal con presunciones de prestigio mucho mayores que lo que se podría sospechar al verlas reformuladas en el film estadounidense.

La elección de estos títulos para su remontaje conduce a considerar las peculiaridades que presentaron como variantes alternativas dentro de la producción industrial. Para comprender esta transición es fundamental situar las obras de Schlieper y Christensen en el contexto en que fueron realizadas. Ambas películas pertenecieron a un momento singular de la historia del cine en América Latina: el emprendimiento de la productora Chilefilms entre 1941 y 1949. Esta empresa –creada por el Estado chileno para impulsar el desarrollo de un cine industrial en el país y financiada mayormente por la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO)– contó con una marcada presencia de figuras provenientes de la industria cinematográfica argentina que incluyó a directores, actores, guionistas, así como la participación de la compañía Argentina Sono Film en la organización y dirección técnica de los primeros años. Con una producción de once películas en total, la historia y el legado de Chilefilms han sido tradicionalmente leídos como un impulso extranjerizante y fallido del cine chileno.

La empresa pertenece a un momento de la historia del cine latinoamericano en que diversos países encararon proyectos filmicos industriales con la mirada puesta en el mercado internacional. Más allá de México y Argentina –las dos principales cinematografías hispanoparlantes–, en estos años numerosas naciones vivieron procesos diversos que buscaron consolidar las bases de sus propios cines. Se pueden pensar así casos como los de Amauta Films en Perú, Bolívar Films en Venezuela o Ducrane Films en Colombia, experiencias que, según Paulo Antonio Paranaguá (2003), resultaron modestas e intermitentes.

Asimismo, las incursiones industriales de los cines de la región han sido muchas veces relegadas en la historiografía. En este sentido, ha primado una mirada como la que expresa Peter Schumann (1987) al hablar de Chilefilms, quien sostiene que

llamaron a directores y técnicos extranjeros, sobre todo de la Argentina, que con temas universales le dieron al cine chileno un clima de sabor internacional, pero que no contribuyeron en nada al desarrollo de un arte cinematográfico propio y auténtico (pp. 87-88).

Estos cuestionamientos no son solo parte del discurso historiográfico con que se han considerado estas experiencias, sino que contemporáneamente a la labor de la empresa ya se discutía sobre su carácter nacional. Como señala María Paz Peirano (2015) en su estudio sobre la compañía:

Ninguno de los comentarios negativos sobre Chilefilms estuvo ajeno a la idea de que la empresa debió hacerse cargo de una comunidad imaginada nacional, de la cual idóneamente 'todos' los trabajadores cinematográficos chilenos fuera parte, haciéndose cargo de 'nuestros' temas de interés local (p. 88).

La casa está vacía y *La dama de la muerte* fueron parte de estos debates que tensionaron la propia idea de lo nacional en el marco de la producción de la empresa. Sin ser coproducciones, fueron films financiados por una empresa chilena, basados en textos europeos y dirigidos por realizadores argentinos. De este modo, mientras que la historiografía del cine chileno los ha dejado de lado por considerarlos no nacionales, al mismo tiempo no han sido retomados por ninguna otra historia del cine nacional ni regional.

Estos films no solo supusieron un espacio particular y extraño para los cines de Chile y Argentina, sino

que dentro de las propias carreras de los directores fueron la posibilidad de desviarse de sus temáticas y estilos recurrentes en su país de origen para valerse de su condición de viajeros foráneos y explorar nuevos territorios. Con visiones alternativas sobre el romance, la sexualidad y el destino, Schlieper y Christensen presentaron universos y miradas que ponían en tensión aspectos fundamentales del clasicismo imperante en la cinematografía de esos años.

La propuesta de este artículo es exponer un estudio sobre *La casa está vacía* y *La dama de la muerte* para reconsiderar los conceptos que han guiado tradicionalmente la historiografía del cine latinoamericano. Tensionando las miradas centradas en lo nacional, en lo autoral o en lo genérico, se considera la necesidad de repensar los parámetros de modo tal de revalorizar estos espacios de las historias del cine que usualmente permanecen relegados e ignorados. Para ello se abordan ambos films como puntos de divergencia dentro de perspectivas nacionales y autorales, para ahondar en la necesidad de incorporar en los estudios historiográficos estas producciones relegadas a los márgenes por los marcos conceptuales dominantes.

Cines nacionales y cineastas viajeros

Las discusiones en torno a la idea de los 'cines nacionales' han existido en el campo académico desde el comienzo del interés por el fenómeno cinematográfico. Como señala Susan Hayward (2000), siguiendo las propuestas de Tom O'Regan, pensar al cine como parte de una relación triangular entre películas, naciones y compañías productoras permite escapar los esencialismos tradicionales de estos debates para insertar dinámicas que configuran redes de circulación multidireccionales y obligan a considerar las fronteras de un modo más flexible. Ello conlleva introducir un enfoque interdisciplinar que discuta el propio concepto de nación como un imaginario que es al mismo tiempo *moldeador de y moldeado por* los desarrollos cinematográficos.

Hayward plantea que esta perspectiva permite distanciarse de la que primó a lo largo de la historia del cine global, donde se establecía una dicotomía entre Hollywood, entendido como símbolo de una hegemonía internacionalista, y los cines nacionales. Esta mirada fue la dominante durante el período clásico en los cines latinoamericanos, en el que los distintos desarrollos industriales buscaron incorporar la grandeza y majestuosidad del cine de los Estados Unidos al mismo tiempo que discursivamente se posicionaron como alternativas filmicas vernáculas con identidad propia.

Esta postura fue asimismo la que guio el desarrollo de las historiografías locales. Según propone Clara Kriger (2011), las primeras historias del cine escritas en América Latina a comienzos de la década de 1960 buscaron demostrar la existencia de una tradición rica y consistente en sus respectivos países para resaltar la importancia de las industrias locales que vivían un momento de crisis y transición. Es así que autores como Alex Viány en *Introdução ao cinema brasileiro* (1959) y Domingo di Núbila en *Historia del cine argentino* (1959-1960) construyeron una perspectiva alrededor de las fronteras geográficas de cada país que no integraba prácticamente los intercambios y relaciones internacionales y que siguió primando en las décadas siguientes en toda la región.

