



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

El rol de José Bohr en la cultura de masas en Chile a principios del siglo XX

Tesina para optar al grado académico de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

CAMILA CAMPOS PÉREZ

PROFESOR GUÍA
SERGIO ROJAS CONTRERAS

PROFESOR CO-GUÍA
LUIS HORTA CANALES

Santiago de Chile
2023

Dedico esta tesina a las innumerables personas que me ayudaron en este proceso, en especial a mi mamá Flor, por su inmenso amor y dedicación, a mi hermana Antonia, por su inagotable apoyo y comprensión, al profesor Luis Horta, por su guía y colaboración en todo momento, a Valentina Ávila, por su cooperación y buenos deseos, a mis amigas Daniela y Rayen, por escucharme e impulsarme, y finalmente a mi perro Toñito, por acompañarme siempre en las largas jornadas de trabajo.

RESUMEN

José Bohr fue, además de un prolífico director de cine de la época clásica de la filmografía nacional, un compositor, cantante, actor y productor dentro de la industria cultural. En nuestro país, logró realizar numerosas películas que pasaron a la historia del cine nacional y permitieron un avance en materia de la creación de una industria filmica local, la cual, sin embargo, no llegó a constituirse, pero de la que Bohr fue un gran impulsor. Así, el presente trabajo tiene como objetivo ahondar en su rol dentro de la industria nacional cultural en la primera mitad del siglo XX, enfocándose principalmente en su cinematografía de la década del cuarenta y cincuenta realizada en Chile. De esta manera se explorará también la representación identitaria nacional y popular a través de sus filmes los cuales abordan temáticas del campo y la ciudad chilena. Asimismo, y para su cumplimiento, se explorarán definiciones y parámetros históricos los cuales ayudarán a determinar con mayor exactitud desde donde se instala su obra. Finalmente se realizarán análisis de sus filmes junto con sus revisiones críticas de la época (fuentes primarias) con el propósito de exponer las versiones identitarias de la chilenidad según la visión de José Bohr.

ABSTRACT

José Bohr was, in addition to a prolific film director from the classic era of national filmography, a composer, singer, actor and producer within the cultural industry. In our country, he managed to make numerous films that were embodied in the history of national cinema and allowed progress in the creation of a local film industry, which, however, was not established but of which Bohr was a great promoter. The present work aims to delve into the role of José Bohr within the national cultural industry in the first half of the 20th century, focusing mainly on his cinematography from the forties and fifties produced in Chile. In this direction, the national and popular identity representation will also be explored through his films, which will address themes of the Chilean countryside and cities. Likewise, and for its compliance, historical details and parameters will be explored, which will help to determine more accurately from where his work is installed. Finally, an analysis of his films will be carried out together with their reviews of the time (primary sources) with the purpose of exposing the identity versions of Chileanness according to the vision of José Bohr.

ÍNDICE

Resumen	3
Introducción	7
I. IDENTIDAD NACIONAL EN LA INDUSTRIA CULTURAL DEL PERIODO	
1.1 SOCIEDAD CHILENA DE A PRINCIPIOS DE SIGLO XX	15
1.1.1 Elite decimonónica	16
1.1.2 Grupos medios	21
1.1.3 Sector trabajador	27
1.2 IDENTIDAD NACIONAL EN LA INDUSTRIA CULTURAL CHILENA	35
1.2.1 Identidad nacional	36
1.2.2 Representación, cultura popular y humor	50
1.2.3 Risa y clases proletarias	54
1.2.4 Tecnologías y masificación de la estética huasa	69
II. JOSÉ BOHR DENTRO DE LA INDUSTRIA CULTURAL NACIONAL	
2.1 EL TRAYECTO DE JOSÉ BOHR DENTRO DE LA INDUSTRIA CULTURAL	87
2.1.1 Primeros trabajos de José Bohr en el ámbito cultural	88
2.1.2 Irrupción en el plano musical	91
2.1.3 Consolidación en el cine nacional	96

2.2 EL CINE DE JOSÉ BOHR EN LA INDUSTRIA CULTURAL NACIONAL DURANTE LA DÉCADA DEL CUARENTA	99
2.2.1 El significativo cinematográfico en la obra de José Bohr	100
2.2.2 Identidad en el cine chileno de la década del cuarenta	116
2.2.3 El cine de José Bohr en Chile	126
III. OBRA FÍLMICA DE JOSÉ BOHR E IDENTIDAD NACIONAL	
3.1 REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS DE LOS FILMES DE JOSÉ BOHR REALIZADOS EN LOS AÑOS CUARENTA	135
3.1.1 Análisis de los filmes de José Bohr	136
3.1.2 Sistematización de filmes	222
Conclusión	234
Bibliografía	238
Anexo	247

INTRODUCCIÓN

De acuerdo a Max Horkheimer y Theodor Adorno, las industrias culturales se explican en términos tecnológicos como métodos de reproducción a gran escala, en serie y en función de la economía generando manifestaciones domesticadas de todo género¹. Entre ellas comparten ciertas características particulares, tales como tener limitados centros de producción, públicos y recepción difusas y ofrecimientos de productos estándares para necesidades estándares. Del mismo modo, para Pierre Bourdieu se encuentran dentro de un sistema de producción de mercado de bienes simbólicos el cual, a su vez, engloba la vida artística, intelectual y cultural en general, y el éxito o fracaso de sus productos dependerá de los ingresos que generen y de cuán capaces sean de administrar el tiempo libre de sus consumidores.

Su desarrollo dependerá entonces de la ampliación del público gracias a la generalización de la enseñanza elemental que posibilita el acceso de nuevas clases al consumo simbólico². En cuanto a sus manifestaciones o unidades de producción, estas corresponden al dominio de la radio, la televisión, la prensa y el cine. Este último, entre muchas otras cosas, es también, según el teórico e historiador de cine Román Gubern, industria y comercio³. Dentro de ellos, la película actúa como un producto que entrega ingresos a los trabajadores de la industria, desde actores y productores hasta exhibidores y distribuidores, proceso en el cual los intereses financieros cobran preponderancia sobre todo rigiendo los destinos de la producción⁴.

¹HORKHEIMER, Max/ ADORNO, Theodor. Dialéctica del Iluminismo. Pág. 2. Editorial Sudamericana. Argentina, Buenos Aires, 1988.

²BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura. Pág. 87. Siglo Veintiuno Editores. Argentina, Buenos Aires, 2013.

³GUBERN, Román. Historia del cine. Pág. 11. Editorial Anagrama. España, 2017.

⁴Ibíd, p.12.

Junto con esta industria, aparece, desde principios de siglo XX, el star system como uno de los elementos más característicos y decisivos de esta última. Con orígenes que se remontan junto con la aparición de la corriente cinematográfica francesa del Film d'art, fue explotado por los norteamericanos, en un principio, para romper con el anonimato de los actores y así combatir los rigurosos estándares industriales de las películas de principios de siglo, sin embargo, este nuevo star system no demoró en crear nuevos estándares orientados en la consagración de las estrellas arquetipos⁵. De esta manera, se apoyó básicamente en la popularidad de los actores y en sus recaudaciones en la taquilla de estrenos, teniéndose en cuenta una clara preocupación por la elección de los actores y actrices, y existiendo así intérpretes de una rentabilidad superior a la de otros⁶. Así, se forjó un estilo de cine apoyado por estrellas, caracterizado por el culto a la personalidad y al arquetipo ideal de la época, todo con el fin de constituirse como un agente estimulante de primer orden en el desarrollo y conocimiento de la industria cinematográfica⁷.

Con este star system, la industria del cine norteamericano dejó también un característico y particular estilo narrativo, el estilo triangle, patrimonio del clasicismo norteamericano⁸. Estilo caracterizado por ilustrar la prioridad del funcionalismo sobre la estética con un lenguaje sencillo, directo y eficaz. Posteriormente definido como cine clásico, este estilo es señalado por el crítico e historiador de cine Lauro Zavala, como el resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo correspondido entre 1900 y 1960⁹. Dichas estrategias cinematográficas se basan en un cine narrativo consistentemente reconocible en el tiempo por sus espectadores debido a las convenciones visuales, sonoras, genéricas e

⁵Ibíd, p.110.

⁶Ibíd, p.111.

⁷Ibíd, p.113.

⁸Ibíd, p.124.

⁹ZAVALA, Lauro. Cine clásico, Moderno y Posmoderno. Pág. 1. En Revista Razón y palabra. México, 2005.

ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador recoja el sentido último de la historia y sus connotaciones¹⁰. De igual manera, dentro de esta tradición, los géneros cinematográficos cumplen una función importante en la industria principalmente debido a que, según el teórico de cine Rick Altman y a pesar de la polivalencia del concepto, sirven como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de películas¹¹. Entre ellos podemos encontrar el musical, el cine bélico, el western, el biopic, entre otros, sin embargo, lo importante es señalar que los géneros cinematográficos constituyen el resultado de las condiciones materiales de la producción comercial de las películas¹².

Dentro de este contexto, en el incipiente ambiente cinematográfico en Chile, especialmente durante la década del cuarenta, se produjeron, entre casas productoras independientes y producciones con el financiamiento estatal de ChileFilms, un número de aproximado de cuarenta y ocho filmes, cifra calculada en relación a la investigación del historiador de cine Julio López Navarro.¹³ El cine de dicho periodo se podría calificar como un cine industrial, económicamente rentable y caracterizado por imitar cánones cinematográficos extranjeros, especialmente aquellos ricos en modalidades típicas de Hollywood. Este cine industrial realizado en Chile, apelaba al humor y la risa fácil del público, siendo básicamente producidas comedias con tintes dramáticos, con subgéneros que fluctuaban entre la comedia campera y la de ciudad. Lo anterior contribuyó a crear una visión del cine nacional de los años cuarenta basadas en

¹⁰Ibíd, p.1.

¹¹ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Pág. 35. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina, 2000.

¹²Ibíd, p.37.

¹³LÓPEZ NAVARRO, Julio. Películas Chilenas. Pág. 22. Ediciones Pantalla Grande, 1997. Se señala: “En el caso de films no vistos o vagamente recordados nos hemos añadido a la documentación de la época. Al respecto, cabe destacar que revista Ecran, pese a sus limitaciones, es la única fuente realmente especializada en cine en décadas pasadas”.

obras que respondieran al desafío de entregar una cierta imagen de la chilenidad y una cierta lectura de la realidad social del momento¹⁴.

En cuanto a la producción de este periodo, la historiadora de cine Jacqueline Mouesca señala cuatro segmentos dominantes; las películas de Eugenio De Liguoro, las de Jorge Délano, las de José Bohr y las que se realizaron bajo el alero de Chile Films¹⁵. Y sería justamente este último director, José Bohr, con su estilo rápido como cineasta y su capacidad para captar el humor del público, quien se insertó rápidamente dentro de la industria nacional con una prolífica trayectoria que dejaría éxitos notorios en la taquilla¹⁶. Su cine, que conjuga comedia y drama, se basa en una doble apropiación, partiendo desde un patrón cultural externo, además de un contexto cultural local, que no estará dado simplemente por los elementos decorativos de este último contexto, sino también por la evidenciación del espectáculo pero con los mismo códigos de dicho espectáculo¹⁷. En sus películas, sus personajes principales son generalmente huasos y rotos, en muchas ocasiones representando el encuentro entre campo y ciudad, y en otras tomando como temática la vida rural y la cultura huasa¹⁸.

Es con este objetivo que el realizador trata de integrar al mundo popular en sus filmes, generalmente mediante la comedia costumbrista y la comedia ciudad (que refleja la migración campo-ciudad), en esta última, y de acuerdo a Eduardo Santa Cruz: *“Existe un contraste entre identidades populares en donde el huaso, la identidad popular campesina, conserva la pureza, inocencia, generosidad,*

¹⁴SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y sociedad en Chile en la década del 1940. Pág. 66. En *La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno*. Editorial Universitaria. Chile, 2017.

¹⁵MOUESCA, Jacqueline/ ORELLANA, Carlos. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 71. Editorial LOM. Chile, 2010.

¹⁶CAVALLO, Ascanio/ DÍAZ, Carolina. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los años 60*. Pág. 56. Uqbar Editores. Chile, 2007.

¹⁷SANTA CRUZ G., José M. José Bohr y un cine ausente. Pág. 49. En *El cine que fue; 100 años de cine chileno*. Editorial Arcis. Santiago, Chile, 2011.

¹⁸SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y sociedad en Chile en la década del 1940. Pág. 66. En *La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno*. Editorial Universitaria. Chile, 2017.

*etc., valores que serían propios de la verdadera alma nacional y de un ambiente urbano en que predominan pseudo valores modernos, más bien universales, marcados por el individualismo y la lucha y la competencia de todos contra todos*¹⁹”. Así, Bohr intenta construir una identidad chilena asociada a lo popular como pilar central de esta, en una relectura de lo picaresco en el personaje del roto chileno, donde lo individual, lo campesino y el emprendimiento serán los motores para la construcción de una visualidad de lo chileno²⁰. Y es justamente en este tipo de cine, como un espectáculo apto para todo tipo de audiencia, en donde José Bohr comprendió su rol esencial en la incipiente cultura de masas en Chile, el de un cine proto industrial que tuvo como deseo y pretensión transformarse en un agente del proceso modernizador desarrollista de Chile²¹.

En relación a esto último, el autor se desarrolló en diversos ámbitos de la industria, por ejemplo, en el plano musical como músico y compositor. Sin embargo, fue en el cine donde su figura alcanza mayor relevancia, sobre todo en el plano nacional. En Chile desarrolló una prolífica carrera que le permitió crear películas con temáticas inspiradas en ambientes y situaciones propiamente nacionales, llegando a filmar la suma de dieciséis films, cifra, según Jacqueline Mouesca, no superada por ningún otro cineasta nacional²². En sus filmes, además, solían aparecer actores populares de la época, tales como Eugenio Retes, Lucho Córdoba y Ana González, generalmente en roles cómicos e interpretando a los personajes principales. Un ejemplo de su rol como director está dado en esta reseña de la Revista Ercilla sobre su película Tonto Pillo, estrenada en 1948 y protagonizada por Lucho Córdoba. En ella, el periodista Hernán Millas escribe sobre el realizador y la situación del cine en ese

¹⁹SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico. Pág. 6. En Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile. Chile, 2008.

²⁰SANTA CRUZ G., José M. José Bohr y un cine ausente. Pág. 44. En El cine que fue; 100 años de cine chileno. Editorial Arcis. Santiago, Chile, 2011.

²¹Ibíd, p.42.

²²MOUESCA, Jacqueline/ ORELLANA, Carlos. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 77. Editorial LOM. Chile, 2010.

momento: *“Cuando se produjo el naufragio, embarcaciones pequeñas tomaron la quijotesca tarea de cubrir la navegación. En uno de esos faluchos va José Bohr. No se le puede pedir que transporte a los espectadores en compartimientos de lujo, sino en rudimentarias cabinas que lleva. Y si logra llegar a puerto, es justo y leal reconocerle su temple y su fervor”*²³.

De esta manera, estudiar los dispositivos que empleó un cine local de orientación comercial, y dentro del fenómeno de un cine industrial global, es de especial relevancia en el caso de las producciones de José Bohr. Así, el tema de la presente tesina se enfocará en entender cuáles fueron los dispositivos estéticos y culturales empleados por Bohr en el cine chileno de los cuarenta y cincuenta, bajo el modelo de las industrias culturales de principios del siglo XX. De esta forma, el objetivo general de esta investigación consistirá en examinar la representación de la identidad nacional en los filmes de José Bohr, enfocándose principalmente en aquellos producidos en la década del cuarenta, su periodo de mayor producción en el país. Asimismo, el cumplimiento de este objetivo general se dará en el curso de los tres capítulos que conforman esta tesina, en donde el primero se enfocará en comprender la relación entre la identidad nacional e industria cultural del periodo.

Luego, el segundo de ellos, será examinar la representación de la identidad nacional dentro de la industria cultural a través del cine de José Bohr, y el tercero y último de ellos, será analizar la representación de la identidad nacional a través de los filmes del realizador en la década del cuarenta. Finalmente, y a razón de estos objetivos, cabe preguntarse la siguiente interrogante: ¿Cuáles fueron los dispositivos estéticos empleados por Bohr para “imaginarse” la chilenidad, y que, además, tuviesen positiva repercusión en el público? En ese

²³MILLAS, Hernán. Desde mi butaca; Tonto pillito: Film chileno. P.27. En revista Ercilla N°627, Santiago, Chile, 16 de marzo de 1948.

sentido, la asistencia del público fue esencial para el modelo industrial y para el cine de Bohr, quien, debido a su prolificidad, demostraría que tuvo un impacto significativo en los públicos nacionales porque logró, con temas locales, romper con la hegemonía del cine norteamericano, mexicano y argentino.

I. IDENTIDAD NACIONAL EN LA INDUSTRIA CULTURAL DEL PERIODO

1.1 Sociedad chilena de a principios de siglo XX

1.1.1 Elite decimonónica

Desde mediados del siglo XIX, la elite tradicional había logrado consolidar un sello distintivo, en el que confluyeron valores comúnmente aceptados, un tono de vida bastante uniforme, un ritual social muy complejo y una extendida red de parentescos consanguíneos y colaterales²⁴. De esta manera, estos parentescos pudieron ser rastreados desde la oligarquía, periodo en donde se incorporaron a la aristocracia ricos mineros del cobre y plata de atacama, los primeros empresarios del salitre de Antofagasta, comerciantes británicos con fortunas hechas en el ámbito mercantil y finalmente banqueros, quienes serían los encargados de proyectar su espíritu especulativo y financiero²⁵. Muchos de los apellidos de esta época, aún resuenan en la actualidad, siendo algunos de los más reconocidos los Matta, Gallo, Cousiño, Subercaseaux, Goyenechea, Ross, Mac-Iver, Edwards, Eastman, entre otros. La importancia de estos lazos familiares radicó en una sólida posición de preeminencia social y económica, las cuales, más tarde, sirvieron para conformar la plutocracia dirigente y la elite oligárquica chilena²⁶.

Principalmente establecida en Santiago, la élite se instaló en la capital con el propósito de instaurar una cultura urbana que emulara los códigos sociales occidentales de las clases dirigentes europeas con el objeto de ayudar a la sociabilidad de los miembros de ésta misma. Esta eventual complejización de la sociedad se dio mediante una remodelación de la ciudad por parte de las elites con la finalidad de borrar las huellas de un pasado colonial²⁷. Lo anterior también contribuyó a la segmentación territorial de Santiago, la cual estableció

²⁴SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 795. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

²⁵GÓNGORA, Mario. Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX. Pág. 17. Editores La Ciudad. Santiago, Chile, 1985.

²⁶VICUÑA, Manuel. La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo. Pág. 64. Editorial Sudamericana. Chile, 2001.

²⁷Ibíd, p. 65.

claramente los límites entre la manera de vivir de la élite y los sectores populares, además de contribuir con la estructuración de una jerarquía social entre las diferentes clases en la capital. En relación a su modo de vida, un ejemplo de lugar de encuentro de los sectores acomodados, fue el Club de la Unión. Fundado en el año 1864, fue el lugar de reunión de los más selectos miembros de la élite santiaguina, sin embargo, con el paso del tiempo, su popularidad fue desplazada con la aparición de clubes similares en la capital.

En cuanto a la actividad económica de la elite tradicional, la agricultura fue durante largo tiempo su principal fuente de ingreso. No obstante, su baja rentabilidad con respecto al resto de las actividades económicas, tales como la actividad bursátil, la minería y el comercio, ocasionaron su declive financiero a principios del siglo XX. Esta situación dio paso a una progresiva incorporación de jóvenes de la élite en profesiones liberales, compitiendo así con profesionales de larga trayectoria en dichos rubros. A lo anterior, se sumó el arribo de empresarios enriquecidos en el siglo pasado a causa del auge minero del salitre y las actividades manufactureras, a través de la adquisición de predios agrícolas y con la finalidad de obtener la distinción social asociada al ser propietario de un fundo. De igual forma, el campo fue visto principalmente como un lugar recreativo y un destino vacacional, sin embargo, el ausentismo de los propietarios no impidió la continuada existencia de un trato paternalista entre dueños y empleados creando fuertes lazos de dependencia²⁸. En ese sentido, el mundo rural continuó bajo el estricto mandato del hacendado, quien ejercía su poder amparado bajo un régimen latifundista cimentado en las relaciones establecidas por el sistema del inquilinaje. Este tipo de relaciones se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XX, anulando todo tipo de movilización y organización de tipo sindical en el campesinado.

²⁸SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 796. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

Con respecto a la política, la antigua clase dirigente se identificó con el partido conservador junto con su respectivo lineamiento religioso católico. Sin embargo, a finales de los años veinte, con la aparición de estos nuevos actores sociales con poder adquisitivo y carreras políticas en ascenso, también comenzó el arribo de un nuevo sector social, la emergente clase media. Al ser percibidos como una competencia política desde el Partido Liberal, la respuesta de la elite fue una progresiva incorporación de los sectores medios con el objeto de perpetuar una tradición inaugurada con la asimilación de los inmigrantes vascos en el siglo XVIII y mantenida con vigor durante el XIX con motivo de la continua llegada de extranjeros²⁹. Su integración se dio principalmente en las redes profesionales en el ámbito comercial y en menor medida, a través de alianzas matrimoniales con los integrantes de los grupos medios que mejor se adaptaran a los requerimientos sociales de la élite, todo esto con el objeto de salvaguardar su estatus económico y político mediante el fenómeno de la permeabilidad social³⁰. No obstante, dichas alianzas fueron restringidas siendo una costumbre no demasiado generalizada sino hasta la segunda mitad del siglo XX.

La élite de principios del siglo XX mutó también en cuanto a sus costumbres y referencias estéticas. Francia deja de ser el referente de buen gusto, aunque Europa en general sigue manteniéndose como referente intelectual, siendo el francés y el inglés idiomas de conocimiento esencial, mientras que Estados Unidos se convierte en el modelo a seguir en cuanto a moda y a comportamiento. Esto último, entre otras cosas, debido a la masificación del cine y a la popularización de las tendencias de moda de las estrellas de la época como Clara Bow, Louise Brooks y Rodolfo Valentino, cuyos estilos de peinar, vestir y maquillar comenzarían a ser emulados por la elite que tenía acceso a los elementos pertinentes para reformar su estilo. Con respecto a esto el historiador

²⁹CORREA, Sofía. Historia del siglo XX chileno. Pág. 159. Editorial Sudamericana. Chile, 2001.

³⁰SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 798. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

de cine Román Gubern señala que tanto la personalidad como las películas de la pelirroja Clara Bow adquieren el valor de testimonio de las mutaciones morales y sociales de la comunidad americana al liquidarse la guerra mundial en 1918³¹.

Así, hombres y mujeres adoptan nuevos estilos al vestir, como trajes informales y vestidos considerablemente cortos y holgados, en ambos casos siguiendo una tendencia deportiva y cómoda, que también dio paso a la práctica de nuevos deportes, antes desconocidos para el país. Y si bien estas tendencias continuaron durante algunos años, su pervivencia se vio bruscamente interrumpida debido al impacto de la gran depresión en los sectores acomodados. La crisis de los años treinta afectó política y económicamente a numerosas familias de la elite, sobre todo a aquellas ligadas al mundo de la agricultura, las cuales se vieron afectadas financieramente debiendo ajustar su nivel de vida a la nueva realidad, recurriendo a empleos en el sector estatal o privado y a la educación pública además de desplazarse a barrios propios de la clase media.

Esta nueva situación económica dejó a la elite conservadora en una frágil situación política, teniendo que unir fuerzas con partidos políticos ligados a la clase media, como el radical, quienes comenzaron a tener el apoyo de la población. Lo anterior provocó un nuevo tipo de permeabilidad social que dio inicio al ingreso de grupos medios con poder político y rentabilidad económica, especialmente desde sectores provincianos y masas de inmigrantes recién llegados, como los croatas (yugoslavos). Esta situación dio cuenta de la escasa cohesión entre los distintos sectores tradicionales de la sociedad chilena de a principios de siglo³². En definitiva y en un breve recorrido histórico, la aristocracia tradicional, totalmente aburguesada en sus últimos días, pudo imponer el régimen de una república aristocrática en Chile, para luego, a finales del siglo XIX, mezclarse con la plutocracia y devenir en una poderosa

³¹GUBERN, Román. Historia del cine. Pág. 196. Editorial Anagrama. España, 2017.

³²SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 798. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

oligarquía. Durante ese periodo, la elite consideraba una obligación el servir público, después solo se defendería de “la clase administrativa” que ascendía³³.

³³GÓNGORA, Mario. Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX. Pág. 110. Editores La Ciudad. Santiago, Chile, 1985.

1.1.2 Grupos medios

La conformación de los grupos medios comenzó a principios de los años treinta, a través de la progresiva incorporación de miembros de la elite tradicional desfavorecidos tras la gran crisis. Dicha incorporación se dio mediante el ingreso de jóvenes al mundo laboral en ciertos rubros y en menor medida, por alianzas matrimoniales. Junto con el grupo anterior, la llegada de profesionales en carreras universitarias tradicionales también fue fundamental para la conformación de gran parte de la masa trabajadora calificada del país. No obstante, la consolidación definitiva de los grupos medios vino de la mano de la ampliación e intensificación de la función proveedora del estado³⁴. Esta gestión gubernamental, se canalizó mediante la introducción de la legislación laboral desde los años treinta (1931) con el propósito de proteger a los trabajadores, principalmente a empleados calificados, y a través de reformas sociales en diversas áreas, tales como salud, educación y en cuanto a derechos civiles para las mujeres.

Su implementación formaba parte de un urgente proyecto modernizador propiciado por una cambiante sociedad chilena, además de ejemplos de diferentes países los cuales animaron un debate en torno a una legislación social en Chile. La respuesta fue un proyecto social ideado generalmente por expertos extranjeros por medio de un estado cada vez más intervencionista³⁵. En dicho proyecto, participan los grupos recientemente incorporados a la élite (liberales), más no de la elite tradicional (conservadora), quienes argumentaban que las reformas propuestas iban en detrimento de las normas morales, así como del resguardo económico de su sector. Aun así, su impacto social fue decisivo en el

³⁴CORREA, Sofía. Historia del siglo XX chileno. Pág. 159. Editorial Sudamericana. Chile, 2001.

³⁵RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 97. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

robustecimiento de los grupos medios, tanto como en su poder político como económico.

En cuanto a este proceso, la modernización educacional, comenzando en las primeras décadas del siglo XX, se convirtió en un proyecto continuo y central de la sociedad chilena³⁶. La educación pública fue vista como elemento formativo esencial en la lucha por el progreso del país, por esta razón su renovación partió con la fundación del Instituto pedagógico a finales del siglo XIX. Con la implementación de modelos pedagógicos extranjeros, especialmente del alemán, además de una mayor inversión fiscal, se logró reducir considerablemente las tasas de analfabetismo. Aún con todo esto, la práctica de la enseñanza en Chile experimentó un despertar nacionalista³⁷. Dicha educación tuvo una orientación patriótica y pragmática con el objeto de propiciar un discurso moralmente favorable hacia una incipiente raza chilena, mediante métodos educativos a la vanguardia.

No obstante, la llegada de Ibáñez al poder en el año 1927 dio inicio a un proceso de contrarreforma en materia educacional, en donde se restituyeron las prácticas autoritarias con un también marcado corte nacionalista dentro de las salas de clases con el fin de potenciar el espíritu de chilenidad, ahondando en el patrimonio nacional (elementos nacionales). Durante su gobierno hubo un incremento en el gasto fiscal en educación, además de la creación del ministerio de educación con el propósito de centralizar y reglamentar la educación³⁸. En cuanto a los educadores, especialmente aquellos opositores al régimen de Ibáñez, fueron enviados al exilio como sucede en el caso de Amanda Labarca y su esposo Guillermo Labarca, quienes califican las medidas tomadas en extremo rígidas e ineficientes. Posteriormente con la victoria del Frente Popular, se

³⁶Ibíd, p. 108.

³⁷Ibíd, p. 104.

³⁸Ibíd, p. 107.

retomaría el debate en torno a la educación dando paso a un progresivo abandono de los métodos autoritarios.

En lo referente a las reformas sociales en materia de derechos civiles y su incidencia en la posición de la mujer dentro la clase media, estas fueron vitales para aquellas mujeres de la clase trabajadora que simplemente debían trabajar para mantener a su familia y hermanos³⁹. En ese sentido el discurso feminista, que apoyaba la idea de su incursión en el mundo laboral, fue esencial para denunciar su precaria situación laboral y en el eventual avance en materia de derechos civiles y políticos, tales como la legalización del divorcio. En cuanto a la urgente instauración de reformas en el código sanitario, estas respondieron a las altamente insalubres condiciones higiénicas a principios del siglo XX en el país, especialmente en la capital. Esta situación era acompañada además del deterioro de los estándares de salud pública⁴⁰. Entre los principales problemas de salud, dos fueron de especial relevancia, la alta mortalidad infantil y las enfermedades de transmisión sexual, ambos afectando directamente a los sectores medios y bajos.

