

Ibarra y Cia., Ltda. presenta a

Claudia Arrau
en
Sueño de Amor
Los amores de Liszt

HISTORIA DE UNA PELÍCULA EN LOS ALBORES DEL
CINE SONORO LATINOAMERICANO



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE

Ibarra y Cia., Ltda. presenta a

Claudia Arrau
en
Sueño de Amor
Los amores de Liszt

HISTORIA DE UNA PELÍCULA EN LOS ALBORES DEL
CINE SONORO LATINOAMERICANO



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE

SUEÑO DE AMOR

HISTORIA DE UNA PELÍCULA EN LOS ALBORES DEL CINE SONORO LATINOAMERICANO

Investigación

Luis Horta

Asistente de investigación

Camila Campos

Edición

Daniela Colleoni

Asistente de edición

Juan Pablo Martínez

Asesor y consultor

Francisco Gaytán

Imagen de portada:

Liszt en el piano (1840)

Josef Danhauser

Wikimedia Commons

Cineteca Universidad de Chile

Santiago de Chile, 2018

ISBN: 978-956-393-886-9



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



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

En colaboración con:



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



CINETECA
UNIVERSIDAD de CHILE

Proyecto financiado por:



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

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

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

Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México: Licenciada Guadalupe Ferrer, Albino Álvarez, Nadina Illescas, Antonia Rojas, Francisco Ramírez, Ignacio Rodríguez, Lilia Elizalde, María Luisa Barnés; Cinemateca del Pacífico; Biblioteca Nacional de Chile; www.memoriachilena.cl.

Luis Merino Montero, Francisco Gaytán, Pedro Chaskel, Carmen Brito, Gabriela González, Jaime Córdova, José Miguel Ortega, Marco Díaz, Vittorio Farfán.

“Quiero decirles a los jóvenes intérpretes que el peor enemigo es la vanidad. Creo que hay que tratar de dominar siempre este factor. No deben tratar de interpretar buscando conseguir más aplausos, más éxito. Hay que sentirse siempre honrados e interpretar para proyectar el verdadero sentido de la obra que se está ejecutando. Pero, por favor, nunca traten de conseguir más aplausos ni más éxito. Los jóvenes intérpretes deben deponer toda vanidad para dar paso a la humildad. Para mí esto es lo más importante en la vida del artista”

Claudio Arrau, 1984.

Contenidos

9	Introducción
10	Los inicios del cine sonoro en México
18	José Bohr y Claudio Arrau: El rodaje de “Sueño de Amor”
28	“Sueño de Amor”, su estreno en Chile
38	Rescate y puesta en valor de “Sueño de amor”: a 80 años de su estreno
52	Notas
61	Ficha técnica
62	Biografías José Bohr Claudio Arrau
66	Bibliografía

Producciones
Duquesa Olga

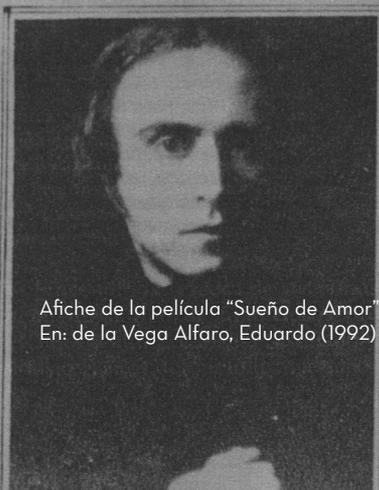
Presenta a

Claudio
Arrau en

SUEÑO DE AMOR



TARGAS



Afiche de la película "Sueño de Amor"
En: de la Vega Alfaro, Eduardo (1992)



basada en los Amores de
Liszt

con

Julieta Palavicini

Consuelo Frank-Josefina Eco-
bedo - Elena D'Orgas
Carlos Villatoro

Dirigida por
Jose Bohr

Distribuida por
F. Mier y Hnos.

Introducción

El siguiente texto corresponde a los resultados de la investigación para la restauración de la película “Sueño de Amor”, filmada en el año 1935 por José Bohr, cineasta y cantante argentino-alemán que residió durante dos periodos en Chile, realizando un total de veintidós largometrajes. Si bien “Sueño de amor” fue filmada en Ciudad de México, nos parece importante detenerse en que se trata del primer registro audiovisual en el cual aparece Claudio Arrau, Premio Nacional de Artes en 1983 y posiblemente uno de los mayores pianistas del siglo XX. “Sueño de amor” será un experimento único que reunirá a dos artistas provenientes de la música docta y popular, lo cual queda plasmado en una película con sofisticadas pretensiones formales.

La película había sido citada por el propio Arrau en algunas entrevistas, pero se consideraba desaparecida. La Cineteca de la Universidad de Chile inicia en el año 2008 la búsqueda de este histórico material, hasta que diez años después pudo efectivamente exhibirse en re-estreno en el 24º Festival Internacional de Cine de Valdivia, continuando así las políticas de Cineteca respecto a la descentralización en el acceso al patrimonio audiovisual. Los procesos de restauración y digitalización fueron realizados conjuntamente con la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, y constituye un efectivo trabajo colaborativo, destinado a la preservación de nuestra memoria audiovisual.

La investigación se subdivide en cuatro capítulos. En el primero, se aborda el contexto en el cual se realiza la película en los albores del cine sonoro hispanoparlante, además de comprender las influencias estilísticas que absorbe en su configuración representacional. En el segundo, se reconstruye la filmación y el periodo de estreno de la película. La tercera parte está dedicada al estreno de la película en Chile, la patria de Arrau. El último capítulo transcribe un cine foro realizado en la Casa Central de la Universidad de Chile, donde el maestro Luis Merino Montero, realiza una puesta en valor de la película. En estos apartados, creemos importante suministrar materiales didácticos que contribuyan al conocimiento de nuestro patrimonio audiovisual, además de repensar los mecanismos de acceso a las obras restauradas.

Finalmente, agradecemos a todo el personal del Área Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, quienes financiaron esta restauración por medio del concurso “Programa de apoyo al resguardo del Patrimonio Audiovisual 2016, Restauración del Patrimonio Audiovisual”.

Los inicios del cine sonoro en México

El estreno en el año 1927 de “The Jazz Singer” (Alan Crosland, 1927), la primera película argumental parlante que obtiene éxito comercial, derivó en la masificación del cine sonoro en todo el mundo, marcándose con ello una verdadera revolución tecnológica. La barrera idiomática y cultural fue uno de los primeros obstáculos surgidos en la industria hollywoodense, debido a que la explotación comercial de esta nueva tecnología se veía limitada, ante lo cual se buscaron soluciones poco satisfactorias para no perder los mercados de habla no inglesa, entre ellos, el rodaje industrial de películas en diferentes idiomas. También surgirán, durante la década del treinta, los primeros intentos por realizar cine sonoro en cada país, con sus propias tecnologías pero también con temáticas, personajes y lecturas culturales propias.

En Latinoamérica, México es el primer país en rodar un largometraje sonoro, convirtiéndose en los años cuarenta en una de las mayores cinematografías del mundo y la principal de habla hispana. En ello, un elemento preponderante es la cercanía geográfica con los Estados Unidos, lo cual permitió que numerosos técnicos y artistas mexicanos estuviesen en contacto con las tecnologías de la gran industria, y a la vez recibir hacia 1930 la visita de artistas que se desempeñaban en las películas hispanoparlantes producidas en Hollywood, entre ellos el guionista español Baltazar Fernandez Cue, y los actores José Bohr, Tito Davison y Lupita Tovar, entre varios otros. En este proceso también es preponderante la adquisición de cámaras y equipos de sonido importadas desde Estados Unidos, permitiendo elevar el nivel tecnológico e instalar niveles industriales de producción, incidiendo así en la creación de nuevos estudios como “México Films” de Jorge Stahl en el año 1932 o los “Estudios Churubusco Azteca” en 1945. Lo anterior se dará con la venia de un gobierno progresista, que buscaba fomentar la creación de industrias nacionales:

“En 1933, Lázaro Cárdenas inicia su campaña para la presidencia y cuando asume el gobierno retoma algunos principios de la Revolución, impulsando la educación y afectando intereses oligárquicos” (Oroz, 1995, p. 106).

La triangulación entre elementos artísticos, tecnológicos y el desarrollismo nacionalista, genera un campo para el fomento a la producción de películas mexicanas, produciéndose un fenómeno único en el continente que deriva en la instalación de un polo cultural que convoca a artistas de diversos países de la región, como la argentina Libertad Lamarque, la cubana Ninón Sevilla y la chilena Hilda Sour¹. Será una instancia industrial relativamente similar a la ocurrida con las *talkies* hispanoparlantes norteamericanas², aunque esta vez realizadas solamente por latinos y bajo contextos culturales completamente diferentes.

Es la película “Santa” aquella que inicia el cine sonoro mexicano, proyecto íntimamente ligado al retorno a este país de Joselito Rodríguez (1907 - 1985), ingeniero en electrónica radicado en Hollywood desde 1925, y que en 1929 crea junto a su hermano Roberto el *Rodríguez Sound Recording System*, un original mecanismo de captura de ondas de sonido capaz de imprimirse en soporte fotoquímico, con la particularidad de poder ser montado en un camión móvil para el registro en exteriores. Con este sistema rodó en Hollywood, para la compañía Universal, una serie de *westerns* íntegramente parlantes, titulados “The Indians Are Coming” (Henry MacRae, 1930). Serían los representantes de la Universal en México quienes, entusiasmados por esta experiencia, proponen llevar este equipo al país, contratando no sólo a los hermanos Rodríguez, sino también a algunas figuras de las *talkies* hispanoparlantes, como el actor español Antonio Moreno –en el cargo de director-, la actriz Lupita Tovar -protagonista de la versión latina de “Drácula” estrenada a inicios de 1931-, y el actor Donald Reed, que en realidad se llamaba Ernesto Ávila Guillen y era también de nacionalidad mexicana³.

El rodaje se realizó en Ciudad de México entre el día 3 de noviembre de 1931 y el 5 de enero de 1932, y participó como director de fotografía el canadiense Alex Phillips, quien había arribado al país en el mismo año 1931. Phillips contaba con una importante trayectoria internacional, y le imprimiría a la película una estética oscura y expresionista poco habitual para un melodrama. “Santa” se estrena el día 30 de marzo de 1932, para luego tener una difundida premiere en Hollywood, que en Chile fue cubierta por revista *Ecran*:

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

“Santa” sería el inicio de la configuración estética sobre lo latinoamericano que predominó en gran parte de este periodo. Aún cuando se trata de una construcción delineada desde una elite industrial, serán relatos regidos por la necesidad de configurar una representación de comunidad que Hollywood no fue capaz de comprender desde sus bases culturales. La hibridación entre mercado y naciona-

lismo fue aquello que generó un elemento novedoso, captado por públicos que legitimaron estos patrones visuales. Así, la historia de “Santa” incuba, además de una película comercial, una forma particular de melodrama producido en Latinoamérica, el cual:

“no puede estudiarse in vitro, desgajado de sus públicos, pero tampoco aislado de un contexto cultural que va desde los narradores ambulantes en plazas públicas hasta las radionovelas y las fotonovelas” (Oroz, 1992, p. 13).

“Santa” aborda la historia de una humilde muchacha, cuya vida apacible y pueblerina se ve alterada por la aparición de un militar que la seduce, y del cual ingenuamente se enamora. Cuando éste la abandona, inicia la caída moral y social de la muchacha, convirtiéndose en paria de su familia, siendo expulsada de casa. Sola y sin dinero, se verá obligada a trabajar en un burdel, donde dos hombres disputarán su amor. Finalmente Santa cae enferma y luego muere, convirtiéndose en la única instancia en la cual retornará a su tierra⁴. Los elementos simbólicos de este relato están dados en torno a la organización social y la configuración de un mundo marcado en la hegemonía de la familia convencional, los valores morales y la religiosidad, entramado cultural que atravesará gran parte del cine producido en la región:

“(…) un dispositivo moderno, por ejemplo, la fotografía o el cine, acogen un verbo arcaico en el centro de la modernización, y entonces, acontece la conversión de lo trascendental en antropológico, y la validación existencial de un mundo en común.” (Ossa Swears, 2013, p. 53)

De manera casi simultánea al estreno de “Santa”⁵, el cineasta soviético Sergei Eisenstein abandonaba México un día 15 de Marzo de 1932. Posiblemente uno de los mayores teóricos del lenguaje cinematográfico, su residencia en el país se prolongó por casi un año con el objetivo de filmar una película que finalmente nunca podría acabar⁶. El proyecto será también un campo de aprendizaje y cuestionamiento para los cineastas locales, quienes tienen un acercamiento práctico a las reflexiones estéticas de representación que elaboraba Eisenstein, experiencia de la que fueron parte activa diversos artistas, ya sea durante el rodaje o por medio de simples conversaciones. A partir de este momento, surge la inquietud por una puesta en imágenes indivisible de su carácter cultural, que encontró en disciplinas como el muralismo o las artes visuales, un campo dialogante para configurar la autonomía de los elementos simbólicos en el lenguaje audiovisual producido en la región. El retrato *eisensteniano* de la revolución mexicana, de la fiesta de los muertos, del indigenismo o de las mujeres, se entroncaría con la influencia que éste

autor fundamental del siglo XX ejerció en los posteriores cineastas, al igual que la obra artística de José Clemente Orozco y José Guadalupe Posadas⁷, a lo que se debe sumar el contexto de época dado por la mayoritaria proporción en la población de origen campesino y la irrupción de tecnologías modernas. En contraposición, películas como “Las luces de Buenos Aires” (Adelqui Millar, 1931), “Drácula” (George Melford, 1931) o “Hollywood, ciudad de ensueños” (George Crane, 1931), producidas en Joinville y Hollywood para públicos latinos, se encasillan como *talkies* puestas a disposición de un mercado eventual, cuya vinculación cultural con Latinoamérica es sólo circunstancial. Si bien con “Santa” no nace un género cinematográfico particular, sí contribuyó a establecer un marco representacional en el cine latinoamericano, a la vez que abrió perspectivas a la producción de numerosas películas. La ascensión al poder de Lázaro Cárdenas en 1933 también resulta positiva, ya que contribuye a instalar a México como el principal país productor de películas habladas en español y filmadas en el continente, alcanzando 57 estrenos en el año 1937 (Oroz, 1992, p. 106).