Paulo Antonio Paranaguá (2003) plantea de un modo similar que los años de la posguerra llevaron a la necesidad de crear un discurso nacional que diferenciara a las distintas cinematografías de las pautas de Hollywood. De este modo, hasta finales del siglo XX primó una mirada que consideró a cada cine nacional de un modo independiente, sin plantear demasiados puentes de contacto salvo para aquellos momentos que así lo demandaran, como fue el caso del Nuevo Cine Latinoamericano.

Paranaguá propone frente a ello establecer una postura comparatista que vaya considerando las similitudes y divergencias de los distintos cines. En esta línea, resulta necesario retomar las propuestas de Ana López (2000),

quien señala que, si bien las historias del cine latinoamericano han considerado usualmente los años 60 como un momento de fluida circulación de cineastas, dicho fenómeno caracterizó a las cinematografías de la región ya desde las décadas anteriores. Los numerosos desplazamientos de cineastas en esos años han sido relegados, dada la impronta nacionalista de los relatos historiográficos que privilegiaron narrativas cerradas en las fronteras geográficas por sobre los flujos e intercambios. Según López, incorporar estas perspectivas permitiría hablar de un cine continental que, simultáneamente, incluye y sirve como mediador de lo nacional.

Retomar estas propuestas permite entonces reconsiderar el caso de Chilefilms como claro exponente de estas dinámicas. Antes del estreno de las películas de Schlieper y Christensen, la empresa ya había presentado otras dos películas dirigidas también por realizadores que trabajaban en el cine argentino: *Romance de medio siglo* (Luis Moglia Barth, 1944) y *Amarga verdad* (Carlos Borcosque, 1945). Ambas, sin embargo, trataban temas chilenos y los dos directores no eran ajenos al medio local. Moglia Barth era al mismo tiempo el jefe de producción de la compañía, mientras que Borcosque era chileno, aunque desde hacía más de diez años trabajaba fuera del país, primero en Estados Unidos y luego en Argentina.

De este modo, los primeros cuatro títulos producidos por Chilefilms fueron dirigidos por cineastas viajeros provenientes de la Argentina, acompañados por técnicos y actores del mismo origen. Sin embargo, no fue solamente su origen lo que tensionó el carácter nacional de sus producciones, sino que también el cosmopolitismo —otro factor característico de las cinematografías latinoamericanas en esos años— fue motivo de quejas y reclamos.

Como señala Luis Horta Canales (2015), una de las principales características de Chilefilms fue haber preferido retomar la impronta modernista del cine argentino por sobre la dimensión popular del mexicano, manifestando así una dicotomía que condicionó el desarrollo de cada

una de estas industrias locales. Ello llevó asociada una idea de pobreza cualitativa, vinculada al hecho de que la mayor parte de la producción no respondía a temáticas autóctonas, sino que apelaban a intereses universales.

Frente a este panorama se propone retomar los planteos de Tim Bergfelder (2005) en sus estudios sobre la producción europea de posguerra. El autor destaca la cuantiosa realización de coproducciones de géneros populares como el western y el cine de espías y propone dejar de abordarlas como imitaciones de Hollywood para pensarlas más bien como estrategias comerciales que permitieron aumentar y diversificar la producción. De este modo, no niega la dimensión de lo nacional como un problema inherente a esta producción, pero sí lo relega en el análisis para no obturar una mayor comprensión de las dinámicas que articulaban la producción cinematográfica de esos años.

Resulta pertinente considerar también los aportes de Miriam Hansen (2009), quien señala que uno de los principales factores de la dominación de Hollywood sobre el cine mundial fue la creación de un nuevo sensorio global que invitaba a espectadores de todas partes a participar de la experiencia moderna. Esta modernidad no era la expresión de las vanguardias artísticas que discutían el arte clásico, sino fundamentalmente la reorganización de la percepción del mundo. En este sentido, no residía solamente en los universos representados, sino también en la idea de una industria filmica moderna que pudiera hacerse cargo de la representación de los cambiantes universos del siglo XX.

Emprendimientos como Chilefilms pueden ser repensados, por lo tanto, a partir de este imperativo de la modernidad. Mientras que filmar temas autóctonos de carácter popular podía apelar a los reclamos locales de autenticidad, recurrir a temáticas universales y escenarios fastuosos permitía incorporar en su producción el ideario de ser una empresa moderna y cosmopolita, inserta en la conversación cinematográfica global.

La casa está vacía y *La dama de la muerte* deben ser pensadas, por lo tanto, desde esta conjunción de elementos que desequilibran la idea de su pertenencia a un cine nacional. Su carácter de producciones de temática cosmopolita, filmadas por directores viajeros en el marco del desarrollo de una industria cinematográfica moderna, señala la necesidad de reconsiderar los parámetros desde los cuales se las analiza para reformular las miradas que estructuran las historias de los cines latinoamericanos.

Fue con la contratación de Schlieper y de Christensen que Chilefilms incorporó figuras totalmente foráneas a su producción y el resultado de ello supuso dos producciones que se alejaron de cualquier impronta nacional. Al mismo tiempo, ambos cineastas encontraron aquí la primera oportunidad para filmar fuera del entorno en que venían desarrollando sus carreras. Ello les brindó la posibilidad de contar con mayor libertad para indagar en universos y temáticas inexplorados. Esta conjunción favoreció la realización de dos películas cuyas particularidades permiten reconsiderar los marcos conceptuales que suelen primar en los estudios del cine clásico latinoamericano.

La casa está vacía: pasiones alpinas junto al mar

Al momento de ser contratado por Chilefilms, Carlos Schlieper contaba con siete películas en Argentina. A grandes rasgos su obra constaba de comedias con mensaje social al estilo de Frank Capra, como *Mañana me suicido* (1942), y melodramas que seguían el estilo de *Rebeca*, de Alfred Hitchcock, como *El deseo* (1944). A pesar del carácter de fórmula genérica de estos films, Schlieper ya dejaba entrever en su labor la inspiración de directores como René Clair, Preston Sturges y, sobre todo, Ernst Lubitsch. Esto lo desarrollaría de modo más libre en un ciclo de comedias que filmaría entre 1947 y 1952 en la productora Emelco, serie filmica por la cual es más recordado hoy en día.¹

1:: Un análisis más detallado de la obra de Schlieper puede encontrarse en Kelly-Hopfenblatt (2019).