En cuanto a las reformas en el código sanitario, estas incidieron en la concentración de las gestiones en el área de la salubridad en la Oficina del director general de la Salud, así como también la prohibición de la prostitución y el uso del alcantarillado público para aguas de riego, todo esto acompañado además de la idea de mejorar las condiciones de vida de la masa trabajadora en relación a su vivienda, salario y alimentación. Con todo esto, y a pesar de una mejoría en los hábitos de salud e higiene de los chilenos y la reducción de la mortalidad infantil, el cambio no reflejó una notoria incidencia en las estadísticas de la época. La implementación de dichas reformas se detiene con la llegada de Ibáñez, en donde se produce un recorte en el presupuesto fiscal en

³⁹Ibíd, p. 109.

⁴⁰Ibíd, p. 97.

salud con la idea de hacer un código sanitario acorde con la realidad de los chilenos, una en donde el alcohol era el obstáculo principal en el progreso de sociedad y el mejoramiento de la raza.

De cualquier manera, el problema del alcohol fue central en el debate en torno a la cuestión social, siendo el foco de los movimientos reformistas, quienes afirmaban que la bebida era causa del crimen, las enfermedades, la mortalidad, la baja eficacia en el trabajo y el adulterio⁴¹. En ese sentido, el sector poblacional ligado a una alta tasa de alcoholismo, fue el de los trabajadores informales generalmente perteneciente a los sectores trabajadores, los cuales destinaban gran parte de sus ingresos en bebidas alcohólicas. Esto último incidió en las políticas de las reformas de Carlos Ibáñez del Campo, quien, y considerando los escasos efectos de la prohibición total, enfocó su lucha contra el alcoholismo dentro de su causa nacionalista y con el propósito de mejorar las conductas de los chilenos.

En cuanto a un perfil general, es posible esbozar ciertos rasgos de esta masa heterogénea. Primeramente, en el sentido religioso, el catolicismo que caracterizó a amplios sectores de la clase media y de varias de sus personalidades más destacadas, convivió con el anticlericalismo de las logias masónicas⁴². Luego, en el plano profesional, se pudieron encontrar desde comerciantes minoristas, pequeños y medianos empresarios hasta empleados particulares y funcionarios públicos, además de profesionales en carreras tradicionales. Con respecto a esto último, la profesionalización fue un proceso esencial para los jóvenes trabajadores de los estratos medios, permitiéndoles acceder a puestos de importancia en cargos públicos, siendo a su vez agente de modernización para el país. Ejemplo de esto fueron los numerosos ingenieros

⁴¹Ibíd, p. 101.

⁴²CORREA, Sofía. Historia del siglo XX chileno. Pág. 160. Editorial Sudamericana. Chile, 2001.

trabajando para la CORFO, así como también abogados, académicos, médicos y periodistas, los cuales participaron activamente en las reformas sociales de mediados del siglo XX, conformándose de este modo como el sector ilustrado de la clase media, estos últimos también creando asociaciones y gremios de profesionales con diversos objetivos, entre los cuales estaban generar redes empresariales, incidir en la opinión pública y tener visibilidad entre los representantes del estado.

En lo relativo a su perfil político, su identificación dentro del cuadro de la época es compleja debido a la amplia representatividad de dirigentes en todas las corrientes políticas. Su integración al cuadro político chileno comienza en la década de 1910 con el aumento del acceso a la educación pública, intensificándose en los años treinta hasta constituirse como una masa electoral importante a principios de los años cuarenta. Su incorporación a partidos del espectro político respondió básicamente a tres razones, su nivel de formación, su ocupación y la jerarquía social en donde se encontraban ubicados. Esta movilidad política en los sectores medios respondía a su necesidad de resguardar la seguridad social en caso de cambio o transformaciones políticas mediante alianzas con sectores políticos de la élite y con organizaciones de obreros sindicalizados.

La respuesta de los partidos políticos fue la de una paulatina creación de programas sociales en sus programas, siendo el partido demócrata uno de los primeros en identificarse con la clase trabajadora urbana⁴³. A este le siguieron el Partido Obrero encabezado por Luis Emilio Recabarren y posteriormente el Partido Radical. Asimismo, gran parte de ellos pertenecía a asociaciones militares, como el ejército, la fuerza aérea y las fuerzas armadas. Dicha afiliación a partidos políticos y el acceso al poder fueron vehículos para en la

⁴³RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 27. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

personal superación económica, en especial en los grupos de izquierda⁴⁴. Junto con esto, cierto grupo de la clase media comienza a diferenciarse por la capacidad adquisitiva de importantes bienes materiales, como autos y viviendas propias, en gran parte debido a un mayor acceso crediticio a través de las llamadas cajas de empleados públicos y privados. Este nuevo contexto social, económico y político surgido por las constantes reformas durante la primera mitad del siglo XX, hizo aparecer una incipiente cultura de masas que se consolidaría junto con la clase media, especialmente con aquella que vivía en ciudades con mayor grado de urbanización. En ese sentido, la clase media urbana, foco de las reformas sociales y con mayor poder económico, inspiró una cultura de masas con un discurso enfocado en el progreso de la nación, en donde se discutieron nuevas definiciones de la identidad nacional. A pesar de lo anterior, durante la primera mitad del siglo XX se continúa observando una particular falta de coherencia de los estratos medios en cuanto clase con una identidad social de perfiles claros⁴⁵.

⁴⁴SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 799. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

⁴⁵CORREA, Sofía. Historia del siglo XX chileno. Pág. 160. Editorial Sudamericana. Chile, 2001.

1.1.3 Sector trabajador

A lo largo del siglo XX los sectores trabajadores se diferenciaron en diferentes segmentos de acuerdo a cuestiones tales como su nivel de organización colectiva con respecto a sus intereses sectoriales, posición en el sistema productivo y su capacidad de negociación con los agentes del estado⁴⁶. En su conformación, al menos durante mediados del siglo XX, incidirá la gran crisis del año 1930, la cual fue especialmente dura con el sector obrero debido a la paralización de las actividades productivas, especialmente en la minería y en el área fabril. Los sectores bajos además de enfrentar los problemas propios de la cesantía, debieron afrontar constantes embates de enfermedades y epidemias. No obstante, durante el transcurso de los años treinta, el país comenzó a percibir una mejoría en diversos sectores de la economía, especialmente en el sector fabril y de construcción, lo que condujo a una recuperación en materia de empleos. Esto último daría paso a un proceso de industrialización en las principales ciudades durante los años cuarenta, el cual impulsaría a un gran contingente de trabajadores migrantes provenientes de sectores rurales además de un importante número de mineros desempleados debido al progresivo abandono de las actividades salitreras en el norte del país.

La intensa migración hacia los principales centros urbanos, sobre todo en la zona central, ocasionó una serie de problemas estructurales en las ciudades, especialmente en Santiago, debido a su escasa capacidad de recibir a una gran masa migrante. Entre ellos, el problema habitacional fue probablemente el más apremiante para los nuevos sectores populares, generando precarias condiciones de vida. Esta falta de viviendas eventualmente derivó en tomas de terrenos, las cuales extendieron el radio urbano y sitiaron a las ciudades. Al interior de ellas, sus habitantes subsistían en la extrema pobreza, enfrentando la marginalidad, la

⁴⁶Ibíd, p. 161.

mendicidad y el hambre que combatían con ollas comunes, además de graves problemas de hacinamiento e insalubridad.

A estos problemas se sumaba el alto nivel de cesantía entre los pobladores de estos asentamientos, gran parte de ellos experimentando una inestable situación laboral a causa de una intensa rotación ocupacional. Lo anterior comenzó a ocasionar diferencias sociales en los estratos bajos a raíz de sus ocupaciones laborales, muchas de estas relacionadas a un intenso proceso de industrialización con su subyacente creación de empleos y ofertas de trabajo⁴⁷. Esto último también dió paso a la participación política de este sector, la cual se expresó mediante asociaciones de trabajadores dentro del oficialismo, como por ejemplo la alianza entre el frente popular con la confederación de trabajadores de Chile. De igual forma, su relación con el oficialismo se tradujo también en una activa participación en las campañas electorales y negociaciones con la CORFO, además de ayudar a disminuir movimientos huelguistas entre los trabajadores. En cuanto al sector de los trabajadores independientes, estos eran continuamente ignorados por la seguridad social debido a realizar actividades informales sin ningún tipo de sindicalización. Entre ellos se podían encontrar obreros de pequeñas industrias, vendedores callejeros, artesanos, empleadas domésticas, entre otros oficios.

La mayoría de estos oficios y actividades era realizada por esta gran masa de migrantes internos, entre los cuales había notorias diferencias mentales y culturales por razón de la procedencia⁴⁸. De su lugar de origen provenían las diferentes costumbres, modismos, incluso tipos de comidas que consumían, y en definitiva sus diversos estilos de vida. A su vez aquellos migrantes procedentes de sectores rurales que retornaban a sus ciudades de origen, traían consigo costumbres urbanas tales como nuevas formas de organización y negociación

⁴⁷SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 803. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

⁴⁸Ibíd, p. 804

sindical, las cuales llevarían a un eventual progreso de las labores agrícolas al interior de los predios⁴⁹. Con todo esto, el proceso de modernización en el campo chileno siguió una trayectoria diferente a causa del rezago del mundo rural con respecto a los adelantos de la industrialización de las ciudades⁵⁰. Esto último dio paso, durante largo tiempo, a un aislamiento de las comunidades de trabajadores del campo (generalmente inquilinos) y con esto un perpetrado impedimento a la sindicalización y al acceso a las reformas laborales.

Se sumaba a esto la merma de la población rural en edad de trabajar a causa del cambio demográfico ocasionado por la migración campo-ciudad debido al proyecto urbanizador de las principales ciudades del país, acompañando esto además de un proceso de inquilinización de la población campesina durante la primera mitad del siglo XX, el cual redujo la masa de peones sin residencia fija que pululaban entre el campo y la ciudad. Lo anterior se tradujo en un escaso nivel de producción dentro de las pequeñas haciendas haciendo aún más complejas las condiciones de vida en el campo. Aun así, con la llegada de la década del cuarenta, el proceso de modernización se acentuaría en las zonas rurales ocasionando un desajuste al interior de los predios⁵¹. Su impacto se reflejó en la mecanización de las faenas agrícolas con el propósito de introducir nuevos cultivos, los cuales necesitaron nuevos operarios especializados para desempeñarse como cosechadores, mecánicos, tractoristas y desinfectadores. Estos obreros con un mayor grado de conocimiento técnico generalmente eran gente de origen rural quienes incidieron en cambios de costumbres arraigadas en el campo chileno, como por ejemplo el pago en especies o regalos, logrando así un aumento en remuneraciones mediante dinero.

⁴⁹Ibíd, p. 805.

⁵⁰CORREA, Sofía. Historia del siglo XX chileno. Pág. 163. Editorial Sudamericana. Chile, 2001.

⁵¹SILVA V., Fernando. Historia de Chile. Pág. 805. Editorial Universitaria. Chile, 2012.

De igual forma, otro efecto del proceso de modernización fue la electrificación de áreas rurales y junto con esto la ampliación del espectro radial, cuyas pautas actualizaron la rutina del mundo campesino, desplazando así a los últimos rasgos de la vieja cultura campesina⁵². Asimismo, los nacidos en la capital compartían ciertas similitudes y normas de conductas generalmente asociadas a las zonas marginales en donde se desarrollaban. Desde el hacinamiento de estos conventillos y rancheríos en la periferia de las ciudades, surgirían el gañan o roto chileno, una figura de especial relevancia dentro de los sectores bajos, los cuales dominaron ampliamente el mundo del trabajo en el periodo, que se abre quizás hacia los años cuarenta con los primeros signos del crecimiento de la ciudad y se cierra de modo más impreciso hacia finales del siglo XIX⁵³. Dichos trabajadores, provenientes de zonas rurales, llegaban a la capital dentro de las constantes olas migratorias de mediados del siglo XIX, en búsqueda de áreas en donde desempeñarse además de estabilidad. La gran mayoría de ellos pertenecía a la población masculina, no obstante, con el paso del tiempo cada vez más mujeres comenzarían a migrar y asentarse en las ciudades, formando parte de una importante masa trabajadora femenina.

Estos gañanes componían la mano de obra de las urbes, usualmente caracterizándose por ser una población subocupada, mal pagada con habilidades mínimas y muy generales⁵⁴. En lo relativo a su perfil laboral, el gañan o roto realiza todo tipo de trabajo a jornal, manteniendo una gran movilidad ocupacional y locacional debido a no tener ningún tipo de residencia estable. Además, es generalmente identificado como trabajador de áreas urbanas, no obstante, llevando una vida intermitente entre el campo y la ciudad de acuerdo a las mayores o menores posibilidades de encontrar empleo en los distintos puntos

⁵²Ibíd, p. 806.

⁵³ROMERO, Luis Alberto. ¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile; 1840-1895. Pág. 82. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1997.

⁵⁴Ibíd, p. 82.

de su periplo⁵⁵. En ese sentido, buscan asentamientos temporales que les permitan mantener este vínculo entre lo urbano y lo rural, con el objeto de volver en el tiempo de cosecha al campo y regresar a deambular a las ciudades en cuanto este acabase. Es justamente el mundo de la calle en donde sobreviven y se autogestionan mediante redes que los proveen de empleos, siendo su hábitat laboral principal y estando instalada en el centro de su idea de trabajo⁵⁶. Estos trabajos eran tareas sencillas, que no requieren ningún tipo de especialización y podían realizarse generalmente en base a conocimientos y habilidades adquiridos desde el lugar de origen, aunque también asociadas a su capacidad de aprendizaje ante su facilidad de desarrollar diferentes labores sin que estas transformaran sustancialmente sus vidas. Entre estas actividades estaban los cocheros, vendedores callejeros, repartidores, peones que trabajan en obras públicas por reducidos periodos de tiempo, entre otros.

En cuanto a la mujer popular, teniendo en cuenta que su migración tuvo un carácter distinto ya que buscaban asentarse definitivamente en las ciudades, sus actividades se enfocaron en habilidades tradicionalmente femeninas compatibles con la crianza⁵⁷. Lo anterior significó una dependencia a un lugar fijo desde el cual trabajar como por ejemplo en el caso de las costureras, lavanderas y planchadoras. De igual forma otras actividades fueron aquellas relacionadas a las cocinerías y junto con ellas también a la organización de improvisadas chinganas, en donde muchas de ellas se desarrollaron como tañedoras, cantoras y tamborileras. Sin embargo, compartían con los gañanes el hecho de que estos trabajos eran generalmente estacionales formando parte de un ciclo amplio de ocupaciones⁵⁸.

⁵⁵Ibíd, p. 96.

⁵⁶Ibíd, p. 99.

⁵⁷Ibíd, p. 99.

⁵⁸Ibíd, p. 100.

Sus costumbres en muchos casos estaban asociadas, por la prensa, literatura y políticos de la época, a conductas delictuales tales como robos y desórdenes, además de ser vistos como holgazanes y viciosos sin grandes ambiciones que no responden a estímulo laboral alguno. Esto dio paso sistemáticos intentos de disciplinamiento y regularización de esta mano de obra mediante mecanismo coactivos como por ejemplo en el cambio de las relaciones laborales entre trabajadores y empleadores, estos últimas adquiriendo un cariz paternalista en donde los castigos físicos de antaño son reemplazados por estímulos morales brindados por un, ahora, buen patrón⁵⁹. Esto también vendría acompañado de métodos tradicionales mediante incentivos tales como grandes fiestas y comilonas con el fin de lograr un cambio de comportamiento entre estos trabajadores, no obstante, sosteniendo una imagen tradicional y descalificadora del gañán⁶⁰.

Dichos esfuerzos por disciplinarlos ocultaban los reales problemas de esta masa de trabajadores populares a la vez que incitaban los prejuicios sociales que exageraban la sensación de peligro que suponía un acercamiento a ellos. En realidad, estos trabajadores vivían de una mínima recaudación que les permitiera una subsistencia diaria, una situación que más tarde daría forma a hábitos y conductas entre los rotos. Por ejemplo, la acumulación de deudas por su nula capacidad de ahorro, recurriendo al empeño de objetos como manera de pagarlas, además de la inestabilidad laboral que los hacía vivir en una constante incertidumbre. Todo esto se tradujo en una actitud distendida de disfrutar el momento y aprovechar la ocasión que parece terminar constituyendo una forma de vida que acentúa los rasgos del mercado de trabajo⁶¹.

⁵⁹Ibíd, p. 108.

⁶⁰Ibíd, p. 109.

⁶¹Ibíd, p. 110.

Sus relaciones personales y su frecuente desvinculación con el núcleo familiar, debido a largas temporadas de trabajo también ayudarían a reforzar la imagen de roto errante y vagabundo dominante en la élite⁶². Esta última también asociada al extendido alcoholismo imperante entre los rotos quienes aprovechaban cualquier oportunidad para emborracharse y permanecer intoxicados desde el sábado hasta el martes⁶³. Con respecto a esto, varias películas del periodo silente tratan estos temas, como por ejemplo “Uno de abajo” del año 1920 y dirigida por Armando Rojas Castro, en donde se trata el tema del alcoholismo de un padre, y cómo este problema arrastra a toda una familia. Bajo esta misma premisa, se encuentra “Diablo Fuerte” de 1925 y dirigida por Carlos Borcosque, en donde se narra la historia de un luchador alcohólico que es reformado gracias al trabajo duro del norte del país, además de una buena esposa que lo lleva por el buen camino. Por último, el filme “Vergüenza” de 1928 de Juan Pérez Berrocal, en donde se narran varios problemas sociales, especialmente el problema de la prostitución en los años veinte.

Con todo esto, a la par surgiría una nueva imagen de ellos tras la guerra del pacífico, en donde su vital participación les valió de calificativos más amables que destacaban las virtudes del gañán o roto chileno, comenzando a ser vistos como un figura fuerte, dócil, hábil y capacitado para aprender rápidamente⁶⁴. Sobre este conflicto surgieron varias películas, de entre ellas destacan “El odio nada engendra” del año 1923 y dirigida por Alberto Santana, es una película que tiene como trasfondo la guerra del pacifico, en donde se desarrollan una serie de aventuras tanto amorosas como cómicas dentro del conflicto. También está “A las armas” del año 1934 de Nicanor de la Sotta en donde también se desarrolla una historia de amor durante el transcurso de la guerra del pacífico. Esta nueva

⁶²Ibíd, p. 109.

⁶³RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 103. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

⁶⁴ROMERO, Luis Alberto. ¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile; 1840-1895. Pág. 108. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1997.

imagen del roto chileno se instala a partir del siglo XX, con la ayuda de autores que paulatinamente comienzan a incorporarlo en sus obras como símbolo patrio y luego más adelante de manera más realista dentro de lo que se conoció como novela proletaria⁶⁵.

⁶⁵Ibíd, p.111.

1.2 Identidad nacional en la industria cultural chilena

1.2.1 Identidad nacional

Dentro del concepto de identidad, el sociólogo Jorge Larraín distingue entre identidades individuales y colectivas, estando la identidad nacional dentro de un tipo de identidad colectiva⁶⁶. Ambas identidades, individuales y colectivas, se encuentran estrechamente ligadas en la formación de una potencial identidad nacional. Primeramente y con respecto a la identidad individual, Larraín la define como un proceso social de construcción⁶⁷. Dicho proceso consta de tres elementos esenciales para la formación de una identidad individual; en primer lugar, la cultura como un conjunto de cualidades y categorías compartidas, luego están los elementos materiales con los cuales el individuo proyecta su personalidad (cualidades) y finalmente la existencia de los otros para la construcción de una autoimagen. En esto último, y como tema central de este trabajo, lo visual juega un papel importante en el siglo XX, y en la construcción de un imaginario nacional, en específico con la representación de la identidad nacional expresada en el mundo popular; los huasos del campo y los rotos de la ciudad, la autoimagen de la chilenidad en la que es necesaria un otro para su construcción.

Ese otro, en el caso del huaso y el roto, puede venir de varias fuentes, pero principalmente se diferencian ante el hacendado abusador y el capitalino ambicioso, ambos encarnando valores no-patrios y por ende no nacionales. La existencia del otro es necesaria en un doble sentido para Larraín porque compromete las relaciones con el resto a la vez de generar evaluaciones constructivas (potencialmente significativas) sobre el individuo y con las cuales mantiene su autoimagen. Así, Jorge Larraín denomina a esta combinación de

⁶⁶LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 37. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

⁶⁷Ibíd, p.29.

evaluaciones y expectativas provenientes de las demás personas como el otro generalizado⁶⁸.

Este otro generalizado tiene una función de reconocimiento de los otros que es vital para el autoreconocimiento del individuo porque le permite responder no solo a expectativas sino también a intenciones grupales. De esta manera la identidad individual se asocia con el medio social que rodea al individuo y tiene así la potencialidad de ser colectiva⁶⁹. Así el medio social, que al aunar las expectativas de reconocimiento colectivas, actúa también como un lugar común entre las identidades individuales y colectivas, ambas estando interrelacionadas y necesitándose recíprocamente⁷⁰. Y, aunque las identidades individuales (también llamadas personales) no pueden existir en independencia de los individuos, son esencialmente conformadas por identidades colectivas culturalmente definidas⁷¹. Dichas identidades colectivas son también llamadas identidades culturales porque engloban un conjunto de características grupales compartidas y culturalmente determinadas que influyen en la formación de un sentido de identidad en el individuo.

Esto último se refiere a los medios por los cuales el individuo expresa su personalidad mediante una identidad cultural que a su vez es constantemente recreada por ellos mismos dentro de una colectividad. En ese sentido, la identidad colectiva es según Larraín un tipo de comunidad imaginada o un artefacto cultural⁷². Asimismo, las identidades culturales, que conforman una identidad colectiva, son artefactos culturales que requieren ciertos grados de compromiso individual para ser mantenidas en el tiempo, sin embargo, esto no

⁶⁸Ibíd, p.31.

⁶⁹Ibíd, p.33.

⁷⁰Ibíd, p.34.

⁷¹Ibíd, p.34.

⁷²Ibíd, p.36.

significa que permanezcan inalterables históricamente en el tiempo y esto es debido a que las identidades culturales no son estáticas⁷³.

La nación por su parte es un tipo particular de identidad colectiva debido al grado de compromiso que requiere de parte de sus miembros. Jorge Larraín las define como fenómenos complejos que tienen varias dimensiones íntimamente unidas⁷⁴. Estos están englobados en cinco características específicas propias de la identidad nacional. Primeramente, entre sus miembros, revelan sentimientos de unidad, lealtad recíproca y fraternidad⁷⁵. En segundo lugar, la identidad nacional se construye en base a una oposición de los modos de vida y formas de pensar de otros ajenos en lo que Larraín califica como un proceso de diferenciación⁷⁶. Este proceso ayuda a que la identidad nacional se defina, estableciéndose así una clara desemejanza entre otros que no pertenecen a la comunidad.

En tercer lugar, la narrativa sobre el origen y destino de una nación, en la que se apoya la identidad nacional, se expresa en una variedad de discursos identitarios⁷⁷. Estos discursos representan a diversos grupos socio económicos con intereses y visiones del mundo propias. Además, la mantención de estos discursos en el tiempo dependerá de la repetición de sus narrativas sobre la nación dentro de la colectividad (especialmente en la prensa, la literatura y la cultura popular). En cuarto lugar, las identidades nacionales no tienen una versión terminada que simbolice en su totalidad lo particular de una nación, debido a que estas cambian históricamente⁷⁸. En ese sentido, existen rasgos que (temporalmente) parecieran representar los contenidos de una identidad

⁷³Ibíd, p.36.

⁷⁴Ibíd, p.37.

⁷⁵Ibíd, p.38.

⁷⁶Ibíd, p.40.

⁷⁷Ibíd, p.42.

⁷⁸Ibíd, p.44.

nacional y que además pudieran ser identificados en momentos históricos específicos.

De igual forma, estos rasgos identitarios pueden ser de mayor o menor duración dependiendo de cuanto se modifiquen en el tiempo. Con todo esto, aún pueden perder vigencia si las circunstancias históricas cambian⁷⁹. Finalmente, en quinto lugar, está la particular relación entre la identidad nacional y la cultura nacional, además de la necesaria diferenciación entre ambos conceptos. Para Jorge Larraín la cultura es un sistema general (abierto) que incorpora a una amplia variedad de significados y formas simbólicas⁸⁰. Por otro lado, su definición de identidad implica un relato que utiliza solo algunos significados y sentimientos presentes en la cultura para así construir una definición sobre el individuo⁸¹. Asimismo, un discurso identitario es aquel que incluye modos de vida establecidos que a su vez engloben sentimientos de adhesión tales como los de fraternidad y lealtad. Jorge Larraín califica a este discurso identitario como un destilado narrativo⁸².

A propósito de esta identidad, es esencial identificar distintas versiones de esta misma, compuestas en relación a lo que Bernardo Subercaseaux llama una escenificación o vivencia colectiva del tiempo⁸³. Esta escenificación actúa mediante un relato que se establece desde un conjunto de ideas con el objeto de ilustrar un tiempo histórico de una colectividad. Asimismo, este relato se configura desde varias temporalidades (desde la anterioridad, la posteridad y la

⁷⁹ *Ibíd*, p.45.

⁸⁰ *Ibíd*, p.46. “Las culturas son sistemas relativamente abiertos compuestos por una gran cantidad de significados y formas simbólicas de fuentes diversas y permeables a nuevas formas simbólicas y significados que provienen de otras culturas, especialmente en la época de la globalización, en donde los contactos se han intensificado fuertemente”.

⁸¹ *Ibíd*, p.45. “La identidad es, en cambio, algo más particular, porque implica por un lado un relato que utiliza solo algunos de esos significados presentes en las formas simbólicas mediante un proceso de selección y exclusión, y por otro, solo algunos sentimientos, especialmente de lealtad y fraternidad”.

⁸² *Ibíd*, p.46.

⁸³ SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura. Pág. 15. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

simultaneidad), manifestándose a través de la narrativa y las imágenes de la historia de un país. En ese sentido los fenómenos de escenificación de un tiempo histórico nacional están constituidos por una actividad constante de articulación de sentidos, creación de sistemas simbólicos (u órdenes de sentido) unificadores, representaciones capaces de generar lealtades y vínculos que gravitan en el ámbito de la política, de la cultura y de los entusiasmos o rechazos colectivos⁸⁴.

Dentro de estos relatos se pueden encontrar los discursos de lo nacional, sobre los cuales influyen factores extra discursivos o socio económicos, además constituir una matriz discursiva⁸⁵. Este discurso se relaciona con el concepto de nación que propone Bernardo Subercaseaux en donde la estructuración de un tiempo histórico es esencial en la elaboración simbólica de una nación⁸⁶. En ese sentido la escenificación de un discurso histórico sobre lo nacional implicaría una construcción intelectual, emocional e historiográfica, en donde sus componentes emocionales serían el sentimiento de pertenencia y comunidad dentro de un imaginario colectivo y una cultura en común, y por otro lado, los componentes racionales se referirían a las ideas-fuerza, apropiación de modelos y modos de vida, relaciones sociopolíticas y la elaboración intelectual de la historia. Con respecto a esto último, Subercaseaux señala la incidencia de la *intelligentzia* durante los siglos XIX y XX en Hispanoamérica⁸⁷. Este grupo de intelectuales configura una matriz de sentido compuesta por elementos rastreables desde la literatura, las artes escénicas y la prensa en general.

De igual forma, esta fuerza intelectual coincide con una temporalidad distinta que se inicia con las sociedades modernas, en donde el discurso sobre lo

⁸⁴ Ibíd, p.19.

⁸⁵ Ibíd, p.18.

⁸⁶ Ibíd, p.20. “El concepto de nación, entonces, más que un dato geográfico, o una mera territorialización del poder, es una elaboración simbólica maleable que se constituye en torno a una interpretación del sentido de la historia y de la voluntad que unifica cada país”.

⁸⁷Ibíd, p.19.

nacional sirve también como modelo aspiracional de distintos sectores sociales o como macroestrategia comunicativa⁸⁸. En cuanto a su circulación, ese tipo de discurso opera mediante el gobierno y sus diferentes aparatos de difusión, tales como el sistema educativo, las conmemoraciones cívicas y las fuerzas armadas. Así, este tipo de discurso contribuyen a generar lo que Subercaseaux llama un horizonte de expectativas, que describe como escenarios que alimentan voluntades políticos-intelectuales que a su vez inciden en la construcción de la nación⁸⁹. Con todo esto, dentro de este discurso aún pueden existir momentos de resistencia y conflicto, sobre todo entre la *intelligentzia* y el mundo popular, teniendo este último, sectores sociales que no se sientan representados en estos horizontes de expectativas.