Durante 1933 se filma otra película relevante del periodo, “La mujer del puerto”⁸, dirigida por el ruso Arcady Boytler⁹, que llegó a México luego de haber transitado desde su natal Unión Soviética pasando por Alemania, Argentina, Chile y Estados Unidos, donde intentó probar suerte en Hollywood durante la década del veinte. En México se convirtió en asistente y figurante en la película de Sergei Eisenstein, y al emprender el rodaje de “La Mujer del puerto” incorpora una serie de dispositivos propios de esta influencia, dados por la fotografía del mismo Alex Phillips, pero hibridados igualmente con el melodrama a partir de dos relatos unidos en torno a una muchacha que cae en desgracia luego de ser acusada de matar a su padre, y que debe huir de su pueblo convirtiéndose en prostituta:

“Por su estructura dramática, la película se sitúa en un nivel de complejidad muy superior al de cualquier película sonora mexicana filmada hasta entonces. Cada una de sus dos partes equivale al acto de una tragedia y cada acto a su vez se inicia en tono alegre para concluir en tono patético. El filme boytleriano se sustenta, pues, por un lado, en la lógica de simetrías dramáticas y, por el otro, en coordenadas de causa-efecto. La primera parte comienza con la imagen de Rosario disfrutando junto con su novio de un soleado día de campo y termina con la imagen de ella misma llorando desconsoladamente en una nebulosa atmósfera que desencadena la tormenta. La segunda parte arranca con un grupo de marinos, entre los cuales se encuentra Alberto, que bromea, cantan y se alegran por su inminente llegada a tierra firme, y concluye con la imagen del mismo Alberto llorando en un muelle vacío, verdadero “espacio sacrificial” eisensteniano, el suicidio de Rosario. Como en los clásicos rusos y fran-

ceses en los que Boytler se inspiró, La mujer del puerto transmite una idea pesimista de la condición humana” (De la Vega, 1999, p. 26)

Junto a “La mujer del puerto”, se realiza en este mismo periodo una saga de películas conocidas como “La trilogía de la revolución”: “El prisionero trece” (1933), “El compadre Mendoza” (1934) y “¡Vámonos con Pancho Villa!” (1935). Todas ellas fueron dirigidas por Fernando de Fuentes, quien tenía experiencia como asistente en “Santa” y también en el primer largometraje mexicano de Arcady Boytler, “Mano a Mano” (1933). Estas fueron las primeras producciones que comenzaron a realizarse bajo la administración del presidente Lázaro Cárdenas, aún cuando “El prisionero trece” solo alcanzó a permanecer un par de semanas en cartelera “debido a objeciones del ejército” (Mraz, 2010, p. 5). Los hechos objetivos no habían cumplido aún veinte años, y las películas problematizaban sobre la moral de la guerra en un contexto progresista, articulando temáticamente los tres guiones bajo el marco de un proceso donde los mismos campesinos tomaron las armas en vías de su emancipación, episodio único en el mundo:

“El prisionero 13, drama sobre la corrupción y el abuso del poder militar; El compadre Mendoza, historia trágica de una traición que desenmascara a una burguesía tramposa y oportunista; y Vámonos con Pancho Villa (sic), la más ambiciosa y acabada, retrato naturalista y crudo de los héroes anónimos que combatieron en la guerra. Vámonos con Pancho Villa (sic) es una obra excepcional producida en el periodo artesanal del cine mexicano que marcó el inicio de las actividades de la Compañía Cinematográfica Latinoamericana (Clasa), la cual fundó los estudios mejor equipados de México y América Latina. Fue una superproducción filmada en escenarios naturales que contó por primera vez con el apoyo del Estado para conseguir tropas, armas y trenes” (Vargas, 1999, p. 31-32).

Se trata de miradas que desmitifican la épica de la guerra y del caudillaje, atacando directamente a un tipo de nacionalismo que oculta en su discurso la acumulación individual por sobre los valores humanistas. Al igual que en “La mujer del puerto”, el destino del pueblo es trágico, exponiendo un proceso de perpetua caída de sus personajes, resuelto únicamente con la muerte física, esto es, nuevamente el retorno a la tierra. Filmado sin exageraciones épicas, cuentan con un cuidado tratamiento de fotografía a cargo, en las dos primeras películas, de Ross Fischer, mientras que en la tercera a cargo de Jack Draper, ambos norteamericanos. Alex Phillips trabajó como asistente de Fischer en “El Compadre Mendoza”, mientras que en “¡Vámonos con Pancho Villa!” el operador de cámara fue Gabriel Figueroa. Si bien no significaron grandes éxitos comerciales, la trilogía permitió desarrollar producciones de importante nivel técnico en el país, ya sea en el regis-

tro de sonido como en la filmación en exteriores o la organización de masas en las secuencias de batallas.

Posteriormente a "¡Vámonos con Pancho Villa!", de Fuentes filma "Allá en el rancho grande", posiblemente el mayor hito internacional del cine mexicano del periodo¹⁰. Artificiosa y exagerada, la película plantea un retrato de un campesinado imaginario, donde patronos y peones conviven en una sana armonía únicamente interrumpida por disputas amorosas. Se considera que "la película inició el género del melodrama ranchero imponiendo la presencia de los charros, las canciones y el folclore" (Vargas, 1999, p. 35). La mezcla entre un relato idealizado sobre la pobreza, alimentado por una fuerte estetización del campesinado, transformó a la película en un enorme éxito en sectores populares no solamente en México. La institucionalidad también la legitimó, ya que Gabriel Figueroa obtiene el premio a la Mejor Fotografía en el marco del Festival de Cine de Venecia, un verdadero hito del cine hablado en español. El fenómeno de la película intentó ser entendido por el escritor Carlos Monsiváis del siguiente modo:

"Éste no es México, pero a lo mejor así podría o debería ser, reconocible por detalles físicos, e irreconocible en lo psicológico con el repertorio que será clásico: la hacienda autosuficiente, los charros estatuarios, los jaripeos (rodeos), las maldades mínimas y las noblezas máximas, los duelos de canciones que prueban la musicalidad de la conciencia, de la inocencia que personifica a la sagacidad rural" (López Navarro, 1997, p. 83)

El mérito de la película es la configuración de una comunidad visual autónoma a la propuesta por los films norteamericanos, desprendiéndose del arquetipo latino construido en Hollywood desde la década del veinte. La pertenencia de una comunidad en sus imágenes se verá reflejada en el alcance transversal que la película tiene en la región, tal como señala la prensa chilena luego de su llegada: "Paisajes de tranquila belleza figuran en esta cinta de argumento regional, abundante de bien logradas canciones" (*Ecran*, n° 332, 1 de junio de 1937, p. 29).



José Bohr y Eva Limiñana, la "Duquesa Olga" (1934)
En: de la Vega Alfaro, Eduardo (1992)



CON

SEFINA VELEZ

Y

IO

AIA

José Bohr y Claudio Arrau: El rodaje de “Sueño de Amor”

El año 1935 es uno de los más fructíferos del naciente cine sonoro mexicano, estrenándose 22 largometrajes argumentales, entre ellos verdaderos clásicos como la anteriormente citada “¡Vámonos con Pancho Villa!”. También se estrena la *eisensteniana* “El tesoro de Pancho Villa” (Arcady Boytler, 1935), igualmente basada en motivos de la revolución. “Luponini de Chicago” (José Bohr, 1935), será un latinizado *film noir*, mientras que “El primo Basilio” (Carlos de Nájera, 1935), estará basada en la novela del luso Eça de Queirós¹¹. Alex Phillips y Gabriel Figueroa se consolidan como los principales referentes en la representación visual de esta nueva etapa del cine mexicano, el cual está caracterizada por la diversidad de temas y la incipiente internacionalización de obras producidas con estándares técnicos de primer nivel.

Hacia 1932, José Bohr llega a México procedente de Guatemala, itinerario de una extensa gira que realizaba su compañía de teatro de revista¹². Bohr se había constituido en un verdadero pionero del cine al protagonizar en 1929 “Sombras de Gloria” (Andrew L. Stone, 1930), la primera película sonora hispanoparlante, pero además por ser el iniciador del cine en Punta Arenas en 1919, cuando con su socio Antonio Radonich filman noticieros documentales y cortos cómicos inspirados en las películas norteamericanas. Con un exitoso paso como cantante de tangos en Argentina, Bohr intentó expandir su fama llegando a la “meca” del cine, pero al poco tiempo las *talkies* hispanoparlantes comienzan a dejar de producirse, obligándolo a abandonar Hollywood y probar suerte con espectáculos revisteriles que recorrieran numerosos países. A México llega también su pareja Eva Limiñana, a quien Bohr describe de la siguiente manera:

“Pianista condiscípula de Claudio Arrau en el Stern Conservatorium de Berlín, se había radicado en Nueva York, donde, en su concierto del Town Hall, la conocí....” (Bohr, 1976, p. 185)

Durante 1933, Bohr se dedica a realizar espectáculos como cantante de tangos en diversas radioemisoras y espectáculos en vivo, principalmente en Ciudad de México, sin abandonar las obras de revista, con lo cual rápidamente hará lazos en el medio artístico y, particularmente, cinematográfico. Fue así que a partir de los recursos obtenidos con sus presentaciones, compra equipos de sonido propios y el 14 de diciembre de 1932 inicia el rodaje de su primera película mexicana, “La Sangre Manda” (José Bohr, 1933), con fotografía de Alex Phillips, diálogos de su esposa y las actuaciones del propio Bohr. En esta película continuaría su gusto por lo popular, al realizar un melodrama clásico:

“Recuerdo que la élite no era muy afectada a nuestro cine. Nuestro éxito estaba en la clase media y cuando llevábamos las películas a los barrios, entonces hacíamos un gran negocio. Pero en los estrenos siempre salíamos perdiendo, eran más bien para las críticas, para los diarios. Desgraciadamente la clase alta tiene un acendrado esnobismo: todo lo importado le huele mejor” (de la Vega, 1992, p. 38.)

En México, Bohr encuentra el espacio idóneo para profundizar un tipo de cine abiertamente enfocado hacia los sectores populares, donde temas y dispositivos eran eficaces para establecer empatía con los públicos. Se vale también de géneros propios de la industria, pero ambientados en contextos narrativos neutros. Sus siguientes películas continuaron con la adscripción a los géneros, como el cine negro en “¿Quién mató a Eva?” (1934), “Luponini” (1935) y “Marihuana” (1936), el melodrama en “Tu hijo” (1935) y “Así es la mujer” (1936), y el musical con “Canto a mi tierra” (1938)¹³.

La naciente industria mexicana lo lleva a crear en el año 1934 la empresa “Producciones Duquesa Olga”, a medias junto a su esposa. Aparentemente, habría existido en una primera etapa una alianza con Jorge Stahl con el objetivo de filmar en sus estudios las primeras películas de la empresa, para posteriormente trasladarse a los Estudios México-Films. En julio de 1934, Bohr inicia el rodaje de su segunda película, la primera bajo la firma Producciones Duquesa Olga, titulada “¿Quién mató a Eva?”, mientras que en noviembre concluye su segunda producción denominada “Tu Hijo”, ambas con Alex Phillips como director de fotografía, guión de Bohr y Limiñana, junto a las actuaciones de Elena D’Orgaz, Julio Villarreal y Joaquín Busquets. Ambas películas contaron con una favorable aceptación del público y la crítica, situando a Bohr como un cineasta preponderante de este periodo, generando a su favor una cierta solvencia e independencia en cuanto la elección de los guiones, además de reputación como cineasta.

En el mismo año 1933 arriba por primera vez a México el pianista chileno Claudio Arrau. Con una fama mundial traducida en numerosos conciertos en los más importantes escenarios europeos, Arrau llega al país en el mes de octubre, con el objetivo de realizar numerosos recitales que resultaron multitudinarios debido al renombre del intérprete. Para éste también tenían la finalidad de explorar en el alcance de su obra fuera de Europa, donde sus interpretaciones alcanzaban una trascendencia inusitada para un músico docto. Radicado en Alemania desde el año 1911, sus recitales se habían circunscrito al viejo continente y a su natal Chile, ampliándose en la década del veinte a países vecinos como Argentina, Perú, Brasil o Uruguay. En 1913, Arrau comienza sus estudios con Martin Krause¹⁴, discípulo directo del compositor húngaro Franz Liszt, iniciando una trayectoria nunca antes experimentada por un músico chileno:

“En 1919 y 1920 obtiene la medalla Liszt. Sus recitales son favorablemente acogidos por nobles y reyes en Europa y se presenta bajo la batuta de reputados directores de la época, tales como Arthur Nikisch y Fritz Steinbach” (Merino Montero, 1984, p. 13).

Los años veinte y la primera parte de los treinta, serán para Arrau un periodo marcado por su apertura musical. Se constatarán variaciones en su repertorio que abarcan un espectro tan amplio que iba desde piezas del periodo romántico hasta las vanguardias contemporáneas, pasando de Johan Sebastian Bach a Arnold Schönberg¹⁵, o de Ludwig van Beethoven a Igor Stravinsky¹⁶. Señala posteriormente que “En esos días me arriesgaba a todo [si] estaba convencido que lo podía hacer y que lo debía hacer para mi carrera” (Merino Montero, 1984, p. 23). En México, Arrau desarrolla proyectos inéditos que posteriormente nunca reiteraría en su carrera, como la ejecución en 1938 de las treinta y dos sonatas para piano de Ludwig van Beethoven en ocho conciertos o la interpretación del Concierto para piano e instrumentos de viento de Stravinsky. Es en este contexto que Arrau conoce al cineasta José Bohr, quien narra el encuentro de la siguiente manera:

“Me tocó en suerte conocer a Claudio Arrau, el gran pianista chileno, en varios conciertos en México. Era entonces un muchacho de unos 30 años que, contratado por los Conciertos Daniel, hacía sus presentaciones en el “Teatro de Bellas Artes” de la capital azteca. Siempre deseaba hacer cosas mejores en mis trabajos cinematográficos y en mi película *Tu hijo* Claudio Arrau interviene tocando en una fiesta social en el filme” (Bohr, 1978, p. 56).

“Tu hijo” es una producción rodada durante noviembre de 1934, un melancólico melodrama de enredos de pareja estrenado el 31 de enero de 1935, y que la prensa de la época evaluó positivamente, incluyendo la presencia del pianista quien interpreta en una breve aparición algunas piezas de Franz Liszt. Si bien la película actualmente se encuentra desaparecida, la crítica de la época esboza las vindicaciones artísticas de Bohr, fuertemente influenciada por el cine romántico europeo y una visualidad sofisticada ensalzada por la dirección de arte y la fotografía:

“La escenografía de la casa en que ocurría buena parte de la trama era de una marcada influencia “expresionista”: enormes puertas, vitrales barrocos, grandes espejos, muebles arabescos, adornos cuyas sombras trazaban líneas oblicuas y verticales, etcétera” (de la Vega, 1992, p. 50).