Imagen 1: Fotograma de *La casa está vacía*

La casa está vacía parece, en una primera aproximación, insertarse en su producción de melodramas góticos. Adaptación de la novela *El molino silencioso* del alemán Herman Sudermann, cuenta la historia de la relación entre dos hermanos, Carlos (Alejandro Flores), el mayor, y Jorge (Ernesto Vilches), el menor, quienes luego de la muerte de su hermana se prometen estar unidos de por vida, sin interferencia de ningún extraño. Sin embargo, mientras Jorge se ausenta del pueblo, Carlos se casa con otra mujer, Ruth (María Teresa Squella). Al regresar aquel, se enamora de Ruth y no perdona a su hermano haber permitido que alguien interfiriera en su relación fraterna. Se desarrolla así un triángulo amoroso donde Schlieper juega con la ambigüedad de estas relaciones, insinuando constantemente que el vínculo principal que se encuentra en peligro no es el matrimonio del más grande, sino el lazo homoeerótico de ambos hermanos. Cuando, al final del relato, el hermano menor muere en los brazos de Carlos, el momento es presentado similar a las muertes trágicas de los grandes melodramas literarios.

Un eje fundamental que toma Schlieper para la construcción del relato es una configuración espacial que articula marcas reconocibles ligadas a un imaginario europeo con una deliberada indeterminación geográfica y temporal. A partir de un conjunto de generalidades se configura una serie de indicios que construyen un universo con rasgos reconocibles, pero que al mismo tiempo resulta demasiado universal para poder situarlo en coordenadas específicas.

En términos temporales, el film es contado en un *flash-back* que se establece en la escena inicial. Las primeras imágenes presentan a un pintor en medio de un terreno montañoso que está recreando en su bastidor un case-rón alpino que se encuentra frente a él. Allí se acerca un anciano que comienza a comentar la historia de la casa mientras describe el ambiente de tristeza y muerte que la rodea. El relato del hombre establece un pasado remoto donde habita una pareja con sus hijos. Esta pareja resulta ser simplemente los padres de quienes serán los protagonistas adultos de la historia, lo que hace que ese tiempo pretérito se vuelva aún más confuso en su locación temporal, sin que se establezca en ningún momento una cantidad de años entre un momento y el otro.

Esta indeterminación se hace más evidente frente al momento en que Jorge debe partir a enlistarse en la marina por dos años. Filmada en 1945, *La casa está vacía* era cercana a los dos grandes conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, se esquivo deliberadamente hacer referencias a contextos históricos específicos y solamente se hacen alusiones a términos genéricos y universales.

La imprecisión temporal es reforzada por una marcada ambigüedad con respecto a la ubicación geográfica de la trama. En lugar de restringir el film a los confines del hogar, Schlieper dedica numerosas escenas a mostrar a sus personajes paseando por los exteriores, entre los cuales se priorizan dos espacios. Por un lado, un pueblo de casas alpinas y edificios de piedras que vive de la cosecha, rodeado de árboles y montañas (Imagen 1).



Imagen 2: María Teresa Squella y Alejandro Flores en *La casa está vacía*

Al mismo tiempo, numerosas escenas transcurren en playas marítimas donde juegan y dialogan los personajes. Ambos ambientes son filmados con iluminación y posiciones de cámara que buscan resaltar su lejanía de la modernidad urbana y de cualquier rasgo referido a la contemporaneidad.

Si bien los exteriores de *La casa está vacía* fueron filmados en el balneario de Zapallar, ubicado a 170 kilómetros de Santiago de Chile, Schlieper los presenta bajo la apariencia de lugares remotos en la Europa nórdica o alpina. En este sentido, más que una espacialidad construida a partir de la referencialidad, la película se vale de esta indeterminación para darle una carga simbólica que contrasta la oscuridad de la casa de los protagonistas con el bucolismo idílico del pueblo y el salvajismo de la playa donde se desatan las pasiones.

La costa marítima se convierte así en el ámbito donde Ruth y Jorge flirtean mientras corren en medio

de grandes rocas, filmados en planos generales que resaltan la rugosidad del espacio. Esas formaciones costeras son también el escenario donde se da el final trágico de Jorge, filmado en escenas nocturnas que transforman la grandiosidad del entorno en un fantasma ominoso que se impone sobre los personajes (Imagen 2).

De este modo, Schlieper —formado en Francia, con trayectoria en Argentina y filmando en Chile— rehúye a localizar su relato en cualquier país preciso. En esta decisión de recrear un ambiente indeterminado, que al mismo tiempo presenta un imaginario reconocible para el espectador, es donde se hace visible la herencia que el director debía en su cine a Ernst Lubitsch. Charles Morrow (2012) destaca que Lubitsch apelaba a reinos míticos ficticios donde fuera posible situar la sátira y ridiculización tanto de las propias monarquías contemporáneas como de la exaltación de valores norteamericanos.

Con su poblado montañoso y marítimo en un tiempo incierto, Schlieper se insertó de un modo similar en un terreno alejado de cualquier pretensión nacional del cine chileno. Priorizó, en cambio, trasladar su obra a un universo compartido por otras obras de la cinematografía global. De este modo, se apartó de las improntas nacionales que le reclamaba el medio local y aprovechó esa distancia para construir un universo diferente al que solía desarrollar. Así como Lubitsch tomaba espacios foráneos y aprovechaba su extrañeza para plantear allí tramas que el campo cinematográfico no le hubiese permitido establecer en escenarios conocidos, la villa alpina junto al mar le permitió a Schlieper una estrategia afin.