A propósito de la escenificación del tiempo nacional en Chile y sus respectivas configuraciones de discursos sobre lo nacional, tanto Jorge Larraín como Bernardo Subercaseaux coinciden en cuatro hitos durante el transcurso histórico del país. Larraín los califica como puntos de inflexión o momentos críticos en la historia de Chile que tienen importancia tanto para la construcción de la identidad nacional como para separar etapas en la modernización⁹⁰. Por otro lado, Subercaseaux los califica como modalidades de experiencia e invención colectiva del tiempo en el ámbito de la nación, ubicándolos después del tiempo colonial, tiempo sin porvenir en términos modernos.⁹¹ Con respecto al primer y segundo momento, ambos autores califican al primer periodo de la independencia de Chile a comienzos del siglo XIX como un tiempo fundacional, y el segundo periodo, que coincide con el inicio de la primera guerra mundial y la gran depresión entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, como un tiempo de integración. En relación al tercer momento, los autores

⁸⁸Ibíd, p.20.

⁸⁹Ibíd, p.19.

⁹⁰LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Pág. 77. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

⁹¹SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo IV; *Nacionalismo y cultura*. Pág. 16. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

discrepan en cuanto a su temporalidad, siendo caracterizado por Larraín en relación al golpe militar del año 1973, mientras que Subercaseaux lo sitúa desde la década del treinta hasta la del setenta, además de calificarlo como un tiempo de transformación. Finalmente, el cuarto momento es ubicado por ambos autores entre el periodo de regreso a la democracia y la década actual, siendo tildado por Subercaseaux como un tiempo globalizado.

En lo concerniente a la periodización de este trabajo, la escenificación de un tiempo nacional pertinente a los discursos identitarios en la década del cuarenta, vendría dada entre el segundo momento y una parte del tercer momento descrito por Subercaseaux, en cuyos períodos se manifiestan crisis o avances en los procesos de modernización, que a su vez se encuentran intensamente relacionados con versiones de la chilenidad que van surgiendo con posibles nuevos otros de oposición y con grados distintos en los sentimientos de fraternidad⁹². En ese sentido, la modernización para Larraín es un proceso de cambio cultural, social, política y económico que ocurre en una sociedad que se mueve hacia patrones más complejos y avanzados de organización en todos los ámbitos relacionados con las dos significaciones claves de autonomía y control⁹³. De este modo, su tesis sobre la identidad chilena se construye desde un punto de vista histórico en relación a estos procesos de modernización y por ende no es posible vislumbrar una versión determinada de nuestra identidad, existiendo más bien versiones de esta misma, las cuales representan a los discursos identitarios, y que al mismo tiempo se sostienen en las prácticas diarias de la gente⁹⁴.

⁹²LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 17. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

⁹³Ibíd, p.19.

⁹⁴Ibíd, p.17. El autor entiende las diferentes versiones de la identidad como estructuras discursivas que interpelan a los chilenos en variadas épocas de su historia.

Como antecedente principal detrás de la formación de estos discursos nacionalistas se puede encontrar el intenso proceso de modernización con énfasis en lo político e identitario, el cual acentúa la sensación de crisis, además de un sentimiento de decadencia en el país, ambos viéndose expresados en el modo de vida aristocrático y algunos de sus signos más evidentes tales como el afán desmedido por la apariencia y el dinero, y el afrancesamiento exagerado de las costumbres⁹⁵. Lo anterior expone la necesidad de definir una cultura propia bajo nuevos parámetros y definiciones, en lo que Subercaseaux califica como un proceso de reajuste del imaginario colectivo⁹⁶. Así se comienzan a elaborar discursos que incluyen problemáticas de la cuestión social, abogan por un proteccionismo económico, refuerzan el sentimiento moral del esfuerzo en el trabajo y creen firmemente una educación con un sentido práctico y ligada a la industria, concentrándose estas nociones bajo la idea de un nacionalismo mesocrático y étnico que amplía el concepto tradicional de nación⁹⁷.

En dicho contexto, aparecen autores que advierten sobre la falta de cohesión en torno a una identidad nacional, expresándose esto como un deterioro del ser nacional⁹⁸. En sus discursos prima una forma de pensar evolucionista que se condensa en un imaginario de corte biologista y cerca de la filogenética, que al mismo tiempo se evidencia en representaciones que utilizan metáforas relacionadas al cuerpo aplicados a la nación o al pueblo, y también de aquellas propias del reino animal, médico y físico empleadas en el ámbito de lo histórico, cultural, psíquico y espiritual. Sin embargo, es importante señalar que en estos textos, la voluntad de estilo y la dimensión estética no desempeña un rol importante⁹⁹. De este modo, las ideas-fuerza que sostienen estos discursos se

⁹⁵SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura. Pág. 27. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

⁹⁶Ibíd, p.26.

⁹⁷Ibíd, p.27.

⁹⁸Ibíd, p.27. El autor describe el deterioro del ser nacional según los escritores que menciona “como un estado de ánimo pusilánime, que estaba corroyendo el espíritu, rebajando la voluntad del ser y adormeciendo el alma de un país”.

⁹⁹Ibíd, p.28.

basan en una proyección hacia el futuro y giran en torno a tres ejes semánticos que se repiten en la gran mayoría de los discursos; la nacionalización de la educación, la orientación de la economía hacia la industria nacional y el mejoramiento de la raza¹⁰⁰.

Es en este último punto en donde se lleva a cabo una propuesta de renovación del imaginario nacional que, según Bernardo Subercaseaux, “*busca mantener la cohesión social, integrando, aunque imaginariamente, a los sectores medios y populares, y que necesita, por lo tanto, inventar una nación y una identidad colectiva capaces de contenerlos*”¹⁰¹. En ese sentido el concepto de raza adquiere una nueva dimensión intelectual al ser vinculada con el de nación, con el propósito de unir al individuo con esta y crear unas ataduras de tipo simbólico-parental y filial¹⁰². De esta forma, esta invención intelectual de la categoría de raza chilena como base étnica, pudo ser creada en base a distintos rasgos tales como biológicos, psíquicos, culturales y sociales, así como también emocionales (religiosos y nacionalistas)¹⁰³. Al respecto de esta nueva visión de nación y raza chilena, es importante nombrar a autores y ensayistas que ayudaron a configurar el discurso nacional de este periodo.

Dentro de este grupo se encuentran Nicolas Palacios, Francisco Encina, Alejandro Venegas, Tancredo Pinochet, Alberto Edwards, Enrique MacIver, Vicente Huidobro, Emilio Rodríguez Mendoza, Carlos Pinto Duran, Alberto Cabero y Carlos Keller. Entre ellos, quienes destacan por abordar la cuestión social en sus discursos, son Palacios, Encina y Venegas, quienes abogan por una vuelta los valores, tradiciones y virtudes cívicas propias de una identidad chilena, y rechazan la actitud despectiva de la elite hacia el roto chileno, además de las ideas extranjeras, ajenas a la cultura y al entendimiento nacional. Aparte

¹⁰⁰Ibíd, p.29.

¹⁰¹Ibíd, p.32.

¹⁰²Ibíd, p.32.

¹⁰³Ibíd, p.78.

de estos discursos anteriores, también comienzan a surgir discursos de corte más tradicionalista que proponen versiones militares y raciales de la chilenidad en base a la cultura de España como país colonizador, permitiendo así el resurgimiento de los valores hispánicos¹⁰⁴. En ese sentido, son discursos que apelan a una identidad tradicionalmente católica, en donde la concepción de identidad cultural tiene un carácter esencialista que se demuestra en la idea de que cada pueblo tiene su alma o esencia propia¹⁰⁵.

Uno de estos discursos, fue el del ideal caballeresco propio de la elite conservadora del siglo XIX, el cual predominó durante gran parte de la década del treinta¹⁰⁶. Dentro de su discurso aluden a los valores republicanos de antaño, así como también a antepasados extranjeros, generalmente españoles, alemanes, ingleses y en definitiva, el viejo mundo de donde proviene el caballero medieval. En este sentido, propone un modelo y estilo de hombre para la elite que contiene aspectos de género (se refiere a un modelo de comportamiento de un prototipo de padre sereno), culturales (sobre modelos educacionales basados en la virtud y obediencia), políticos (en relación a un modelo de disciplina de tipo militar con un fin disciplinario) y económicos (sobre el profesionalismo y éxito en el plano laboral y empresarial), fundando así un modelo civilizatorio¹⁰⁷.

Más adelante, y conforme al aburguesamiento de los capas altas y medias, evolucionara hacia un caballero tipo gentleman, una forma anglosajona y britanizada del caballero¹⁰⁸. Este nuevo ideal de hombre tiene características específicas (es disciplinado, centrado y sereno) y tiene como referentes modos de vida y costumbres de la élite extranjera. En relación a quienes interpelan

¹⁰⁴LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 111. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

¹⁰⁵Ibíd, p.109.

¹⁰⁶SALINAS, Maximiliano. El Chile de Juan Verdejo; Humor político de Topaze 1931-1970. Pág. 43. Editorial Universidad de Santiago. Santiago, Chile, 2011

¹⁰⁷Ibíd, p.58.

¹⁰⁸Ibíd, p.57.

estos discursos, se pueden encontrar la elite política, banquera y agrícola de la época, aunque también algunos sectores de la clase media que se identificaron con el ideal caballeresco¹⁰⁹. En cuanto a estos último, la clase media aspiraba a renombre y a una mayor posición social pero también a un sentido de colaboración y fraternidad entre las clases altas¹¹⁰. Otro tipo de discursos en concordancia con esta línea, fueron aquellos que señalaban una chilenidad de tipo militar-racial, en donde se insisten en el rol de los elementos bélicos y militares en la identidad chilena¹¹¹. En este contexto, Para Ricardo Krebs la guerra es un medio para realizar las aspiraciones nacionales y así preservar y realizar la nacionalidad¹¹². De esta manera, la guerra es aceptada en la nación chilena mediante la sublimación, viéndolas así desde un sentimiento patriótico, (con orgullo y gratitud), y de esta manera confiriéndole un sentido ético¹¹³.

Dentro de esta visión, lo que determina la identidad nacional es el carácter guerrero, cuya existencia hace de la guerra un medio para alcanzar los fines superiores de su existencia histórica¹¹⁴. Este carácter guerrero se expresa a través del héroe trágico como figura moral, la cual destaca el culto al heroísmo en el campo de batalla como virtud principal¹¹⁵. En relación al componente racial señalado en estos discursos, esta sería una mezcla conformada esencialmente por dos grupos étnicos, indígenas araucanos y soldados conquistadores españoles descendientes de los godos, ambos configurando una idea de una raza chilena con características especiales¹¹⁶. Para muchos autores e intelectuales de la época, dicha raza se encarnaba en el roto chileno como base étnica de la

¹⁰⁹Ibíd, p.46.

¹¹⁰LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 109. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

¹¹¹Ibíd, p.145.

¹¹²KREBS, Ricardo. Identidad Chilena, Pág. 104. Ediciones Centro de Estudios Bicentenario. Santiago, Chile, 2008.

¹¹³Ibíd, p.105.

¹¹⁴Ibíd, p.105.

¹¹⁵Ibíd, p.103.

¹¹⁶LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 147. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

nación y como fenotipo de la raza chilena¹¹⁷. Sus características especiales se explican por esta mezcla de razas guerreras (privilegiadas), las cuales dan como resultado la estabilidad en su carácter y homogeneidad en sus rasgos, sin embargo, esto se da en base a una ideología racial fundamentada en la preeminencia de lo biológico sobre lo histórico y lo social¹¹⁸.

La figura del roto entonces comienza a resonar dentro de los discursos nacionales entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, principalmente debido a la incidencia de la victoria de Chile en la Guerra del Pacífico, experimentando una metamorfosis y convirtiéndose en icono del alma nacional¹¹⁹. De esta forma, el roto se inserta en la historia nacional como sujeto protagónico por representar su habilidad militar y patriotismo, haciéndose así depositario de lo más característicos de nuestra nación y de sus tradiciones¹²⁰. Esto último también es determinado por su pertenencia dentro de los sectores populares, haciendo del pueblo, el recetario más genuino de nuestra identidad¹²¹. En ese sentido, aparece el criollismo después del 1900 en Chile, pasando por diversas etapas hasta finales de la década del treinta y que además tiene expresiones memorables alrededor del año del centenario¹²².

Este movimiento surge como respuesta al cosmopolitismo de las tendencias literarias enfocándose en el mundo rural y campesino, emblematizando la raza en sujetos populares¹²³. Dentro de estos, el roto se presenta como una figura de inusitada complejidad porque se presenta en varias facetas, aunque siempre siendo un gran personaje, una imagen desintegrada del chileno¹²⁴. En este

¹¹⁷SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura. Pág. 33. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

¹¹⁸Ibíd, p.37.

¹¹⁹Ibíd, p.35.

¹²⁰LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 149. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

¹²¹Ibíd, p.150.

¹²²LATCHAM, Ricardo. El criollismo. Pág.35. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 1956.

¹²³Ibíd, p.30.

¹²⁴Ibíd, p.50.

sentido, el roto puede ser utilizado como un elemento decorativo, o como roto de comparsa, caballero desintegrado de las versiones guerreras mencionadas anteriormente, y también como “un personaje dinámico *que aparece en los climas y sitios más extraños, asimila bastantes idiomas y construye su argot de vaporino con las misma tranquilidad que tiene para fabricar su jerga marxistoiide en ampliados y reuniones socialistas y comunistas*¹²⁵”. En relación a esto último, también comienzan a surgir versiones populistas que reemplazan al roto por el proletario o el obrero¹²⁶.

En dichas versiones, la cultura popular tiene un papel esencial en la construcción de una identidad nacional representando lo realmente propio de la chilenidad, en donde las expresiones del pueblo tienen un rol privilegiado. En ese sentido, la cultura popular tiene un potencial creativo y autónomo opuesto a la cultura oligárquica de la elite, de carácter mercantil e influida por la cultura europea y norteamericana¹²⁷. Este potencial creativo es definido por la capacidad del pueblo para producir en comunidad y con procedimientos propios, así como también por crear vida, códigos morales y cultura al margen de la sociedad establecida¹²⁸. La cultura popular también engloba la posibilidad unificadora de la multiplicidad de formas identitarias internas de quienes la conforman debido a su fuerza vital¹²⁹. De esta manera, la cultura popular se traduce en las creencias, prácticas y los objetos a través de los cuales estos están organizados, que además están compartidos ampliamente entre la población¹³⁰.

¹²⁵Ibíd, p.50.

¹²⁶LARRAÍN, Jorge. Identidad Chilena. Pág. 149. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017.

¹²⁷Ibíd, p.168.

¹²⁸Ibíd, p.171.

¹²⁹Ibíd, p.169. El autor describe la fuerza vital como “un impulso a humanizar la vida social en todos sus aspectos que apunta hacia un proyecto de sociedad alternativa”.

¹³⁰GRINDSTAFF, Laura. Culture and Popular Culture: A Case for Sociology. Pág. 208. Sage Publications Inc. in association with the American Academy of Political and Social Science. California, Estados Unidos, 2008.

“Inclusive definition of popular culture as referring to the beliefs and practices, and the objects through which they are organized, that are widely shared among a population” [traducido del autor].

Dentro de las principales manifestaciones, y por donde fluye más libremente la cultura popular, se pueden encontrar los eventos sociales públicos, masivos y de diversa índole. No obstante, son las festividades religiosas populares en donde se observa su rasgo más característico, es decir, una genuina expresión de la vida cultural nacional, y que además son en donde la fiesta y el desperdicio ritual tienen un rol identitario central¹³¹. En ellas, el pueblo demuestra la creación de formas alternativas de religiosidad congruentes con su forma especial de sociabilidad¹³². En este sentido, esta sociabilidad se hace patente a través de dichas formas porque afirman lo expresivo, lo festivo y carnavalesco frente al formalismo y racionalismo de la cultura dominante¹³³. De este modo, la cultura popular encarna a lo trascendente y a lo vital, y todo esto mediante su proverbial sentido del humor¹³⁴.

¹³¹LARRAÍN, Jorge. *Identidad Chilena*. Pág. 170. Editorial Lom. Santiago, Chile, 2017. El autor señala como desperdicio ritual a las actividades asociadas a trabajos como la ganadería y artesanía, cuya realización se convierte, para el mundo popular, en eventos sociales públicos ya sea expresados en rodeos, ramadas o fiestas religiosas.

¹³²Ibíd, p.170.

¹³³Ibíd, p.189.

¹³⁴Ibíd, p.172.

1.2.2 Representación, cultura popular y humor

La comicidad es caracterizada por el filósofo Henri Bergson en base a tres observaciones esenciales, la primera tiene que ver con la condición humana; única especie que ríe voluntariamente, la segunda es la emocionalidad; elemento que se suprime totalmente al reír y el tercero con la inteligencia colectiva, la cual, como señala Bergson, debe permanecer en contacto con otras inteligencias¹³⁵. De esta manera añade que, para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad y sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social¹³⁶. Esta última, enmarcada en su significado social, es de vital importancia porque la risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común¹³⁷. Con respecto a lo anterior, Mijail Bajtin, en su estudio de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento en relación a la figura de François Rabelais, describe la aparición de formas cómicas puras al lado de las manifestaciones canónicas¹³⁸.

Estas formas llegaron a configurar una cultura cómica popular que se organizaba en torno a las fiestas colectivas y tenía como particularidad a una risa que logró penetrar en todos los niveles de la joven jerarquía feudal¹³⁹. Esta cultura cómica popular se basa en una concepción unitaria del mundo y estilo que se engloba en el realismo grotesco como imágenes de la vida material y corporal que tuvieron influencia directa de las formas carnalescas de la fiesta popular¹⁴⁰. En este realismo grotesco, la exageración y la exuberancia tienen un

¹³⁵BERGSON, Henri. La risa; Ensayos sobre el significado de la comicidad. Pág. 11. Ediciones Godot. Buenos Aires, Argentina, 2011.

¹³⁶Ibíd, p.12.

¹³⁷Ibíd, p.12.

¹³⁸BAJTIN, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Pág. 71. Editorial Alianza. Argentina, 1994.

¹³⁹Ibíd, p.73.

¹⁴⁰Ibíd, p.62.

sentido positivo que ayuda a expresar ciclos de vida (muerte y renacimiento) a través de sus imágenes características (alimento, vino, virilidad y órganos corporales), cumpliendo la función de revelar la verdadera naturaleza de lo grotesco: la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida¹⁴¹.

Dentro de este contexto, la risa popular es una forma de vida y también tiene el rol de organizar el aspecto público y popular en las fiestas, además de representar las imágenes de la vida material y corporal. Durante la edad media, tiene una existencia fuera los medios oficiales, refugiándose en aquellos espacios que permitan su existencia, tales como las plazas públicas y las fiestas, además de la literatura recreativa, de este modo consigue tener privilegios excepcionales de licencia e impunidad¹⁴². Así se puede conservar íntegra, con su libertad, su radicalismo y su lucidez, y lograr fungir como un necesario escape de la cosmovisión y cultos oficiales, en donde los aspectos corporales e inferiores de la vida están prohibidos. En este sentido, la risa no solo se consideraba como un acto ridículo y denigrante, sino más bien en relación con la totalidad de la evolución vital, asociada a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal¹⁴³.

Su función dentro de la fiesta, es entonces el de invertir los cultos religiosos para transferirlos al plano material y corporal, y así aportar, desde el punto de vista de la risa, la resolución de los problemas de la vida y la muerte¹⁴⁴. Estas fiestas populares representan una esperanza de un porvenir mejor que se relaciona con las estaciones del año (con un nuevo inicio) y se refleja en un desencadenamiento general, en la glotonería, la embriaguez y una sensación de libertad en la población. Dentro de ellas, el bufón tiene una especial relevancia

¹⁴¹Ibíd, p.62.

¹⁴²Ibíd, p.69.

¹⁴³Ibíd, p.73.

¹⁴⁴Ibíd, p.65.

como figura social intermedia entre el mundo cómico medieval y las altas esferas del clero y jerarquías feudales, siendo el encargado de destruir la seriedad y el terror de estos al presentarse de forma anodina, cuando causaba risa sin pretender ningún derecho en el plano de la vida seria¹⁴⁵. En ese sentido, la figura del roto podría acercarse a la del bufón, como rostro de la chilenidad y siempre transitando entre clases según el discurso nacional que escenifiquen, entrando en la historia nacional como un gran patriota gracias a la guerra del pacífico, para más tarde devenir como anti-tipo del estado chileno; como roto revolucionario de la periferia urbana¹⁴⁶.

Este tipo de roto es, para Joaquín Edwards Bello, una forma de ser chileno por sus rasgos particulares, describiendo el origen de su condición de roto desde los conquistadores españoles que habían llegado a Chile con la ropa rota por la travesía desde el Perú¹⁴⁷. Su versión de roto pertenece al mundo de la calle y habita en los numerosos barrios populares que existen en la ciudad de Santiago, cada uno con sus características propias y límites demográficos establecidos, lugares en donde persiste un modo de ser desenfadado que podía hacer de la Alameda capitalina un lugar poco elegante y distinguido¹⁴⁸. No obstante, el júbilo de su particular risa popular es visto, por los sectores académicos y aristócratas, con menoscabo y como algo propio de las clases bajas, asociándolos a revueltas sociales y desórdenes públicos. Su concepción europeizante, encarnada en el ideal caballeresco, profundizó las diferencias y desigualdades entre clases, en donde los variados personajes del mundo popular no tenían cabida. Ante este panorama, el ideal de roto, representante más fiel de

¹⁴⁵Ibíd, p.88.

¹⁴⁶SALINAS, Maximiliano. El Chile de Juan Verdejo; Humor político de Topaze 1931-1970. Pág. 396. Editorial Universidad de Santiago. Santiago, Chile, 2011.

¹⁴⁷URZÚA OPAZO, Macarena. La loca y el inútil; escritura de la chilenidad desde las crónicas de Edwards Bello y Lemebel. Pág. 134. Chasqui: Revista de literatura latinoamericana N°1. Arizona, Estados Unidos. 2013.

¹⁴⁸SALINAS, Maximiliano. El Chile de Juan Verdejo; Humor político de Topaze 1931-1970. Pág. 44. Editorial Universidad de Santiago. Santiago, Chile, 2011.

la vida material y corporal chilena, surge como un acto contestatario e instala como réplica la filosofía de la risa¹⁴⁹.

¹⁴⁹Ibíd, p.392.

1.2.3 Risa y clases proletarias

En la Dialéctica del Iluminismo, Max Horkheimer y Theodor Adorno, describen a las industrias culturales como aquellos lugares de producción simbólica con características particulares, tales como sus limitados centros de producción, públicos y recepción difusas y ofrecimiento de productos “standards” para necesidades de consumidores (necesidades igual de “standards”). Estas industrias se encuentran insertas en una civilización de masas, la cual funciona de la misma manera y es idéntica en todos lados, y sus manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo del acero.¹⁵⁰ Asimismo, las industrias culturales se explican en términos tecnológicos como métodos de reproducción a gran escala, en serie y en función de la economía, generando manifestaciones domesticadas de todo género¹⁵¹. Sin embargo, dichas industrias son más débiles en comparación con otras industrias, motivo por el cual tienden a tener elementos económicamente interdependientes con industrias más poderosas.

Las industrias culturales operan en la sociedad a través de la pseudoindividualidad, reduciendo la individualidad del sujeto a simples entrecruzamientos de las tendencias de lo universal¹⁵². De este modo, se constituyen en base a préstamos que hace de géneros del arte, haciendo formas artificiales de ellos, convirtiendo a la realidad en un sustituto del sentido y utilizándolos al mismo tiempo como sustitutos de la profundidad¹⁵³. Dentro de este contexto, su proceso social se basa en las transferencias de estas tendencias al público, las cuales refuerzan y promueven la presencia de estereotipos que responden a ideologías, permitiendo así la supervivencia del mercado en este

¹⁵⁰HORKHEIMER, Max/ ADORNO, Theodor. Dialéctica del Iluminismo. Pág. 1. Editorial Sudamericana. Argentina, Buenos Aires, 1988.

¹⁵¹Ibíd, p.2.

¹⁵²Ibíd, p.20.

¹⁵³Ibíd, p.18.

sector¹⁵⁴. El éxito o fracaso de estas tendencias dependerán de los ingresos que generen y de cuán capaces sean de administrar el tiempo libre de sus consumidores a través de un contenido que no requiera grandes esfuerzos comprensivos.

Dentro de este contexto, la industria se compone en torno a la idea de diversión para generar un tipo de arte ligero y con una armonía garantizada. Lo novedoso de esto consiste en que elementos inconciliables de la cultura, arte y diversión, sean reducidos mediante la subordinación final a un solo falso denominador: la totalidad de la industria cultural¹⁵⁵. En este sentido, la diversión se relaciona con el máximo aprovechamiento de las posibilidades técnicas y capacidades existentes de la industria para el consumo estético de las masas¹⁵⁶. Su función principal es buscar un efecto de evasión y total distracción de la vida cotidiana, organizando las necesidades del consumidor, mostrándolas totalmente resueltas mediante la ideología de la industria basada en la racionalización de la vida humana al reducir la humanidad en conjunto, a esta fórmula agotadora¹⁵⁷. En este sentido, las posibilidades de elección dentro de la industria cultural se reducen a sus distintas ramas de una selección de antemano planificada a través del esquematismo realizado por la industria como el primer servicio para el cliente¹⁵⁸.

En cuanto a esta selección, los productos que ofrece la industria se caracterizan por ser de consumo rápido y exigir competencias específicas en el consumidor como una percepción adecuada, capacidad de observación y una rápida intuición. Todas estas características tienen como efecto un estado de atención constante debido al primado del efecto, del exploit tangible, del detalle sobre la

¹⁵⁴Ibíd, p.10.

¹⁵⁵Ibíd, p.9.

¹⁵⁶Ibíd, p.11.

¹⁵⁷Ibíd, p.15.

¹⁵⁸Ibíd, p.3.

obra, que una vez era conductora de la idea y que ha sido liquidada junto con esta¹⁵⁹. De esta manera los detalles o efectos particulares, como una parte de la obra, tienen la misma o quizás mayor relevancia que el todo de esta, al igual que el uso frecuente del cliché, como forma de confirmación del esquema de repetición de la producción. Asimismo, la industria cultural posee un lenguaje que se maneja con naturalidad y que tiene, una sintaxis y un léxico propio, que a través de prohibiciones establece normas y señala los límites de los contenidos a exhibir, así todo lo que se dice y la forma en que es dicho debe poder ser controlado en relación con el lenguaje cotidiano¹⁶⁰.

Su estilo se basa en una estética occidental que funciona como un catálogo que lo somete todo a fuerza de un dominio que alcanza la conciliación de lo universal y lo particular. Sobre su estética, Horkheimer y Adorno señalan que: *“Esta desarrollada hasta el exceso por medios específicos, constituye el nuevo estilo, es decir, “un sistema de no-cultura”, al que se podría reconocer cierta unidad estilística, si se concede que tiene sentido hablar de una barbarie estilizada*¹⁶¹”. Dicho sistema de no-cultura al que se refiere Horkheimer y Adorno, es descrito por Pierre Bourdieu como la producción en serie de obras elaboradas con métodos casi industriales, y su desarrollo dependerá de la ampliación del público gracias a la generalización de la enseñanza elemental, que posibilita el acceso de nuevas clases al consumo simbólico¹⁶². De esta manera, para Bourdieu, la industria cultural se encuentra dentro del sistema de producción del mercado de bienes simbólicos, el cual engloba la vida artística, intelectual y cultural en general.

¹⁵⁹Ibíd, p.4.

¹⁶⁰Ibíd, p.6.

¹⁶¹Ibíd, p.5

¹⁶²BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura. Pág. 87. Siglo Veintiuno Editores. Argentina, Buenos Aires, 2013.

En este sentido, el campo de producción del mercado de bienes simbólicos se define como el sistema de relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos¹⁶³. Su estructura se basa en la oposición entre los dos tipos de campos de producción que lo conforman, el campo de producción restringida y el campo de la gran producción simbólica, además de un tercer campo que cumple una función mediadora entre estos campos, el campo de las instancias de reproducción y consagración. En primer lugar, el campo de producción restringida, es un sistema que, al mismo tiempo, produce bienes simbólicos e instrumentos de apropiación de estos bienes que están destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos¹⁶⁴.

En segundo lugar, el campo de la gran producción artística, es el sistema de producción de bienes simbólicos para no productores, el gran público o fracciones no intelectuales de las clases dominantes, y también a otras clases sociales, y en general quienes obedecen a ley de la competencia con el propósito de conquistar un mercado tan vasto como sea posible¹⁶⁵. Finalmente, en tercer lugar, y mediando estos dos sistemas, se encuentra el campo de las instancias de reproducción y consagración. Estas, también llamadas instancias de legitimación, se refieren a los instrumentos que permiten el entendimiento del capital cultural de ciertas obras, esto debido a que han pasado por instancias de legitimación en instituciones específicas como las academias, los museos, las sociedades científicas y el sistema de enseñanza¹⁶⁶. Su función principal es la de asegurar la conservación y la transmisión selectiva de este capital cultural

¹⁶³Ibíd, p.90.