El intento por apartarse del cine netamente comercial y la influencia de un cine “de arte” elaborado principalmente en Francia, Inglaterra y Alemania, queda

plasmado en una entrevista al cineasta datada durante el rodaje de “Tu hijo”, donde señala que el siguiente proyecto que planeaba filmar era una “opereta” (*Revista de Revistas*, 11 de noviembre de 1934). Ya en diciembre de 1934 anuncia el rodaje de la producción “La vida de Liszt”: “producirá Bohr, con la concurrencia del eminente pianista chileno Claudio Arrau” (*Mundo Cinematográfico*, diciembre de 1934). José Bohr había entrado en complicidad con Claudio Arrau, y aparentemente el acuerdo habría sido precisamente que la película sirviese para catapultar al pianista en un continente donde aún no gozaba de la popularidad que sí contaba en Europa. Para ello, Bohr, realiza un viaje a Estados Unidos, con el objetivo de vender el proyecto:

“Le ofrecí a Joseph Seidelman –en aquel entonces uno de los grandes del cine, con oficinas en Nueva York- la distribución mundial. Me dijo: Es un muchacho desconocido, José. Si fuera Rubinstein el intérprete la cosa cambiaría¹⁷. Claudio Arrau, nombre desconocido. Un muchacho al que nunca escuché ni por radio. Salí de Nueva York un poco descorazonado. Me arrebataron *La sangre manda. ¿Quién mató a Eva?* me la pidieron en inglés. Tu hijo fue considerada como técnicamente la mejor película hasta el momento. Yo quería “subir la puntería” y hacer algo más artístico y no les interesaba” (Bohr, 1978, p. 55)

Sin embargo, Bohr obtiene un apoyo en este viaje, al conseguir el préstamo para el rodaje de piezas provenientes del Metropolitan Museum de Nueva York, las cuales emplea en la dirección de arte de la película, tal como figura en los créditos. Sin apoyo de terceros, Bohr financia con sus propios recursos la película, iniciándose el rodaje el día 1 de Marzo de 1935, solo tres meses después del primer acercamiento con el músico, quien habría recibido “la fabulosa suma de VEINTICINCO MIL PESOS MEJICANOS (sic) por interpretar el papel de Franz Liszt” (*El Diario Ilustrado*, 18 de agosto 1935, p. 26).

Como motivo central del guión, se toman algunos aspectos biográficos del compositor y pianista Franz Liszt, posiblemente por ser Arrau uno de sus mayores intérpretes, evidenciando que la película sería intencionalmente una plataforma para el lucimiento del pianista. Si bien no ha quedado documentado, podría surgir la pregunta respecto a la influencia que Arrau pueda haber tenido también en el guión, a sabiendas que conocía a la guionista Eva Limiñana previamente. El historiador Eduardo de la Vega va aún más allá con esta hipótesis:

“(…) en realidad Bohr debió filmar *Sueño de amor* más por complacer a Limiñana (y con ella a un supuesto público “culto”) que para satisfacer sus íntimas aspiraciones” (de la Vega, 1992, p. 56)

De esta forma, la película sintetiza su argumento de la siguiente manera:

“En París, Liszt compone “Sueño de Amor” para su alumna de piano Carolina, de quien está enamorado, pero llega el conde, padre de ella, y dice que la joven debe casarse con otro de su linaje. Liszt queda muy melancólico y abúlico; un médico le dice que no debe leer, pero el músico desobedece la orden y compone la “Sinfonía revolucionaria” inspirándose en la gente que canta “La Marsellesa” por las calles. La condesa María abandona a su esposo y a su hija para fugarse con Liszt, con gran escándalo social. Liszt y María viajan por toda Europa, acompañados del poeta Musset, y tienen varios hijos (el primero de ellos es la hija Blandina). Al cabo de un tiempo, María, como Musset y una adivinadora habrían previsto, se cansa de ser solo un reflejo de su marido; quiere volver a París y triunfar en los salones como literata, al igual que George Sand. (...) Liszt regresa a su pueblo húngaro natal, donde una tribu gitana (con violinista) lo corona rey. Unos carteles hablan de la estadía de Liszt en Weimar y de su apoyo a Wagner. Después, en Kiev, Liszt se enamora de la princesa de Sayn Watgenstein (sic), casada y con un hijo. El músico y la princesa se hacen amantes y envejecen juntos sin poder casarse, pues el marido de ella, codicioso de sus tierras, le niega el divorcio. (...) Ya viejo, Liszt aborda un tren miserable y cree ver a Carolina, joven como la dejó, sentada a su lado y diciéndole que nunca lo ha abandonado. (...) Liszt vuelve a tocar “Sueño de amor” junto a Carolina, pero todo ha sido un sueño: en el vagón del tren sólo hay una pareja de enamorados que mira burlonamente al músico” (de la Vega, 1992, p. 14)

La trama evoca numerosos pasajes abordados en el total de la filmografía de Bohr, como el conflicto entre relaciones y diferencias de clases, el reconocimiento al artista por su propio pueblo, el retorno, la identidad como un valor en el mundo globalizado o el viaje como una travesía de crecimiento psicológico. Resulta fácilmente reconocible el estilo de Bohr en una de sus pocas películas de época, y posiblemente la única de su filmografía que tiene una clara connotación de film de arte¹⁸. Enfundada en un curioso barroquismo, la película despliega un cuidado tratamiento fotográfico con referencias pictóricas, como en la secuencia inicial donde alude la obra “Franz Liszt al Piano” (1840) del austriaco Joseph Danhauser¹⁹, de la que se vale para instalar la pletórica sensibilidad de artistas hacia las interpretaciones de Liszt, los cuales figuran admirándolo en un recital. La “lisztomanía”, de la que se ha escrito en innumerables oportunidades, es también abordada en la película por medio de la absoluta devoción que abarca desde oligarcas hasta campesinos, secuencias donde Arrau ejecuta magistralmente el piano. Alex Phillips emplea juegos visuales dados en reflejos, intentando dar profundidad a un cuadro rígido y aludiendo al carácter pictórico detallado anteriormente.

Para el rodaje, Bohr eligió a un equipo pequeño pero de confianza: además de su esposa como guionista, en la fotografía nuevamente convoca a Alex Phillips, al director de arte Mariano Rodríguez Granada –que participó en el mismo cargo en “Tu hijo”- y las actuaciones de Julieta Palavicini como George Sand y Consuelo Frank como la condesa d’Agoult. También actúa Elena D’Orgaz (Carolina), Josefina Escobedo (Juana Isabel), Carolina Iwanowsky (Princesa de Sayn-Wittgenstein), Carlos Villatoro (Alfred de Musset), Manuel Buendía (príncipe) y Godofredo de Velasco (conde d’Agoult). La prensa de la época cubrió anecdóticamente la incursión del pianista como actor de cine:

“El pianista chileno Claudio Arrau, para no verse tan chaparrito al lado de Consuelito Frank en “Sueño de Amor”, le ha mandado poner unos tacones a sus zapatos que parecen zancos” (*Revista de Revistas*, 10 de Marzo 1935, p. 18)

Claudio Arrau interpreta en la película “Sueño de Amor”, “La Chasse”, “Suspiro” y “Rapsodia húngara nº 2”, donde Bohr deja la cámara estática para dotar de elocuencia la interpretación al piano. Sin embargo, Arrau también debió proyectar sus capacidades como actor, que él mismo detallará posteriormente aludiendo a la escena final:

“En el final. Liszt está en un tren, ya muy anciano, recordando el pasado. Y una hermosa niña, sentada en el asiento opuesto, se ríe de él. Me conmovió mucho, y lloré” (Horowitz, 1984, p. 175)

“Sueño de amor” llega a salas mexicanas el día 4 de Abril de 1935, contando con una ambivalente respuesta de la crítica. Por una parte, se ensalzaba a Bohr como un cineasta diverso, capaz de realizar una película de época, aunque simultáneamente se revisaba con cierta distancia la obra en cuanto lenguaje cinematográfico:

“(…) el último jueves se estrenó con lisonjero éxito en el Cinema Palacio ante un público que llenó en su total el prestigiado y céntrico salón de espectáculos. Si hemos de ser francos, en nuestro concepto “Sueño de amor” es, hasta el presente, la mejor y más atinada realización de José Bohr para Producciones Duquesa Olga” (del Mar, 1935, p. 26)

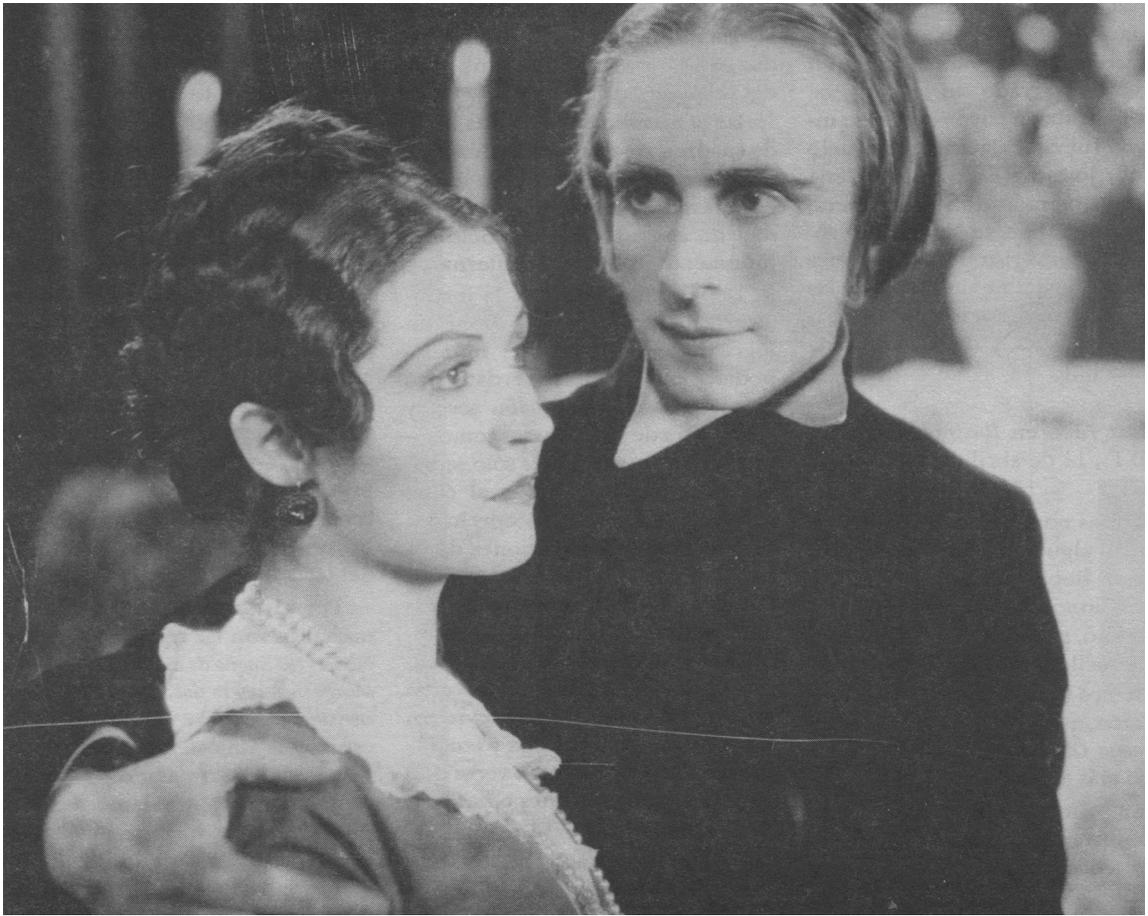
Por otra parte, se señala:

“Debido, inducimos, a la insuficiencia del libreto, José Bohr no logró hacer todo lo que hubiera podido, pues, a decir verdad, está en su

primera realización sería y reveladora de sus recursos como director. Parece que antes solo se había entretenido en jugar al cine; ahora tiene aciertos insospechados como algunas observaciones de fino tacto, tan desusadas en nuestro medio cinematográfico, y no pocas demostraciones de habilidad técnica” (*El Diario Ilustrado*, 11 de abril de 1935).

De la película poco más se dice en prensa, y solo volverá a figurar en el mes de abril un reconocimiento realizado a su director, en alusión a la película: “El jueves, en “El retiro”, se obsequió una cena a José Bohr por su triunfo artístico de “Sueño de Amor” (*Revista de Revistas*, 14 de abril de 1935, p. 8).

Con posterioridad, Bohr inicia el rodaje de un nuevo proyecto el día 3 de Junio de 1935, denominado “Luponini de Chicago”, una película ajustada a los cánones del cine negro, donde él mismo interpreta el rol protagónico de un empleado bancario enamorado de la hija del dueño, quien distancia a la pareja por ser de clases sociales diferentes. Ante esto, el empleado se convierte en un experto asaltante, cuyo objetivo es acumular riquezas y acceder así a una clase alta. Esta breve sinopsis permitiría corroborar que Bohr rápidamente encauza su carrera hacia el cine popular, pero además, que una de sus premisas narrativas sigue instalada en una crítica hacia las diferencias de clase, responsabilizándolas de las fracturas sociales del mundo moderno. Para la prensa mexicana de época, “Luponini de Chicago” es considerada “la primera vista de “gangsterismo” hecha entre nosotros” (*El Redondel*, 16 de septiembre de 1935), constatando el carácter innovador del cineasta, así como su desprejuicio en filmar películas en el estilo del cine hollywoodense en Latinoamérica.



La actriz Josefina Escobedo y Claudio Arrau en una escena de Sueño de Amor
En: de la Vega Alfaro, Eduardo (1992)

T. VICTORIA - MAÑANA



Sólo pa
me

En esta proc
PIRO", "LA
ofrece "RA

Ibarra y Cía., Ltda. presenta a

Claudio Arrau

en

Sueño de Amor

Los amores de Liszt

La romántica historia de los amores de Franz Liszt, el inmortal compositor de la "Rapsodia Húngara N.º 2" ¡UN SUBLIME CANTO DE AMOR!

Función el gran pianista Claudio Arrau interpreta las siguientes composiciones: "SUS-CHASSE" y "SUEÑO DE AMOR", de Liszt, mientras el Conjunto Sinfónico nos PSODIA HUNGARA N.º 2", de Franz Liszt.