La dama de la muerte: desesperación en el Londres victoriano

Carlos Christensen no siguió el mismo camino de Schlieper de configurar un mundo simbólico y general para experimentar temáticamente, sino que apuntó a reconstruir un tiempo y lugar determinado en la historia: el Londres de la época victoriana. Esta divergencia con respecto a su compatriota ya se encontraba en su carrera previa en el cine argentino. Si bien ambos habían empezado sus carreras a comienzos de la década de 1940 alternando entre dramas históricos y comedias burguesas, los intereses de Christensen fueron rápidamente tomando un rumbo alternativo.

Hacia 1944, con doce películas en su haber, comenzó a cobrar más autonomía y esto le permitió dar un rol central a la sexualidad en sus películas. Ya fuera en comedias picarescas como *Adán y la serpiente* (1946)² o dramas eróticos como *El ángel desnudo* (1946),³ el director fue desarrollando una obra donde la pasión y el deseo carnal desbordado jugaban constantemente al límite de lo permitido por los guardianes de la moral. Esta característica quedó, sin embargo, completamente relegada en su incursión dentro del cine chileno.

La dama de la muerte, adaptada del cuento *El club de los suicidas*, de Robert Louis Stevenson, tiene como protagonista a Roberto Braun (Carlos Cores), un joven que luego de perder su último dinero en las apuestas decide suicidarse. Al intentar arrojarse al Támesis es salvado por Hugo Clifford (Guillermo Battaglia), quien le propone una última apuesta: unirse a un club de suicidas donde cada semana se sortea quién morirá y quién será el miembro del club responsable de matarlo. Cuando Roberto es designado como el próximo en morir, comienza su búsqueda frenética de un modo de huida, encontrándose en cada escape con un miembro del club que puede ser su asesino. El relato sigue así un camino nihilista sin escapatoria, donde incluso el breve romance con una mujer no tiene mayor importancia frente a la proximidad de la muerte. La conclusión del film es, al igual que en la película de Schlieper, un asesinato a manos de la figura de un hermano mayor –Clifford– quien luego de simular ayudar a Braun con su huida, se revela como su asesino designado.

Como se ha señalado, a diferencia de *La casa está vacía*, Christensen ofreció una locación geográfica y temporal específica en Londres hacia finales del siglo XIX, cuya representación respondió a los criterios establecidos por el cine internacional para estos espacios. Así como Schlieper había incorporado a su universo imaginarios costeros y alpinos ligados a los melodramas góticos, aquí el intertexto fueron los universos urbanos ligados al mundo criminal. De este modo, si bien se dejaba de lado la indeterminación para plantear coordinadas concretas, se mantenía una misma lógica de extrañamiento y lejanía espacio-temporal.

Ello se plantea ya desde los propios créditos iniciales que se suceden sobre una pared de ladrillo. En ella cuelga una lámpara de alumbrado público y, sobre ambas, se extiende una densa neblina. Esta ambientación se sucede

2:: *Adán y la serpiente* fue el primer film argentino calificado como prohibido para menores de 18 años, e incluso fue prohibido en Chile por razones de moral y buenas costumbres.

3:: *El ángel desnudo* presentó el que fue promocionado como el primer desnudo del cine nacional, al mostrar la espalda sin ropa de su protagonista, Olga Zubarry.



Imagen 3: Fotograma de *La dama de la muerte*

en las escenas siguientes donde Braun, luego de perder en la ruleta, deambula ensimismado por las calles londinenses. Christensen construye estos planos en constante desequilibrio de la simetría interna, posicionando rejas y muros que encierran al protagonista sin dejar por ello de mostrar fondos que remiten claramente al ambiente londinense (Imagen 3)

Esta complementación de espacios reconocibles con un extrañamiento formal se sucede asimismo en los interiores, siempre recargados de ornamentas y mobiliario. El Club de los Suicidas es presentado con planos en profundidad que presentan arpas, sillones o bustos bloqueando partes de la imagen. Ayudado por un montaje pausado, que prioriza los paneos por sobre los cortes, la cámara se detiene sobre cada uno de estos elementos mientras el film va sumergiendo al espectador en un espacio donde prima la opresión y el desconcierto.

En este sentido, más allá de la fidelidad propuesta en la reconstrucción de las calles de Londres, el espacio del film está fuertemente moldeado por una mirada psicológica establecida desde la visión subjetiva del protagonista. Esta propuesta formal y temática

se manifiesta de forma más clara en la secuencia siguiente al momento en que Braun saca la carta que lo condena a la muerte. Al intentar huir de su destino fatal, el protagonista regresa a los escenarios callejeros que han aparecido previamente, cubiertos aún por la niebla. La puesta en escena lo posiciona siempre en encuadres dentro del cuadro —rejas, puertas, ventanas— que aumentan la idea de encierro. Allí el joven termina viendo calaveras y monstruos en lugar de los transeúntes y es desbordado por la desesperación y la inminencia del peligro que son reforzadas con una banda sonora *in crescendo*.

Este escenario es contrastado con la escena final, en que Braun busca escapar a Escocia acompañado de Clifford. Allí, el detalle de la ambientación urbana es reemplazado por la imagen bucólica de un bosque donde al final del camino se vislumbra una luz de esperanza. Sin embargo, es mientras el protagonista camina hacia esa salida que muere abatido por el disparo de Clifford. La secuencia es construida a partir de la profundidad de campo y ambos personajes son filmados de espaldas. Nuevamente, cualquier intento de referencialidad del espacio es sobrepasado por el simbolismo de un relato que contradice los cánones



Imagen 4: Fotograma de *La dama de la muerte*

de la narración clásica y la propia esperanza del final feliz es negada de forma imprevista (Imagen 4).

De este modo, la especificidad de la ubicación espacio-temporal de *La dama de la muerte* ancla de un modo más concreto esta mirada, evitando que el espectador lo asuma desde su universalidad. Al dar marcos reconocibles, sitúa de modo deliberado esta caída en la desesperanza en un lugar y momento determinado que confronta de manera directa a su público. Al igual que su compatriota, Christensen también se valdría de estas improntas para llevar a la Londres victoriana un espíritu de experimentación y desvío de sus tradicionales intereses autorales.