¹⁶⁴Ibíd, p.90.

¹⁶⁵Ibíd, p.90.

¹⁶⁶Ibíd, p.103.

mediante lo que Bourdieu denomina esquemas de percepción y de apreciación objetivamente disponibles en una formación social determinada¹⁶⁷. Del mismo modo el objetivo principal de estos esquemas es el de salvaguardar la ortodoxia cultural, o la esfera de la cultura legítima, de los mensajes competitivos que puedan suscitar exigencias contestatarias y prácticas heterodoxas¹⁶⁸.

En ese sentido, este campo está intensamente ligado al campo de la producción restringida, este entendido como lugar de la competencia por la consagración cultural y por el poder de concederla, a través el funcionamiento de las sus funciones sociales, sobre todo dentro del proceso educacional y pedagógico en el que sus consumidores son activos y donde además tienen el rol de convertir las distintas obras en cultura legítima. En cuanto a su relación con el campo de gran producción, esta se encuentra subordinada a quienes poseen dichos instrumentos de producción y difusión, sin embargo sus productos deben su desigual consagración, por lo tanto su poder de distribución muy desigual, al hecho de recibir valores materiales y simbólicos muy desiguales en el mercado de los bienes simbólicos.¹⁶⁹ En el campo de la gran producción, lugar del arte medio, propio de la industria cultural, la recepción de los productos es independiente del nivel de instrucción de los consumidores porque es un sistema que tienda a ajustarse a las demandas externas del mercado y que obedece a la estructura económica de la industria.

Este arte medio, es aquel destinado a un público medio y socialmente heterogéneo, cuyas obras son definidas por su público y por tanto, también determinan su elecciones técnicas y estéticas. De esta manera, Bourdieu lo califica como un producto de un sistema de producción dominado por la búsqueda de rentabilidad de las inversiones, por lo tanto, de la extensión

¹⁶⁷Ibíd, p.102.

¹⁶⁸Ibíd, p.102.

¹⁶⁹Ibíd, p.118.

máxima de su público¹⁷⁰. Entre sus características esenciales se encuentran, los procedimientos técnicos y los efectos estéticos inmediatamente entendibles, la exclusión de temas polémicos que puedan generar rechazo en el público prefiriendo así lugares comunes que apunten a una diversidad de públicos, personajes simbólicos, euforizantes y estereotipados. También se caracteriza por recurrir a recetas y artilugios privados, la mayoría de las veces tomados del arte erudito, tanto por la elección de las situaciones como por la construcción de las intrigas o la expresión de los sentimientos¹⁷¹. En relación a esto último, propios del arte medio, son los fenómenos de alodoxia cultural, o errores de identificación y de apropiación de verdadero contenido de la esfera cultura de la ortodoxia cultural, por medio de la “cultura en símil”, sustituto degradado y desclasado de la cultura legítima¹⁷².

Por este motivo, el arte medio, utiliza códigos accesibles para el gran público adaptando procedimientos que toma prestado de la cultura erudita, sobre todo del arte burgués, divulgados varias décadas atrás por esta misma cultura. En ese sentido, el arte medio no tiene otra historia que la que le imponen las transformaciones de las técnicas y las leyes de la competencia¹⁷³. Lo anterior se relaciona con el modo de producir del arte medio, el cual es generado a partir de transacciones y compromisos entre los diferentes agentes dentro del campo de producción. Dentro de este sistema, son las diferentes categorías de productores quienes definen y aseguran intereses materiales muy divergentes. al mismo tiempo que reactivan, la tendencia a la autocensura engendrada por las vastas organizaciones industriales y burocráticas de producción simbólica¹⁷⁴.

¹⁷⁰Ibíd, p.117.

¹⁷¹Ibíd, p.118.

¹⁷²Ibíd, p.121.

¹⁷³Ibíd, p.121.

¹⁷⁴Ibíd, p.115.

En cuanto a sus unidades de producción, estas corresponden al dominio de la radio, la televisión, el cine y el periódico, todo esto dentro de un trabajo colectivo organizado en costosas unidades de producción, diferenciadas y jerarquizadas. De este modo, esta nueva organización del trabajo *“acarrea una transformación de la relación que el producto mantiene con su trabajo, y también de las representaciones de su posición y función en la estructura social, y por ende, de las ideologías estéticas y políticas que profesa¹⁷⁵”*. En ese sentido, la forma de relacionarse entre los productores en relación a la clase de obras que producen dependerá de la posición que ocupen en el sistema de producción y circulación de bienes simbólicos, posición que implica una definición objetiva de su práctica y de los productos de su práctica¹⁷⁶.

Dentro de este contexto, cobra importancia la búsqueda de legitimidad de sus prácticas con el objeto de obtener reconocimiento y autoridad dentro del monopolio del poder legítimo de consagración cultural. Lo anterior se inserta en lo que Bourdieu denomina como sistemas de las competencias, sistema más o menos integrado según las formaciones sociales, pero siempre jerarquizado¹⁷⁷. En este sistema de competencia, la cultura dominante del campo de producción restringida obtiene sus características esenciales a las funciones de legitimación simbólica, mientras que la cultura media, propia del campo de la gran producción, tiende a definirse en relación a la cultura legítima (dominante) tanto en el dominio de la producción como en el dominio de la recepción¹⁷⁸. No obstante, la legitimación en el campo de la gran producción sólo será posible en relación a una posibilidad de cambio de contenidos de los campos de producción opuestos entre sí, quienes pueden designar realidades distintas según sus intereses.

¹⁷⁵Ibíd, p.129.

¹⁷⁶Ibíd, p.130.

¹⁷⁷Ibíd, p.119.

¹⁷⁸Ibíd, p.119.

En Chile, los orígenes de esta industria cultural se remontan al siglo XIX, junto con la conformación de un aparato educacional, así como también con el surgimiento de un incipiente mercado cultural y una emergente cultura de masas¹⁷⁹. Sin embargo, no es hasta principios del siglo XX, y a partir de la crisis del proyecto modernizador liberal oligárquico de los años veinte, en donde comienza a consolidarse al alero de una reformulación global de la sociedad chilena¹⁸⁰. En este contexto, esta industria se caracterizaba por la puesta en práctica de nuevas estrategias impulsadas por la aparición de nuevas sensibilidades culturales, nuevos lenguajes y nuevas formas de reproducción técnica. Dentro de su campo cultural, especialmente en el periodo desarrollista, el estado, la iglesia, diversas instituciones y organizaciones sociales, tienen un rol privilegiado en la organización interna de los contenidos. No obstante, es el mercado quien hegemoniza la producción del campo en varios de sus ámbitos, limitándose la acción estatal a regular las condiciones de operación de la industria¹⁸¹.

En este sentido, la industria nacional se desarrolla en torno a patrones universales de modernización de la sociedad capitalista moderna, con la particularidad de incorporar una perspectiva nacionalista no solo como temáticas específicas sino como un discurso que recorría el interior de sus distintos géneros y formatos¹⁸². Esto último desarrollado bajo un ideario desarrollista que plantea la construcción de una nueva identidad nacional, y con esto, una revalorización de la cultura chilena en varios ámbitos del campo cultural, como la pintura, la literatura, y la música. Dentro de este ambiente, el

¹⁷⁹SANTA CRUZ, Eduardo. Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Pág. 50. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2005.

¹⁸⁰SANTA CRUZ, Eduardo. Prensa y sociedad en Chile, Siglo XX. Pág. 89. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2014.

¹⁸¹SANTA CRUZ, Eduardo. Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Pág. 50. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2005.

¹⁸²SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 59. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, pp.57-79, 2017.

rol de la industria cultural, que engloba la radio, el cine y la prensa, es de exponer la existencia de una cultura popular urbana insertando a figuras propias de la chilenidad, como las del huaso y el roto, dentro de una cultura de masas, en donde ya no será visto como un representante lejano del coraje y patriotismo nacional, sino, también, como un referente identitario que navegaba en las tumultuosas aguas de los procesos modernizadores¹⁸³.

En cuanto a los referentes externos que ayudaron a la conformación de una de la industria cultural en Chile, se encuentra la industria cultural norteamericana que influyó en el cine, la prensa, los discos y las radios, y más adelante en la televisión, además en el uso de licencias, patentes y en los formatos de ciertos contenidos, y en definitiva, al conjunto del sistema y a cada uno de sus elementos¹⁸⁴. Es en esa dirección en la que se encuentra su relevancia durante los años cuarenta, debido a su rol de eje articulador del campo cultural y como instancia mediadora en la conformación de una cultura cotidiana y en un sentido común masivos¹⁸⁵. En el país primó la iniciativa privada en diferentes ámbitos de la industria nacional, como en la radio, en donde predominaban las pequeñas empresas familiares y en la prensa, en donde existieron grandes conglomerados capaces de controlar, en el sentido fuerte, un mercado¹⁸⁶. En ese sentido, también se puede observar la presencia de otros actores dentro de la industria, tales como los partidos políticos y organismos sociales, sobre todo en el terreno de los impresos, por donde orientaron sus esfuerzos comunicacionales mediante la publicación de diarios y revistas¹⁸⁷.

¹⁸³Ibíd, pág. 61.

¹⁸⁴SANTA CRUZ, Eduardo. Prensa y sociedad en Chile, Siglo XX. Pág. 93. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2014.

¹⁸⁵SANTA CRUZ, Eduardo. Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Pág. 76. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2005.

¹⁸⁶Ibíd, pág. 76.

¹⁸⁷Ibíd, pág. 78.

De esta manera, el consumo cultural masivo era programado por los operadores comunicacionales, cuyas decisiones programáticas cotidianas eran las que ponían en contacto al público nacional con una oferta variada que conformaban un todo¹⁸⁸. En Chile, dicha programación, en forma de una variada oferta cultural, fungía como un modo de imbricación entre lo particular, y propio de un país, y los métodos y fórmulas universales de producción, favoreciendo así la complejidad y el crecimiento de la industria cultural. Así, la dicotomía entre lo nacional y lo foráneo muy presente en los años cuarenta, se resolvía a modo de manifestaciones que ejemplifican el carácter de una época, o más vulgarmente, en lo que estaba de moda¹⁸⁹. En la prensa, esto se dio en el sistema de comunicación social basado en el surgimiento de un discurso nacionalista que contó con el apoyo del proyecto desarrollista y que al mismo tiempo determinó las condiciones para su crecimiento y ampliación¹⁹⁰.

En su desarrollo influyeron tanto las libertades democrático-burguesas como la presencia activa del estado, lo que permitió que la cultura popular y las concepciones ideológicas contestatarias tuvieran un espacio dentro de los medios de comunicación, aunque siempre estando subordinados y limitados¹⁹¹. De esta manera, los métodos de industriales de producción basados en un modelo de libre mercado aseguraron el desarrollo de industria informativa nacional que se constituyó como un escenario en de disputas; de luchas y alianzas; de conflicto y consenso¹⁹². Otros elementos importantes a considerar, en relación a su desarrollo fueron, en primer lugar, el mejoramiento de las tasas de escolaridad que permitieron el acceso a diversos contenidos aumentando así la masa de lectores, y, en segundo lugar, el desarrollo tecnológico y la modernización de la

¹⁸⁸Ibíd, pág. 79.

¹⁸⁹Ibíd, pág. 79.

¹⁹⁰SANTA CRUZ, Eduardo. Prensa y sociedad en Chile, Siglo XX. Pág. 93. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2014.

¹⁹¹Ibíd, pág. 94.

¹⁹²Ibíd, pág. 94.

infraestructura vial y en las redes telefónicas y telegráficas del país, que permitieron nuevas técnicas de impresión y diagramación más rápidas, además de una extensión progresiva del alcance de los grandes diarios, hasta llegar al fin del periodo, a prácticamente la totalidad del territorio nacional¹⁹³.

Eduardo Santa Cruz divide la prensa del desarrollismo en nueve ejes temáticos; en el conglomerado periodístico encabezado por El Mercurio, diarios de partidos políticos (pertenecientes al oficialismo y a la oposición), diarios populistas de masas, las revistas (de actualidad, deportivas y de cine) y el periodismo radial, filmado (noticiarios de cine) y el televisivo. Dentro de estos tipos de publicaciones, el género comunicacional del magazine, el cual surge en Chile a principios del siglo XX junto con las revistas periódicas destinadas a satisfacer la demanda de públicos diversos¹⁹⁴, destacaría debido a su estrategia comunicacional al abordar a las grandes masas. Este género, definido como un periódico ilustrado, con múltiples secciones, numerosas páginas y de tiraje semanal o mensual, es relevante dentro de la industria cultural porque es donde los fenómenos culturales y masivos asumen un rasgo específico en la palabra impresa¹⁹⁵. Su característica principal es su capacidad de contener, en un solo formato, múltiples formas, tales como las entrevistas, crónicas, reportajes, ilustraciones y caricaturas, notas de la vida social, poemas, cuentos y novelas enviadas por los mismos lectores, etc. Conforme al paso del tiempo, algunas de ellas comenzarán a especializarse en temáticas específicas, como por ejemplo en cuestiones culturales y comentarios políticos, sobre sucesos cotidianos, y también aquellas basadas en el cotilleo y con fines humorísticos.

¹⁹³Ibíd, pág. 95.

¹⁹⁴SANTA CRUZ, Eduardo. Modernización y cultura de masas en el Chile de principios del siglo veinte; El Origen del Género Magazine. Pág. 169. Revista Comunicación y Medios N°13, Universidad de Chile. Chile, 2002.

¹⁹⁵Ibíd, pág. 169.

Su importancia radicó en su rol como actor socio-cultural dentro de la sociedad chilena y su contexto modernizador¹⁹⁶. En ese sentido, sus publicaciones ayudaron a expandir la experiencia de cotidianidad en el carácter de la época entre los chilenos especialmente en las grandes ciudades del país, a través de publicaciones que incorporaron temas, lugares, personajes y situaciones que, además, eran muchas veces presentadas visualmente¹⁹⁷. La estrategia comunicacional de estas publicaciones consistía entonces en prácticas de enunciación de unos sujetos (situados al lado de la producción y, también, del consumo y reconocimiento) y por formatos de sedimentación de unos saberes, unos hábitos y unas técnicas, una suerte de espacio de relación entre matrices narrativas y formatos propios de la industria cultural¹⁹⁸. En el caso del género magazine, dicha estrategia tomó forma a través de la divulgación y vulgarización del conocimiento con el propósito de incorporar a sectores populares a estas dinámicas de producción masivas, tanto por razones económicas como políticas, estableciendo así vínculos y puentes entre un acelerado desarrollo tecnológico y su incorporación a la vida social, todo esto mediante la educación formal, pero quizás en un sentido más decisivo, como cultura cotidiana de masas¹⁹⁹.

Para asegurar la efectividad de esta divulgación y vulgarización se debió recurrir a técnicas y procedimientos que utilizaran términos simples y entendibles por la mayoría de la población y, que, además, pudiesen explicar conocimientos crecientemente complejos y especializados²⁰⁰. Estos procedimientos y técnicas se apoyaban principalmente en dos elementos, la utilización de la imagen como contenido fundamental, en forma de ilustración o como fotografías, para hacer con el objeto de una lectura propia de la imagen, y

¹⁹⁶Ibíd, pág. 171.

¹⁹⁷Ibíd, pág. 174.

¹⁹⁸Ibíd, pág. 170.

¹⁹⁹Ibíd, pág. 171.

²⁰⁰Ibíd, pág. 172.

la importancia de la amenidad y la entretención en los contenidos, los cuales estaban destinados a producir una fruición y un placer en los lectores, en el marco de sus ratos de ocio o tiempo libre y de expansión familiar²⁰¹. Una de estas revistas, que destacó por la utilización de un humor político satírico, fue Topaze. Esta revista, fundada en 1931 por Jorge Délano (conocido popularmente como Coke Délano) y de publicación semanal, tuvo entre sus páginas a Juan Verdejo, personaje que tenía como principal función representar al pueblo e interpelar a los políticos y las principales autoridades del país, remitiendo, al mismo tiempo, a un tipo popular urbano (estereotipo de roto) y postulando también a ser símbolo de la chilenidad²⁰² (Véase anexo núm. 3, 4 y 5).

Creado por Héctor Meléndez, en la revista Topaze fue abordado por varios caricaturistas entre ellos Jorge Délano, Alhué, Pekén, Lugoze y Pepo, el personaje de Juan Verdejo mantuvo persistente su propio perfil²⁰³. Generalmente era ilustrado como un hombre descalzo, con un sombrero de paja y usando ropa rota y zurcida, aunque siempre sonriente, era quien encarnaba la cotidianeidad festiva y popular del rico y complejo mundo proletario y urbano²⁰⁴ (Véase anexo núm. 1). De esta manera se presentó en la revista, como un personaje pícaro, polémico y escandaloso para ciertos sectores de la élite, y si bien muchas veces apareció como un víctima de las políticas públicas y del orden establecido, en la mayor parte de las ocasiones se manifestó jovial y esperanzado, como buen personaje carnavalesco²⁰⁵ (Véase anexo núm. 2 y 8). Como personaje pícaro, utiliza el ingenio y vivacidad, que toma prestados del roto chileno, quien también acompaña los momentos de su vida, tanto buenos como malos, con la

²⁰¹Ibíd, pág. 174.

²⁰²SANTA CRUZ, Eduardo. Prensa y sociedad en Chile, Siglo XX. Pág. 92. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2014.

²⁰³SALINAS, Maximiliano. El Chile de Juan Verdejo; Humor político de Topaze 1931-1970. Pág. 417. Editorial Universidad de Santiago. Santiago, Chile, 2011.

²⁰⁴Ibíd, pág. 427.

²⁰⁵Ibíd, pág. 424.

infalible alegría de los chistes (Véase anexo núm. 6, 7 y 9). Juan Verdejo no solo se acompaña de las bromas y chistes para acompañar las situaciones diarias por las que pasa, también goza satisfaciendo sus necesidades elementales, casi siempre de un modo exagerado y en conjunto con sus pares, con quienes se resiste a seguir formas y conductas del buen vivir propuestas por la élite, para así vivir bajo sus propias leyes. De esta manera lograra formar parte, y al mismo tiempo, componer el mundo carnavalesco propio de la literatura picaresca²⁰⁶.

Asimismo, su figura también representa *“la propuesta y el método del folklore, recuperado en los años treinta mediante la creación verbal y plástica de Juan verdejo, personaje que finalmente simbolizó el fin de la dominación oligárquica y las esperanzas en un mundo mejor con el frente popular victorioso en 1938”*²⁰⁷. Conforme el paso del tiempo, especialmente, después de la década del cuarenta, sus intervenciones se vuelven más incisivas e irónicas hacia el mundo político y los distintos gobiernos, mostrándose cada vez más crítico y escéptico del Estado y del mercado²⁰⁸ (véase anexo núm. 10 y 11). No obstante, hasta su final durante los años setenta y en el contexto de las elecciones presidenciales del año 1970, continuó exaltando y reivindicando la utopía de la alegría colectiva, comunitaria, popular de Chile²⁰⁹. Por otro lado, en la radio, esta representación de la identidad nacional se dio a través de la difusión de música folclórica por conjuntos de música cuya principal función, junto con la de la producción discográfica, fue la de tener un papel mediador de la música campesina, tanto en la ciudad como en el campo²¹⁰. Sin embargo, al contrario de la representación de la identidad nacional urbana encarnada en el personaje de Juan Verdejo, la élite nacional con fuertes lazos en la zona central y con su

²⁰⁶Ibíd, pág. 439.

²⁰⁷Ibíd, pág. 440.

²⁰⁸Ibíd, pág. 417.

²⁰⁹Ibíd, pág. 421.

²¹⁰SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 59. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

cultura huasa, se encargaría de ensalzar la figura del huaso, encontrando en él, el medio ideal para preservar el sentido tradicional y emblemático del folklore²¹¹.

²¹¹Ibíd, pág. 60.

1.2.4 Tecnologías y masificación de la estética huasa

La radio así, y desde la década del veinte, ayudó a conformar al prototipo de artista del folclore junto con la transmisión de tonadas y cuecas instalados como referentes de la cultura nacional mediante grupos de música folclórica tales como Los huasos de Chicolco, Los hermanos Carter, Los huasos de Petorca, Los cuatro huasos, entre otros. En ese sentido, el rol de la música folclórica dentro de la radio tuvo varios objetivos, entre ellos estaban la masificación y la circulación de esta música en una sociedad progresivamente más urbanizada, moderna y masiva, pero también la necesidad de salvaguardar el folclore, como patrimonio nacional, de la influencia de la industria cultural extranjera que, en el contexto de una modernización, era percibida como una amenaza a las tradiciones propias²¹². En Chile, los inicios de la radio en la cultura de masas, se encuentran dentro de un contexto de acelerados avances tecnológicos, marcados por la llegada de la luz eléctrica, autos, teléfonos, entre otros, los cuales ayudaron a que la radio emergiera como un medio popular para una pequeña, pero creciente, parte de la población chilena²¹³. Las primeras estaciones radiales siguieron un modelo que imitaba a las emisoras norteamericanas, en cuanto a su esquema y contenido, que se extendieron a diversas decisiones programáticas como noticiarios, música de actualidad y publicidad radial.

En relación a este último aspecto, la publicidad tuvo un papel principal en el financiamiento de las estaciones radiales nacionales, hecho que, además, no permitió la existencia de un monopolio estatal sobre los medios de transmisión. Fue así, que, desde finales de la década del veinte, Chile mantuvo un ambiente de medios de comunicacionales bien implementados para llevar los mensajes de

²¹²SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura. Pág. 224. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

²¹³RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 43. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

modernidad a la sociedad²¹⁴. Brevemente y en cuanto a su historia, la primera transmisión radial del país se realizó en Santiago, en el hall del diario El Mercurio, el día 12 de agosto de 1922 a las 21:30 y fue organizada por Arturo Salazar, profesor de la Escuela de Electrotécnica de la Facultad de Física de la Universidad de Chile y su ayudante Enrique Sazié Herrera, estudiante de Agronomía²¹⁵. Luego, en el año 1923, se construye una antena radial y se instala en el edificio Ariztía, imitando a la Radio City de Nueva York, y acogiendo, además, desde marzo de ese mismo año, a la primera estación radial del país, La Radio Chilena²¹⁶. Más adelante, se sumarían la Radio El Mercurio en el año 1924, Radio Club de Valparaíso en 1925, Radio Wallace en 1926, Radio del cuerpo de Carabineros en 1928, Radios de La Nación y el Diario Ilustrado en 1929, entre otras.

Durante sus inicios, a principios de la década del veinte, no existía regulación alguna en cuanto al uso de frecuencias sin autorización previa de parte de la dirección de servicios eléctricos. Sin embargo, en el año 1925, se publica el primer reglamento de Estaciones de radiocomunicaciones aprobado por el decreto supremo N°2018²¹⁷. Para finales de los años veinte, ya existían emisoras financiadas exclusivamente por privados, para que, más tarde, en el año 1932 se estableciera la primera cadena radial de la compañía de seguros Chilena Consolidada, la cual contaba con emisoras en Santiago y Valparaíso. En el año 1934 aparece el concepto de canal despejado lo que dio paso a nuevas emisoras, entre ellas, la radio Hucke, Cooperativa Vitalicia y Agricultura, primeras emisoras propiamente tales de radio difusión²¹⁸. Hacia finales de los años treinta, había en el país, más de setenta emisoras, de entre las cuales destacó la Radio del Pacífico (antigua Radio Chilena), en donde surgirían conocidos

²¹⁴Ibíd, pág. 44.

²¹⁵ARCHI. Historia de la radio en Chile. Pág. 2. ARCHI. Chile, 1996.

²¹⁶RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 36. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

²¹⁷ARCHI. Historia de la radio en Chile. Pág. 2. ARCHI. Chile, 1996.

²¹⁸Ibíd, pág. 4.

artistas nacionales tales como Ester Soré y Ana González, y junto con ellos, también se comenzaría a hablar por primera vez de lo que se llamaría la grúa de las radioemisoras²¹⁹.

Durante los años cuarenta, se comienzan a regular las decisiones programáticas de las radioemisoras, sobre todo desde el oficialismo, quienes en el año 1940, dictan un decreto que obliga a las radios a destinar una hora diaria al menos a la transmisión oficial o de carácter cultural que el gobierno indicaba para, más adelante, establecer que la dirección general de servicios electrónicos emanaría periódicamente normas generales relativas al desarrollo de los programas, así como instrucciones sobre la clase de transmisiones a las que se debería dar preferencia o aquellas que no podían ser incluidas²²⁰. Luego, en 1941, se crea la Dirección General de Informaciones y Extensión Cultural (DGEC), organismo dependiente del ministerio del exterior y cuya principal función era la de centralizar los organismos gubernamentales relacionados con actividades informativas o culturales²²¹. En ese sentido, desde el gobierno, se intentó controlar la influencia norteamericana, sobre todo con su modelo radiofónico que contemplaba la radio como una plataforma de entretenimiento, educativa y de servicio público, a través de un rol regulador de la actividad antes que de planificador para definir su función social²²².

Lo anterior, dió paso a la evolución comercial del sistema radial chileno mediante agencias de publicidad, a las cuales, durante la década del cuarenta, se les fueron otorgadas aproximadamente cuarenta y nueve concesiones, constituyendo así un periodo de gran desarrollo de la radiofonía, que encuentra

²¹⁹Ibíd, pág. 15.

²²⁰Ibíd, pág. 15.

²²¹LASAGNI, Maria Cristina. La radio en Chile (Historia, modelos, perspectivas). Pág. 10. CENECA. Santiago, Chile, 1987.

²²²Ibíd, pág. 11.

en la publicidad, una importante fuente de recursos²²³. De esta manera, la publicidad contribuyó a acelerar los procesos de profesionalización de los medios, así como también a definir las primeras formas lingüísticas que terminarán determinando el lenguaje radiofónico en las próximas décadas. Estas se verán reflejadas en la programación del periodo como, por ejemplo, en los noticiarios, el radioteatro y en programas musicales, programación que va a estar definida en atención a la audiencia de la radio en aquella época²²⁴. No obstante, dicho público continuará siendo los estratos sociales medios y altos debido al difícil acceso a los aparatos, y la radio seguirá siendo un fenómeno de masas bastante más tardío en comparación con el cine y la prensa, a pesar de la enorme atracción que los espectáculos radiales ejercen²²⁵.

Sin embargo, a pesar del difícil acceso a la radio desde los estratos sociales bajos, los lazos de la élite con la cultura huasa de la zona central, desde la década del veinte, ayudaron a la masificación en la circulación de la música folclórica y popular²²⁶. De esta manera, mediante conjuntos musicales folclóricos, reafirmaron el concepto de nación a través de cuecas, tonadas y la cultura huasa en general, presentándose en teatros vestidos como huasos y utilizando la guitarra como su instrumento principal. Generalmente fueron los hijos de los hacendados quienes se encargaron de interpretar las tonadas y de este modo cimentar el tránsito de la cueca campesina a la cueca urbana y su consolidación como baile nacional²²⁷. En ese sentido, este tránsito hacia una cueca urbana o mediada por la radio contemplaba la incorporación de elementos temáticos urbanos como por ejemplo el roto en el papel del huaso en las tonadas, además del rol que tuvo la cueca como baile nacional en este proceso,

²²³Ibíd, pág. 11.

²²⁴Ibíd, pág. 12.

²²⁵Ibíd, pág. 13.

²²⁶SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura. Pág. 224. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

²²⁷Ibíd, pág. 226.

el cual fue visto como una suerte de compensación entre el huaso y el roto²²⁸. Asimismo, y debido a la popularización de música y bailes extranjeros como el foxtrot y el shimmy, se produjo a defensa y mayor difusión de la música nacional, así como también una apropiación creativa o criollización de algunos de estos géneros de la música internacional²²⁹.

En el cine, dicha apropiación de lo nacional comenzó desde temprano y con lo que es considerado el primer filme chileno del período silente, “Manuel Rodríguez”, que data del año 1909 y fue realizado por el dentista y profesor de declamación, Adolfo Urzúa Rosas²³⁰. Le seguirán otras películas de temáticas similares como por ejemplo “Alma chilena” de 1917 y “Todo por la patria” de 1918, ambas de Arturo Mario, realizador y actor del cine chileno y argentino²³¹. Más adelante, durante los años veinte, aparecieron documentales sobre actos cívicos vinculados al gobierno como “El empuje de una raza” del año 1922 de Pedro Sienna, así como también otras películas con temáticas nacionales tales como “El odio nada engendra” de 1923 realizada por Alberto Santana y “El húsar de la muerte” de 1925, también de Pedro Sienna, uno de los más grandes pioneros del cine chileno y el más importante realizador del período mudo²³². Generalmente, estas películas trataban tramas sobre pasajes de la historia de Chile que, además, complementaban con paisajes, vistas y escenas con actividades cívicas y celebraciones con el propósito de construir un tipo de relato de nación basado en una memoria histórica común, conformada por una raza de prosapia y por paisajes y costumbres vinculadas a la ruralidad del valle central²³³.