“Sueño de Amor”, su estreno en Chile

“Sueño de Amor” desaparece de la cartelera mexicana a las pocas semanas de su estreno comercial, lo cual podría otorgar antecedentes respecto al interés por parte del público hacia la película. Sin embargo, el itinerario continúa con su posterior exhibición en Chile, vínculo natural tanto en Bohr como Arrau. José Bohr, que vivió y se inició como cineasta en Punta Arenas durante los años veinte, retoma contacto con chilenos que en los años treinta permanecían en Hollywood, como Carlos Borcosque y Tito Davison, quienes además trabajan como corresponsales para la revista *Ecran*. A ello se debe sumar la imponente figura de Claudio Arrau en el país, sindicado como el mayor músico nacional radicado en el exterior. Su popularidad se puede corroborar con la serie de conciertos que da durante julio, agosto y septiembre de 1934 en el Teatro Municipal de Santiago, en el momento inmediatamente anterior a su viaje a México, lo cual se da paralelamente al estreno en salas, en Julio del año 1934, de la primera película argumental chilena con sonido óptico, “Norte y “Sur” de Jorge Délano. Casi un año después, estos elementos confluyen para volver a instalar la figura de Arrau en la palestra con el vinculando el próximo estreno de “Sueño de Amor” con el cine sonoro.

La película fue distribuida en Chile por Ibarra y Cía., compañía especializada en cine musical traído desde España e Inglaterra que estrenó películas como “El canto del atardecer” (“Evensong”, Victor Saville, 1934) en el Teatro Baquedano (*Ecran*, n° 235, 22 de julio de 1935, p. 3), “Amor Alegre” (“Gay Love”, Leslie Hiscott, 1934) en el Teatro Imperio (*Ecran*, n° 250, 5 de noviembre de 1935, p. 3) y la española “Nobleza Baturra” (Florián Rey, 1935), que resultó triunfadora en la encuesta de revista *Ecran* como la mejor película estrenada entre marzo y abril de 1936:

“por sus extraordinarios méritos artísticos: excelente dirección, bellísimas fotografías, espléndida actuación de los artistas. Además, hemos tomado en cuenta lo difícil que fue traducir al lienzo este argumento regionalista que es el de NOBLEZA BATURRA (sic), lo que significa un crédito para los productores españoles y también la espléndida musicalización de la película” (*Ecran*, n° 278, 19 de mayo de 1936, p. 12)

En palabras del historiador Julio López Navarro, la película española sería fundamental como influencia de la posterior “Allá en el rancho grande”, sonado éxito de público también en Chile:

“Para escribir el argumento, los hermanos Antonio y Luz Guzmán se inspiraron principalmente en situaciones similares a NOBLEZA GAU-

CHA (1915, sic), el primer gran éxito del cine mudo argentino dirigido por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. Además, tomaron prestado muchos elementos de NOBLEZA BATURRA (1935, sic), el gran éxito folklórico-costumbrista del cine español dirigido por Florian Rey y protagonizado por Imperio Argentina” (López, 1997, p. 82)

La proyección en este periodo de “Nobleza Baturra”, permite contextualizar la favorable apertura del público local hacia el cine musical, y particularmente el hablado en español. La cartelera chilena del periodo se caracterizaba por incluir profusamente este subgénero en sus más diversas variantes, destacando las operetas alemanas producidas por la UFA o las comedias musicales hollywoodenses como “Love me forever” (Victor Schertzinger, 1935) con fragmentos de Rigoletto y La Bohème, “Folies Bergère de Paris (Roy del Ruth, 1935) con Maurice Chevalier, la alemana “Frasquita” (Karel Lamac, 1934), con el maestro Franz Lehár y la soprano checa Jarmila Novotná, o “Top Hat” (Mark Sandrich, 1935) con Fred Astaire y Ginger Rogers²⁰. Comenzaban también a introducirse películas musicales habladas en español, procedentes principalmente de España y Argentina, como “El alma del bandoneón” (Mario Soffici, 1935) con el rol estelar de Libertad Lamarque, o la española “Morena Clara” (Florian Rey, 1936) igualmente con la diva Imperio Argentina. Según una encuesta realizada por la revista *Ecran*, respecto a las películas favoritas del público en el año 1936, estas serían:

“¡Oh Marietta...13.836 votos
Imitación de la vida...13.472 votos
Quiéreme siempre...13.352 votos
David Copperfield...12.481 votos
El conde de Montecristo...12.347 votos” (*Ecran*, n° 264, 11 de febrero de 1936, p. 2)

De este grupo, la primera “Naughty Marietta” (Robert Z. Leonard y W.S. Van Dyke, 1935) es un musical producido por la Metro Goldwyn Mayer, “Imitation of life” (John Stahl, 1934) un melodrama de la Universal, “Love me forever” (Victor Schertzinger, 1935) un drama con tintes musicales de la Columbia Pictures, “David Copperfield” (George Cuckor, 1935) un melodrama de la Metro Goldwyn Mayer y “The count of Monte Cristo” (Rowland Lee, 1934) un melodrama de la United Artist. Este repaso permite corroborar el alcance del cine industrial norteamericano en las pantallas chilenas del periodo, así como evidenciar la importancia del cine musical dentro del modelo de explotación comercial y el *star system*. La visita a Chile de Clark Gable durante este mismo año a inaugurar una sala de cine, donde “Lo festejan con un almuerzo a la chilena en la chacra Santa Nicolasa de Apoquindo” (Mouesca

y Orellana, 1998, p. 150), grafica el interés de la industria norteamericana por controlar las pantallas sudamericanas con sus películas. Pero el año 1935 estuvo también marcado por la desaparición de Carlos Gardel, el mayor ídolo de la canción y el cine latinoamericano, en un accidente aéreo ocurrido el 24 de Junio en Colombia. Será en este contexto que “Sueño de amor” se encuentra con el público chileno.

La primera mención a la película en medios locales data del 18 de agosto, cuando los periódicos *El Diario Ilustrado* y *El Mercurio* inician su promoción con insertos que exaltan las cualidades de la obra y del pianista. Mientras *El Mercurio* señalaba que Arrau era “El artista chileno mejor remunerado” (*El Mercurio*, 18 de agosto de 1935, p. 37), *El Diario Ilustrado* se detenía en su figura como la de un intérprete con renombre internacional:

“(…) siendo un artista consagrado por los públicos más exigentes del mundo, es fácil suponer –para quienes no han visto aún la película– que sus interpretaciones de Liszt son, sencillamente, sublimes” (*El Diario Ilustrado*, 20 de agosto 1935, p. 20).

La campaña comunicacional tuvo como foco la figura del pianista en su caracterización de Liszt, para lo cual emplearon suntuosos titulares: “La revelación de Claudio Arrau como artista de cine” (*El Diario Ilustrado*, 20 de agosto de 1935, p. 20), “Liszt debe contarse entre los amantes célebres” (*El Diario Ilustrado*, 23 de agosto de 1935, p. 20) o “Como impuso Franz Liszt sus inmortales partituras” (*El Diario Ilustrado*, 24 de agosto de 1935, p. 19).

El estreno de “Sueño de amor” se produce casi un mes después, el día 25 de septiembre de 1935, en los cines Carrera y Victoria, ubicados en pleno centro histórico de Santiago. El Victoria, que había inaugurado en mayo un nuevo equipo sonoro marca R.C.A. (*Ecran*, n° 226, 21 de Mayo de 1935, p. 13), se caracterizaba por proyectar melodramas musicales, subgénero habitual en las pantallas locales como se ha planteado anteriormente. Sin embargo, la prensa fue relativamente austera en cuanto a los comentarios referidos al filme, posiblemente porque la factura latinoamericana distaba de las favoritas de los medios masivos, como la revista *Ecran*. A diferencia de lo que hacía con el cine hollywoodense o europeo, a quien dedicaba grandes notas y entrevistas a sus actores, en el caso de “Sueño de amor” cumple solamente con informar escuetamente de su estreno:

“Un compatriota nuestro aparece en “Sueño de Amor”, película que Ibarra y Cía estrenó en el Victoria. La vida de Franz Liszt, el compositor de romántica y amorosa vida, está retratado con fidelidad, interpretada por Claudio Arrau” (*Ecran*, n° 245, 1° de octubre de 1935, p. 3)

Por otra parte, la revista *Hoy* señalaba con dureza:

“Es esta cinta un exponente irrecusable de los progresos de orden técnico alcanzados por la industria cinematográfica mejicana. Sus fotografías son nítidas, claras, fijas; su sistema sonoro no deja nada que desear: las conversaciones, la música, son vertidas con fidelidad, logrando dar realce incluso a las notas más delicadas.

Pero es, a la vez, un exponente también irrecusable de lo mucho que queda por hacer en materia de dirección artística y de actores. Abundan a lo largo de ella las escenas forzadas y llenas de rebuscamiento (...).

En cuanto a los actores, trabajo nos cuesta repasar el desarrollo de la película para encontrar uno que se desempeñe con naturalidad. Todos, cual más cual menos, han tomado sus roles demasiado a lo serio, falseando a los personajes.

Esta observación no nos merece reservas para Claudio Arrau, quien ha hecho un Liszt en extremo grave, cargado de afectación, desprovisto de todo sentido humano. Es sensible por él y por Liszt, que nuestro pianista haya sido llamado para este rol; y lo decimos, no porque sus ejecuciones merezcan reparos, pues ha interpretado el “Sueño de amor” y la “Caza” con gracia, con agilidad y no sin sentimiento, sino porque su labor de protagonista sólo logra hacer de su representado a un ser que vive fuera de la realidad de los hombres, a un ser que en cada uno de sus gestos dista de un mundo del autor de las “Rapsodias Húngaras” (*Hoy*, n° 202, 4 de octubre de 1935, p. 19)

Lo anterior devela las grandes diferencias existentes entre el cine industrial, que contaba con agentes y representantes en Chile, con el cine latinoamericano, que solamente contaba con empresas distribuidoras cuyos recursos apenas alcanzaban para pagar insertos en los periódicos. “Sueño de amor” se mantuvo en cartelera hasta finales de septiembre, un periodo breve que da cuenta de la indiferente aceptación del público chileno, lógicamente en este contexto señalado, para luego perderse rastro de ella en la cartelera chilena, tampoco figurando en los recuentos anuales que habitualmente realizaban periódicos y revistas de espectáculos.

Posteriormente, tanto Arrau como Bohr se referirían de manera sucinta a esta obra, incluso detallando que el pianista “jamás vio el filme” (*Ercilla*, 1991, p. 43), lo cual resulta altamente probable: en el mes de mayo, iniciaba una nueva gira por Europa abarcando Austria, Hungría, Alemania y Bélgica, con un breve paréntesis que lo



Sueño de Amor

La película que habla a los sentidos con un lenguaje universal: la música.

Su argumento gira en torno de los amores del gran compositor húngaro Franz Liszt.

Claudio Arrau

el artista máximo de Chile ejecuta en forma magistral "La Chasse" — "Sueño de Amor" — "Suspiro", haciendo de este film un verdadero concierto

MIÉRCOLES 25

T. Victoria

Localidades en venta.

Teléfono: 86474

lleva a Buenos Aires durante el mes de agosto. Arrau también señaló:

“El cine mejicano era muy primitivo en aquella época. Yo fui un actor improvisado. Nunca vi el film completo...solo algunos pasajes. En realidad, algunas de las escenas de amor me parecieron bastante buenas. (Ríe) Allí era donde un actor improvisado podía desempeñarse mejor. Lo peor fueron las escenas donde debía estar enojado. Eso me resultó muy difícil” (Horowitz, 1984, p. 174)

De este periodo data otra de sus experiencias inéditas, ya que “Interpreta, por primera vez en el mundo, toda la obra para teclado de Bach en doce recitales en Berlín” (Merino Montero, 2004 p. 121).

Está documentada una última exhibición de la película en los Estados Unidos durante el mes de enero de 1936 en el Teatro Campoamor, destinado exclusivamente a proyectar cine hispanoparlante y donde había actuado Carlos Gardel. La proyección se da, posiblemente, como el intento por posicionar la figura de Arrau en dicho país, tal como señala la crítica realizada por Harry T. Smith para el *New York Times*, quien además resumirá con precisión el rol del pianista en la película:

“Por qué debió ser el cine mejicano el encargado de producir un film basado en la romántica vida de Franz Liszt, el gran pianista y compositor húngaro, probablemente pasará a ser uno de los tantos misterios del mundo cinematográfico. Sea como fuere, José Bohr, el actor y director argentino, con la capaz colaboración de Claudio Arrau, el talentoso pianista chileno, ha producido algo valioso en *Sueño de Amor*, la presente atracción del Teatro Campoamor.

Si bien es posible señalar algunas fallas técnicas en esta obra sumamente entretenida, éstas resultan insignificantes frente al excelente trabajo de actuación y ejecución:...del señor Claudio Arrau y el, en general, competente respaldo de quienes lo acompañan...

En cuanto al aspecto musical, los puntos más sobresalientes son las interpretaciones de *Liebesträume*, *La Chasse* y *la Segunda Rapsodia Húngara*, esta última ejecutada por una orquesta. Pese al decorado de “estudio”, la atmósfera de la Europa de mediados del siglo pasado resulta bastante realista. Una escena bastante impactante muestra la recepción que una banda de gitanos brindó a Liszt, cuando este visitó su lugar natal luego de un lapso de varios años. Debe reconocerse que unos pocos incidentes más dramáticos podrían haber convertido

este filme en una propuesta más popular para el común aficionado al cine, pero ésa ya es una cuestión de gustos.” (Horowitz, 1984, p. 174)

Esta crítica sintetiza de manera precisa lo que sería esta película-aventura del pianista. Con la irrupción industrial del cine sonoro, las obras latinoamericanas oscilan entre la calidad artística y un naciente *star system* latinoamericano, el cual se demarca definitivamente con algunos hitos posteriores, como el estreno de “Allá en el rancho grande” en 1937 y la masividad de nuevos artistas de la canción y el cine como Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río y Mario Moreno “Cantinflas”, los cuales resignificaron el estatus popular del cine hablado en español.

La irrupción en Chile de los gobiernos radicales, principalmente el encabezado por el profesor Pedro Aguirre Cerda, inyectaron un aporte significativo a la industrialización nacional con la creación de un estudio de primer nivel, como fue Chilefilms, en el año 1942. Con ello se enfatiza la idea desarrollista industrial, proyectada por los gobiernos radicales, abarcando también el campo del cine. Será en ese año cuando José Bohr recién retorna al país, para emprender la primera coproducción cinematográfica realizada entre Chile y Argentina, la película “Pal otro la’o” (José Bohr, 1942), la cual solo puede entenderse en este marco industrial que se avecina. No volverá a filmar en México, con la excepción de una coproducción realizada en 1947 con el pionero del cine sonoro latinoamericano Joselito Rodríguez, “Yo vendo unos ojos negros”, realizada en Chilefilms donde Bohr realiza la producción. También dirigirá una serie de películas que enfatizaban el carácter costumbrista y criollista de la cultura popular, hibridando el muy de moda cine mexicano, con aspectos campesinos locales, entre ellas “Flor del carmen” (1944), “Si mis campos hablaran” (1947), “Mis espuelas de plata” (1948) y la que se considera su película chilena más importante, “El gran circo Chamorro” (1955)²¹.