El viaje como medio para la exploración

La casa está vacía y *La dama de la muerte* construyeron para sus relatos coordinadas espacio-temporales que, más allá de la diferencia de su determinación, apelaban a imaginarios totalmente ajenos a sus medios locales. Más aún, el desvío que presentaban no era solo con respecto a lo que se podía esperar dentro del cine chileno, sino que tampoco respondían a la lógica imperante en las adaptaciones de grandes clásicos de la literatura que se filmaban en esos años en México y Argentina.

Películas como *Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943) o *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalía, 1946) comenzaron a poblar la producción de estas cinematografías y generaron reacciones diversas tanto en la crítica de la época como en la historiografía. Mientras que las publicaciones contemporáneas celebraban el cosmopolitismo de estos films, les criticaban, de un modo similar a lo que sucedía con Chilefilms, el no responder a inquietudes nacionales. Los estudios históricos posteriores que han dado cuenta de estas producciones suelen oscilar entre pensarlos como prácticas políticas de intentar llevar un cine culto a los públicos masivos o productos comerciales orientados para los mercados internacionales.

Una tercera opción, que es la que aquí se sostiene, es que mientras que respondían a una lógica comercial e industrial, estos films construyeron asimismo un entorno lo suficientemente distante y extraño que permitió crear espacios de experimentación y divergencia. En este sentido resulta interesante pensar en la posibilidad de lo que se podría denominar un “exotismo a la inversa”, que retoma e invierte las ideas de ajenez que marcaron las representaciones de lo foráneo en los cines centrales.

Ruth Vasey (1997) señala que, durante el período clásico, el mundo que representaba el cine de Hollywood se configuraba en términos generales de 'americanos' y 'otros'. Este conjunto se componía de todo aquello que no entraba en los imaginarios nacionales, ya sea la aristocracia europea, las culturas lejanas de oriente o los pueblos latinoamericanos. Su carácter diferente y extraño llevaba asociado un potencial erótico que permitía plantear divergencias con respecto a las costumbres sexuales del americano medio (pp. 217-218). Directores como Cecil B. DeMille aprovechaban las ambientaciones en escenarios bíblicos para presentar mujeres desnudas y una marcada erotización de las conductas, mientras que las estrellas latinas como Rodolfo Valentino y Dolores del Río se valían de su origen nacional para construir personajes de gran sensualidad.

En este sentido, resulta pertinente retomar el estudio que realizó Emilio Bernini (2009) sobre la producción de adaptaciones de la literatura culta en el cine argentino de esos años. Allí el autor sostiene que lo que primaba en estas películas era una ambientación "en cualquier parte menos aquí", ya que permitía eludir representaciones en las que se hiciera referencia al contexto peronista (p. 93). Un espíritu similar de llevar la acción a puntos remotos geográfica y temporalmente es el que siguieron las películas aquí analizadas, no para evitar las alusiones a su contemporaneidad, sino para utilizar esas ambientaciones como excusa para salir de la norma.

Este enfoque es el que primó en la mirada de Schlieper y Christensen, quienes, bajo la apariencia de un cine de *qualité* —lejano en sus ambientaciones a los imaginarios nacionales— se permitieron jugar y experimentar con alternativas tanto a este tipo de producciones como a sus propias líneas autorales. El 'exotismo a la inversa' tomaba, por lo tanto, escenarios totalmente ajenos al medio local, pero no por su carácter desconocido y misterioso como era el caso del cine de Hollywood, sino justamente porque su familiaridad para el medio local

permitiría ocultar las transgresiones allí presentadas. La total ajenidad de los escenarios permite construir mundos alternativos no solo en el ambiente representado, sino también en las cosmovisiones y los principios morales que los construyen. En lugar de retomar la ambientación europea simplemente como una construcción imitativa de escenarios y vestuarios, ambos realizadores argentinos la aprovecharon para indagar en aspectos morales y filosóficos cuya discusión estaba implícitamente vedada en el medio local.

Ello se produjo fundamentalmente en la representación del deseo y la sexualidad. El punto de desvío principal que ambos compartieron fue el relegamiento del romance heterosexual dentro de sus relatos, que se convirtió así en una excusa para brindar mayor espacio a otras indagaciones. Si, como señalan generalmente los estudios sobre cine clásico, la trama romántica de la pareja protagonista era el elemento fundamental que estructuraba las obras cinematográficas de esos años, en las películas aquí estudiadas se presenta una tensión entre su aparente centralidad y los intereses de sus realizadores.

En *La casa está vacía*, las relaciones Carlos-Ruth y Jorge-Ruth son secundarias al motor de la acción, que es la relación Carlos-Jorge. Ello se establece ya desde los propios créditos iniciales de la película, donde Flores y Vilches, que encarnan a los hermanos, son presentados juntos antes del título del film, mientras que la protagonista femenina, María Teresa Squella, aparece recién después del cartel con el nombre de la película. Esta preponderancia de la relación entre ambos hombres por sobre la romántica se hará constante a lo largo del relato y será tensionada por una puesta en escena que insinúa un vínculo que excede lo fraternal.

La primera escena que presenta a Jorge y Carlos ya adultos establece claramente esta propuesta. Ambos comparten una cena en la que el mayor plantea la posibilidad de ir a trabajar a un fundo lejos del hogar, frente a lo cual su



Imagen 5: Ernesto Vilches y Alejandro Flores en *La casa está vacía*

hermano le contesta “¿Separarnos? Ni pensarlo”. Carlos le responde que ya ha rechazado la oferta y ambos se prometen mutuamente que, a partir de ese momento, nunca se separarán. “Nada ni nadie ha de separarnos, ninguna persona extraña, nadie que pueda disminuir nuestro cariño o poner odio entre los dos”, dice Jorge. Filmados parados frente a frente, en un plano americano que resalta la corta distancia física que los separa, son finalmente interrumpidos por visitantes, frente a lo cual el hermano menor se queja: “A veces quisiera que no vieran tan seguido. ¡No nos dejan solos ni un momento!”