²²⁸Ibíd, pág. 226.

²²⁹Ibíd, pág. 227.

²³⁰Ibíd, pág. 211.

²³¹JARA DONOSO, Eliana. Cine mudo chileno. Pág. 192. Ediciones Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Santiago, Chile, 1994.

²³²Ibíd, pág. 195.

²³³SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura. Pág. 217. Editorial Universitaria. Santiago, Chile, 2007.

En este sentido, al igual que en el resto de expresiones artísticas de la época, en el cine también se intentó desarrollar producciones en clave nacionalista, de un nacionalismo épico que revela un sincretismo entre el Chile hegemónico y la cultura de masas²³⁴. Esto se reflejó, en la industria cultural del periodo, en una confluencia entre cine-nacionalismo y cultura de masas-producción del pasado, como un fenómeno paradójico entre la unión de lo arcaico y lo tradicional con lo moderno²³⁵. Durante las primeras décadas, este fenómeno tuvo como aliado al cine mudo debido a sus características especiales, pero principalmente por el énfasis en la expresividad y gestualidad al recrear los melodramas de temáticas nacionales, ambos ayudando así a aproximar al cine a la emocionalidad, a las sensaciones, al entusiasmo del ánimo, al aura, al corazón, que son los terrenos más propicios para la cultura de masas²³⁶. Los inicios de la industria del cine, en el país fueron intensos en cuanto a números de producciones nacionales, salas y revistas especializadas en temas de cine, todo esto junto con empresas nacionales y extranjeras dedicadas al rubro de producción y distribución de películas, como por ejemplo la Casa Hans Frey, que produjo varias películas nacionales de a principios de siglo.

Y a pesar de la precariedad en términos de producción y a niveles técnicos, ya hubo señales, en los inicios de la industria cinematográfica nacional, de una producción y circulación de cine orientada por criterios mercantiles para el mercado local²³⁷. Desde principios de siglo, debido a la irrupción de la primera guerra mundial, la exportación de películas desde Estados Unidos incrementó notoriamente, manteniéndose así durante gran parte del siglo XX. Sin embargo, muchas de ellas no tuvieron una aceptación fácil debido a la calidad de las

²³⁴Ibíd, pág. 214.

²³⁵Ibíd, pág. 218.

²³⁶Ibíd, pág. 218.

²³⁷Ibíd, pág. 213.

producciones exportadas para América Latina, las cuales eran generalmente producciones de segunda clase²³⁸. Este problema comenzaría a solucionarse a medida que empresas internacionales tales como Fox Pictures y Goldwyn empezaron a distribuir sus películas en la región, además de emplear representantes en el país, reconociendo así el valor potencial de los mercados del sur²³⁹. Lo anterior ocasionó que durante los años veinte, la competencia fuese tan intensa, tanto de parte de empresas extranjeras como nacionales, que en un intento de colaboración entre los distribuidores, se fundó la Cámara Sindical Cinematográfica Chilena²⁴⁰.

En cuanto a teatros y salas de cine en el país, en un primer momento, se concentraron en las principales ciudades de Chile, como Santiago y Valparaíso, para luego extenderse a ciudades más lejanas como Antofagasta y Punta Arenas. La proliferación de estos establecimientos se acrecentaba en relación al interés de los chilenos por la aparición del cinematógrafo, aumentando no solo en cantidad, sino también, la calidad de los establecimientos de cine²⁴¹. No obstante, según Stefan Rinke, *“los primeros establecimientos fueron construcciones hechizas, con graderías simples, generalmente en barrios de clase trabajadora y que al carecer de instalaciones higiénicas eran consideradas peligrosas para la salud pública por la elite contemporánea”*²⁴². Con respecto a esto último, el historiador Jorge Iturriaga describe este fenómeno como el paso de un experiencia constructivista y participativa a una concentrada y contemplativa²⁴³. Dentro de esta transición, el cine participativo propio de los comienzos de la industria cinematográfica en Chile, se caracterizó por ser un espectáculo que alentó y promovió la participación e interacción entre los

²³⁸RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 60. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

²³⁹Ibíd, pág. 60.

²⁴⁰Ibíd, pág. 63.

²⁴¹Ibíd, pág. 61.

²⁴²Ibíd, pág. 62.

²⁴³ITURRIAGA, Jorge. La masificación del cine en Chile, 1907-1932; la conflictiva construcción de una cultura plebeya. Pág. 154. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2015.

integrantes del público, tanto dentro como fuera de las salas de cine, debido a las dinámicas que las propias cintas generaban con el carácter compuesto de su programación (musicalización, intermedios con avisos comerciales y presentadores, entre otros).

En cualquier caso, con el inicio de la década del veinte, aparecen nuevas opiniones con el propósito de proponer un cine con programas más unificados y con conductas en sala más disciplinadas²⁴⁴. Fenómeno no casual debido a que coincide con la masificación del cine hacia estratos sociales medios y altos en cuanto a este tipo de entretención en un principio destinados a la clase trabajadora y que además era criticada y denominada contracultura plebeya por las elites sociales²⁴⁵. Y a pesar de las críticas y aprensiones sobre los efectos del cine en la sociedad, fueron estos últimos quienes comenzaron a asistir con más regularidad a las salas de cine, haciendo de este acto, un sinónimo de modernidad y sofisticación. En dicho proceso ayudaron una serie de elementos como por ejemplo, las regulaciones estatales y las alquiladoras oligopólicas propias de esa industria cinematográfica en desarrollo, las que contribuyeron a la paulatina hegemonía del producto unificado sobre el compuesto y del espectador sobre el público²⁴⁶. De esta manera se da paso a lo que Jorge Iturriaga denomina como un cine contemplativo que se caracterizó por eliminar progresivamente las distracciones durante las funciones, en un intento por controlar algunas conductas de los espectadores y teniendo como objetivo principal la reducción de la participación en sala²⁴⁷.

Estos cambios se insertan también dentro de una serie de transformaciones económicas dentro del mercado cinematográfico, el cual comienza a abordar

²⁴⁴Ibíd, pág. 156.

²⁴⁵RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 66. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

²⁴⁶ITURRIAGA, Jorge. La masificación del cine en Chile, 1907-1932; la conflictiva construcción de una cultura plebeya. Pág. 154. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2015.

²⁴⁷Ibíd, pág. 159.

nuevas formas de entender el comercio, sobre todo debido a la presencia de tres circuitos diferentes: un cine caro, un cine plebeyo masivo y un cine semi-público²⁴⁸. De esta forma, pequeños y medianos distribuidores fueron desplazados por compañías más fuertes las cuales reformaron las antiguas salas de barrios en espacios grandes, multi sociales y más cercanos a la cultura dominante²⁴⁹. En ese sentido, no solo se enfocaron en construir nuevas y modernas salas de cine sino también en la selección, cada vez más reducida, de filmes a exhibir, de igual modo siendo esto una consecuencia directa de la monopolización del mercado mundial por ese entonces dominado por Estados Unidos. La llegada del cine sonoro durante los años treinta profundiza estos cambios al reducir la competencia, encarecer procesos, quitarles poder a exhibidores (y a performantes locales) y uniformizar sesiones²⁵⁰. En ese sentido, su llegada no solo se trató de un cambio tecnológico, también implicó una profunda transformación económica dentro de la industria cinematográfica, y que además, obligó a reformar al denominado cine plebeyo.

Debido a su impacto gradual y segregado, hubo sectores en donde se instaló más rápidamente, mientras que en otros generaron un tipo de resistencia como respuesta al nuevo y agitado panorama que necesariamente comprometió algún grado de transformación en la gestión exhibidora²⁵¹. Esta resistencia, principalmente conformada por actores locales que exhibían producciones mudas nacionales, da inicio a un periodo de transición entre el cine silente y la implementación del sonoro²⁵². De esta manera, aparecen nuevas técnicas con el fin de emular a los filmes sonoros desarrollando así equipos capaces de producir cine sonoro local, todo esto principalmente a través de la técnica de discos

²⁴⁸Ibíd, pág. 184. Entendiendo un cine caro como aquel que es fastuoso con un gran despliegue de recursos.

²⁴⁹Ibíd, pág. 206.

²⁵⁰Ibíd, pág. 208.

²⁵¹Ibíd, pág. 254.

²⁵²HORTA, Luis. *Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno*. Pág.40. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

sincrónicos²⁵³. Dentro de estos intentos, destaca el trabajo del laboratorista y fotógrafo, Emilio Taulis, quien estuvo detrás de la producción de los noticiarios de El diario Ilustrado y La Nación, ambos realizados con sonido óptico o Movietone²⁵⁴. En relación a esto último, también resaltan los esfuerzos de la empresa Andesfilms con la realización de noticiarios producidos con el sistema Andestone, posiblemente la versión local del Movietone desarrollado por el propio Emilio Taulis²⁵⁵. De igual manera, sobresalen los esfuerzos de los hermanos Wilfred Eric y Lionel Page Guevara quienes filman “Canción de amor” el año 1930 usando el sistema Vitaphone, realizado con la técnica de los discos sincrónicos, marcando el hito de fundar el cine sonoro nacional²⁵⁶.

No obstante, la llegada definitiva del cine sonoro implicó necesariamente la habilitación de una nueva infraestructura²⁵⁷. En el país, nuevos equipo se comienzan a incorporar en diversas salas, como por ejemplo en los teatros Esmeralda, Politeama, O’Higgings, Dieciocho, Providencia, Setiembre, y Real en Santiago y en Valparaíso en la sala Setiembre²⁵⁸. Sin embargo, su arribo también implicó solucionar el subyacente problema del idioma dentro del cine sonoro, el cual se intentó resolver de diversas maneras, como por ejemplo recurriendo al doblaje, a la superposición de leyendas escritas y en la producción de filmes realizados directamente en español con intérpretes latinos²⁵⁹. Lo anterior se solucionó en parte por los talkies en español (cine sonoro hablado en español), una serie de películas producidas en un periodo breve que no abarca más de tres años²⁶⁰. En este primer momento se realizan dos tipos de producciones, las versiones originales (habladas en inglés) e igualmente

²⁵³Ibíd, pág.45.

²⁵⁴Ibíd, pág.53.

²⁵⁵Ibíd, pág.54.

²⁵⁶Ibíd, pág.45.

²⁵⁷Ibíd, pág.55.

²⁵⁸MOUESCA, Jacqueline. El cine en Chile; crónica en tres tiempos. Pág. 25. Editorial Planeta. Chile, 1997.

²⁵⁹Ibíd, pág.30.

²⁶⁰HORTA, Luis. Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno. Pág.22. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

versiones habladas en español, ambas configurando los primeros pasos del cine latinoamericano hablado en nuestra lengua²⁶¹.

Este tipo de producciones, por lo general, atrajo gran cantidad de actores, cantantes, músicos y bailarines que dominaran el español con el objeto de desempeñarse en cargos diversos que iban desde la dirección hasta la aparición en pequeños roles secundarios²⁶². Muchas de las carreras de estos artistas fueron impulsadas por revistas de cine y, más adelante, como parte del star system. En un primer momento, proliferan varias revistas, de entre las cuales destaca *La semana cinematográfica*, fundada el año 1918. Entre los objetivos principales de estas revistas, estaba la tarea de poner en contacto a los aficionados entre sí, multiplicar los canales de comunicación, en fin, entregar material gráfico para sanear el cine de sala y pensarlo hasta desde el dormitorio²⁶³. Otra revista particularmente relevante fue *Ecran*, aparecida el ocho de abril de 1930, junto con la llegada del cine sonoro. Su importancia radicó en representar la llegada del cine sonoro en el país y de esta manera también la fórmula organizativa de la economía cinematográfica, el studio system y el star system o el espíritu de la edad de Hollywood²⁶⁴.

Naciendo bajo la dirección de Carlos Borcosque, será, más tarde en 1939, con María Romero quien le daría a *Ecran*, la fisonomía a la cual se asocia el carácter que la convierte en la revista cinematográfica chilena por antonomasia²⁶⁵. Dentro de sus páginas se podían encontrar desde pequeñas secciones sobre la vida de actores y actrices de Hollywood hasta páginas dedicadas a la vida social del periodo y consejos de belleza, moda y cocina, todo esto acompañado de

²⁶¹Ibíd, pág.23.

²⁶²Ibíd, pág.22.

²⁶³ITURRIAGA, Jorge. La masificación del cine en Chile, 1907-1932; la conflictiva construcción de una cultura plebeya. Pág. 151. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2015.

²⁶⁴MOUESCA, Jacqueline. El cine en Chile; crónica en tres tiempos. Pág. 62. Editorial Planeta. Chile, 1997.

²⁶⁵Ibíd, pág.71.

intenso material gráfico. Pero quizás lo más interesante fue la existencia de la crítica cinematográfica que tiene como fin ser un mecanismo de comunicación entre el film y el público²⁶⁶. De este modo, la crítica sirvió como apoyo para la obra, ayudando a su comprensión además de dar sugerencias y datos. En ese sentido fue lo más cronista y exacta que pudo ser, complementado con información precisa y datos relevantes para el promedio de los espectadores. Este tipo de crítica, propia de las primeras décadas, se caracterizó por tener una estructura muy organizada y con altos niveles de calidad, insertándose también como una manifestación obediente de la jerarquía del mercado²⁶⁷.

Ya para los años cuarenta, esta jerarquía se instalaría definitivamente, sobre todo con la pujanza cultural del periodo²⁶⁸. En ella, las revistas actuaban también como operadores comunicacionales, o quienes definían las decisiones programáticas de los espectadores cotidianos para así ofrecer una oferta variada que conformaba un todo²⁶⁹. Así, el consumo cultural masivo estuvo regulado por el mercado, el cual se vio polarizado entre la influencia extranjera y lo nacional, esto último resolviéndose como manifestaciones del carácter de la época²⁷⁰. En este sentido, la configuración de un star system necesito de nuevas figuras, por ejemplo, estrellas mexicanas y argentinas, quienes forman parte de la solución del problema técnico del idioma²⁷¹. Es importante destacar que el objetivo general del star system fue, en la definición de Eduardo Santa Cruz:

“Establecer un tipo de relación del público con la industria, a través de la adhesión, identificación y reconocimiento con los actores y actrices instalados como figuras públicas con la característica no menor ni añadida, que su

²⁶⁶Ibíd, pág.112.

²⁶⁷Ibíd, pág.115.

²⁶⁸Ibíd, pág.143.

²⁶⁹SANTA CRUZ, Eduardo. Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Pág. 79. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2005.

²⁷⁰Ibíd, pág.79.

²⁷¹Ibíd, pág.83.

privacidad e intimidad constituyendo parte de esa vida pública y permiten su mantención en el interés colectivo, más allá de su trabajo específico”²⁷².

Dentro de este sistema, la influencia del cine mexicano y argentino fue de especial relevancia debido a que rivalizaron con el que venía de Hollywood²⁷³. Destacable es el caso del cine mexicano debido a su convocatoria socialmente heterogénea además del impacto que tenían algunas de sus principales estrellas, tales como María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Tito Guízar y fundamentalmente, Jorge Negrete²⁷⁴. También fue relevante Mario Moreno, conocido como Cantinflas, quien ayudó a consolidar el star system internacional en el imaginario nacional. De igual manera, hubo un sistema de reconocimiento popular de actrices y actores nacionales, de entre los que figuran Eugenio Retes, Lucho Córdoba, Ana González, Malú Gatica, entre otros. Lo destacable es que estas figuras se encuentran presentes en varias áreas de la industria cultural, tales como la radio, cine y discos, espacios interrelacionados que van constituyendo, desde los treinta en adelante, el llamado mundo del espectáculo²⁷⁵.

Durante los años cuarenta también fue importante la creación de los estudios de ChileFilms, que abren para el cine chileno, un periodo de ilusiones y esperanzas²⁷⁶. Inicialmente creado con la intención, más o menos, explícita de desarrollar la industria cinematográfica en el país²⁷⁷, la empresa fracasó al cabo de unos años, sin embargo, la actividad fílmica no decae gracias a la labor de productores y cineastas independientes²⁷⁸. Entre estos cineastas, se encuentran

²⁷²Ibíd, pág.82.

²⁷³Ibíd, pág.64.

²⁷⁴Ibíd, pág.64.

²⁷⁵Ibíd, pág.84.

²⁷⁶MOUESCA, Jacqueline. El cine en Chile; crónica en tres tiempos. Pág. 143. Editorial Planeta. Chile, 1997.

²⁷⁷SANTA CRUZ, Eduardo. Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Pág. 78. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2005.

²⁷⁸MOUESCA, Jacqueline. El cine en Chile; crónica en tres tiempos. Pág. 143. Editorial Planeta. Chile, 1997.

Eugenio de Liguoro, José Bohr y Jorge Délano, quienes transformaron a la década del cuarenta, en una de las más prolíficas e importantes del cine nacional²⁷⁹. Y, aunque la producción de este periodo nunca llegó a constituir en una industria nacional propiamente tal, aun así, fue capaz de competir comercialmente con las películas norteamericanas, mexicanas y argentinas²⁸⁰. En sentido, el cine de esta década utilizó un lenguaje abiertamente relacionado que empieza a desarrollarse de manera industrial al alero de las primeras empresas productoras, exaltando lo nacional desde una perspectiva desarrollista como ideológica²⁸¹. También se comienza a filmar películas comerciales con un claro acento local, muchos de ellos reforzadas por la utilización de música folclórica o la canción huasa²⁸².

De esta manera, lo importante fue la representación de lo nacional que se dio desde principios de la década del veinte en el país. Durante este periodo hubo una incipiente producción local de películas mudas que se remonta a principios del siglo y que tiene como periodo de producción más constante entre los años 1910 a 1920²⁸³. En dicho período, muchas pequeñas empresas surgieron y murieron principalmente debido a que el cine se consideraba una empresa de alto riesgo solo reservado para los entusiastas con dinero propio²⁸⁴. Ya para mediados de esta década, la producción nacional comienza a incrementar, llegándose a filmar en el año 1925, quince películas argumentos de largometrajes, la cifra más alta que se haya alcanzado en un año que cualquier otra etapa de nuestra historia filmica²⁸⁵. Lo interesante de esta etapa fue la radicalización de la producción en distintas ciudades del país, por ejemplo, en

²⁷⁹SANTA CRUZ, Eduardo. Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. Pág. 77. Editorial LOM. Santiago, Chile, 2005.

²⁸⁰Ibíd, pág.78.

²⁸¹HORTA, Luis. Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno. Pág.60. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

²⁸²Ibíd, pág.59.

²⁸³RINKE, Stefan. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile. Pág. 72. Ediciones Dibam. Chile, 2002.

²⁸⁴Ibíd, pág.73.

²⁸⁵MOUESCA, Jacqueline. El cine en Chile; crónica en tres tiempos. Pág. 42. Editorial Planeta. Chile, 1997.

Valparaíso, Iquique, Concepción, Valdivia, Antofagasta, entre otras. Sería en esta última ciudad, entre los años 1926 y 1928, en donde se filmaron siete películas argumentales²⁸⁶. La etapa del cine silente en el país acaba de definitivamente con el filme “Patrullas de avanzada” del año 1931 y dirigida por Eric Page y realizada con la técnica de los discos sincrónicos²⁸⁷. Para esta década la producción decae debido a la gran crisis y la inestabilidad política y económica del país, además de la introducción de películas sonoras desde Estados Unidos.

No obstante, se filma la primera película hablada y sonora de la historia del cine chileno, “Norte y Sur” de Jorge Délano. El director, uniendo fuerzas con Jorge Spencer, Ewald Bier, Ricardo Vivado y Emilio Taulis, trabajan en la implementación de los equipos para rodar la película, que ya no solo se trataba de ruidos y música sincrónica, sino de diálogos en un relato de ficción que homologaba aquellos que se habían instalados en las pantallas locales²⁸⁸. De todos modos, volviendo a la representación nacional en los filmes de la primera mitad del siglo XX, es esencial subrayar “El húsar de la muerte”, la cual no solo destaca por ser la única que se conserva del periodo silente, sino también por la gran cantidad de temáticas que trata y por el modo en que estas son abordadas, como por ejemplo la misma utilización de no actores como el caso de Guillermo Barrientos interpretando al Huacho pelao representado el rescate de lo popular²⁸⁹. “El húsar de la muerte” del año 1925, fue una película realizada e interpretada por Pedro Sienna y filmada dentro del contexto nacionalista que surge con las fiestas del centenario, en donde se comienza a hablar de lo nacional, de lo nuestro, del roto chileno²⁹⁰. En ella, se narran las aventuras y

²⁸⁶Ibíd, pág.43.

²⁸⁷HORTA, Luis. Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno. Pág.51. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

²⁸⁸Ibíd, pág.57.

²⁸⁹Ibíd, pág.27.

²⁹⁰HORTA, Luis. Aproximación histórica a la película El Húsar de la muerte. Pág.18. En: El cine que fue; 100 años de cine chileno. Editorial Arcis. Chile, 2011.

hazañas de Manuel Rodríguez, quien es interpretado por el propio Pedro Sienna, además de incluir a actores no profesionales dentro de su elenco.

Esto último, sumado a su trato en cuanto a la pugna entre clases sociales y el conflicto entre opresores y oprimidos, hacen que “El húsar de la muerte” sea una película tremendamente subversiva, considerando el cine lánguido, estereotipado de los años cuarenta y la absolutamente pobre escena de los años cincuenta²⁹¹. Sería, no obstante, una excepción dentro de lo usual en cuanto a la representación de lo nacional, entendido como una esencia histórica y a lo popular como un conjunto de costumbres y actitudes, naturalmente subordinadas, para configurar el estereotipo de lo popular sano, divertido e ingenioso²⁹². Es justamente este estereotipo el que va ser representado, sobre todo en la década del cuarenta en la cual predominaron comedias y dramas costumbristas sobre la migración campo-ciudad, que además incorporaron el mundo campesino y popular. En ellas se presenta el contraste entre la identidad popular campesina, con valores que conservan lo propio y genuino de la verdadera alma nacional y aquella de un ambiente urbano en el que predominan pseudo valores modernos, más bien universales, marcados por el individualismos y la lucha y la competencia de todos contra todos²⁹³.

En relación a esto último, la identidad popular urbana se representa a través del modelo clásico universal del pícaro, que manifiesta su habilidad para enfrentar las dificultades de la existencia a través del humor y una sabiduría natal, desprovista de toda potencialidad crítica y cuya irreverencia no trasciende los

²⁹¹Ibíd, pág.27.

²⁹²SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Pág. 4. En revista Comunicación y Medios N°18. Chile, Universidad de Chile, pp. 1-14, 2008.

²⁹³Ibíd, pág.6.

límites de una moralidad conformista²⁹⁴. Sobre este discurso y en palabras de Eduardo Santa Cruz, se trata de:

“Una visión de una chilenidad esencial que permanece inmutable por sobre el tiempo y la historia y que, simbólicamente, se encarna en costumbres, bailes, música, vestimentas, etc, que remiten al mundo de la hacienda del valle central, concebido como la matriz fundamental de una chilenidad pura, no contaminada por sus rasgos culturales universalistas”²⁹⁵.

Entre los directores más representativos del periodo, José Bohr es quien encarna mejor este discurso dentro de sus películas, sobre todo durante la década del cuarenta. Con películas como “Flor de Carmen” (1944), “La dama de las camelias” (1947), “El gran circo Chamorro” (1955), entre otras, el director logra establecer estos personajes populares estereotipados dentro de la sociedad chilena. Será justamente su vida y obra, dentro de la industria cultural de principios de siglo, objeto de revisión en el siguiente capítulo.

²⁹⁴SANTA CRUZ, Eduardo. Entre huasos y rotos. Identidades en pantalla: el cine chileno en la década de los 40. Pág. 137. En: El cine que fue; 100 años de cine chileno. Chile, Editorial Arcis, pp. 130-138.

²⁹⁵Ibíd, pág.135

II. JOSÉ BOHR DENTRO DE LA INDUSTRIA CULTURAL NACIONAL

2.1 El trayecto de José Bohr dentro de la industria cultural

2.1.1 Primeros trabajos en el ámbito cultural

Yopes Bohr Elzer, mejor conocido como José Bohr, nació en Bonn, Alemania, el 3 de septiembre del año 1901. Hijo de Daniel Bohr, un veterinario y Henriette Elzer, debido a la profesión de su padre, abandonan Alemania al año siguiente de su nacimiento rumbo a Constantinopla para trabajar en las caballerizas y el zoológico de Abdul Ahmid, último sultán de Turquía²⁹⁶. Sin embargo, en 1904, y debido a un atentado contra el sultán, en el que habría habido una supuesta participación del gobierno germano²⁹⁷, todos los alemanes son expulsados del país, teniendo la familia Bohr que huir rápidamente del país. De esta forma, se instalan en Marsella, Francia, desde donde, y siguiendo la corriente migratoria que empuja a tantos europeos hacia Sudamérica, se embarcan hacia Argentina²⁹⁸. Allí se instalan en la localidad de Río Gallego, no obstante, se quedarán por un breve periodo de tiempo por mientras su padre trabaja algún tiempo en una cervecería²⁹⁹. Desde ese lugar inician un largo periplo por la cordillera chilena, pasando por Santiago, luego a Ancud y poco después al extremo austral: a Puerto Porvenir y a Punta Arenas³⁰⁰.

En estas ciudades, y siendo un adolescente, José Bohr comienza a interesarse por el cine, abandonando sus estudios secundarios para emplearse en una compañía naviera y completando sus ingresos trabajando como pianista en la proyección de películas mudas en el cine local³⁰¹. En Punta Arenas, donde realiza este trabajo, tendrá un importante trabajo amenizando con música las

²⁹⁶MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 15. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

²⁹⁷MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 74. Editorial LOM. Chile, 2010.

²⁹⁸Ibíd, p.74.

²⁹⁹MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 15. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

³⁰⁰Ibíd, p.15.

³⁰¹MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 74. Editorial LOM. Chile, 2010.

películas mudas, labor que destacan los investigadores Fernando Purcell y Juan Pablo González, en donde, señalan que: A propósito de esta mezcla entre cine y programas musicales que uno de los pioneros del cine chileno, José Bohr, pudo estrenar su primera composición en el Teatro Royal de Punta Arenas a propósito del “mayor estreno de la temporada” de 1919³⁰². Aquí formara su propia agrupación musical, un sexteto que recorrería varios teatros de la ciudad musicalizando los filmes, en donde sobresale el programa musical preparado por José Bohr, con la ocasión del estreno de un filme silente en su ciudad natal, en donde cumplía una clara función amenizadora y se interpretaron “couplets de moda”, como la peliculera, el relicario, Fado predilecto y música clásica que incluía una romanza y una serenata de Anton Rubinstesin³⁰³.

También en Punta Arenas, y junto a su amigo y socio, Antonio Radonich, nace su curiosidad por el naciente lenguaje cinematográfico: por ver películas, por proyectarlas y por hacerlas³⁰⁴. De esta manera, con la ayuda financiera de la madre de Radonich, adquieren una cámara Pathé y graban noticieros (Las actualidades Magallánicas), pequeños encargos comerciales, además de dos cortometrajes cómicos, “Como por un tubo” y “Mi noche Alegre”, inspirados en las películas de Mack Sennett y Charles Chaplin³⁰⁵. En ellas, como señala el investigador Pablo Marín, se le observa dirigir, escribir y actuar en cortos cómicos, plenos de humor físico y desmadres varios, que evocan las comedias estadounidenses de un rollo en las que figuraban estrellas como Charlie Chaplin. Y hasta puede observar el ojo atento al propio Bohr en pantalla, con un bigotito que semeja el de Charlot³⁰⁶.

³⁰²PURCELL, Fernando/ GONZALEZ, Juan Pablo. Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930. Pág. 96. En la revista Latin American Music Review Vol. 35, No. 1. University of Texas Press. Estados Unidos, 2014.

³⁰³Ibíd, p.96.

³⁰⁴MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 15. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

³⁰⁵MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 74. Editorial LOM. Chile, 2010.

³⁰⁶MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 15. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

No obstante, la empresa no tendría el éxito esperado, disolviéndose la compañía formada entre Bohr y Radonich. Sin embargo, José Bohr rápidamente formará una nueva sociedad con Estevan Iovich, creando Patagonian Films y ambos ruedan un documental; “El desarrollo de un pueblo o Magallanes de ayer y hoy”, en base a la celebración del cuarto centenario del descubrimiento del Estrecho de Magallanes³⁰⁷. Por esta época, además filma, con el apoyo de la Compañía Teatral Mendoza-Serrano, un medimetroraje de ficción, “Esposas Certificadas”, que rueda en solo dos semanas poniendo en marcha un estilo en que se suman la rapidez con la improvisación y que ya no lo abandonara en su larga carrera como productor y realizador³⁰⁸. Más tarde, el, por ese entonces ministro de educación, Pedro Aguirre Cerda, convoca a un joven Bohr y a su socio Iovich con el propósito de filmar un documental sobre la industria del salitre. Cuando finaliza este encargo, Bohr es contratado para filmar el recorrido diplomático del ministro de relaciones exteriores por las capitales de Brasil, Uruguay y Argentina³⁰⁹. Al término del recorrido se quedará en la capital de este último país con el fin de establecerse junto a su hermano Juan Bohr.