Por su parte, Claudio Arrau solo tendrá una sutil figuración en el mundo del cine con la película “Rhapsody” (Charles Vidor, 1954) donde interpreta los solos de piano en la banda sonora. Volverá esporádicamente a Chile debido a que se inicia su reconocimiento internacional, llevándolo a lugares de primer nivel en el campo de la música docta. En 1959, la Universidad de Chile lo nombra Doctor en Música, y en 1983 se le concede el Premio Nacional de Arte, que lo trae nuevamente a Chile en el año 1984 para realizar una serie de conciertos como gratitud al pueblo chileno.





Fotogramas de Sueño de Amor (1935)
Cineteca Universidad de Chile

Rescate y puesta en valor de “Sueño de amor”: a 80 años de su estreno

Cine Foro realizado el día 12 de diciembre de 2017, con motivo de la exhibición de “Sueño de Amor” en Cine Club Sazié, Casa Central de la Universidad de Chile, organizado por la Vicerrectoría de Extensión y comunicaciones junto a la Cineteca de la Universidad de Chile.

En la actividad participaron:

Luis Merino Montero (M), Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con Mención Musicología por la Universidad de Chile, Magíster en Musicología por la Universidad de California Santa Bárbara y Doctor en Musicología por la Universidad de California. Es autor de numerosas publicaciones, entre ellas una biografía sobre Claudio Arrau, y de más de cien artículos en medios académicos. Ex Decano de la Facultad de Artes y ex Director Ejecutivo del Centro de Extensión Artística y Cultural, ambos de la Universidad de Chile. Premio a la Música Nacional Presidente de la República 2017.

Luis Horta (H), Coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile. Licenciado en Cine de la Universidad ARCIS y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, cuenta con estudios de restauración fílmica en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es académico en cursos de historia y estética del cine.

Valentina Ávila (A), Licenciada en Filosofía de la Universidad de Chile, es encargada de producción y moderadora en la Sala Sazié, Cine Club de la Universidad de Chile, proyecto desarrollado de manera conjunta por la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones y la Cineteca de la Universidad de Chile.



A: Habíamos comentado en la presentación que tenemos en esta mesa a dos profesores. Primero, a mi derecha, Luis Merino, profesor y musicólogo. También a Luis Horta, coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile, docente, investigador y director del proyecto de restauración de la película “Sueño de Amor”.

Quisiera partir este cine foro preguntando a Luis Horta una cuestión más bien de contexto. Dijimos que ésta es una película de 1935, y quisiera preguntar, primeramente, ¿cómo podríamos inscribir esta película dentro de la filmografía de José Bohr?, dado que también es un realizador con una prolífica producción cinematográfica.

H: Bueno, primero que todo, gracias por asistir. Es un bonito marco de público, y además agradecer porque es nuestra jornada de clausura de actividades de este año, así que es un momento importante para nosotros.

Sobre la pregunta de Valentina, trataré de ser sintético, porque José Bohr es posiblemente uno de los cineastas que más películas ha hecho en la historia de nuestro país.

José Bohr nace en Alemania, pero llega a muy temprana edad a vivir a Punta Arenas, particularmente a Porvenir. Ahí, como es un lugar más bien portuario, tuvo acceso a tener una cámara en los albores del cine silente, a inicios del siglo XX. Junto a Antonio Radonich hacen noticieros y algunas películas de ficción²², imitativas de lo que se mostraba en las salas comerciales y lo que llegaba a Punta Arenas en esa época, y posteriormente esto les daría algún rédito local. Bohr, filmando un noticiero, cruzará hasta Argentina radicándose en Buenos Aires, donde se convierte en un destacado compositor y cantante de tangos. Incluso, algunos tangos que logró interpretar Carlos Gardel²³, con una repercusión regional que no fue menor. Ya hacia el final de la década del veinte viaja a Estados Unidos, donde estaba surgiendo el cine sonoro y se estaban haciendo las primeras películas habladas en español. Es ahí donde Bohr cumple un rol importante dentro de la industria mundial del cine, porque se transforma en el actor de la primera película sonora hablada íntegramente en español, llamada “Sombras de gloria”, lo cual posteriormente, en los años ochenta, le significaría un Oscar honorífico.

Bohr se transforma en una personalidad en Hollywood, y a partir de eso no solo actúa, sino que pasa a dirigir sus primeras películas, aprendiendo la técnica del cine sonoro. Fue una figura instalada dentro de un Hollywood para latinos, produciendo *talkies* distribuidas para toda Latinoamérica, desde México hasta Punta Arenas, y Bohr se transforma en una figura, lo cual va alternando también con shows musicales que hace en Estados Unidos, y también en diversas giras. Una de ellas la organiza ya en el ocaso de las películas hollywoodenses habladas

en español, y por ende va a probar suerte a otros países, recalando en México. Por la cercanía geográfica a los Estados Unidos, y por un cierto apoyo estatal, comenzarían a hacerse también películas sonoras en un periodo muy temprano. Bohr, antes de hacer “Sueño de amor”, había hecho al menos tres películas en México²⁴, las cuales habían tenido una importante repercusión, convirtiéndolo no sólo en un cineasta muy reputado, sino en sinónimo de éxito comercial. Había incursionado en distintos tipos de géneros cinematográficos, como por ejemplo el cine negro, cine musical y en películas que hoy son consideradas como “excéntricas” como la primera película de gangsters realizada en Latinoamérica, que se llama “Marihuana, el monstruo verde”²⁵, una verdadera rareza, por cierto. Con este capital que Bohr había logrado conseguir, hace una película de exploración más bien artística. Él ya venía, desde 1934, anunciando a la prensa que quería hacer una película musical, eso es un hecho. Coincide con una gira que realiza desde mediados del año 1934 Claudio Arrau a México, siendo ahí cuando se contactan –Arrau y Bohr habían nacido con dos años de diferencia, eran de la misma generación– y le propone hacer una película en conjunto. No está tan claro cómo se determina que ésta gire en torno a la vida y obra de Franz Liszt, pero una especulación es porque Claudio Arrau era “especialista” como intérprete en este compositor, y también porque Bohr quería que Arrau figurase en una película haciendo lo mejor que él hacía. También pudimos detectar que Bohr nunca más vuelve a filmar una película de estas características, con una estética tremendamente barroca e influencias más bien de cierto cine europeo muy famoso y estilizado propio de la época, operetas alemanas principalmente²⁶, y que por cierto se estrenaban cotidianamente en todo el continente. Hay que considerar que las películas musicales no necesitaban mucho entenderse lo que se dialogaba, ya que giraban en torno al baile y el canto, y por ende ahí hay una influencia muy fuerte. Las adaptaciones, particularmente de biografías de artistas al cine, también eran frecuentes en el formato de opereta, así que posiblemente ese fue el contexto en el cual se opta por hacer esta libre adaptación de la vida de Franz Liszt al cine.

A: Una pregunta también de contexto me gustaría hacerle al profesor Luis Merino. Si usted nos pudiera señalar por donde también venían las inclinaciones artísticas de Claudio Arrau: sabemos que sus dotes artísticas fueron reconocidos desde muy pequeño, pero ¿Qué tipo de madurez tenía ya en este periodo?, estamos hablando de los años treinta. Si nos puede contextualizar respecto a esto.

M: Buenas noches a todos. Felicidades por este trabajo, yo nunca había visto esta película.

Sobre la pregunta de Valentina: cuando se habla de un intérprete, un aspecto importante es ver su genealogía musical, con quién estudió. Arrau en Alemania conoció a Martin Krause, quien también fue profesor de una gran pianista chilena,

que fue Rosita Renard²⁷. Martin Krause había sido discípulo de Franz Liszt, por ende la genealogía iba por ese lado. Ahora bien, a su vez Liszt había sido discípulo de Carl Czerny²⁸, y esta a su vez discípulo de Beethoven, siendo esta la línea que vincula a Arrau prácticamente desde que era niño.

Un hecho fue que Arrau llegó a Alemania muy niño con su madre, becado por el gobierno chileno, y Krause fue casi como un padre para él. Era un maestro que, en primer lugar, introdujo a Arrau en todo lo que era la música centroeuropea y alemana, entonces la relación de él con Liszt era muy importante. Arrau volvió a Chile de su estadía en Alemania –estuvo más de diez años- en 1920, y ese fue el periodo que más visitas hizo al país. Ahí tomó mucha música que para entonces era completamente nueva, entre ellas Liszt. Y en el año treinta, siendo ya un pianista formado, había ganado el Gran Premio de Ginebra en el cual habían sido jurado nada menos que Arthur Schnitzler y Alfred Cortot²⁹, dos grandes figuras de la escena pianística europea.

Arrau llega a México en una gira que es muy interesante, porque él, aparte de haber hecho este proyecto con José Bohr –a quien yo conocía por otra película que vi en mi juventud y me llamó mucho la atención, “El gran circo Chamorro”-, hizo mucho con un gran patriarca de la música mexicana que fue Carlos Chávez, por ejemplo, estrenó obras como el Concierto para piano e instrumentos de viento de Igor Stravinski. Una de las cosas que dice en su entrevista con Joseph Horowitz, es que en ese momento estaba explorando muchas cosas en su carrera, y ahí fue cuando salió este proyecto.

La película es muy interesante porque presenta muy bien lo que se llama “la vida de Liszt viajero”. Hay una cosa que mencionar respecto a la pregunta que planteaba Luis Horta ¿Por qué Liszt? ¿Por qué no Frédéric Chopin³⁰, por ejemplo?. Porque Liszt fue uno de los pianistas y compositores románticos más importante. Y acá lo muestran a través de los viajes que Liszt fue realizando: en Francia, en Rusia, en Italia y en Hungría, con su famosa “Rapsodia Húngara” se muestra la relación con lo que fue su tierra natal aún cuando no fue prácticamente mucho lo que hizo ahí, sino que se movió por Europa, y lo que se muestra ahí también es como prácticamente Europa entera se rindió a los pies de Liszt.

También me llamó la atención el tema “Sueño de amor”, que se basa en una obra famosa de Franz Liszt compuesta como música de salón, y que ha sido objeto de muchas versiones. Si ustedes se dan cuenta, se muestra desde el momento que lo compone, como una de las grandes constantes de la película, con la cual termina también su vida. Realmente fue muy interesante verla... aunque la película se ve algo estática porque obviamente Arrau no es actor, eso se nota en la película. Más bien aquí lo que Bohr tomó fue justamente lo que decía Luis, su faceta como pianista. Bueno, uno como músico se dedica a ver las cosas que él toca... por ejemplo, una de las cosas que él toca, que es uno de los “Estudios y trascendencias según

Paganini”, uno de sus famosos capriccios transcritos para piano por Liszt, es uno de los puntos donde se presenta junto a otro pianista de la época, Sigismund Thalberg³¹, otro virtuoso que también fue famoso en la época pero, obviamente, no tuvo el nivel de Liszt, pero que circuló igualmente por toda Europa. Una cosa que yo pensaba que iban a explotar más en la película era caso de George Sand³², que si bien se muestra, sería en la época una figura completamente disruptiva, y que acompañó a Chopin. Y muestra a Alfred de Musset³³, que fue otro de los grandes poetas románticos sobre el cual se basó el mismo Liszt. En la película muestra el “Liszt de salón”, aún cuando hablaron de ese concierto a beneficio, muestran a un Liszt de salón europeo, franceses, alemanes, y por eso creo que está muy bien hecha la película, e incluso hoy día tiene una relevancia histórica donde se puede apreciar el arte de Arrau. Ahora bien, Arrau después de esto retorna a Berlín y ahí desarrolla proyectos importantísimos, y poco después del advenimiento del nazismo abandona Alemania para radicarse en Estados Unidos, y ahí siguió una vida completamente distinta.

Arrau, cuando llega a México, había entrado por una visita muy importante a Estados Unidos, y ahí se debe haber codeado con Edgard Varèse y todos los que eran los grandes revolucionarios de ese momento³⁴. Una cosa que admiraban de él –y que se muestra en la película- es que Arrau tenía una memoria fenomenal, por ejemplo cuando tocó las “Improvisaciones sobre aires húngaros” en New York, un crítico dijo “este pianista es tan grande que puede destinar su memoria a estudiar cosas mucho más importantes que la que interpreta”... entonces era un músico disruptivo, interpretando a Bela Bartók o Stravinski o Liszt, que era una figura que Arrau la dio a conocer en Chile³⁵.

A: Profesor, si bien usted indicaba que tenía antecedentes de esta película pero que no había podido ver, ¿Usted tiene información respecto a si esta participación en la película tuvo alguna repercusión en Chile? Pienso en su texto, “Claudio Arrau en la Historia de la Música Chilena”³⁶, donde hablaba que tempranamente había tenido apoyos para desarrollar su carrera. Esta participación en cine ¿Fue reconocida acá en Chile? ¿O quedó como una anécdota?

M: Yo no sé, Luis, si la película llegó acá alguna vez...

H: Sí, se exhibió el mismo año 1935.

M: En la década del treinta, Arrau vino menos a Chile. Pero donde vino muy fuertemente fue en la década del veinte, y posteriormente en los cuarenta y parte de los cincuenta, pero no recuerdo que haya venido tantas veces a Chile en la década del treinta.

Fíjate que hay una cosa, que también es importante recordar. Yo creo que Arrau es una de las figuras que el Estado de Chile realmente ayudó. Siempre se decía que Arrau nunca le devolvió la mano a Chile, pero yo creo que no es así, sino al contrario, en una cosa que pasaba que era la siguiente: Arrau tenía una capacidad de convocatoria tan gigantesca, que cuando volvió a Chile en 1920, dio quince conciertos consecutivos en el Teatro Municipal de Santiago, imagínense ustedes lo que es eso... pero hasta tal punto, que hasta el Arzobispo de Santiago en un momento dio licencia a las monjas de claustro para que lo fueran a escuchar... ¡toda la gente se volcó a escucharlo!

Yo tuve una experiencia que la quiero comentar. El año 1959, cuando vino a Chile, Arrau tocó en el Teatro Caupolicán, que era el teatro donde se hacía boxeo y lucha libre o “cachacascán”³⁷... me fui a la parte más alta de la galería tratando de mirar el teclado, ya que yo estudiaba piano entonces, y era un silencio total, total, total. Y el Teatro repleto, pero no de ciudadanos “empingorotados”, sino de clase media que iba a escucharlo a él. Provocó un fervor por la música docta que yo creo que no conozco a otro artista docto que lo haya hecho como lo hizo él. Y lo que yo recuerdo, después de mi experiencia de joven, fue justamente ese concierto en el Teatro Caupolicán repleto, y eso se daba desde los años veinte. La vinculación de él con Chile fue eso.