Esta dinámica de rechazo del joven a cualquier factor externo se hace presente también de parte del mayor. Cuando Jorge es llamado a las filas de la marina, Carlos sospecha que quizás busque casarse antes de partir. Frente a ello irrumpe en el momento en que el menor se despidе de una amiga cercana, con una música de fondo que resalta la tempestuosidad del momento. Cuando el más joven lo confronta, Carlos reconoce que su pasión fraterna por Jorge lo sobrepasa y, al partir su hermano menor, cae en estado de sombras y ebriedad constante. Para resaltar su desesperación, Schlieper lo filma en el caserón que compartían con planos generales que resaltan la pequeñez del hombre en el ambiente.

El regreso de Jorge supone luego una confrontación entre ambos, ya que la figura de Ruth ha roto la promesa que se habían hecho. Tanto la reunión de los hermanos y la pelea posterior son filmadas en planos contrapicados que, siguiendo las reglas del melodrama, va exacerbando las pasiones entre ambos hombres.⁴ A partir de aquí el carácter melodramático de la relación entre ellos se vuelve central en el posterior desarrollo del relato.

El desborde pasional es explotado al máximo en el desenlace del film. Cuando Carlos sospecha que Jorge ha huido con Ruth, los persigue por la playa de noche. Toda la secuencia es filmada con sombras, planos picados y una música ominosa que marca el peligro y el desborde. Carlos intenta disparar a su esposa, pero su hermano se interpone y recibe el tiro en el pecho. Cuando el joven colapsa, Ruth queda fuera de campo y la imagen muestra cómo Jorge desfallece en los brazos de su hermano. Ello es filmado en un primer plano de ambos rostros, las cabezas juntas cruzando miradas, mientras Carlos le pide perdón por haber roto la promesa de su unión inseparable. Finalmente, el hermano menor muere mientras el mayor le acaricia el rostro y le promete un futuro donde saldrán juntos a recorrer los viñedos (Imagen 5).

4:: Antes del regreso de Jorge a su hogar, se presenta una escena donde el joven, luego de terminar el servicio en la marina, se encuentra en un cabaret con otros compañeros y un conjunto de mujeres. Cuando una de ellas le pregunta si su deseo de volver al hogar se debe a que espera encontrarse con alguien, Jorge, filmado en un primer plano, suspira: “Sí, mi hermano”.



Imagen 6: Carlos Cores en *La dama de la muerte*

Las ambientaciones foráneas le permitieron a Schlieper narrar esta relación de un modo diferente a las pautas tradicionales que caracterizaban al cine clásico. Si bien el resumen argumental parece dar cuenta de un triángulo amoroso con Ruth como el objeto de disputa, la puesta en escena plantea constantemente que el rol de la joven es el de desestabilizadora de una relación fraterna que es central al relato. Mientras que los films argentinos del director tuvieron generalmente como tema central la guerra de sexos de las parejas modernas, su incursión en el cine chileno le permitió explorar un terreno incierto e indeterminado construido en torno a una relación incestuosa homosexual.

La propuesta de *La casa está vacía* hubiese sido más esperable de la mano de Carlos Christensen, quien jugaba en sus películas con la ambigüedad sexual y tenía como eje central el desborde de los deseos y las pasiones de sus protagonistas. Es por ello destacable que la experiencia chilena le permitió a este realizador un desvío justamente

hacia el lado opuesto, en un film centrado en la pulsión de muerte de su protagonista como motor de las acciones. En lugar del exceso del melodrama, lo que domina en *La dama de la muerte* es un frío nihilismo que focaliza en la inexorabilidad del destino.

Cuando Braun deambula absorto por las calles de Londres, se presenta una composición del cuadro que establece claramente la divergencia que el film plantea con la obra de Christensen. En sus películas argentinas era frecuente la aparición de un momento en el que la protagonista, sobrepasada por la pasión carnal, se entregaba al deseo. Esta escena era filmada en un plano medio, contrapicado, con una iluminación que la rodeaba como si fuera un aura mientras la cámara se acercaba a su rostro desbordado. Aquí se repite una composición similar con Braun, pero no es la pulsión sexual la que lo sobrecoge, sino que esta composición visual se presenta cuando el protagonista se da cuenta de que no podrá salvarse de la muerte (Imagen 6).

Esta sensación prevalente es reforzada a partir de la languidez que marca el montaje del film. La primera experiencia de Braun en el Club de los Suicidas, por ejemplo, es filmada articulando primeros planos y planos generales mientras se van repartiendo las cartas a los miembros. De este modo, sin que haya ninguna línea de diálogo, se mantiene un suspenso constante donde la música se realza cada vez que uno de ellos levanta la suya y conoce su suerte. La secuencia se extiende a lo largo de dos momentos, primero para la carta del próximo a morir y luego para su asesino, lo cual conduce la impronta del peligro, el miedo y la incertidumbre a un límite de lo soportable. Christensen lleva esta composición más allá al repetir más adelante en el film la misma modalidad en la reunión del club donde Braun levanta la carta que le significa la muerte. Esta reiteración de una escena cargada de angustia y lentitud resalta aún más que su principal interés es la representación de una sensación alejada de cualquier tipo de pulsión vital.

La propia subtrama romántica, presentada como una posible alternativa a este destino, termina siendo sobrepasada por el estilo dominante del film. Más allá de una escena bucólica en un parque donde una gitana le pronostica a Braun una larga vida, todos los momentos que presentan a la pareja se dan en ambientes tan sobrecargados como el Club de los Suicidas. Es así como, al igual que en el film de Schlieper, el romance heterosexual termina siendo un pretexto de narración tradicional frente a una trama cuyos intereses se centran en otras cuestiones.

No es casual, por lo tanto, que sea nuevamente aquí la muerte de un hombre a manos de otro hombre la que marca el desenlace. La resolución del conflicto de Braun se da, al igual que Jorge en *La casa está vacía*, a partir del disparo de una figura masculina

que lo ha guiado y lo ha moldeado en sus instintos, que divergen de lo socialmente aceptado. Como en aquella relación semi-incestuosa entre ambos hermanos, aquí la relación de Braun y Clifford se basaba en un pacto oscuro y condenado a la tragedia.