³⁰⁷MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 74. Editorial LOM. Chile, 2010.

³⁰⁸Ibíd, p.75.

³⁰⁹Ibíd, p.75.

2.1.2 Irrupción en el plano musical y actoral

Una vez en Argentina, consigue pocos trabajos, principalmente como camarógrafo, aunque logra que algunos de sus reportajes se incluyan en el primer noticiario cinematográfico argentino, *Film Revista Valle*³¹⁰. Aparte de esto, comienza a incursionar en el plano musical, cuando participa en la radio como músico, cantante y compositor, en donde su primer éxito sería su tango “Cascabelito”. Después de esto vendrían muchas otras canciones, más de doscientas según la historiadora de cine Jacqueline Mouesca³¹¹, de entre las que destacan “Y tenía un lunar”, “Melenita de oro” y “Pero hay una muchacha”, las cuales consagran la popularidad de Bohr en todo el continente³¹². De esta manera se consolida como chansonnier o crooner de las revistas musicales, llegando a ser un popular cantante de tangos, muchos de los cuales fueron también grabados por Carlos Gardel³¹³. Todo el éxito que obtiene en Argentina, lo lleva a nacionalizarse como argentino a los 24 años, lugar donde aún se lo recuerda como Che Bohr³¹⁴.

Luego de su paso por este país, en 1927, emigró hacia Estados Unidos. Allí, junto con su esposa Eva Limiñana, organiza su propia compañía y monta revistas musicales con participación de intérpretes y bailarines argentinos³¹⁵. Además monta un espectáculo al que denomina “José Bohr and his Argentine Knights”, y más tarde es contratado por el sello RCA Victor para grabar versiones castellanas de éxitos anglo³¹⁶. De esta manera, se inserta en la

³¹⁰Ibíd, p.75.

³¹¹Ibíd, p.75.

³¹²Ibíd, p.75.

³¹³HORTA, Luis. *Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno*. Pág.23. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

³¹⁴MOUESCA, Jacqueline. *Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días*. Pág. 75. Editorial LOM. Chile, 2010.

³¹⁵Ibíd, p.75.

³¹⁶MARÍN, Pablo. *Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta*. Pág. 16. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

industria del cine norteamericano principalmente como actor en variadas películas de ficción y cortometrajes musicales en donde generalmente baila y canta, por ejemplo en “Una noche en Hollywood” del periodista chileno Lucio Villegas³¹⁷. No obstante, sería “Sombras de Gloria”, película del año 1930, en donde sería particularmente recordado por participar en la primera película hispano parlante producida en Hollywood según el modelo de versiones alternativas de cintas rodadas originalmente en inglés³¹⁸. Dicho filme, dirigido por el norteamericano Andrew. L Stone en base a la versión en inglés de “Blaze O’Glory³¹⁹”, fue un hito por ser una de las primeras películas del denominado ciclo hispano realizadas en Hollywood para llegar a este mismo público hispano.

Sobre su participación en este filme, señala el investigador y académico de cine Luis Horta: *“Esta película sería determinante para instalar a Bohr como un actor preponderante en la industria, filmando a continuación Así es la vida (1930), versión hispana de “What a Man!”*, una comedia romántica dirigida por George Crone, donde compartía roles con los mexicanos Anita Magaña y Lolita Vendrell³²⁰”. Más adelante firmaría “Rogue of the Rio Grande” en 1930 en donde interpreta un galán latinoamericano y “Hollywood, ciudad de ensueño” de 1931, la cual está inspirada en episodios de su propia vida en donde se interpreta a sí mismo en la búsqueda de éxito en Hollywood. No obstante, no tendría el éxito esperado, y el filme, como señala Jacqueline Mouesca, resulta un fracaso, y como tampoco prosperan otros proyectos cinematográficos, emprende una larga gira en la que recorre diversos países del Caribe³²¹. Así, en

³¹⁷MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 75. Editorial LOM. Chile, 2010.

³¹⁸MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 16. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

³¹⁹HORTA, Luis. Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno. Pág.23. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

³²⁰Ibíd, p.26.

³²¹MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 76. Editorial LOM. Chile, 2010.

1932, inicia una gira artística recorriendo diversos países, de entre ellos, y como Luis Horta señala: *“Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala, Colombia, Venezuela y finalmente México, donde se radica para iniciar una nueva etapa en su carrera como cineasta, convirtiéndose en un pionero del cine sonoro de este país³²²”*.

En este país, en donde ya era conocido por su interpretación en “Sombras de Gloria”, permaneció durante diez años y tuvo una prolífica carrera, dirigiendo catorce largometrajes, en muchos de los cuales también actuó. Además, es en México donde resurgirá su talento empresarial que, como señala Pablo Marín, confirma un modo de hacer en cuyo núcleo está el espíritu aventurero y microempresarial, si se nos permite el anacronismo, de un hombre-orquesta que tomó el recaudo de comprar una cámara de cine mientras las cosas se le daban bien en EEUU³²³. De esta manera pudo incursionar en la industria del cine mexicano, arrendando sets, filmando, dirigiendo, todo esto mientras buscaba más financiamiento para sus proyectos y tener más control sobre sus filmes³²⁴. Ya para 1934, en conjunto con su esposa Eva Limiñana, crean Producciones Duquesa Olga, en donde ella fue de vital importancia en la creación de sus filmes, escribiendo el argumento de muchos de ellos. Al respecto de Limiñana, el historiador de cine Paulo Antonio Paranagua señala que: *“En México ella fue una muy ocupada productora y escritora bajo el seudónimo de Duquesa Olga. Ella también tuvo una carrera internacional como Eva Limiñana, una pianista chilena, a veces, haciendo dupla con el famoso Claudio Arrau³²⁵”*. Además

³²²HORTA, Luis. Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno. Pág.26. Edición Cineteca de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2018.

³²³MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 16. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

³²⁴PARANAGUA, Paulo Antonio. Pioneers: Women Film-makers in Latin America. Pág. 132. En Framework: The journal of Cinema and Media No. 37. Wayne State University Press. United States, 1989. “Having imposed himself as an actor, Che bohr wanted to have more control over his films and he established himself in Mexico” [traducido del autor].

³²⁵Ibíd, p.131. “In Mexico she was very busy as a producer and a writer under the pseudonym Duquesa Olga (Duchess Olga). She also had an international career as Eva Limiñana, a Chilean pianist, at times partnering the famous Claudio Arrau”. [traducido del autor]

añade sobre su rol en los filmes de José Bohr: *“Subsecuente­mente, el nombre de Duquesa Olga aparecería en los créditos de un gran número de filmes protagonizados por José Bohr así como dirigidos por él. Ella casi siempre sería simultáneamente la productora, la autora de la historia, de la adaptación y de los diálogos.”*³²⁶

Sus primeras películas en México, como señala Mouesca, mostraban una marcada influencia hollywoodense, que reemplaza luego por un cine de corte nacionalista, fuertemente criticado por los comentaristas mexicanos³²⁷. De este periodo destacan cintas como “Luponini, El terror de Chicago” de 1933 y “Sueño de amor” de 1935. De este último filme, el historiador de cine Eduardo de la Vega Alfaro, indica: en 1935 el cineasta chileno José Bohr y su mujer, la productora y guionista argentina Eva Limiñana, “Duquesa Olga”, acometieron una empresa por demás ambiciosa para su época y contexto: llevar a la pantalla de algunos pormenores de la vida de Franz Liszt (1811-1886)³²⁸. Protagonizada por el pianista chileno Claudio Arrau, la película no tuvo la recepción esperada debido a las carencias de producción, al desmesurado respeto que el cineasta parecía tener por el prestigio del principal intérprete y a las limitaciones de la mayoría del cuadro de actores³²⁹. Sin embargo, Eduardo de la Vega Alfaro destaca la excelente fotografía de Alex Phillips, un sofisticado montaje interno y las magistrales ejecuciones de Arrau³³⁰.

³²⁶Ibíd, p.132. “Subsequently, Duquesa Olga 's name would appear in the credits of a large number of films starring José Bohr as well as directed by him. She would almost always be simultaneously the producer, the author of the story, of the adaptation and of the dialogue”[traducido del autor].

³²⁷MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 76. Editorial LOM. Chile, 2010.

³²⁸DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. El otro cine musical: semblanzas filmicas de compositores e intérpretes. Pág. 57. En Cinémas d' Amérique Latine No. 8. Presses Universitaires du Midi. Francia, 2000.

³²⁹Ibíd, p.57.

³³⁰Ibíd, p.57.

Más tarde, en 1939, José Bohr filma uno de sus últimos filmes en México, “Borrasca humana”, que según Jacqueline Mouesca fue un rotundo fracaso³³¹. De esta manera, y después de recorrer nuevamente varios países y ciudades, decide regresar a Chile a principios de los años cuarenta. No obstante, en su etapa en México, conocería a grandes figuras del cine mexicano como por ejemplo Luis Buñuel, etapa, por lo demás, esencial en la consolidación de su habitual estilo al hacer cine, y que, en palabras de Pablo Marín, describe así: *“Su facilidad de palabra, su carisma incontestable y su capacidad de generar contactos y de tejer redes: siempre con una sonrisa a flor de labio, dueño de un apoliticismo proverbial³³²”*.

³³¹MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 76. Editorial LOM. Chile, 2010. Con respecto a esta cita, la autora señala un fracaso pero no estima de qué índole; si es que es comercial, artística o intelectualmente.

³³²MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 17. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

2.1.3 Consolidación en el cine nacional

A su llegada a Chile, una de las primeras cosas que realizó fue fundar, junto con Enrique Kaulen, la productora CHILARGEN, creada con el objeto de la realización de “Pa'l otro lao” (1942)³³³. Esta comedia, protagonizada por la popular actriz radiofónica Ana González, fue la primera de los dieciséis films que realizó en nuestro país, cifra no superada por ningún otro cineasta nacional, salvo Raúl Ruiz³³⁴. En los años siguientes le seguirán “El relegado de Pichintún” de 1943 (CHILARGEN), “Flor del Carmen” de 1944 (Patria Films), película que iniciaría la temática nacional y campesina presente en algunos de sus filmes (véase anexo número 12), “Bajo un cielo de gloria” de 1944 (Casa productora Cira) y “Casamiento por poder” de 1945 (Casa productora Cira). Asimismo, en octubre de ese mismo año, es convocado junto a Jorge Délano, por la empresa estatal ChileFilms, como jefe de producción³³⁵. Allí produjo “El diamante de Maharajá” y “El hombre que se llevaron”, ambas del año 1946, además de dirigir su propio filme, “La dama de las camelias” de 1947, protagonizada nuevamente por Ana González y su único filme considerado propiamente una película de Chilefilms³³⁶. No obstante, la relación entre Chile Films y José Bohr no prospera, lo que le supone continuar como cineasta independiente. De esta forma, en los siguientes años estrena “El amor que pasa” de 1947, “Si mis campos hablaran” de 1947 (Auracanía Films), “Tonto pillo” de 1948 (Producciones José Bohr), “La mano del muertito” de 1948 (Producciones José Bohr-ChileFilms), en donde se le puede ver dirigir en el set de la película en una serie de fotografías realizadas por la revista Ecran (véase anexo número 13),

³³³Ibíd, p.18.

³³⁴MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 77. Editorial LOM. Chile, 2010.

³³⁵MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 22. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

³³⁶Ibíd, p.23.

“Mis espuelas de plata” de 1948 (Producciones José Bohr) y “La cadena infinita” de 1949 (Casa Films).

Más tarde, ya en la década del cincuenta, rodaría “Uno que ha sido marino” del año 1951 (Producciones José Bohr), film con el que además celebraría los 33 años de su carrera en el cine (véase anexo número 14) y el “Gran circo Chamorro” del año 1955 (Producciones José Bohr), filme protagonizado por Eugenio Retes, y que según Jacqueline Mouesca, fue hecho a medida del actor y del gusto dominante del público de aquellos años³³⁷. Durante la década del sesenta, en 1962, estrena “Un chileno en España”, rodada entre España y Chile, fruto de su recorrido por algunos países europeos mostrando sus películas³³⁸. Sin embargo, no logra interesar a más productores ni exhibidores, pero, aun así, en la década del setenta, filma su última película, “Sonrisas de Chile” de 1970, en donde reúne a cómicos con los que había trabajado con anterioridad, como Luis Córdoba, Manolo González y Eugenio Retes. Unos años más tarde, en 1975, también incursiona en el mundo de la escritura, con “Mañana hacia el ayer; el extraño diario de Julius Drive”, una novela de ciencia ficción que, según el escritor Remi Mauri puede ser considerada como el cierre adecuado de la edad de oro de ciencia ficción chilena (1959-75)³³⁹.

Además de este libro publica “¡Luz!, ¡Cámara! y ¡Acción! Retrospectiva de mi vida”, su primera autobiografía del año 1976, para luego incursionar nuevamente en un relato de ficción con “Chaplin está vivo” de 1978, y finaliza con una segunda autobiografía del año 1987, “Desde el balcón de mi vida”.

³³⁷MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 78. Editorial LOM. Chile, 2010.

³³⁸Ibid, p.78.

³³⁹MAURE, Remi. Science Fiction in Chile. La Science-Fiction au Chili. Pág. 187. En Science Fiction Studies Vol. 11, No. 2, SF-TH Inc. DePauw University. United States, 1984. “The same cannot be said of Mañana hacia el ayer (Tomorrow Towards Yesterday, 1975) by film maker, composer, and virtuoso José Bohr. It can be considered as properly closing the Golden age of Chilean SF, 1959-75. Not that the publication of SF in Chile has totally ceased since then; but Bohr is the last new author to have written a book in this domain” [traducido del autor].

Posteriormente, en la década de los ochenta, se radicaría en Dinamarca junto con sus hijos y sólo volvería a Chile temporalmente en el año 1992 debido a la restauración y exhibición de “La dama de las camelias”. Dos años más tarde, el 29 de mayo de 1994, y a los 93 años de edad, el multifacético José Bohr falleció en la ciudad de Oslo, Noruega.

2.2 El cine de José Bohr en la Industria cultural nacional durante la década del cuarenta.

2.2.1 El significante cinematográfico en la obra de José Bohr

Algunos historiadores de cine como Román Gubern, describen al cine como la máxima solución óptica que ofrece la ciencia del siglo XIX a la apetencia del realismo que aparece imperiosamente en el arte de la época: en la literatura naturalista y en la pintura impresionista³⁴⁰. Realismo que, a su vez, respondía a la necesidad de progreso de un momento histórico y de una sociedad burguesa, y que aparece como una exigencia artística y filosófica, a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine³⁴¹. Sus orígenes, siempre de complejo estudio y clarificación a causa de la desaparición de los primeros archivos cinematográficos antes siquiera de empezar a saberse que el cine había elaborado un lenguaje nuevo³⁴², indefectiblemente se encuentran ligados a sus aspectos industriales, como un arte condicionado por la industria, la economía, la sociedad, la técnica³⁴³. Iniciándose en base a la fotografía, el cine, a través de una extensa serie de experimentos, ensayos, pruebas y descubrimientos, logra surgir como todo un invento complejo³⁴⁴.

De esta forma también, el cine comienza a constituirse como industria y comercio, viviendo así preso de un rígido armazón de intereses industriales y comerciales³⁴⁵, en donde las películas pasan a ser una mercancía y en cuya creación deben intervenir una serie de técnicos especializados, equipamientos e instalaciones para garantizar la rentabilidad del productor. Así comienza una contradicción dramática entre la aventura creadora del artista y la mentalidad de quien no desea ver peligrar su inversión³⁴⁶. Y, aunque dicha contradicción no sea fácil de sortear, el cine se constituye también como instrumento de cultura, de

³⁴⁰GUBERN, Román. Historia del cine. Pág. 9. Editorial Anagrama. España, 2017.

³⁴¹Ibíd, p.9.

³⁴²SADOUL, George. Historia del cine mundial. Pág. 1. Siglo XXI Editores, México, 2004.

³⁴³Ibíd, p.2.

³⁴⁴GUBERN, Román. Historia del cine. Pág. 16. Editorial Anagrama. España, 2017.

³⁴⁵Ibíd, p.11.

³⁴⁶Ibíd, p.12.

presión ideológica y propaganda para las masas³⁴⁷, además de ser un complejo fenómeno de creación artística que, como arte de nuestro tiempo, fue capaz de heredar un bagaje cultural adquirido a lo largo de la historia³⁴⁸. Su rápido y continuo avance permitió capturar el dinamismo del mundo y de esta manera ensanchar el el horizonte visual del hombre con su técnica difusora al tiempo que evidenciaba la limitada significación social de la pintura tradicional y creaba una civilización de la imagen para las masas³⁴⁹. En definitiva, el fenómeno cinematográfico debe ser visto desde su complejidad histórica como un fenómeno cultural y social denso, y vasto a pesar de contar con tres cuartos de siglo³⁵⁰. En consecuencia, el cine es también, según Marc Ferro, un agente de la historia que interviene en varios niveles especialmente por su activa transformación y cuando la relación entre imágenes y escritos ha adquirido una dimensión totalmente nueva³⁵¹.

De esta manera, el cine como arte difusor tiene la capacidad de elaborar discursos sobre los acontecimientos y sus imágenes en movimiento controlan, no sólo las costumbres y opiniones, sino también las ideas; entra en todas las cosas a través de la pequeña pantalla³⁵². De este modo, el film puede ser visto como un documento para escribir una historia, así como también una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones³⁵³. Todavía más, el cine es de igual modo, acontecimiento, desde la imagen documental, los noticiarios filmados y televisados en donde representa fiabilidad, contribuyendo a una toma de conciencia de que la imagen, manipulada o no, informaba más

³⁴⁷Ibíd, p.12.

³⁴⁸Ibíd, p.10.

³⁴⁹Ibíd, p.10.

³⁵⁰Ibíd, p.10.

³⁵¹FERRO, Marc. Historia contemporánea y cine. Pág. 15. Editorial Ariel. España, 1995.

³⁵²Ibíd, p.16.

³⁵³Ibíd, p.17.

sobre las intenciones de quien las tomaba o difundió, que de los propios acontecimientos históricos³⁵⁴.

En ese sentido, la investigadora Carmen Rodríguez Fuentes, señala que la cuestión de la nacionalidad de los productos filmicos está relacionada con diferentes aspectos: artísticos, históricos e industriales³⁵⁵. Así, el cine como una manifestación artística y cultural, intenta construir una representación de lo nacional una vez entendida la identidad nacional en su concepto y funcionamiento³⁵⁶. Desde aquí, puede ser aplicada en diferentes modelos cinematográficos en donde los cineastas fungen como mediadores entre la sociedad y la representación de esta identidad nacional, especialmente cuando se concreta en la diferencia frente a otros modelos cinematográficos que sí coinciden con su nacionalidad³⁵⁷. Sobre lo anterior, la historiadora de cine Carmen Rodríguez Fuentes, en su investigación sobre la representación de lo nacional en el cine español, indica que los realizadores buscan inspiración de lo nacional en libros y piezas teatrales célebres, buscando en lo popular aquello con lo que se pueda identificar lo genuinamente español³⁵⁸.

Esto último podría ser ligado a lo que el teórico del cine, André Bazin, señala como la oposición e identificación en el cine, en donde el espectador del cine tiende a identificarse con el héroe por un proceso psicológico que tiene como consecuencia al convertir la sala en masa y el uniformar las emociones³⁵⁹. En ese sentido, André Bazin, plantea al cine y al teatro como dos modalidades psicológicas del espectáculo³⁶⁰, comparándolos en cuanto a sus efectos en los

³⁵⁴Ibíd, p.18.

³⁵⁵RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. Cinematografía e identidad. Pág.78. En Revista Fotocinema N°3. Editorial Uma, Universidad de Málaga. España, 2011.

³⁵⁶Ibíd, p.79.

³⁵⁷Ibíd, p.80.

³⁵⁸Ibíd, p.82.

³⁵⁹BAZIN, André. ¿Qué es el cine?. Pág. 176. Ediciones Rialp. España, 1990.

³⁶⁰Ibíd, p.178.

espectadores, en donde el teatro impide hasta un cierto punto la formación de una mentalidad de masa, dificulta la representación colectiva en el sentido psicológico porque exige una conciencia individual activa, mientras que el film no pide más que una adhesión pasiva³⁶¹. En ese sentido, esta pasividad, que, según la puesta en escena del filme, es impulsada por el cine porque favorece la introspección en donde el director tiene un amplio control del espectador, en donde este último contempla, en una solitaria y oscura sala de cine, un espectáculo que nos ignora y que participa del universo³⁶². Allí, como espectadores, señala Bazin, nada viene a oponerse a nuestra identificación imaginaria con el mundo que se agita delante de nosotros, que se convierte en el mundo³⁶³.

Esta figura de héroe señalada por Bazin, en el cine de José Bohr, podría verse en el caso de los campesinos, cuya imagen idealizada es de frecuente uso en sus filmes. En ellos observamos cualidades que los hacen ser dignos de admiración a pesar de las complejidades que enfrentan diariamente en el campo. Esto puede ser ligado últimamente también a su teoría idealista, la que remite a la cuestión de la semejanza (o realismo) en el cine que es la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo³⁶⁴. Sobre esta teoría idealista, el también teórico del cine, Christian Metz destaca que de ella se derivan todas las concepciones del cine como revelación mística, como <<verdad>> o <<realidad>> que se despliegan con todo derecho, como aparición de lo que es, como epifanía³⁶⁵. Añade también que estas concepciones son de relevancia teórica para el conocimiento del cine ya que comunican con

³⁶¹Ibíd, p.176.

³⁶²Ibíd, p.179.

³⁶³Ibíd, p.179.

³⁶⁴Ibíd, p.37.

³⁶⁵METZ, Christian. Psicoanálisis y Cine; El significante imaginario. Pág. 53. Editorial Gustavo Gili. España, 1979.

bastante exactitud el sentimiento surgido en el yo embaucado del espectador y suelen ofrecer excelentes descripciones de dicho sentimiento³⁶⁶.

No obstante, también sostiene que esta posición del yo no depende de una milagrosa semejanza entre el cine y las características naturales de toda percepción³⁶⁷, sino que está determinada por varios factores, en donde siempre está marcada por la institución (como dispositivo mental o instrumental), además de las características generales del aparato psíquico y las particularidades de una determinada época y su tecnología. Sin embargo, destaca la contribución de la fenomenología de la teoría idealista de André Bazin, en la medida en que resulta que se le parece; y sin embargo tanto el cine como la fenomenología, en su común ilusión de dominio perceptivo, no gozaran de más ilustración que lo que les concedan las condiciones reales de la sociedad y del hombre³⁶⁸. De Christian Metz, es importante también revisar su perspectiva psicoanalítica sobre el cine en términos lacanianos, en donde el objeto-cine pasa al terreno de lo simbólico, en donde, tanto el campo del film como en lo demás, el itinerario psicoanalítico ya es de entrada semiológico³⁶⁹. De esta manera, ve al cine como una técnica de lo imaginario que, a su vez, divide en dos sentidos; en primer lugar, en el sentido común de esta palabra, como un cine que produce relatos ficcionales y que cuyo significante se basa en la imaginación (en base a la fotografía), y en segundo lugar, en un sentido laciano, cuando lo imaginario es opuesto a lo simbólico, aunque en constante imbricación con él³⁷⁰.

Esto último se asocia con la experiencia del espejo del espectador, con su doble especular constituidos en la pantalla cinematográfica, en tal aspecto un auténtico

³⁶⁶Ibíd, p.53.

³⁶⁷Ibíd, p.53.

³⁶⁸Ibíd, p.54.

³⁶⁹Ibíd, p.11.

³⁷⁰Ibíd, p.12.

postizo psíquico, una prótesis de nuestros miembros originariamente disyuntados³⁷¹. En esta experiencia, la institución cinematográfica también funciona como una maquinaria mental, otra industria, interiorizada por los espectadores, acostumbrados al cine y capaz de prepararlos para consumir películas³⁷². Esta maquinaria mental, como una máquina interior, remite a los procesos psicológicos y psicoanalíticos internos de cada espectador, además teniendo la función de de entablar, si cabe, con las películas unas buenas relaciones de objeto; la mala película, también que, es un fallo de la institución; la gente va al cine porque tiene ganas, no porque le repugne, y va con ansias de que le guste la película, no de que le disguste³⁷³. En ese sentido, también se relaciona con una maquinaria externa del cine como industria y mercado, generando una relación de doble parentesco entre la psicología del espectador (que solo es individual en apariencia; sólo lo son, como en todo, además, sus variaciones más finas) y los mecanismos financieros del cine³⁷⁴.

De igual manera, esta experiencia del espejo que tiene el espectador con su doble especular en la pantalla de cine, puede ser vista desde una perspectiva antropológica por el teórico de la imagen, Hans Belting. Aquí, el espectador, desde una experiencia propia y única en la sala de cine (lugar público de las imágenes), participa e identifica con una situación imaginaria en donde el cine, mediante procesos técnicos generan la impresión en él de que las inaprensibles imágenes que fluyen ante sus ojos no son otra cosa que imágenes propias, que puede experimentar en la imaginación y en el sueño³⁷⁵. De esta forma, en esta experiencia cinematográfica, en donde las imágenes se reproducen ajenas a nuestro control al mismo tiempo que se produce la identificación del ojo por la

³⁷¹Ibíd, p.12.

³⁷²Ibíd, p.14.

³⁷³Ibíd, p.14.

³⁷⁴Ibíd, p.15.

³⁷⁵BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Pág. 94. Katz Editores. España, 2010.

cámara³⁷⁶, la ficción puede servir a los mitos actuales de la sociedad³⁷⁷. Así también, desde la relación imaginaria establecida entre el director y el público en donde dos mundos se superponen, se suscita una experiencia colectiva de tiempo y espacio, que comienza cuando el espectador comparte sus imágenes con alguien más y las resocializa, sin para ello tener que salir de sí mismo³⁷⁸.

En esta experiencia, el imaginario colectivo, que ya solo difícilmente podemos distinguir del imaginario personal, se ha empapado del material de imágenes que hemos experimentado en la ficción, y por lo tanto también en el cine³⁷⁹. En dicha experiencia de identificación, que es al mismo tiempo colectiva e individual, la intervención del psicoanálisis es, según Christian Metz, a nivel de del significante cinematográfico y está dada en el intento de una significación global (entre la relación significante y significado) y también en los rasgos pertinentes de la materia del significante en el cine, y los códigos específicos que autorizan estos rasgos; la materia del significante y la forma del significante³⁸⁰. En ese sentido, el estudio del significante cinematográfico en relación con el psicoanálisis es estudiado por Metz en directa compañía con la lingüística y la semiología.

De esta manera, en la obra de José Bohr vemos como utiliza principalmente la comicidad para llegar al espectador; el humor, la risa y la picardía son así elementos claves en la mayoría de sus filmes. Con ellos articula las numerosas escenas de sus películas, incluso en ocasiones en donde no hay salida alguna a la risa, como por ejemplo en una escena bastante dramática de “Flor del Carmen”, cuando, en medio de una triste conversación entre la protagonista y su

³⁷⁶Ibíd, p.95.

³⁷⁷Ibíd, p.95.

³⁷⁸Ibíd, p.96.

³⁷⁹Ibíd, p.101.

³⁸⁰METZ, Christian. Psicoanálisis y Cine; El significante imaginario. Pág. 40. Editorial Gustavo Gili. España, 1979.

padre, aparece su pequeño hermano delante de un paisaje natural rodeado de la cordillera y diciendo un pequeño chiste para poder alegrar a su hermana. Y, aunque esto pudiese parecer algo que poco ayuda en la difícil situación, la comicidad siempre ayuda a los protagonistas de Bohr en los momentos difíciles, de este modo también alivianando la situación y haciendo soportable sus duras realidades. Esto último también se da en “Uno que ha sido marino”, en una escena de un tiroteo en pleno centro de Santiago, el que por cierto es mostrado desde diversos para acentuar la sensación de peligro, en donde el protagonista debe refugiarse en su carreta de basura para resguardarse. Además de soportar este peligro, un hostil policía le interroga para indagar si tiene alguna participación en el suceso, y debido al miedo que esto le provoca al protagonista, este último reacciona con un terrible dolor intestinal, lo que genera un mal olor que el policía confunde con el de la basura. Nuestro protagonista le señala que no es la basura, evidentemente burlándose de él y huyendo rápidamente sin que el policía logre entender.