A: Quisiera preguntar al profesor Luis Horta sobre el proceso de restauración de esta película. Comentábamos en la presentación que “Sueño de amor” se había restaurado por la Cineteca de la Universidad de Chile y que no es la primera de José Bohr que recuperan, sino que también se había realizado lo mismo con “El gran circo Chamorro”. Entonces, si nos pudiera contar sobre el hallazgo de esta película y cómo se trabajó.

H: El proceso fue bien particular, pero en realidad trabajar con cada película es como trabajar con una persona distinta, ya que responden y reaccionan de manera diversa tanto desde el punto de vista químico hasta desde el azar, que puede jugar un rol importante en su aparición. En este caso creo que hay un poco de todo esto involucrado.

El proyecto nació a inicios del año 2008, cuando yo estudiaba en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. En momentos relativamente libres, tuve una reunión con el entonces subdirector de acervo y mi tutor, el maestro Francisco Gaytán, y empezamos a hablar de la posibilidad de encontrar esta película considerada como un mito, de la cual yo sabía de su filmación por vagas referencias existentes, pero no de su actual existencia. Digo mítica porque se sabía muy poco de ella, no aparecía en ningún libro especializado en historia del cine ni mucho menos, aún cuando sí era mencionada en biografías sobre Claudio Arrau.

Tuve así la afortunada instancia en que el maestro Gaytán me comenta “¡Ah! ¡Claro que conozco a Claudio Arrau!”, lo cual significó que él apoyó el proyecto, y emprendimos la búsqueda del material hasta que aparecieron dos bobinas en 16mm. de una copia positiva de proyección, en no muy buena calidad de imagen, con rayas. Como no teníamos certezas, revisamos cuidadosamente el material, y todos los antecedentes que tenía del argumento calzaba con las imágenes que estábamos analizando. Como tenía algunos problemas mecánicos que hacían su estado delicado, no se proyectó, pero si iniciamos con ello el “muro de los lamentos”...me refiero a la búsqueda de recursos financieros.

Digo esto porque en Chile no existe una asignación directa del Estado para la Universidad de Chile -que paradójicamente es Estatal y pública-, para la restauración, conservación y procesos integrales de investigación o documentación de nuestro patrimonio audiovisual, labor que realizamos desde 1960. Tuvimos que postular a concursos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pero como en los concursos uno puede ganar o perder, pues perdimos... hasta que en el año 2016 obtuvimos recursos por medio del Programa de Apoyo al Patrimonio Audiovisual, los cuales si bien eran insuficientes, era lo que nos ayudaría a una etapa inicial consistente en viajar a México, hacer un *scan* digital de la película, obtener un *dup* negativo de ella para conservación y recuperar a partir de esta copia tanto imagen como sonido, todo esto en alianza con la Filмотeca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Posteriormente la intención es darle usos educativos a la película, que permita divulgar la obra de Claudio Arrau y de José Bohr entre las nuevas generaciones. Hago esta anotación, porque el proceso de restauración no termina con la exhibición del material, sino que la misión de una Cineteca es que las películas no solamente estén en acceso o conformen un mero listado, sino que también conformen un proceso educativo, haciendo un trabajo profundo de puesta en valor. En este caso, una película de estas características, sea el detonante de lo que precisamente ocurre ahora, estar hablando de música docta o de un Premio Nacional, pero no como si fuese un pretexto, ya que nos está dando pautas para entender movimientos culturales donde el cine es una huella y un elemento que nos permite leer una historia alterna a la impuesta oficialmente, y por tanto el proceso no se cierra en la restauración o solamente con la exhibición, sino que esas etapas devengan en diálogo, discusión, análisis y estudio, acercándolo a la gente sin pasar por alto los protocolos de conservación del material, un trabajo integral por la conservación y preservación de nuestro patrimonio.

A: Ahora una pregunta un poco más técnica, tu mencionabas que esta es una película que se realiza en los albores del cine sonoro latinoamericano, ¿Qué implica esto en términos técnicos?

H: El cine sonoro debe ser la primera gran revolución de la imagen en movimiento. Es complicado darle una fecha de nacimiento al cine, al igual que las personas que no nacen todas juntas el mismo día... lo cinematográfico es más bien un proceso que surge desde mediados del siglo XIX con las posibilidades de la reproductibilidad de la imagen, lo cual incide en la producción de fotografías seriadas que recrean el movimiento a partir de los trabajos de Edison, Marey, Muybridge y posteriormente los hermanos Lumière. Concretamente, en una banda de material emulsionado fotoquímico se imprimían fotografías fijas, los “fotogramas”, que iban desglosando el movimiento en fotos fijas que luego eran reproducidas y creaban la ilusión de movimiento real. En este tipo de películas, aún no se podía imprimir en la película misma una pista de sonido, lo cual significa que es conocido como la época del cine silente: las películas se reproducían mudas con acompañamiento musical o “relatores” que en vivo explicaban la película. También se mal conoce como “cine mudo”, un concepto errado porque el cine nunca fue mudo, sino que existía una concepción sonora que por posibilidades técnicas no se podía conseguir como lo conocemos hoy, pero a cambio existían dispositivos que operaban en el campo de la sonoridad, con códigos propios, como por ejemplo las interpretaciones de piano en vivo junto a la proyección.

Desde mediados de los años veinte se comienza a experimentar con el registro de sonido, se perfeccionan los tipos de micrófonos existentes, y la industria de la música, cuyo alcance era bastante importante, comienza a incidir en las modificaciones tecnológicas del cine. Desde 1926 empiezan a desarrollarse los primeros intentos serios de la industria por crear el cine sonoro. Las primeras películas eran muy rudimentarias desde el punto de vista técnico, y se trataba más bien de adosar música y efectos sonoros a la imagen. Esto se ve modificado a partir de 1927 con películas como “El cantante de Jazz”³⁸, la cual marca un hito en la historia del cine por ser la primera parlante y con sonidos, y que además tuvo éxito comercial, aún cuando se trata de una técnica que hoy está en desuso, como era el de los discos sincrónicos, un sistema que tuvo algunas imperfecciones. Paralelamente, las demás empresas productoras de Hollywood desarrollarían un sistema empleado hasta el día de hoy, basado en imprimir la onda sonora en un espacio de la película, directamente en el material fotoquímico: esto es, convertir la onda sonora en información fotográfica para tener en la película la imagen junto al sonido, para luego en la proyección ser nuevamente convertido en onda sonora. Esto fue una verdadera revolución, ya que significó que desde ese minuto nunca más se hicieron películas silentes, expandiéndose por todo el mundo el cine sonoro o parlante. También surgieron problemas nuevos, como las barreras idiomáticas, y es por ello que Hollywood empieza a producir películas habladas en español, y en otros idiomas, para no perder esos mercados. Es en este contexto que se filman, por ejemplo, las primeras películas de Carlos

Gardel³⁹. Hollywood se convertirá en una especie de “meca” para muchos artistas hispanoparlantes que querían probar suerte en el cine, siendo José Bohr uno de ellos.

M: En mi criterio, es admirable la coordinación de la imagen y el sonido en “Sueño de amor”, porque uno escucha prácticamente obras completas tocadas por Arrau, y es admirable. Sólo en una parte vi una ligera discordancia entre el movimiento de las manos y la música, pero en el resto se ve una muy buena coordinación.

Estaba observando un dato, en la década del treinta Arrau vino a Chile en 1930, 1934 y 1938. O sea que si la película se estrenó en 1935, debe haber sido importante para mantener su imagen en el país.

H: Una pequeña acotación. Nos dimos cuenta, cuando hicimos el proceso de restauración, que hay muchos planos secuencia⁴⁰, por tanto a propósito se deja a Claudio Arrau interpretar estas piezas, y tal como mencionaba usted profesor, no hay partituras... él estaba interpretando al piano y a la vez “actuando”, por ende hay un elemento de lenguaje cinematográfico que está evidentemente puesto a disposición de Arrau.

La película está filmada casi íntegramente en estudio, y eso obedece a temas técnicos: las cámaras emitían ruido y los equipos de sonido debían estar aislados, entonces no era simple el registro en exteriores, y es por eso que se filma en interior. Me da la sensación que la escritura de guión está condicionada por estos elementos de la tecnología aún precaria o incipiente en la época, aún cuando México comienza tempranamente produciendo cine sonoro, no tenía aún la misma infraestructura que Hollywood, pero creo que los elementos del relato están articulados también en torno a estos aspectos, de manera muy hábil en su resolución.

A: Una última pregunta, antes de abrir la palabra al público, tiene que ver con algo que, de alguna forma, ambos mencionaron pero quería ver si nos podíamos detener en eso. ¿Ustedes creen que esta película, con la participación de Claudio Arrau y José Bohr, puede considerarse un hito o un capítulo más bien anecdótico? Digo en la obra de cada uno de ellos, desde el cine o la música, si tendrá una secuencia rastreable posteriormente en el tiempo. Dejo la pregunta a ambos.

M: Estaba buscando acá lo siguiente, un detallito sobre México que tiene que ver con Arrau. Hizo “Sueño de Amor”, tuvo un nutrido programa de recitales en México donde interpretó las treinta y dos sonatas de Beethoven, fue dirigido por Carlos Chávez⁴¹, pero hay una frase que dijo Arrau: “En esos días me arriesgaba a todo si estaba convencido que lo podía hacer y que lo debía hacer para mi carrera”. Vamos a conjeturar, ya que no tengo ningún dato sobre esto, pero es muy posible que el proyecto como se lo planteó Bohr -que en realidad es “mostrar a Arrau”, ya

que uno puede ver en la película como tocaba en los años treinta-, desde el punto de vista musicológico, es un documental maravilloso sobre Claudio Arrau. Y se nota que Bohr lo hizo a propósito para destacar a Arrau, es la sensación que tengo. No veo una cosa muy dramática acerca de Liszt, y los diálogos son muy cortitos, pero se ve una vida de Liszt muy bien documentada, pero hay una cosa sobre todo por mostrar a Arrau, y posiblemente él lo vio también como una oportunidad para ir promoviendo su carrera, porque ahí hizo cosas que a partir de los años cuarenta no hizo más. Desde ese momento lo toma la Friede Rothe y se dedica a dar conciertos por todo el mundo tocando un repertorio más bien estándar⁴². Pero quise citar esta frase del mismo Arrau, ya que creo que el proyecto le interesó porque en el fondo lo iba a mostrar a él, cosa muy legítima para un artista que estaba llegando al momento *peak*, desde donde iba a proyectar su carrera en Alemania y finalmente Estados Unidos.

H: Yo coincidí con el profesor Merino, ya que por esta investigación me tocó revisar documentación del paso de Claudio Arrau por México, y despertaba el furor del público. El olfato de José Bohr, en el sentido de hacer películas populares y masivas, no debe haber sido ajeno a este fenómeno, aún cuando la película habría sido un fracaso a nivel de comercialización. Si bien Bohr nunca volvió a hacer una película de época como “Sueño de amor”, el interés por el cine musical él lo desarrolla hasta en sus últimas películas, pero también está la idea de colocar personajes que tienen evidente una vinculación con lo popular.

Me da la sensación que esta película no tuvo en la época una “fortuna” de público porque posiblemente Bohr se quiso dar el gusto de hacer una película más “de arte” que algo netamente comercial. Y para esto, vuelvo sobre la idea de los plano secuencia, algo poco habitual también dentro de su filmografía, ya que acá hay una construcción del *tempo* fílmico concentrado en Arrau⁴³, conscientemente puesto al servicio de él. Es una película muy barata en términos de producción, incluso con Bohr colocando recursos desde su propio bolsillo, llevándolo a un fracaso económico que él en sus memorias lo indica como tal pero sin ningún dramatismo, sino como una pérdida de dinero que se equipara a la ganancia artística. Bohr venía de la música popular como cantante y compositor de tangos, *foxtrot*, *shimmy*⁴⁴, entre otros, ese era su campo. A mi parecer, es un hito que se junten fuera del país dos creadores vinculados con la música desde diversas perspectivas, la docta y la popular, pero también con Chile como denominador común, lo cual no puede quedar exento cuando se hace una lectura integral de la obra.

A: Damos las gracias a ambos profesores y me gustaría a continuación dar la palabra al público...

P: Buenas noches, tengo algunas preguntas sobre la restauración de la película,

¿Se refiere restauración en términos físicos del material? ¿La hacen analógicamente? ¿Luego se hace un proceso digital?

H: Los procesos de restauración nunca son cerrados, siempre tienen numerosas hipótesis derivadas. En este caso lo que hicimos fue escanear el material fotoquímico, pero previamente hacer una limpieza y reparación de sonido e imagen que nos permitiese digitalizarlo. Ahora, si existiesen recursos, se podría hacer una restauración digital que aminore las rayas, mejore el contraste, estabilización de imagen, etcétera.

P: Una segunda pregunta tiene que ver con José Bohr, ¿A él se le considera chileno o alemán? Lo pregunto porque hay cineastas que han nacido fuera del país, pero que han realizado su carrera en Chile.

H: Bueno, él sale muy pequeño de Alemania. En Punta Arenas, José Bohr es un emblema, incluso el Teatro Municipal de allá lleva su nombre. En México es también muy reconocido, ya que es un pionero del cine sonoro de ese país, aunque le decían “che” Bohr, porque tenía la nacionalidad Argentina y es ahí donde se hizo muy famoso como cantante, lo mismo que en Estados Unidos, donde él se presentaba como argentino. Para Chile es un cineasta tremendamente valioso, tanto por la cantidad de películas que hace como por sus lecturas sobre el nacionalismo, el folklore y el campesinado, es lo que se conoce como el “cine clásico chileno”, los años cuarenta. Pero también por películas emblemáticas como “El gran circo Chamorro”, posiblemente la más importante de toda su filmografía. En el caso de “Sueño de amor” es una película mexicana, con un protagonista chileno y un director argentino-alemán que se radicó en Chile en dos periodos -los años veinte y luego desde los cuarenta-, el cual contribuyó al desarrollo productivo del cine chileno.

P: Quisiera hacer una pregunta al profesor Luis Merino, ¿Existía una conexión de Claudio Arrau con el “mundo” popular?. Quería saber si Arrau se puede vincular de alguna manera a lo popular, como ocurrió con otros músicos doctos como Gustavo Becerra o Sergio Ortega⁴⁵, que sí lo hicieron.