Sin embargo, a diferencia de aquella escena final donde ambos hermanos lograban despedirse de un modo similar al del melodrama, aquí la distancia de la profundidad de campo muestra la soledad y la lejanía entre ambos hombres. Braun muere lejos de la cámara como una sombra que cae, y el último plano del film muestra a Clifford, parado solo, rompiendo la carta que lo ha llevado a cometer su crimen. De este modo, se refuerza la visión casi nihilista y desesperanzadora del film al llevar la soledad de sus propios protagonistas hasta las últimas consecuencias.

Tanto Schlieper como Christensen encontraron de este modo la posibilidad en estos films de desarrollar un 'exotismo a la inversa', tomando escenarios propios del cine occidental para plantearlos como foráneos y, a partir de ello, experimentar con fórmulas genéricas. Ambos lo hicieron a partir del deseo, motor central del melodrama, al que le dieron giros que suponen visiones alternativas a las que dominaban los cines latinoamericanos. Schlieper lo orientó hacia el homoerotismo y el incesto, jugando en los límites de lo no dicho. Christensen por su parte, lo llevó hacia la imagen contrapuesta del impulso de muerte como disparador de su protagonista.

Mientras que para los directores de Hollywood el exotismo de las imágenes era la oportunidad de plantear el desborde de la sexualidad, los realizadores argentinos encontraron en la total ajenidad de los escenarios nuevos caminos para salirse de las reglas sexuales del cine latinoamericano. Schlieper y Christensen

se permitieron, a partir de su extranjería, aplicar el mencionado exotismo a la inversa, a partir del cual evitaron imitar los modelos de representación hegemónicos de las adaptaciones de la literatura universal para apropiarse lúdicamente de ellos. *La casa está vacía* y *La dama de la muerte* se convirtieron así en espacios de exploración que presentaron caminos alternativos posibles para las producciones industriales de los cines latinoamericanos.

Consideraciones finales

A partir del caso de los proyectos transnacionales en el cine europeo de los años 20, Tim Bergfelder (1999) sostiene que las culturas cinematográficas locales se componen de diversas estrategias en las que conviven discursos dominantes con espacios de divergencias y contradicciones. Estas 'interferencias', sostiene, son una parte integral de cualquier cultura filmica y demuestran una conformación múltiple que se aleja de oposiciones esencialistas para demostrar la importancia de expandir las fronteras y los marcos con que se estudia la historia del cine.

La casa está vacía y *La dama de la muerte* suponen casos particulares, tanto dentro de las cinematografías nacionales en las que se insertan como en el contexto de las carreras de sus directores. En este sentido, ampliar la mirada a partir de la consideración de los viajes como experiencias, no solamente profesionales sino de indagación estética y temática, permite posicionar nuevamente la mirada sobre ellas y reconsiderarlas desde la perspectiva que propone Bergfelder.

Ambos directores encontraron en la experiencia de filmar en otro país las circunstancias para experimentar y salirse de aquellos lugares donde la propia industria argentina los había encasillado. En su propuesta de retomar los cineastas viajeros, Ana López (2000) plantea que esta perspectiva permite repensar los cines nacionales a partir de las influencias

e intercambios que sus recorridos van marcando. La experiencia de Schlieper y Christensen en Chilefilms demuestra, asimismo, que esta influencia no era unidireccional, sino que para los propios viajeros su estadía en espacios extraños supuso también la posibilidad de la divergencia y la exploración.

El regreso de ambos directores a la Argentina marcó el comienzo de nuevas etapas en sus carreras. Schlieper completaría dos melodramas góticos más y luego comenzaría su ciclo de comedias con una impronta moderna y frenética. Christensen, por su parte, dejaría de lado las comedias burguesas para adentrarse y convertirse en el principal referente del melodrama erótico, sumando más adelante en su carrera nuevas experiencias en los cines de Venezuela, Perú y Brasil.⁵

El impacto de estos viajes sobre Chilefilms fue distinto ya que, si bien las películas pudieron suponer un giro aceptable en las carreras de los directores, este desvío no era visto con buenos ojos por el medio cinematográfico chileno. Los años siguientes de la productora vieron una mayor presencia de chilenos en la silla del director, aunque en los sets de filmación siguieron conviviendo trabajadores de distintas procedencias. Sin embargo, a partir de las dos películas aquí estudiadas se instaló la visión de la productora como un espacio cosmopolita alejado de las expectativas locales.

En la revista *Ecran*, el crítico Pancho Pistolas reclamaba en 1947:

Es intolerable suponer que la bella costa de Zapallar pueda simular un lugar nórdico, o que los exteriores de un parque santiaguino sirvan de fondo a Londres. El público así lo ha comprendido y se ha dicho: si el cine chileno no es ni siquiera chileno en su idiosincrasia... ¿por qué he de prestarle mi apoyo? (Pistolas citado en Machuca Serey, 2015, p. 205)

⁵: Un mayor estudio sobre la trashumancia de Christensen puede encontrarse en Ruffinelli (1998) y en López (2000).

Las referencias directas a Schlieper y sus costas marítimas y Christensen con sus parques londinenses ponen de manifiesto el rechazo que las divergencias de los argentinos habían suscitado por parte del campo cinematográfico chileno.

María Paz Peirano (2015) plantea que “según el medio local Chilefilms nunca logró ser ‘nuestro’, ni en un sentido tradicionalista ni tampoco efectivamente en un sentido político-económico. Chilefilms no representaba, pues, al ‘cine chileno’” (p. 90). Sin embargo, como indica Claudia Bossay Pisano (2008):

Chilefilms utilizó varias tácticas económicas del paradigma clásico estadounidense para sus cintas, las cuales siempre parecían tener un pequeño detalle erróneo, casi siempre el guion, pero en otros casos, mala producción. Pero además tuvo una táctica distinta, quizás no del agrado del espectador chileno. Chilefilms no dejó de innovar. De viajar a Londres del siglo XIX o al Oriente o hacer suspenso y dramas psicológicos, se alejó del típico melodrama o comedia criollo e innovó en el cine (p. 60).⁶

De este modo, más que buscar modelos de representación donde primara lo autóctono y lo localista, la particularidad de esta producción se basó en gran parte en esta experimentación con marcas de producción industrial. Tanto *La casa está vacía* como *La dama de la muerte* supusieron quizás las muestras más acabadas de ello, al valerse de la intersección entre el espíritu del exotismo a la inversa de los cineastas viajeros que las realizaron y las pretensiones de ser una industria moderna del entorno en que se insertaron.