De esta forma, esta comicidad también es una forma de burla contra la autoridad, y además como burla a las injusticias del sistema de clases en muchas ocasiones, tanto en el campo como en la ciudad. En este último lugar se desarrollan también varios de sus filmes, como en el caso de “La dama de las Camelias”, en donde, en una escena, los protagonistas cantan en un barracón que emplean como un teatro de barrio, pobremente dispuesto y repleto de gente trabajadora. Hasta ese lugar llega un adinerado director de cine, el cual observa la escena quedando horrorizado ante la precariedad de la situación. Ante su reacción, los actores, caracterizados como marinos, continúan cantando una pícaro canción sobre los amoríos de un grupo de navegantes en el mar y son ampliamente celebrados por todos los asistentes del lugar. Esta risa también se hace presente frente a la progresiva modernización de la década del cuarenta, por ejemplo, cuando en “Tonto pillo”, cuando el protagonista, un campesino

perdido en la ciudad enfrenta con humor una serie de situaciones desafortunadas que le ocurren en la ciudad. Una escena de este filme es particularmente representativa; el protagonista concurre a una estación de radio para ubicar a su hermano y termina en concurso de conocimientos históricos sobre Napoleón. El protagonista, quien no sabe nada sobre el concurso, debido a que solo entra a una sala para buscar a su pariente, comienza a responder las preguntas pensando que son sobre su hermano, generando risas y aplausos de la gente de ciudad, quienes miran desde un fondo oscuro al escenario brillante donde se encuentra el protagonista. De esta manera, José Bohr se dedica, gran parte de su carrera, a realizar comedias, aunque también algunos melodramas, pero siempre en sintonía con un cine comercial de la industria.

Volviendo a los aspectos del significante cinematográfico, esté definido también en contraste con lo que Metz llama los grandes regímenes cinematográficos, cuyas funciones son las de instaurar clasificaciones y divisiones, en donde se sitúan a un lado las películas que el teórico llama diegéticas (películas narrativo-representativas) y al otro lado las que no cuentan historia alguna, a través de una degradación³⁸¹. Estos constituyen un grupo de películas, pero solo de modo virtual pues el grupo es inmenso y no autoriza la enumeración explícita (y además porque dichos regímenes suelen entremezclarse, de forma que una misma película pertenece a varios a la vez)³⁸². Sus distinciones dependerán de factores históricos (industriales, ideológicos y psicoanalíticos) y cuyo conjunto engloba la producción cinematográfica por entero³⁸³. Esto regímenes cinematográficos pueden ser asociados a lo que se denomina popularmente como géneros cinematográficos, los cuales son, entre muchas otras cosas, un conjunto de reglas para la construcción de la narración que conocen tanto el

³⁸¹Ibíd, p.41.

³⁸²Ibíd, p.40.

³⁸³Ibíd, p.41.

cinéasta como el público³⁸⁴. Con respecto a estos, el historiador y teórico del cine, Rick Altman en su extensa investigación sobre los estudios cinematográficos, señala que pareciera que, y debido al préstamo que se ha hecho de la crítica de los géneros literarios, el estudio de los géneros cinematográficos fuese una prolongación del estudio de los géneros literarios³⁸⁵. Además, añade que su estudio ha sido de una reciente constitución, de no más de veinte años (a la fecha de publicación de su libro), coincidiendo con la opinión de la teórica de cine Anne Hardcastle, quien indica que la categorización de géneros fue entre los críticos de los años setenta, una manera común de estudiar cine, la cual se habría heredado no solo de la crítica literaria, sino también de la misma industria cinematográfica³⁸⁶.

Un ejemplo de esto, son los trabajos de los profesores de cine Norman Kagan y Edward S. Small, en donde intentan, cada uno por su lado, exponer teorías para la clasificación y la organización de los géneros filmicos. En su trabajo, el profesor Norman Kagan intenta exponer una teoría unificada de los géneros en donde presenta un diagrama en circular (o en forma de rosquilla), en el cual realiza una extensa clasificación a través de diez géneros en tres modos, tragedia/heroico; moralizante/melodramático; y cómico/irónico³⁸⁷. Por su lado, el profesor Edward S. Small, va incluso más allá, proponiendo una taxonomía del filme, argumentado la utilización de esta última en la clasificación de los géneros, debido a su categoría de ciencia general de clasificación³⁸⁸. No obstante, y volviendo al trabajo de Rick Altman, este propone diez afirmaciones

³⁸⁴BORDWELL, David/ THOMPSON, Kristin. El arte cinematográfico. Pág. 81. Editorial Paidós. España, 1995.

³⁸⁵ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Pág. 33. Editorial Paidós. Argentina, 2000.

³⁸⁶HARDCASTLE, Anne. El corazón del cine: Melodrama, emoción y el cine de géneros. Pág. 64. En Hispanófila No. 177. University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies. United States, 2016.

³⁸⁷KAGAN, Norman. A topology of Film Genres. Pág. 115. En Science Fiction Studies Vol. 10. SF-TH Inc, DePauw University. United States, 1983. "Basically, the chart represents a tentative proposal for a unified genre theory in regard to the film medium, apportioned among ten genres in three modes; tragic/heroic: moralizing/melodramatic; and comic/ironic" [traducido del autor].

³⁸⁸S. SMALL, Edward. Literary and Film Genres: Toward a Taxonomy of Film. Pág. 290. En Literature/ Film Quarterly Vol. 7, No. 4. Salisbury University. United States, 1979. "Taxonomy is a general science of classification" [traducido del autor].

como contexto básico del entendimiento de los géneros cinematográficos dentro de la industria cinematográfica, pero cuya principal función es la de su potencial comunicativo, es decir, equilibrar a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica del cine³⁸⁹.

En ese sentido, la académica Ximena Triquell, investiga la relación de los géneros cinematográficos con la industria, identificándolos como mediadores entre las formas cinematográficas y la historia de la sociedad en los que estos son producidos³⁹⁰. Estableciendo una separación entre géneros primarios (lenguaje cinematográfico adquirido en la cotidianidad) y géneros secundarios (lenguaje cinematográfico establecido por la industria), señala que los filmes de género se encuentran ligados con el sistema de estudios, pero también que sean un medio privilegiado donde observar tendencias hegemónicas en el marco de la discursividad social³⁹¹. Sin embargo, a pesar de esta imbricación con el público (sensibilidad social), se pueden distinguir la elaboración de cánones genéricos, especialmente desde la industria norteamericana, tales como el musical, western, biopic, histórico y cine bélico³⁹², con una mención especial a la utilización del melodrama en las películas anglo-americanas³⁹³.

Y aunque su utilización es continua en la actualidad, su periodo de máximo esplendor corresponde a lo que muchos historiadores han denominado cine clásico de Hollywood. El investigador de cine Lauro Zavala se refiere al cine clásico, en un sentido técnico, al cine que es un resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante

³⁸⁹ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Pág. 35. Editorial Paidós. Argentina, 2000.

³⁹⁰TRIQUELL, Ximena. Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. Pág. 160. En Revista Culturas N°11. Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC). Argentina, 2017.

³⁹¹Ibíd, p.168.

³⁹²ALTMAN, Rick. Los géneros cinematográficos. Pág. 37. Editorial Paidós. Argentina, 2000.

³⁹³HARDCASTLE, Anne. El corazón del cine: Melodrama, emoción y el cine de géneros. Pág. 64. En Hispanófila No. 177. University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies. United States, 2016.

el periodo comprendido entre 1900 y 1960³⁹⁴. El autor indica además que su inicio corresponde a lo que los formalistas rusos llamaron narración, el paso de un plano general a un plano detalle³⁹⁵. Estas estrategias cinematográficas se traducen en una serie de convenciones narrativas y audiovisuales que se logran establecer en la década del cuarenta dentro del cine estadounidense. De este modo, logran insertarse en la historia del cine dentro de una tradición cinematográfica, en la cual se han incorporado los elementos de diversas tradiciones artísticas producidas y probadas con anterioridad al surgimiento del cine³⁹⁶.

Sobre estas convenciones, el crítico de cine, Adrian Martin, señala que giran hacia el clasicismo, expresándose como un filme bien balanceado, bien armado, la historia bien contada, las reglas establecidas de la artesanía profesional³⁹⁷. Este clasicismo es definido por Adrian Martin, como un “estilo invisible”, la forma tan perfectamente elegante y no obstrusiva que puede pasar inadvertida si los espectadores estamos suficientemente concentrados en la ilusión del mundo ficticio y sus habitantes, en el contenido narrativo³⁹⁸. En ese sentido, lo anterior da cuenta de lo que Zavala llama la naturaleza didáctica de estas convenciones, las cuales permiten que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones³⁹⁹. De esta manera, esta serie de convenciones reconocibles por gran número de espectadores, tienen como características principales una serie (cambiar) de factores que se basan en su composición audiovisual, fórmulas narrativas y propuestas ideológicas identificables en los filmes. De entre ellas destacan una composición visual de las imágenes cuya principal función es la representación de una realidad ideal preexistente y cuya

³⁹⁴ZAVALA, Lauro. Cine clásico, Moderno y Posmoderno. Pág. 1. En Revista Razón y palabra. México, 2005.

³⁹⁵Ibíd, p.3.

³⁹⁶Ibíd, p.3.

³⁹⁷MARTIN, Adrian. ¿Qué es el cine moderno?. Pág. 19. Uqbar Ediciones. Chile, 2008.

³⁹⁸Ibíd, p.19.

³⁹⁹ZAVALA, Lauro. Cine clásico, Moderno y Posmoderno. Pág. 1. En Revista Razón y palabra. México, 2005.

selección es casual (siguen una lógica de causa y efecto), en donde, además, el sonido al igual que la puesta en escena, cumple una función didáctica, de tal manera que acompaña a la imagen y refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente⁴⁰⁰. Con respecto a la estructura narrativa, está organizada secuencialmente, de tal manera que la historia y el discurso coinciden puntualmente⁴⁰¹.

Su ideología, según Zavala, da consistencia a todos estos componentes es de carácter teleológico, es decir, el presupuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una conclusión única e inevitable⁴⁰². Esto último se relaciona con un final epifánico, es decir, totalmente concluyente y relativamente sorprendente para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico⁴⁰³. Así, todos estos aspectos logran establecer formulas genéricas, especialmente aquellas que adquirieron una estructura más elaborada y estable a partir de la década de 1940 en el cine norteamericano y tienen preeminencia sobre la naturaleza de cada personaje, de tal manera que cada uno de los personajes cumple una función precisa en la lógica del género al que pertenece la película⁴⁰⁴. Durante esta década, el cine norteamericano, atravesaba un duro momento debido al estallido de la segunda guerra mundial y la participación de Estados Unidos en el conflicto. Sobre este periodo, el historiador de cine Philip Kemp señala que durante la segunda guerra mundial, muchos de los grandes talentos del cine se involucraron en el esfuerzo de la contienda y los mejores filmes de propaganda estuvieron al mismo nivel que cualquier otra expresión de arte popular⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰Ibíd, p.4.

⁴⁰¹Ibíd, p.4.

⁴⁰²Ibíd, p.5.

⁴⁰³Ibíd, p.5.

⁴⁰⁴Ibíd, p.5.

⁴⁰⁵KEMP, Philip. CINE. Toda la historia. Pág. 162. Editorial Blume. España, 2017.

Pero, durante la década del cuarenta, otra cinematografía fue de gran relevancia, no solo por su técnica sino también por ser el país pionero del arte cinematográfico latinoamericano⁴⁰⁶. El cine mexicano, con la ayuda de figuras de la talla de Emilio Fernández, Mario Moreno (mejor conocido por su nombre artístico como “Cantinflas”), Dolores del Río, María Félix y operadores como Gabriel Figueroa, entre otros, se afianzó a comienzos del sonoro, con películas musicales y evocación del folclore revolucionario⁴⁰⁷. Con respecto a este periodo, el historiador de cine mexicano Eduardo de la Vega Alfaro, señala que: *“Una vez convertida en una influyente industria cultural, la cinematografía mexicana de las décadas del cuarenta y cincuenta se dedicaría a consolidar sus temas y géneros más convenientes”*⁴⁰⁸. De este modo, proliferaron filmes y comedias musicales inspirados en el estilo hollywoodense pero utilizando ritmos urbanos, tropicales y en general, con canciones que permitieran un espectáculo de rumbas y otros bailes latinoamericanos, permitiendo así lo que se podría calificar como un cine musical mexicano que en muchos momentos pretendió adaptar a la situación y condiciones del país, las fórmulas ensayadas por otras cinematografías⁴⁰⁹. En ese sentido, la música, como señala el historiador de cine Paulo Antonio Paranagua, es un factor de aclimatación, incluso de transculturación: implica una absorción de la cultura de la canción popular⁴¹⁰. Sin embargo, esta consolidación del cine mexicano vino de la mano con el desarrollo de los filmes sonoros, alrededor de los años 1929 y 1931, años que sentaron las bases para la industria filmica nacional, la más importante en de américa latina⁴¹¹.

⁴⁰⁶GUBERN, Román. Historia del cine. Pág. 362. Editorial Anagrama. España, 2017

⁴⁰⁷Ibíd, p.362.

⁴⁰⁸DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. El otro cine musical: semblanzas filmicas de compositores e intérpretes. Pág. 58. En Cinémas d' Amérique Latine No. 8. Presses Universitaires du Midi. Francia, 2000.

⁴⁰⁹Ibíd, p.58.

⁴¹⁰PARANAGUA, Paulo Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Pág. 20. Fondo de cultura económica de España. México, 2003.

⁴¹¹DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. Adela Sequeyro, mexican film pioneer. Pág. 27. En Journal of Film and Video Vol. 44, No. ¾. University of Illinois Press on Behalf of the University Film and Video Association. United States, 1993. “The development of sound film in Mexico between 1929 and 1931 laid the foundations for a national film industry, the most important in Latin America” [traducido del autor].

Luego de esto, el cine mexicano entraría en lo que muchos autores denominan como su época de oro, entre 1935 a 1955, que es también, según el historiador de cine Carlos Monsiváis, la época de oro de su público⁴¹². Señala también que, a través de sus escenarios, sus primeras figuras, su habla y su sentido del humor, ofrece las imágenes de atmósferas francamente cordiales la mayor parte del tiempo, si uno sabe su lugar y procura no moverse⁴¹³. Con personajes como Tin Tan y Cantinflas, cuyas representaciones culturales apuntaban a las masas populares, también despliegan la diversidad de experiencias entre aquellos que mexicanos que vivían en áreas rurales, aquellos que vivían en enclaves urbanos y, más aún, por aquellos que cruzaron el borde en búsqueda del sueño americano⁴¹⁴. En ese sentido, el cine mexicano de la época de oro puede ser definido como un cine de la familia y de las reconciliaciones familiares, de la picaresca y el fracaso de los que se niegan a aceptar el fracaso, del nacionalismo y de los modos usados por los pobres o para no quedarse fuera del rostro de la nación⁴¹⁵. De esta manera, su influencia, como señala investigadora Maricruz Castro-Ricalde, fue decisiva en la construcción de una cultura y una identidad nacional para los mexicanos⁴¹⁶.

Para lograr esto fue fundamental el empleo de singular de géneros, narrativas, arquetipos, sonidos e imágenes⁴¹⁷, que no solo sirvieron para consolidar la identidad nacional mexicana, sino que también ayudaron a crear films que

⁴¹²MONSIVÁIS, Carlos. El cine mexicano. Pág. 512. En Bulletin of Latin American Research Vol. 25, No. 4. Wiley on behalf of Society for Latin American Studies. United Kingdom, 2006.

⁴¹³Ibíd, p.512.

⁴¹⁴ABARCA, César. Inverted Mirrors: The Mexican cultural identity through Cantinflas and Tin-Tan. Pág. 52. En Humboldt Journal of Social Relations Vol. 37. Department of Sociology, Humboldt State University. United States, 2015. "The cultural representation of their characters on film displayed the diversity of experiences between those mexican nationals who lived in rural areas, those who live in urban enclaves, and even for those who crossed the border in search of the american dream" [traducido del autor].

⁴¹⁵MONSIVÁIS, Carlos. El cine mexicano. Pág. 512. En Bulletin of Latin American Research Vol. 25, No. 4. Wiley on behalf of Society for Latin American Studies. United Kingdom, 2006.

⁴¹⁶CASTRO-RICALDE, Maricruz. El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. Pág. 10. En Revista La colmena N°82. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2013.

⁴¹⁷Ibíd, p.10.

fueron populares en el extranjero, especialmente en el caribe hispanohablante, américa central y el norte de américa del sur⁴¹⁸. Su identificación con el público hispanoamericano se dio en base a la comparación con la representación que Hollywood entregada del ambiente latinoamericano, generalmente imprecisa, en contraste con la entregada por las historias del cine mexicano, las cuales eran mucho más cercanas a su sensibilidad, a su manera de ser, a su cotidianeidad⁴¹⁹. Al respecto, Paranagua señala que lo interesante del consumo y recepción del cine mexicano en otras latitudes, además de incluir al cine argentino como otra cinematografía importante, es que no se limitan a copiar ciertos géneros, sino que los nacionalizan por así decirlo, los adaptan e integran a otros ingredientes, respetando los códigos narrativos⁴²⁰. De esta manera, la industrialización, tanto en el caso argentino como mexicano, son casos novedosos no sólo a nivel de producción sino también en la esfera del consumo: por primera vez, el público de todo el continente ve en forma masiva y continua películas en su idioma o provenientes de una cultura considerada propia o vecina, aunque la hegemonía de Hollywood no se vea amenazada⁴²¹. Y, a pesar de la enorme desproporción entre la cinematografía de Hollywood y la México, su cine de la época de oro fue el único con una estrategia de exportación que incluyó la formación de distribuidoras internacionales y la creación de una red de salas de exhibición en el exterior⁴²².

⁴¹⁸MCKEE, Irwin. Mexican Golden Age Cinema in Tito 's Yugoslavia. Pág. 152. En *The Global South* Vol.4, No. 1. Indiana University Press. United States, 2010. "In the case of Mexico, the larger of these two industries, for almost all of the period from the release of the first sound pictures, its films were popular abroad, especially in the Spanish speaking Caribbean, Central America, and northern South America" [traducido del autor].

⁴¹⁹CASTRO-RICALDE, Maricruz. El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. Pág. 11. En *Revista La colmena* N°82. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2013.

⁴²⁰PARANAGUA, Paulo Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Pág. 20. Fondo de cultura económica de España. México, 2003.

⁴²¹Ibíd, p.22.

⁴²²Ibíd, p.24.

2.2.2 Identidad en el cine chileno de la década del cuarenta

Lo señalado en el apartado anterior permitió que, durante la primera mitad de la década de los cuarenta, la única opción cinematográfica viable fuese México debido a que se había hecho casi imposible promover una industria en los países mas pequeños, como Cuba o Chile⁴²³. Sin embargo, en este último país, y en base a la recopilación del investigador Julio López Navarro, durante la década del cuarenta se produjeron el considerable número de cuarenta y nueve películas nacionales, empezando por “Escándalo” de 1940 realizada por Jorge Délano y finalizando con “Río abajo” de 1949 del director Miguel Frank⁴²⁴. Sin embargo, su opinión dista de ser alentadora en relación a la calidad técnica y artística de los filmes, describiendo la producción de esos años como cintas de consumo masivo cuyo objetivo era mostrar las glorias de Chile⁴²⁵. Con dichos filmes realizados y mostrando impresionantes vistas de los paisajes nacionales, romances acontecidos en el campo chileno, apariciones humorísticas de actores cómicos y música folclórica nacional, se intentaba, tal como señala Julio Lopez Navarro, repetir éxitos de taquillas del cine mexicano, argentino o norteamericano; la producción de comedias, melodramas y musicales era una necesidad de supervivencia⁴²⁶.

Señala además que a este periodo pertenecen las imitaciones a comedias extranjeras, especialmente aquellos gloriosos espectáculos provenientes de

⁴²³CASTRO-RICALDE, Maricruz. El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. Pág. 11. En Revista La colmena N°82. Universidad Autónoma del Estado de México. México, 2013.

⁴²⁴LÓPEZ NAVARRO, Julio. Películas Chilenas. Pág. 97. Ediciones Pantalla Grande. Chile, 1997.

⁴²⁵Ibíd, p.15.

⁴²⁶Ibíd, p.15.

Hollywood⁴²⁷. Además, y como añade el académico David Vera-Meiggs, Argentina y México eran los países de mayor producción cinematográfica en Latinoamérica y sus productos, de variados méritos artesanales, tenían buena acogida en el mercado nacional⁴²⁸. Por su lado y coincidiendo con Julio López Navarro, la investigadora del cine chileno, Alicia Vega dice sobre el cine del periodo: *“los realizadores tratan de imitar las pautas americanas y privilegian dos géneros: el “rural” y el “metropolitano”, así falsos huasos compiten con falsos rotitos en diálogos y canciones registradas en idénticas grabaciones monofónicas⁴²⁹”*.

En cuanto a los realizadores destacados del periodo, la historiadora e investigadora de cine chileno, Jacqueline Mouesca señala la existencia de cuatro segmentos dominantes: las películas de Eugenio De Liguoro, las de Jorge Délano, las de José Bohr y las de que se realizaron bajo el alero de Chile Films⁴³⁰. Dicha compañía, formada en 1942 bajo el alero de la CORFO tuvo la finalidad de producir largometrajes argumentales para su distribución comercial⁴³¹ y cuya relevancia fue, según el historiador de cine chileno Carlos Ossa Coo, la de incrementar otra serie de actividades anexas a la producción cinematográfica⁴³². Desde su inicio hasta su término en el año 1949, se lograron realizar catorce largometrajes entre producciones, coproducciones y colaboraciones⁴³³, los cuales, como señala David Vera-Meiggs, eran producidos pensando en un mercado internacional, con argumentos internacionales, dichos y chistes internacionales y modos de filmar pretendiendo lo mismo, copiando el

⁴²⁷Ibíd, p.16.

⁴²⁸VERA-MEIGGS, David. Cine chileno; setenta y ocho años de filmaciones. Pág. 62. En Revista Aisthesis N°13. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 1980.

⁴²⁹VEGA, Alicia. Re-visión del cine chileno. Pág. 30. Editorial Aconcagua. Chile, 1979.

⁴³⁰MOUESCA, Jacqueline. Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días. Pág. 71. Editorial LOM. Chile, 2010.

⁴³¹VEGA, Alicia. Re-visión del cine chileno. Pág. 31. Editorial Aconcagua. Chile, 1979.

⁴³²OSSA COO, Carlos. Historia del cine chileno. Pág. 42. Editorial Quimantú. Chile, 1971.

⁴³³PEIRANO, Maria Paz/GOBANTES, Catalina. ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Pág. 253. Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

lenguaje cinematográfico del cine extranjero y evitando cualquier aporte creativo⁴³⁴.

Con respecto a su producción, el académico e investigador de cine Luis Horta, la divide en dos etapas, en donde, en un primer momento y durante sus primeros años, se puede percibir un claro distanciamiento de los temas habituales del cine nacional hasta ese entonces, especialmente de los temas populares como la comedia campera, de ciudad, los musicales y los melodramas usuales del periodo para otorgar una imagen neutra en cuanto a procedencia geográfica y trabajar así en una estética autónoma, tanto en el nivel de sofisticación como en su abierta grandilocuencia⁴³⁵. Más adelante, en un segundo periodo y después de 1945, luego de que una serie de filmes no tuvieran el éxito esperado, pareciera existir una modificación en las estrategias y recursos a las películas de Chile Films, que intenta sumarse a los éxitos cómicos que estaban teniendo V.D.B de la mano de Ana González y Eugenio Retes⁴³⁶.

No obstante, y a pesar de algunos éxitos como “El padre Pitillo” de 1945 y “El diamante del Maharajá” 1946, ambas de Roberto de Ribón, se continuaban realizando filmes de preferencia intelectual del lado argentino, mientras que en Chile seguía existiendo una preferencia por el cine de México, como por ejemplo el caso de Emilio Fernández, quien instalará la concepción sublime del sujeto campesino como articulador de un relato visual localista⁴³⁷. En un intento por captar la sensibilidad del público como lo conseguían las películas mexicanas con sus representaciones del mundo popular, se filmó la adaptación de la obra “Es mi hombre” de Carlos Arniches en la película “El último guapo”

⁴³⁴VERA-MEIGGS, David. Cine chileno; setenta y ocho años de filmaciones. Pág. 62. En Revista Aisthesis N°13. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 1980.

⁴³⁵HORTA, Luis. Las alegorías del desdén: revisión histórica de la producción de Chilefilms 1944-1949. Pág. 185. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

⁴³⁶Ibíd, p.185.

⁴³⁷Ibíd, p.188.

1947, dirigida por el argentino Mario Lugones y protagonizada por el conocido actor cómico Lucho Córdova. Sin embargo, y debido a los múltiples problemas económicos y laborales por los que atravesaba la compañía, hicieron que en el año 1949 estrenarán su último filme, “Esperanza”, que no logró la recepción esperada y que señala la decadencia de un tipo de cine representativo de aspiraciones intelectuales que poco se condicen con el gusto del público⁴³⁸. En su final, y en palabras de Carlos Ossa Coo: *“se había abusado del más desembozado comercialismo por un lado, y se habían frustrado todas las iniciativas más o menos artísticas, por el otro”*⁴³⁹.

Por su parte, Alicia Vega, describe el fracaso de ChileFilms en cuatro puntos, en donde el primero se refiere a la elección de los argumentos de los filmes, para luego, en un segundo punto, estar la contratación de siete realizadores argentinos que si bien manejan con eficiencia mecanismos de operatividad distan de ser creativos aún en niveles económicos⁴⁴⁰. Posteriormente, en un tercer punto está la pretensión de internacionalizar los filmes, para finalmente en el cuarto lugar, ubicar los excesos indebidos de producción que acumulan deudas insalvables⁴⁴¹. Sin embargo, las causas de su declive pueden resumirse en su escasa capacidad para captar la sensibilidad popular debido que, y como señala Luis Horta, *“En muchas de sus películas, no se valió de raíz identitaria y su relevancia no radica en sus modestos resultados desde el punto de vista discursivo, sin embargo, no por ello son desechables en cuanto a operaciones formales”*⁴⁴². De esta manera, su aporte, como indica Carlos Ossa Coo, fue, y

⁴³⁸Ibíd, p.189.

⁴³⁹OSSA COO, Carlos. Historia del cine chileno. Pág. 61. Editorial Quimantú. Chile, 1971.

⁴⁴⁰VEGA, Alicia. Re-visión del cine chileno. Pág. 32. Editorial Aconcagua. Chile, 1979.

⁴⁴¹Ibíd, p.32.

⁴⁴²HORTA, Luis. Las alegorías del desdén: revisión histórica de la producción de Chilefilms 1944-1949. Pág. 191. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

más aún como proyecto estatal que intentaba convertirse en industria, el de sentar las bases para la industrialización del cine chileno⁴⁴³.

No obstante, esta potencial industrialización no solo vino de la mano de proyectos estatales sino también de la producción nacional realizada por fuera de ChileFilms, sobre todo de parte de los cineastas mencionados anteriormente, con sus respectivos estudios filmicos. Un ejemplo de esto fueron los estudios Santa Elena de Jorge Délano y Jorge Spencer, y los estudios V.D.B. de Ricardo Vivado, Eugenio de Liguoro y Ewald Beier, mencionados en un reportaje de Ecran sobre los directores chilenos del momento (véase anexo número 15), los cuales, como señala Alicia Vega, fueron modestos estudios cinematográficos independientes⁴⁴⁴. De esta manera, como señala Eduardo Santa Cruz, junto otros pequeños estudios cinematográficos, en los cuarenta hubo una interesante producción nacional en cine, la que sin embargo no llegó a configurar propiamente una industria⁴⁴⁵.

De entre todos ellos, el realizador Eugenio de Liguoro, es destacado por David Vera-Meiggs, de quien señala, recuperó al público en 1941 con “Verdejo gasta un millón” en la que Eugenio Retes y Ana González multiplicaron la fama que poseían a través de la radio y el teatro⁴⁴⁶. Con sus primeros filmes, De liguoro consiguió polarizar al público entre el sector culto que repudia todo el cine chileno y el sector popular que apoyó al realizador por su fresco humor sin pretensiones encarnado con innegable simpatía por los protagonistas⁴⁴⁷. De esta forma, su principal mérito radicó en la forma en que hizo interactuar las artes escénicas con una dinámica industrial, que poseía un olfato sobre la sensibilidad

⁴⁴³OSSA COO, Carlos. Historia del cine chileno. Pág. 46. Editorial Quimantú. Chile, 1971.

⁴⁴⁴VEGA, Alicia. Re-visión del cine chileno. Pág. 31. Editorial Aconcagua. Chile, 1979.

⁴⁴⁵SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico. Pág. 5. En Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile. Chile, 2008.

⁴⁴⁶VERA-MEIGGS, David. Cine chileno; setenta y ocho años de filmaciones. Pág. 61. En Revista Aisthesis N°13. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 1980.

⁴⁴⁷VEGA, Alicia. Re-visión del cine chileno. Pág. 31. Editorial Aconcagua. Chile, 1979.

popular en ese momento⁴⁴⁸. Así, produce un cine de comedias en el que utiliza a arquetipos populares logrando iniciar el fenómeno de cine popular chileno durante los años cuarenta, el cual devela una forma de insertarse en la industria por medio de sus propias versiones de Cantinflas, Chaflán, Luis Sandrini o Tin Tan⁴⁴⁹.