M: Muy buena tu pregunta, déjame aproximarme a este punto. Déjame contar una anécdota de mi abuela: yo estudiaba piano clásico, pero a mi me encantaba tocar la música de salón como el vals o la polka, géneros que si bien no son “populares” en el sentido de lo masivo, sí lo eran en otros términos. Mi abuela me decía “usted no puede estudiar esta música, tiene que estudiar la música clásica”...eso se ve en Chile en el proyecto de institucionalización de la música, diferenciando la “buena música” de la “mala música”, que sería toda aquella que no es docta. Cuando Arrau parte a Alemania, la música clásica representaba lo que era la “buena música”, y él siempre estuvo en el campo de la música docta. Si lo

pensamos ahora, Arrau representaba el sueño que se podía llegar a conquistar la música docta, que era la mejor. Cuando él vino en la década del veinte, una de las cosas que él presentó aparte de la música docta, tocó una serie de fantasías entre las que se encontraba el famoso vals “El Danubio azul”⁴⁶.

Hoy día, uno de los desafíos grandes de la música docta es cómo ésta se vincula con el gran público, problema que no es solamente de acá de Chile. Cuando fuimos a cinco ciudades alemanas con la Orquesta de Cámara del Centro Artístico y Cultural de la Universidad de Chile, me di cuenta que el público estaba notablemente avejentado, bastaba en los intermedios verlos y era más viejo: por ende, hay una crisis en general de la música docta que se refleja en sus públicos.

Volviendo a tu pregunta, Arrau fue como el epítome de la música europea, pero acá. Entonces, la pregunta es cuál es su relación con Chile, la cual yo encontré en otra vivencia que tuve en cuanto al fervor que él concitaba, el mismo que sería hoy el de un *rockstar*, pero cincuenta años atrás, sin televisión. Por ejemplo, los conciertos se transmitían por radio Cooperativa Vitalicia en el Astor⁴⁷, y todo el mundo lo escuchaba como quien escucha un partido de fútbol. En síntesis, el contenido de su música es europeo, pero en cuanto provocar esta reacción de la gente fue muy latinoamericano. Sin embargo, fue un “popular europeo”, como por ejemplo al interpretar el “El Danubio azul”, melodías que todo el mundo conoce ya que todos quienes se han casado, han bailado un vals...

Hay un caso de un gran músico que yo quiero y admiro mucho, que es Roberto Bravo⁴⁸. Una vez yo conversé con él y hablábamos respecto a que hoy hay que vincularse de otra manera con los públicos. Bravo es un gran pianista clásico, pero él ha tomado este camino de tomar un repertorio “matizado”, ya que puede tocar música de Armando Manzanero o música de cine⁴⁹, otra cosa que busca llevar la música al alcance de un ciudadano de hoy. A Arrau también hay que entenderlo en un contexto que en Chile termina con el golpe militar, ya que si bien él volvió posteriormente el año 1984, ya era otro mundo. A Arrau hay que vincularlo con lo popular cuando toca vales de Strauss⁵⁰ en el Teatro Municipal de Santiago en la década del veinte.

P: Quería preguntar respecto a la Cineteca de la Universidad de Chile, sus proyectos.

H: La Cineteca de la Universidad de Chile nace en el año 1960, fue históricamente el epicentro para la conservación del patrimonio audiovisual, esto hasta el golpe de estado en 1973, cuando la cerraron los militares. En el año 2008 se reabre formalmente, iniciando un proceso de recuperación tanto de producciones chilenas como latinoamericanas.

Se da la idea mítica que hay mucho material perdido, aunque posiblemente muchos de ellos ya no van a aparecer porque el cine nunca fue considerado en Chile un objeto de arte, sino que se le entendía como un elemento de entretención. Cuando

una película dejaba de tener éxito comercial, los negativos o copias de exhibición eran recicladas para obtener un nuevo rédito comercial, ya que con la base del material se hacían peinetas, botones u otros insumos. También se extraían las sales de plata del material fotoquímico, eliminándose la imagen y el sonido.

En una opinión personal, creo que en Chile hay una crisis respecto a comprender la naturaleza del patrimonio audiovisual, porque políticamente se toman decisiones que implican recuperar sin protocolos de conservación o en su defecto materiales que tienen un valor secundario en relación a otros que aún permanecen sin acceso. El “valor del hallazgo” está en manos de un fetiche objetual que a veces solo sirve para proporcionar cifras o titulares, pero muchas veces no se hace una puesta en valor ni investigaciones, sino que importan solo los rótulos que impacten comunicacionalmente. Respecto a tu pregunta, los proyectos que estamos proyectando tiene que ver con pensar el rol de una institución estatal en la conservación y documentación, en un contexto donde la repartición de recursos que proporciona el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha sido tremendamente desigual e injusta para con la Universidad de Chile, y por tanto nos obliga a trasladar la discusión hacia la naturaleza disciplinar.

P: Para mi fue muy emocionante ver a Claudio Arrau en estas escenas, verlo en su juventud en la experiencia de interpretar a un compositor tan importante como Franz Liszt, fueron emociones diversas. Una de las cosas que me llama mucho la atención, es que Arrau ha sido reconocido como un gran intérprete de Chopin, pero no sé qué visión de Chopin podría haber tenido Arrau, debido al abuso del alcohol u otras cosas de esa índole. En cambio en Franz Liszt se ve en la película la forma en la cual éste se enamoraba. Arrau estaba lleno de pasión al momento de tocar, que tal como decía en su interpretación en la película, él no quería interpretar como un músico virtuoso, sino para encontrar la naturaleza misma de la música. Eso se ve reflejado en Arrau tocando piezas de Liszt, y también a autores como Beethoven.

M: Gracias por el comentario. Cuando Arrau hace esta película, tenía treinta y tres años, por ende estaba en la plenitud de su carrera. Él posteriormente se va a dedicar a “conquistar” a Alemania, para lo cual hizo en Berlín recitales con obras completas de Bach y Beethoven, para demostrarle con ello a los alemanes que un chileno podía tocar con tanta propiedad como un Alemán. La película muestra a un Arrau con un virtuosismo deslumbrante como pianista. Aquí hay un trabajo magnífico de restauración, ya que prácticamente son conciertos de Arrau interpretando a Liszt, y donde se puede apreciar todo su virtuosismo. Luego entrará en otra etapa, que yo llamaría filosófica-trascendental, donde justamente será un mexicano, Héctor Vasconcelos, hijo del gran Vasconcelos amigo de Gabriela Mistral⁵¹, quien planteará que Arrau es casi un filósofo que empieza a buscar el sentido trascendente de la interpretación, claro que todo eso vino después. Aquí es su

etapa como virtuoso deslumbrante, como posiblemente también era Liszt. Como dijo Luis hace un momento, esta película es casi “de culto”, por lo exquisitamente bien hecha, ya que no hay nada *folletinesco*, sino que todo fue real en la biografía de Liszt, todos los datos son exactos. Y es un Arrau en plenitud.

A: Vamos a cerrar el Cine Foro de hoy, muchas gracias a ambos invitados, los profesores Luis Merino y Luis Horta, agradecemos también al público. Cerramos este año 2017 muy contentos con esta exhibición, continuaremos realizando exhibiciones gratuitas acompañadas de Cine Foros, para poder pensar sobre las películas, dialogarlas y formar una especie de “independencia cultural”, que más allá de encuestas o cifras, es bueno que nos detengamos a evaluar los contenidos.

Muchas gracias por su participación.

Notas

- 1 Libertad Lamarque (1908 - 2000) fue una de las principales estrellas de la canción en Argentina, expandiendo su fama a otros países vecinos. Incursionó en el cine en “¡Tango!” (1933), primera película sonora realizada en ese país, y grandes éxitos como “Ayúdame a vivir” (1936) y “Besos brujos” (1938), pero en el peak de su carrera se exilia en México tras el ascenso al gobierno de Juan Domingo Perón y las diversas hostilidades que sufrió en este periodo. En México se consagra como una de las grandes actrices del cine Latinoamericano, trabajando incluso con Luis Buñuel en “Gran Casino” (1947), alcanzando más de 70 roles para cine y televisión. Ninón Sevilla (1929 - 2015), cubana de nacimiento, fue una de las iniciadoras del subgénero del “cine de rumberas”, esto es, películas articuladas en torno al baile caribeño y afroamericano, filmando más de cuarenta películas. Hilda Sour (1915 - 2003), originaria de Rancagua, participó en la primera película sonora chilena “Norte y sur” (Jorge Délano, 1934), y filmó en Argentina con importantes directores como Luis César Amadori o y Carlos Borcosque. Fue además cantante y actriz de teatro.
- 2 Se denomina como *talkies* hispanoparlantes, a las primeras películas sonoras producidas por la gran industria norteamericana, pero dirigidas específicamente a los públicos de habla hispana. Se realizaron principalmente en estudios de Hollywood y Joinville, y convocaron a artistas de toda la región. Si bien tuvieron una vida breve que abarca desde 1929 a 1933, su impacto aún no ha sido suficientemente estudiado, aún cuando permitió acercar a numerosos cineastas y actores a un tipo de trabajo profesional e industrial.
- 3 Antonio Moreno (1887 - 1967), cuyo nombre real era Antonio Garrido Monteagudo Moreno, llegaría a los Estados Unidos en 1902 aproximadamente. En 1913 ya figuraba como actor de cine, interpretando roles de “galán latino” a la par del italiano Rodolfo Valentino. Trabajó junto a grandes actrices como Pearl White, Greta Garbo, Clara Bow, entre otras. Como actor participó en más de 150 producciones, y como director realizó cuatro películas. Aparentemente su declive en ambos campos se da con la llegada del cine sonoro.
- 4 La figura de la muerte y la sepultura, como metáfora del retorno del sujeto popular a la tierra, es un motivo reiterado en el cine latinoamericano. En “El Húsar de la muerte” (Pedro Sienna, 1925), el guerrillero popular es asesinado a traición, y luego enterrado por sus leales. En “Ukamau” (Jorge Sanjines, 1966), la violación y asesinato de una campesina se da en medio de un descampado desierto, invisible frente al occidental.
- 5 “Santa” fue restaurada por José Romay para la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2003.

- 6 Con el nombre “¡Que viva México!”, se han montado numerosas versiones del material rodado. Para más información: de los Reyes, Aurelio (2006). *El nacimiento de ¡Que viva México!*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 7 José Clemente Orozco (1883 - 1949), es uno de los mayores muralistas mexicanos, comprometido con causas sociales en una obra de gran impacto en la cultura. José Guadalupe Posadas (1852 - 1913), ilustrador y grabadista, posee una obra centrada en el retrato de la cultura popular y eventos cotidianos de las clases trabajadoras, tomando como motivos el baile, la fiesta, la revolución y la muerte.
- 8 “La Mujer del puerto” fue restaurada por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2014.
- 9 Arcady Boytler (1895 - 1965), actor y director de teatro y cine. Si bien se desconocen muchos aspectos de su vida, se sabe que durante la época del cine silente recorre Europa y Sudamérica con su compañía de teatro, pasando prontamente a la realización cinematográfica. En México se convierte en un pionero del cine sonoro, y su película “La mujer del puerto” en un clásico.
- 10 “¡Vámonos con Pancho Villa!” se filma en noviembre de 1935. “Allá en el rancho grande” se filma en agosto de 1936.
- 11 José María Eça de Queiros (1845 - 1900), novelista, cuentista y cronista portugués, de gran relevancia en el siglo XIX. Algunas de sus obras han sido adaptadas al cine y la televisión, particularmente “El primo Basilio”, publicada como novela en 1878.
- 12 El teatro de revista es un subgénero de la comedia, en el cual confluyen números de música, baile y humor. En algunos casos cuenta con números frívolos cercanos al erotismo, siendo un híbrido de numerosos tipos de espectáculos, gozando de amplia popularidad.
- 13 Se denomina Cine Negro a un género eminentemente norteamericano, consistente en historias de crímenes o delitos, fuertemente estetizadas por recursos de dirección de arte y fotografía, además de guiones que ocultan un misterio a resolver. El musical es otro género surgido principalmente con la introducción del cine sonoro, donde las historias están puestas a disposición de coreografías y música, muchas veces en un espacio artificioso.
- 14 Martin Krause (1853 - 1918), pianista y compositor alemán, fue discípulo directo de Franz Liszt entre los años 1883 y 1886.

- 15 Johan Sebastian Bach (1685 - 1750), compositor perteneciente al periodo Barroco, es uno de los músicos doctos más influyentes en la historia. Arnold Schönberg (1874 - 1951), es pionero en la música atonal y dodecafónica, descubriendo innovadoras formas en la música docta.
- 16 Ludwig van Beethoven (1770 - 1820), compositor y director de orquesta alemán, uno de los autores más importantes en la historia de la música. Igor Stravinsky (1882 - 1971), compositor y director de orquesta ruso, es uno de los más influyentes e innovadores autores del siglo XX, abordando desde la música atonal hasta el jazz.
- 17 Arthur Rubinstein (1887 - 1982), es junto a Claudio Arrau uno de los pianista más virtuosos del siglo XX. Tuvo una aparición en la película "Follow the boys" (Edward Sutherland, 1944).
- 18 Si bien una parte de su filmografía estadounidense y mexicana actualmente no se conserva, reportes de prensa permiten reconstruir los temas abordados. En el caso chileno, la única película de época registrada sería "Si mis campos hablaran" (José Bohr, 1947), ambientada en 1847. Sobre los temas tratados, en "El gran circo Chamorro" (José Bohr, 1955) nuevamente propone las rupturas amorosas producto de las diferencias de clases, así como el retorno a la raíz como la recuperación de un paraíso perdido, esta vez, en el mundo de la modernidad y el capitalismo.
- 19 Josef Danhauser (1805 - 1845), pintor austriaco especializado en retratos, pintor de escenas históricas y pintor de género.
- 20 La UFA, sigla de Universum Film AG, era la empresa alemana más importante de producción cinematográfica. Fundada en 1917, en sus estudios filmaron autores como Fritz Lang, Arnold Fanck, Max Ophüls y Friedrich Murnau. A partir de 1933, y paulatinamente, el nazismo comenzó a controlar los contenidos de las películas producidas por esta empresa, con lo cual muchos cineastas emigraron a Estados Unidos. En este periodo, se realizan numerosas películas musicales y de entretenimiento. Su cierre se produce en la década del cuarenta, con el fin de la Segunda guerra mundial.
- 21 "El gran circo Chamorro" fue restaurada en el año 2016 por la Fundación Séptimo Arte y la Cineteca de la Universidad de Chile, con el apoyo de la Universidad de Talca y Televisión Nacional de Chile.
- 22 Antonio Radonich (1899 - 1971), funda en 1919 la empresa productora "Böhr & Radonich Magallanes Film Co.". En 1924 crea la primera sala de cine en Porvenir, la más austral del mundo.