Resulta interesante, asimismo, que este carácter tras-humano y alejado de una pertenencia geográfica, que marcó la producción y recepción de los films,

continuó asimismo luego en su circulación. En este sentido, su rescate y reformulación por Jerry Warren para *La maldición de la mano de piedra* no hace más que resaltar la naturaleza extraña, alterna y desplazada de estas producciones. Así como el productor encontró en su carácter de interferencias dentro de un modelo industrial consagrado una riqueza y un atractivo insospechado, incorporar estos espacios a la historiografía del cine latinoamericano permite complejizar los relatos tradicionales y repensar las categorías que han guiado su estudio.

Referencias

- Bergfelder, T. (1999). Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong. En A. Highson y R. Maltby (Eds.), *“Film Europe” and “Film America”: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920–1939* (pp. 302–323). Exeter, Reino Unido: University of Exeter Press.
- Bergfelder, T. (2005). *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York, NY-Oxford, Reino Unido: Berghahn Books.
- Bernini, E. (2009). Un cine culto para el pueblo: la transposición como política del cine durante el primer peronismo. *Kilómetro 111*, 8, 87–101.
- Bossay Pisano, C.M. (2008). *La época de los grandes ensayos cinematográficos. Estudio de los vínculos entre la industria cinematográfica nacional y el paradigma clásico del cine estadounidense en la década del cuarenta* (Tesis de grado). Universidad Diego Portales, Facultad de Ciencias Sociales e Historia, Santiago de Chile.
- Hansen, M. (2009). Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale. En N. Durovicova y K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 287–314). New York, NY: Routledge.
- Hayward, S. (2000). Framing National Cinemas. En M. Hjort y S. McKenzie (Eds.), *Cinema and Nation* (pp. 81–94). London, Reino Unido– New York, NY: Routledge.
- Horta Canales, L. (2015). Las alegorías del desdén: revisión histórica de la producción en Chilefilms 1944–1949. En M. P. Peirano y C. Gobantes (Eds.), *ChileFilms, el Hollywood criollo*.

6:: La mención de Oriente hace referencia a *El diamante del maharajá* (Roberto de Ribón, 1946), otra película marcada por la presencia de viajeros provenientes de la Argentina con ambientaciones lejanas que retomaban imaginarios que circulaban en el cine de Hollywood. Mientras que de Ribón era un director español que se había exiliado en Argentina y había filmado allí solamente una película, el verdadero representante del cine rioplatense era aquí el protagonista, Luis Sandrini, quien llevó su personaje cómico a un relator donde compartía escenas con sultanes y odaliscas.

- Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)* (pp. 155-192). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Kelly-Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- Kruger, C. (2011). Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo di Núbila. *AdVersus*, 8(21), 85-100.
- López, A. (2000). Crossing Nations and Genres. Travelling Filmmakers. En C. Noriega (Ed.), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (pp. 67-80). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Machuca Serey, A. (2015). Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones integrales de la empresa chilena entre 1944 y 1947. En M. P. Peirano y C. Gobantes (Eds.), *Chile-Films, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)* (pp. 193-246). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Morrow, C. (2012). It's Good to be the King. Hollywood's Mythical Monarchies, Troubled Republics, and Crazy Kingdoms. En A. Horton y J. E. Rapf (Eds.), *A Companion to Film Comedy* (pp. 249-272). Oxford, Reino Unido: Wiley-Blackwell.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Peirano, M. P. (2015). Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940. En M. P. Peirano y C. Gobantes (Eds.), *ChileFilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)* (pp. 41-90). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Ruffinelli, J. (1998). Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen. *Nuevo Texto Crítico*, 21/22, 277-325.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Legasa.
- Vasey, R. (1997). *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Exeter, Reino Unido: University of Exeter Press.
- Calderón, J.L. (Productor) y Rivero, F.A. (Director). (1943). *Los miserables* [Película]. México: Azteca Films.
- Christensen, C.H. (Director). (1946). *Adán y la serpiente* [Película]. Argentina: Lumiton.
- Christensen, C.H. (Director). (1946). *El ángel desnudo* [Película]. Argentina: Lumiton.
- Christensen, C.H. (Director). (1946). *La dama de la muerte*. [Película]. Chile: Chile Films.
- de Fuentes, F. (Productor) y Martínez Solares, G. (Director). (1959). *La casa del terror* [Película]. México: Diana Films.
- de Zavalía, A. (Director). (1946). *El gran amor de Bécquer* [Película]. Argentina: Pyada-Andes.
- Edwards, A., Gallart, C. y Warren, J. (Productores) y Warren, J. (Director). (1965). *Curse of the Hand Stone* [Película]. Estados Unidos: ADP Pictures.
- Moglia Barth, L. (Director). (1944). *Romance de medio siglo* [Película]. Chile: Chile Films.
- Ripstein, A. y Santos Galindo, C. (Productores) y Cortés, F. (Director). (1961). *La marca del muerto* [Película]. México: Alameda Films.
- Ripstein, A. y Warren, J. (Productores) y Warren, J. (Director). (1965). *Creature of the Walking Dead* [Película]. Estados Unidos: Jerry Warren Productions.
- Schlieper, C. (Director). (1942). *Mañana me suicido* [Película]. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos.
- Schlieper, C. (Director). (1944). *El deseo* [Película]. Argentina: Establecimientos Filmadores Argentinos.
- Schlieper, C. (Director). (1945). *La casa está vacía* [Película]. Chile: Chile Films.
- Warren, J. (Productor y Director). (1964). *Face of the Screaming Werewolf* [Película]. Estados Unidos: Jerry Warren Productions.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

A. K-H. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: Leandro Delgado

Filmes

- Borcosque, C. (Director). (1945). *Amarga verdad* [Película]. Chile: Chile Films.
- Calderón, G. (Productor) y Portillo, R. (Director). (1957). *La momia azteca* [Película]. México: Cinematográfica Calderón.