- 23 Carlos Gardel (1883, 1887 ó 1890 - 1935), cantante y actor, uno de los mayores fenómenos musicales de Latinoamérica. Su obra ha trascendido mundialmente popularizando principalmente el tango. Su muerte se produce en un accidente aéreo, marcando a toda una generación.
- 24 “La sangre manda” (1933), “¿Quién mató a Eva?” (1934) y “Tu hijo” (1934).
- 25 “Marihuana, el monstruo verde” (1936), película policial mexicana en la cual Bohr es director, actor, productor, guionista y compositor.
- 26 El cine de opereta es un subgénero derivado de la ópera, caracterizado por la alternancia entre musical, textos hablados y canciones. Alemania se caracterizó por realizar numerosas de estas producciones en los años treinta.
- 27 Rosita Renard (1894 - 1949), pianista chilena, desde 1910 se radica en Alemania donde se convierte en alumna de Martin Krause, siendo distinguida con numerosos premios. Realizó exitosas giras por Estados Unidos, y fue contratada por la Universidad de Chile, donde ejerció la docencia. Fallece a los 55 años.
- 28 Carl Czerny (1791 - 1857), compositor e intérprete austriaco, fue alumno directo de Ludwig van Beethoven y Mario Salieri.
- 29 Arthur Rubinstein (1887 - 1982), considerado uno de los grandes pianistas del siglo XX. Alfred Cortot (1877 - 1962), pianista franco-suizo, destacado durante la primera mitad del siglo XX como intérprete de Frédéric Chopin, Robert Schumann y Claude Debussy.
- 30 Frédéric Chopin (1810 - 1849), compositor y pianista polaco, influyente por sus creaciones pertenecientes al estilo romántico.
- 31 Sigismund Thalberg (1812 - 1871), pianista y compositor suizo, uno de los más virtuosos de la primera mitad del siglo XIX.
- 32 George Sand (1804 - 1876), seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, escritora francesa. Transgresora y librepensadora, cambió su nombre y comenzó a emplear vestimentas masculinas, accediendo a lugares vedados para una mujer. Es considerada una autora fundamental del romanticismo literario francés.
- 33 Alfred de Musset (1810 - 1857), escritor, poeta y dramaturgo francés perteneciente a la corriente del romanticismo.

- 34 Edgard Varèse (1883 - 1965), compositor francés radicado en Estados Unidos, precursor de la música concreta, experimentó con el concepto de “ruido” y es una fuerte influencia para la música electrónica.
- 35 Bela Bartók (1881 - 1945), compositor y pianista húngaro, dedicó parte importante de su obra a investigar la música de Europa oriental.
- 36 Merino, Luis (1984). “Claudio Arrau en la Historia de la Música Chilena”: *Revista Musical Chilena*, Vol. 38, nº 61. Santiago: Universidad de Chile.
- 37 La Lucha Libre es una derivación de la Lucha, deporte que consiste en derrotar a un oponente por medio de diversas técnicas de contacto, y del que existen antecedentes en Grecia y Egipto hacia el 2000 A.C. La Lucha Libre une espectáculo y deporte, donde los competidores emplean muchas veces máscaras y apodos. Se populariza desde el siglo XIX en toda Latinoamérica, particularmente en México, donde surgen íconos populares como “El Santo” y “Blue Demon”, que incluso protagonizan numerosas películas. En Chile se le denominó “Cachacascán”, posiblemente como derivación del término anglosajón “Catch as catch can”, cuya traducción sería “Agarra como puedas agarrar”, el cual era empleado originalmente en los espectáculos realizados en México y Estados Unidos, aunque derivado de Irlanda e Inglaterra. El “Cachacascán” chileno tuvo su momento de gloria desde los años cuarenta, cuando se realizaban masivas veladas en el Teatro Caupolicán de Santiago, donde destacan los luchadores Gato Villegas, el Conde de Sousa, el Fantasma DiPietro, el Chúcaro de la Jara, Máscara Roja, El Judío Aaron Steiner, Desiderio, Carlos Pabs, Diego Torres, Barba Negra, Barba Roja, Conde de Sousa y Manuel Tolosa. Su decadencia se da en los años setenta con la introducción de la televisión de estos espectáculos, que si bien alcanzaron la masificación en una nueva generación, también significó el ocaso de algunas figuras como Míster Chile, La Momia o La Araña.
- 38 “The Jazz Singer” (Alan Crosland, 1927), película norteamericana producida por la empresa Warner, que alterna sonidos y textos por medio de discos sincronizados a la proyección de la película. Se transforma en un hito y es considerada la primera película sonora, aún cuando en rigor ya se habían filmado previamente documentales con esta técnica.
- 39 “Las luces de Buenos Aires” (Adelqui Millar, 1931), “Melodía de arrabal” (Luis Gasnier, 1932) o “El tango de Brodway” (Luis Gasnier, 1934), solo por nombrar algunas.
- 40 Se conoce como plano secuencia una toma de larga duración inserta en el relato de la película.

- 41 Carlos Chávez (1899 - 1978), compositor y director de orquesta mexicano, fundador de la Orquesta Sinfónica de México.
- 42 Friede Rothe (1914 - 2003), fue la representante del pianista Claudio Arrau.
- 43 Se entiende como *tempo* fílmico la construcción de temporalidad al interior de un relato audiovisual, autónomo a un posible tiempo real objetivo.
- 44 El tango es un género musical y de danza tradicional de Argentina y Uruguay, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2009. El *foxtrot* o *fox-trot* es un género musical y danza surgido en los Estados Unidos durante inicios del siglo XX, cercano al jazz. El *shimmy* es también originario de los Estados Unidos, aunque su génesis se ubica a finales del siglo XIX en comunidades afroamericanas, siendo adaptado y popularizado en la década del veinte.
- 45 Gustavo Becerra (1925 - 2010), compositor, académico y musicólogo chileno radicado en Alemania luego del golpe de estado de 1973, fue pionero en la música electroacústica, además de realizar música para numerosas películas. Sergio Ortega (1938 - 2003), compositor, pianista y académico chileno radicado en Francia luego del golpe de estado de 1973, destacado por la combinación entre música docta y vernácula, autor de las canciones “El pueblo unido” y “Venceremos”, además de la música para el film “El chacal de Nahueltoro” (Miguel Littín, 1969). Ambos autores, fuertemente vinculados a la Universidad de Chile, marcan antecedentes en la apertura de la música docta nacional.
- 46 “An der schönen blauen Donau” o “El Danubio azul”, es un vals compuesto por Johann Strauss en 1866.
- 47 El Teatro Astor estaba ubicado en pleno centro de Santiago, fue un lugar destinado a conciertos de música docta y popular, destacando las presentaciones de Louis Armstrong e Igor Stravinski. El primer disco chileno registrado en vivo se realizó en este Teatro: “Buddy Richard en el Astor” (RCA Victor, 1969).
- 48 Roberto Bravo (1943), pianista chileno de reconocida fama internacional, se destaca por la combinación entre música docta y popular.
- 49 Armando Manzanero (1935), compositor e intérprete popular mexicano, ha grabado más de 30 discos y musicalizado numerosas películas. Entre sus canciones más famosas se cuentan “Esta tarde vi llover” (1967) y “Somos novios” (1968).

- 50 Johann Strauss (1825 - 1899), compositor austriaco famoso por escribir en 1866 el vals "An der schönen blauen Donau" o "El Danubio azul".
- 51 Héctor Vasconcelos (1945), es un diplomático mexicano y escritor, donde destaca su obra "Cuatro aproximaciones al arte de Arrau; Perfiles del sonido" (Fondo de Cultura Económica, 2002). José Vasconcelos (1882 - 1959), educador, funcionario público y filósofo mexicano, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México y Secretario de Instrucción Pública.



Fotograma de Sueño de Amor (1935)
Cineteca Universidad de Chile



Fotogramas obtenidos durante el proceso de recuperación de la película
Nitrato 35mm con sonido óptico
Cineteca Universidad de Chile

Ficha técnica

Título

Sueño de amor

Títulos alternativos

La vida de Liszt, Rapsodia de amor, Serenata de amor

Año de realización

1935

Filmada a partir del 1 de marzo de 1935 en los estudios México-Films.

Dirección

José Bohr

Producción

Duquesa Olga (José Bohr y Eva Limiñana)

Fotografía

Alex Phillips (Blanco y negro)

Música

Franz Liszt interpretado por Claudio Arrau

Sonido

B.J. Kroger

Protagonistas

Claudio Arrau, Manuel Buendía, Carmen Conde, Elena D'Orgaz, Josefina Escobedo, Consuelo Frank, Pilar Mata, Irene Obermayer, Julieta Palavicini, Godofredo de Velasco, Carlos Villatoro

Duración

70 minutos

Estreno

En México, el 4 de abril de 1935, Cine Palacio, Ciudad de México.

En Chile, el 25 septiembre de 1935, Cine Carrera y Cine Victoria, Santiago.

En Estados Unidos, en enero de 1936, Teatro Campoamor, Nueva York.

Biografías

José Bohr

Nacido en Alemania en 1901, su familia llega en 1905 a Punta Arenas, donde vive hasta 1921. En este periodo incursiona en el cine junto a Antonio Radonich, filmando cortometrajes cómicos y noticieros documentales y creando la Böhr & Radonich Magallanes Film Co. Hacia 1922 viaja a Argentina e incursiona como cantante y compositor de tangos, fama que lo hace ir a probar suerte a los Estados Unidos, donde hacia finales de la década participa en las primeras películas sonoras habladas en español y protagoniza “Sombras de Gloria”, la primera de ellas. En 1932 emigra a México, donde compatibiliza sus actuaciones como cantante junto a la producción de películas. Es ahí donde coincide con Claudio Arrau, el destacado pianista chileno, con quien filman la película “Sueño de Amor” en 1935.

Bohr retorna a Chile en la década del cuarenta, posiblemente estimulado por las posibilidades de producir películas debido a la creación de los estudios estatales Chilefilms en el año 1942, incentivo que lo lleva a desarrollar sus propias empresas productoras y realizar numerosos films que lo convierten en uno de los cineastas chilenos más prolíficos. En 1947 establece una alianza con México para filmar “Yo vendo unos ojos negros” que significó la visita al país del director Joselito Rodríguez y la actriz “chachita”.

En los años cincuenta y sesenta inicia espectáculos revisteriles en Santiago e inicia algunas giras musicales por países de Sudamérica. Filma “El gran circo Chamorro” (1955), considerada la más lograda de sus obras. Luego se produce su ocaso como director, siendo su última película “Sonrisas de Chile” (1970), un intento de picaresca. Posteriormente se dedica a la escritura de sus memorias, que publica en diversos libros como “¡Luz! ¡icámara! ¡acción! retrospectiva de una vida” (1976), “Chaplin está vivo, un relato sensacional” (1978) y “Desde el balcón de mi vida” (1987).

En 1992, la División de Cultura del Ministerio de Educación restaura “La dama de las camelias” (1947). Bohr asiste al estreno, siendo homenajeado por su aporte al cine nacional.

Fallece el 29 de Mayo de 1994 y sus restos fueron esparcidos en el Estrecho de Magallanes, lugar de infancia y evocaciones permanente en su obra. El Teatro Municipal de Punta Arenas lleva actualmente su nombre, y la Universidad de Chile ha restaurado dos de sus películas, “El gran circo Chamorro” y “Sueño de Amor”.



José Bohr en México (1930)
En: de la Vega Alfaro, Eduardo (1992)



Claudio Arrau a la edad de 20 años (1923)
Museo Histórico Nacional

Claudio Arrau

Nace en Quirihue, zona cercana a Chillán, el 6 de febrero de 1903. Es considerado como uno de los mayores intérpretes de música docta en la historia del siglo XX. Estudia con Martin Krause, quien era discípulo directo de Franz Liszt. Premio Nacional de Artes, otorgado en 1983.

La familia Arrau se traslada tempranamente a Chillán, donde Claudio se inicia en la interpretación del piano producto de las enseñanzas de su madre, quien nota que se trata de un niño prodigio: a los tres años lee partituras y a los cinco ofreció su primer concierto, lo que le vale una beca del Gobierno de Chile para estudiar en Europa, con Krause, en Berlín. En 1925 se incorpora como profesor del Conservatorio Stern, y su fama se acrecienta dado los numerosos conciertos que realiza en toda Europa y Norteamérica. Con la llegada del nazismo, Arrau se radica en Estados Unidos desde 1941, y en 1943 funda la Academia Arrau en Nueva York.

Su repertorio se compone principalmente de obras de Franz Lizst, Robert Schumann y Ludwig Van Beethoven, en algunos casos siendo considerado el intérprete de mayor calidad para estos autores.

Entre los numerosos premios y distinciones se pueden considerar: Hijo Ilustre de México (1949), Doctor Honoris Causa de la Universidad de Chile (1949), Hijo Benemérito de Chillán (1959), Caballero de la Orden de las Artes y las Letras, Francia (1965), Premio Mundial de la Música, otorgado por la UNESCO (1983), Premio nacional de Artes Chile (1983), Miembro Honorario de The Royal Philharmonic Society of London, Inglaterra (1988).

Muere en Austria el 9 de junio de 1991, y sus restos fueron repatriados bajo su expresa petición para ser sepultado en Chillán.

Bibliografía

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

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

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

De la Vega, Eduardo (1999). "La mujer del puerto". En: Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.). *Tierra en Trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.

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

Ercilla (1991). *Claudio Arrau: El maestro*. Santiago: Sociedad Editorial Revista Ercilla.

Horowitz Joseph (1984). *Arrau*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A.

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

Merino Montero, Luis (2004). *Claudio Arrau: memorial cultural del Ñuble*. Chillán: Universidad del Bio Bio, Proyecto Editorial Grandes del Ñuble.

Merino Montero, Luis (1984). "Claudio Arrau en la Historia de la Música Chilena". En: *Revista Musical Chilena*, Vol 38, nº 61. Santiago: Universidad de Chile.

Mraz, John (2010). "La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes". En: *La Trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes*. México: Filmoteca Universidad Autónoma de México.

Oroz, Silvia (1992). "La mujer en el cine latinoamericano". En: *Cine Latinoamericano años 30-40-50*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM.

Oroz, Silvia (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.

Ossa Swears, Carlos (2013). *El ojo mecánico. Cine Político y Comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Peña, Fernando Martín (2009). "Mosaico Criollo". En: *Colección Mosaico Criollo. Primera*

Antología del Cine Mudo Argentino. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, INCAA, Ministerio de Cultura.

Sadoul, Georges (1989). *Historia del cine mundial*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Vargas, Juan Carlos (1999). "El prisionero trece": Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.) *Tierra en Trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.

Prensa

Ecran (Santiago, 1932 - 1937)

El Diario Ilustrado (Santiago, 1935)

El Redondel (México, 1935)

Hoy (Santiago, 1935)

Mundo Cinematográfico (México, 1934)

Revista de Revistas (México, 1934-1935)