Con personajes locales como Verdejo y la Desideria, y un incipiente star system nacional, dicho fenómeno inició una forma de democratización del cine chileno de una manera industrializada y organizada, con, aparte de otros factores, como señala Luis Horta, las entradas populares y el cine rotativo que se implementó por entonces en las ciudades de Chile⁴⁵⁰. De cualquier manera, Eugenio de Liguoro no fue el único que tuvo la capacidad de desarrollar un cine popular, también ayudaron las numerosas casas productoras previas a la inauguración de Chilefilms, de las que destacan aquellas pertenecientes a Jorge Délano con el estudio Santa Elena y las cintas de José Bohr con Chilargen, las cuales fueron las únicas capaces de contrarrestar el peso de Chilefilms en la producción local y la prensa a partir de mediados de la década⁴⁵¹.

En ese sentido, Luis Horta destaca la relevancia José Bohr, a diferencia del resto, como el realizador que profundizó en el subgénero del campo chileno, por medio de películas como “Si mis campos hablaran” (1947), “Tonto Pillo” (1948) y “Mis espuelas de Plata” (1948)⁴⁵². Este subgénero exploraba el creciente fenómeno de la migración campo-ciudad en el país, especialmente frecuente durante los años treinta, en donde intentaban representar el contraste entre una identidad popular campesina que, en palabras del periodista e

⁴⁴⁸HORTA, Luis. Las alegorías del desdén: revisión histórica de la producción de Chilefilms 1944-1949. Pág. 176. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

⁴⁴⁹Ibíd, p.177.

⁴⁵⁰Ibíd, p.178.

⁴⁵¹Ibíd, p.179.

⁴⁵²Ibíd, p.189.

investigador Eduardo Santa Cruz: *“Conserva la pureza, inocencia, generosidad, etc., valores que serían propios de la verdadera alma nacional y de un ambiente urbano en que predominan pseudo valores modernos, más bien universales, marcados por el individualismo, la lucha y la competencia de todos contra todos”*⁴⁵³.

De este modo, muchas producciones nacionales se enfocaron, de manera más o menos explícita, a crear obras que respondieron al desafío de entregar una cierta imagen de la chilenidad y una cierta lectura de la realidad social del momento⁴⁵⁴. En estas películas, el mundo popular era representado a través de estereotipos encarnados por el modelo clásico universal de pícaro, que manifiesta su habilidad para enfrentar las dificultades de la existencia a través del humor y una sabiduría natural⁴⁵⁵. Sin embargo, no solo se expresa a través de la figura masculina, un claro ejemplo de esta versión femenina es la Desideria, importante personaje radial, que en el cine, introduce una matriz importante a la discursividad del roto chileno, ya que esta empleada doméstica desarrollaba un tipo de humor popular que hacía gala de su independencia e irreverencia frente a los patrones y el poder⁴⁵⁶. En todo caso, ambas imágenes son representaciones de lo popular subordinado, es decir que no abordan en lo fundamental de la matriz identitaria conservadora tradicional⁴⁵⁷.

Con respecto al tratamiento de esta temática en estos filmes, Eduardo Santa Cruz los subdivide en dos grupos, los primeros corresponden a aquellos que se desarrollan netamente en el campo y abarcan temas de la vida rural y la cultura

⁴⁵³SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico. Pág. 6. En Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile. Chile, 2008.

⁴⁵⁴SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 66. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

⁴⁵⁵SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico. Pág. 7. En Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile. Chile, 2008.

⁴⁵⁶SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 78. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

⁴⁵⁷SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico. Pág. 7. En Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile. Chile, 2008.

huasa, y en un segundo lugar, aquellos que abordan la temática de la migración campo-ciudad. En el primer caso, teniendo como referencia al cine mexicano, en estas películas nunca falta la presencia de la música a través de cantantes y grupos, destacando entre ellos conjuntos como los cuatro huasos y los provincianos, y solistas como Ester Soré, la negra linda⁴⁵⁸. Además, los personajes principales de estos filmes solían recaer en un huaso peón esforzado, honrado e ingenioso⁴⁵⁹. En relación al segundo caso, corresponden a películas que intentan ilustrar una nueva etapa de desarrollo que vivía la sociedad chilena, se sitúan así en ambientes urbanos, donde construyen algunos personajes populares, que serían capaces de condensar los rasgos centrales de una idiosincrasia nacional⁴⁶⁰.

Estos últimos son encarnados por trabajadores de origen humilde que gracias a su movilidad laboral transitan por distintos medios socioeconómicos y promueven, en conjunto, una impresión de un ser chileno definido por sus fuertes lazos sociales, que le impele a trabajar con el objeto de sostener económicamente un núcleo familiar⁴⁶¹. Sin embargo, en ambas, desde el punto de vista de la cultura cotidiana, el discurso instala una visión de una chilenidad esencial que permanece inmutable por sobre el tiempo y la historia, y que, simbólicamente, se encarnan en costumbres, bailes, música, vestimentas, etc⁴⁶². Al respecto de estos dos tipos de filmes, el investigador Alonso Machuca Serey, los define como dos modelos en la formulación de los argumentos, que dan

⁴⁵⁸SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 70. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

⁴⁵⁹MACHUCA SEREY, Alonso. Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947. Pág. 198. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

⁴⁶⁰SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 70. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

⁴⁶¹MACHUCA SEREY, Alonso. Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947. Pág. 198. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

⁴⁶²SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 70. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

cuenta de una mirada del país dividida: por un lado, la producción de obras orientadas a la exaltación del mundo agrícola, la comedia campera, por otro lado, la exposición de los intereses propios de la vida citadina, el film ciudadano⁴⁶³.

Señala también que dentro de estos últimos filmes, existiera una subcategoría, la exitosa comedia popular citadina, además de la comedia citadina de clase alta y en menor grado, los proyectos de drama urbano⁴⁶⁴. Las dos tienen un objetivo en común; concretar un personaje arquetípico de exportación como una primera necesidad que se buscaba satisfacer para alcanzar un lugar dentro de la producción cinematográfica latinoamericana⁴⁶⁵. En ese sentido, la realización de estas películas, y como señala Alonso Machuca Serey: *“Corresponde a una estrategia propia de los estudios y productores independientes por acceder a utilidades, reciclando un modelo de producción que se ha mostrado éxitos en América latina, apelando a un fuerte sentido local, con auditorios cautivos en los cines de regiones, y que se apoya además en la industria radial y disquera que difunden las canciones que se interpretan, y en ocasiones dan nombre a las cintas”*⁴⁶⁶.

Con respecto a los filmes del periodo, que efectivamente abordan una temática nacional y/o popular entre sus tramas, se encuentran “Verdejo gasta un millón” (Eugenio de Liguoro, 1941), “P’al otro lado” (José Bohr, 1942), “Un hombre de la calle” (Eugenio de Liguoro, 1942), “Verdejo gobierna en Villaflor” (Pablo Petrowitsch, 1942), “El relegado de Pichintún” (José Bohr, 1943), “Flor del Carmen” (José Bohr, 1944), “Dos caídos de la luna” (Eugenio de Liguoro,

⁴⁶³MACHUCA SEREY, Alonso. Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947. Pág. 197. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

⁴⁶⁴Ibíd, p.197.

⁴⁶⁵Ibíd, p.197.

⁴⁶⁶Ibíd, p.199.

1945), “El padre Pitillo” (Roberto de Ribón, 1945), “El amor que pasa” (José Bohr, 1947), “La dama de las camelias” (José Bohr, 1947), “El último guapo” (Mario Lugones, 1947), “Si mis campos hablaran” (José Bohr, 1947), “Yo vendo unos ojos negros” (José Rodríguez, 1947), “Bajo la cruz del sur” (Adolfo Berchensko, 1947), “Tonto pillo” (José Bohr, 1948), “Mis espuelas de plata” (José Bohr, 1948), “La mano del muertito” (José Bohr, 1948), “El paso maldito” (Fred Matter, 1948) y “Río abajo” (Miguel Frank, 1949).

2.2.3. El cine de José Bohr en Chile

Entre estos cineastas, quien más destacó por la realización de este tipo de filmes en el periodo fue José Bohr, quien inició su carrera durante la década del cuarenta en Chile como director y productor en el año 1942 con la película “Pa'l otro lao”. No obstante, Bohr se adentró mucho antes en el cine en el país, más específicamente cuando tiene 18 años, en Punta Arenas, rodando tres cintas, Como por un tubo de 1919 (cortometraje), “Mi noche Alegre” de 1920 (cortometraje) y “Esposas certificadas” de 1921 (mediometraje), de las cuales Carlos Ossa Coo señala: que solo Dios sabe cómo fueron⁴⁶⁷. Además de estas cintas, grabó siete noticieros de actualidades en Punta Arenas y Magallanes, y un documental de la ciudad de Magallanes llamado “El desarrollo de un pueblo o Magallanes ayer y hoy” de 1920. Luego, con veinte años, sería contratado por el gobierno de Chile para rodar un documental sobre la industria del salitre, para más tarde, cuando finalice este encargo, filma el recorrido diplomático del ministro de relaciones exteriores en Brasil, Uruguay y Argentina, país en el que se establece durante el tiempo suficiente para hacer crecer su carrera musical.

A su regreso a Chile en la década del cuarenta, periodo de alta producción en su carrera, filmaría, después de “P'al otro lado”, “El relagado de Pichintún” de 1943, “Flor del Carmen” de 1944, “Bajo un cielo de gloria” de 1944, “Casamiento por poder” de 1945, “Si mis campos hablaran” de 1947, “La dama de las camelias” de 1947, “El amor que pasa” de 1947, “Tonto pillo” de 1948, “La mano del muertito” de 1948, “Mis espuelas de plata” de 1948 y “La cadena infinita” de 1949. En la década de los cincuenta realizará dos cortometrajes en

⁴⁶⁷OSSA COO, Carlos. Historia del cine chileno. Pág. 98. Editorial Quimantú. Chile, 1971.

1950 y 1951 de “La familia chilena”, para luego filmar “Uno que ha sido marino” en 1951 y “El gran circo Chamorro” en 1955. Finalizará con sus dos últimos filmes en Chile, “Un chileno en España” de 1962 y “Sonrisas de Chile” de 1970. De entre sus películas, Eduardo Santa Cruz destaca especialmente “Flor del Carmen” de 1944, “El amor que pasa” de 1947, “Mis espuelas de plata” de 1948 y “Tonto pillo” también de 1948, de las cuales señala que se tratan de argumentos que narran historias de amor, generalmente basadas en una estructura narrativa melodramática clásica⁴⁶⁸.

Las destaca, además, por su popularidad (en el caso de “Tonto Pillo”), la utilización de cantantes famosos en la escena local con la aparición de los cuatro huasos en “Flor del Carmen” y Arturo Gatica en “Mis espuelas de plata” y “Uno que ha sido marino”, y la contratación de Amanda Labarca en la redacción del guion de “Flor del Carmen”. Sin embargo, este cine de José Bohr, sobre todo de la década del cuarenta, genera diversas opiniones y reacciones, tanto en cuanto a la reivindicación de su labor, como en detrimento de ésta, como, por ejemplo, el desdén crítico del que fue objeto desde fines de los sesenta⁴⁶⁹. Entre estos últimos, se encuentra David Vera-Meiggs, quien, y aunque destaca su activa presencia durante la década del cuarenta, nombra a este periodo productivo (entre 1933-1956) con el subtítulo de Mal en Bohr⁴⁷⁰. Carlos Ossa Coo, describe al cine de José Bohr en esa misma línea, señalando sobre sus inicios en la década del cuarenta que: *“El director chileno-argentino, manteniéndose fiel a su tradición y a sus escasas perspectivas del arte cinematográfico, realizó ese año “Pa'l otro lao”, una mediocridad que sólo fue apreciada por cierto sector del público gracias a la interpretación de Ana González⁴⁷¹.”*

⁴⁶⁸SANTA CRUZ, Eduardo. Cine y Sociedad en la década de 1940. Pág. 69. En: La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno. Chile, Editorial Universitaria, 2017.

⁴⁶⁹CAVALLO, Ascanio/ DÍAZ, Carolina. Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los años 60. Pág. 55. Uqbar Editores. Chile, 2007.

⁴⁷⁰VERA-MEIGGS, David. Cine chileno; setenta y ocho años de filmaciones. Pág. 61. En Revista Aisthesis N°13. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 1980.

⁴⁷¹OSSA COO, Carlos. Historia del cine chileno. Pág. 47. Editorial Quimantú. Chile, 1971.

A pesar de esto, y en palabras del historiador y crítico de cine Ascanio Cavallo, se señala sobre el cine de Bohr que: *“Antes de confirmar o refutar esos juicios, es preciso decir que, para la fecha de sus películas con Manolo González, Bohr y Davidson eran los cineastas chilenos con mejores posiciones internacionales y con las carreras más extensas y consolidadas fuera de la industria local⁴⁷²”*. Añade también sobre José Bohr que a partir desde 1939, fecha en que retorna al país desde México, realizó otras catorce películas durante los 40 y los 50, años en los que fue, con mucho, el más prolífico cineasta local⁴⁷³. En esta dirección apuntan varias opiniones de historiadores, investigadores e incluso de realizadores de su misma época, como por ejemplo Jorge Délano, quien apunta, ha sido sin duda el más tenaz de los directores de nuestro cine⁴⁷⁴.

Esta tenacidad a la que se refiere Jorge Délano, se basa en la rapidez de filmación expresada en su nivel de producción en la época, rapidez también destacada por Alicia Vega, de la que señala en base a la producción del periodo; mantiene alto debido el habitual nivel de producción de José Bohr⁴⁷⁵. De igual forma, sobre esta producción y el estilo de las películas de Bohr, el historiador de cine chileno Mario Godoy Quezada señala que Bohr se especializó en un cine sin pretensiones, pero que por lo general, gustaba a un público que quería reír con Eugenio Retes, Lucho Córdoba y Manolo González⁴⁷⁶. Añade sobre su rápido estilo de filmación: Bohr batió récords de tiempo en sus realizaciones, P’al otro lado, por ejemplo, la finalizó en tres semanas.⁴⁷⁷ Opinión que parece coincidir con la de Eduardo Santa Cruz, quien señala que José Bohr tiene el

⁴⁷²CAVALLO, Ascanio/ DÍAZ, Carolina. Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los años 60. Pág. 54. Uqbar Editores. Chile, 2007.

⁴⁷³Ibíd, p.55.

⁴⁷⁴DÉLANO, Jorge. Botica de Turnio. Pág. 168. Editorial Zig-Zag. Chile, 1964.

⁴⁷⁵VEGA, Alicia. Re-visión del cine chileno. Pág. 39. Editorial Aconcagua. Chile, 1979.

⁴⁷⁶GODOY QUEZADA, Mario. Historia del cine chileno. Pág.111. Edición propia. Chile, 1966.

⁴⁷⁷Ibíd, p.111.

récord de haber hecho un film en trece días, “El relegado de Pichintún”, comedia de mucho éxito de público⁴⁷⁸.

Esto último también se ve reforzado por la opinión del historiador de cine chileno, Alberto Santana quien lo describe como un realizador destacado y un director incansable del mayor número de películas parlantes chilenas⁴⁷⁹. Sin embargo, Mario Godoy Quezada advierte también sobre la calidad de las películas de Bohr apuntando al tiempo en que demora al filmar sus películas y cuando dice que “en semejante tiempo resulta un poco difícil hacer obras maestras⁴⁸⁰”. Sin embargo, en un intento por ser justo con la producción de Bohr, también señala que “desde fuera venían cosas peores que las que se hacían acá, y sin embargo tenían buena acogida⁴⁸¹”. En ese sentido, valora el trabajo de Bohr desde una perspectiva mucho más global e integral, considerando diversos aspectos de la producción cinematográfica nacional, señalando que en cualquier tentativa que se haya tenido para establecer el cine entre nosotros, será necesario recurrir a la colaboración de muchos elementos que hayan dedicado sus esfuerzos a estas actividades, y José Bohr, aunque haga películas en tiempo récord, es uno de ellos⁴⁸².

En ese sentido es importante destacar también que se desarrolla como un productor cuya metodología de trabajo se basa en la optimización de los modos de producción, los cuales, a su vez, están insertos dentro una lógica industrial que lo lleva a reducir costes y filmar rápidamente, para así poder seguir manteniendo las productoras que, en muchas ocasiones, él mismo funda y autofinancia. Con respecto a esto último, el investigador José M. Santa Cruz,

⁴⁷⁸SANTA CRUZ, Eduardo. El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico. Pág. 5. En Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile. Chile, 2008.

⁴⁷⁹SANTANA, Alberto. Grandezas y miserias del cine chileno. Pág. 52. Editorial Misión. Chile, 1957.

⁴⁸⁰GODOY QUEZADA, Mario. Historia del cine chileno. Pág.111. Edición propia. Chile, 1966.

⁴⁸¹Ibíd, p.112.

⁴⁸²Ibíd, p.112.

señala que la figura de Bohr como cineasta es particular no solo por sus diversos roles dentro del equipo de producción, sino por su condición de viajero, de padecer las condiciones de producción de tres lugares marcadamente diferentes y tener una concepción global del problema cinematográfico⁴⁸³. Señala también que considera que Bohr entiende el cine desde una plataforma de entretenimiento industrial⁴⁸⁴, sobre todo desde la apropiación y relectura de los cánones estéticos de Hollywood, en donde Bohr reinventa dichos cánones para generar una mediación en la imagen como plataforma de especularización, es decir, de una imagen que tiene como referente a otra imagen, en su estrategia de significación en el espectador⁴⁸⁵.

En otras palabras, Bohr tuvo como punto de partida un patrón cultural externo, pero no lo hará solamente colocando elementos decorativos del contexto cultural local, sino que su apropiación estará dada por la evidenciación del espectáculo, pero con los mismos códigos de dicho espectáculo⁴⁸⁶. Ejemplo de esto serán sus más célebres cintas del periodo, por ejemplo, la parodia de Dumas, “La dama de las camelias”, en donde introduce como personaje a principal a la comediente popular La Desideria insertándola dentro de una lógica de industria cinematográfica, y en “El gran circo Chamorro”, en donde entrega un cine que es presentado como gran espectáculo, y que además y en palabras de José M. Santa Cruz, se piensa como vitrina, es decir, construcción social de una identidad⁴⁸⁷. Por el mismo lado, el investigador Vicente Plaza hace hincapié en la popularidad en el cine de José Bohr debido a su valoración cultural gracias a la ayuda del contexto cultural. Con respecto a su masiva difusión cultural indica: *"Esto ha construido, para bien o para mal, una imagen*

⁴⁸³SANTA CRUZ G., José M. José Bohr y un cine ausente. Pág. 44. En ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949). Editorial Cuarto propio. Chile, 2015.

⁴⁸⁴Ibíd, p.44.

⁴⁸⁵Ibíd, p.45.

⁴⁸⁶Ibíd, p.49.

⁴⁸⁷Ibíd, p.50.

de nuestro cine en nosotros. Quizá es por estas razones que el contenido de sus películas, lo que estas dicen, tenga importancia a la hora de estudiarlas, y no solamente el como dicen, la enunciación cinematográfica”⁴⁸⁸.

En base a la película, “Uno que ha sido marino” destaca la utilización de la ciudad y sus habitantes, aunque siempre un ambiente controlado, que permite la utilización del azar filmando en la ciudad, que por ejemplo, Jorge Délano no permite por la excesiva utilización de decorados, algo por lo demás interesante de parte de Bohr, sobre todo en la década del cuarenta donde se desdeña el interés por la realidad próxima, porque se pretende un mercado más amplio, con argumentos melodramáticos localizados en lugares indefinidos, y producción cara⁴⁸⁹. De esta película también destaca un leve acercamiento con el neorrealismo italiano, pero advierte que su control indica más la permanencia de una mentalidad que viene desde antes, y la puesta al día con algo que ya es digerido como moda⁴⁹⁰. Lo anterior puede relacionarse con lo que el investigador Pablo Marín señala de Bohr en su filme “Flor del Carmen”, y aunque visto desde una perspectiva presupuestaria en cuanto al coste de sus filmes, destaca la utilización de elementos exteriores como por ejemplo el uso de un descampado a plena luz del día debido a la ausencia de generadores, y en donde, dice: “no tuvo más remedio que negociar con la realidad y usar la geografía como elemento del drama”⁴⁹¹.

Otro punto importante que destaca Vicente Plaza es la identidad lineal, en un solo nivel de posibilidades⁴⁹², muy frecuente en películas de la época, en donde

⁴⁸⁸PLAZA SANTIBÁÑEZ, Vicente. La imagen de los hablantes: Aproximación a la percepción de la cultura en el cine chileno. Pág. 20. Tesis, Facultad de Artes. Universidad de Chile. Chile, 2009.

⁴⁸⁹Ibid, p.23.

⁴⁹⁰Ibid, p.27.

⁴⁹¹MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 26. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

⁴⁹²PLAZA SANTIBÁÑEZ, Vicente. La imagen de los hablantes: Aproximación a la percepción de la cultura en el cine chileno. Pág. 23. Tesis, Facultad de Artes. Universidad de Chile. Chile, 2009.

inclusos las expresiones son fijas y hay poco a nivel interpretativo, por ejemplo en el caso de “Hollywood es así”, en donde la actriz María Maluenda resiste a un análisis desde un punto de vista expresivo; cree profesionalmente en su personaje, logra darle cierta coherencia y fineza por sus expresiones faciales que develan algún sentimiento⁴⁹³. De esta forma, y al igual que hizo Liguoro en su momento, Bohr resuelve la cuestión de la inclusión de una identidad popular, quizás de una manera más fresca y resolutiva; incorporando a comediantes populares de la época, como Ana González, Lucho Córdoba y Eugenio Retes, sobre todo en sus producciones desde la segunda mitad de la década del cuarenta. Así, aunque debemos recordar que es siempre desde una óptica comercial, incorporara al mundo popular de una forma mucho más genuina, en donde el director, y como señala Vicente Plaza: *“Aprovechara un trabajo enunciativo ya elaborado, probado. Y lo insertará en su película, al modo de una existencia pre filmica, porque es evidente que se asocia con los actores y sus personajes ya conocidos⁴⁹⁴”*.

Destaca también la incorporación de este mundo popular mediante la forma en la que utiliza lenguaje cinematográfico en sus películas, sobre todo a nivel del lenguaje y habla utilizado por los protagonistas cuyo fin último es siempre la comicidad. Sobre esto señala que: *“Por lo mismo, el modo de hablar es primordial en ellos ya desde antes, en el teatro cómico o en la radio. En ambos hallamos un modo de hablar característico: discursean hilando las frases de forma disparatada, dando vueltas y vueltas con las palabras, usando palabras «difíciles» que en el contexto se convierten en estrafalarias, y haciéndose entender así con argumentos «patas pa’rriba», cómicamente enredados⁴⁹⁵”*. De esta manera, mediante el humor, las escenas cómicas adquieren mayor preponderancia por sobre las escenas serias, melodramáticas, que en muchos

⁴⁹³Ibíd, p.23.

⁴⁹⁴Ibíd, p.30.

⁴⁹⁵Ibíd, p.29.

casos dejan lecciones moralizantes y utilizan con un habla cinematográfica enredada⁴⁹⁶, y que, como señala Plaza, en definitiva, las escenas cómicas están mejor construidas cinematográficamente⁴⁹⁷. Por último, con respecto a este lenguaje cinematográfico, opina que el cine de Bohr tiene más de teatro filmado que de cine (que fue de esa manera en la primera etapa del cine hablado de Hollywood, durante la década del 30)⁴⁹⁸. Además, señala que: *“El éxito de estas películas se debió probablemente a estos actores, que con su habla enredada salvan un habla cinematográfica enredada, y fundamentan su popularidad hasta hoy, se hacen co enunciadore de ellas⁴⁹⁹”*.

De este modo, José Bohr se esforzará por recrear cierta identidad propia de lo nacional mediante estereotipos reconocibles para el espectador⁵⁰⁰, como por ejemplo, los encarnados por figuras populares del periodo (como la señalada Desideria por la comediente Ana González pero también por los actores cómicos Lucho Córdoba y Eugenio Retes, entre otros). Así el artista logra llegar a un público masivo, además de, y como señala el investigador Pablo Marín:

“Con mayor o menor talento, con mejores o peores guiones e intérpretes, Bohr procedió siempre conforme a criterios básicos de identificación en el contexto de un espectáculo masivo. Si, por de pronto, el cine posibilita que “los muchos” -los sectores medios y populares- abarroten las salas, un principio rector del contrato suscrito con ellos es que habrá en pantalla personajes y ambientes para reconocer o en los cuales reconocerse (incluso cuando este proceso de reconocimiento se ajusta a estándares hollywoodenses o mexicanos)”.⁵⁰¹

⁴⁹⁶Ibíd, p.28

⁴⁹⁷Ibíd, p.30.

⁴⁹⁸Ibíd, p.30.

⁴⁹⁹Ibíd, p.30.

⁵⁰⁰MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 9. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

⁵⁰¹Ibíd, p.20.

III. OBRA FÍLMICA DE JOSÉ BOHR E IDENTIDAD NACIONAL

3.1 Representación de la identidad nacional a través de los filmes de José Bohr realizados en los años cuarenta

3.1.1 Análisis de los filmes de José Bohr

En el presente capítulo se procederá a hacer un análisis filmico de ocho películas de José Bohr realizadas en Chile durante los años cuarenta y cincuenta, los cuales fueron seleccionados cuidadosamente tanto por su temática como en el periodo en el que fueron estrenados. Para esto se utilizarán conceptos y denominaciones provenientes del análisis cinematográfico propuesto por el teórico del cine Christian Metz, para quien el cine tiene la capacidad de constituirse como lenguaje, planteando así una semiótica del cine⁵⁰². De esta forma, y como señala el académico Jaime Cordero, Metz sigue los lineamientos de los semióticos Charles S. Peirce y Ferdinand de Saussure, así intentando establecer una ciencia del cine y luego analizar problemas particulares del cine por medio de esa ciencia⁵⁰³. En ese sentido, utilizara la semiología por ser la ciencia encargada de los significados, siendo capaz de construir un modelo amplio, capaz de explicar cómo un filme corporiza un sentido o lo transmite a su público⁵⁰⁴.

De esta manera, la labor de la semiótica es la de una búsqueda de leyes que revelen estructuras particulares, en sistemas de comunicación que puedan constituirse como lenguajes (por ejemplo, el lenguaje verbal) y así, dentro de estos últimos; un código, mensajes, sistema, texto, estructura, paradigma y otros corresponden a todos los sistemas de comunicación⁵⁰⁵. Todos estos elementos forman parte del proceso de significación dentro de la semiótica, el cual tiene la función de transmitir esos mensajes al espectador mediante códigos dentro de

⁵⁰²CORDERO, Jaime. Cinemato-grafías. Pág.248. Dolmen Ediciones. Santiago, Chile, 2001.

⁵⁰³Ibíd, p.248.

⁵⁰⁴Ibíd, p.248.

⁵⁰⁵Ibíd, p.248.

los textos, sin embargo, esta significación no existe en la percepción misma sino en los valores de signo que la percepción nos hace llegar⁵⁰⁶. En ese sentido, en el cine, como determinó Metz, dicha percepción está mediada por un código y los valores nos llegan como mensajes codificados en textos⁵⁰⁷. De esta manera, la significación filmica para Metz, y como señala Jaime Cordero, está integrada por los canales a través de los cuales prestamos atención al filme: imágenes, material escrito, lenguaje hablado, música grabada, ruidos y efectos sonoros grabados⁵⁰⁸.

Todas las materias anteriormente mencionadas corresponden a lo que Metz intenta configurar como una semiótica del cine, siempre teniendo el resguardo de diferenciar al cine del lenguaje verbal. De este modo, cuando en el lenguaje verbal, denotación y connotación existen separadamente, en el cine se encuentran en una estrecha relación debido a que es necesario establecer que hay de denotativo y de connotativo en una imagen⁵⁰⁹. Esto último porque, y como explica Cordero, las imágenes son representaciones realistas (icónicas) y los sonidos son reproducciones exactas de aquello a lo cual se refieran⁵¹⁰. Es por este motivo que para Metz, una imagen constituye una frase⁵¹¹. La semiótica del cine funciona entonces en base al estudio de las imágenes de un filme, los cuales, a su vez, son clasificados en diversos grupos en relación a sus fórmulas para luego estudiar las reglas o códigos que funcionan en tales filmes⁵¹². Estos códigos son separados por Metz entre aquellos que son naturales del cine y que no se hallan en otros lados⁵¹³.

⁵⁰⁶Ibíd, p.250.

⁵⁰⁷Ibíd, p.251.

⁵⁰⁸Ibíd, p.249.

⁵⁰⁹Ibíd, p.250.

⁵¹⁰Ibíd, p.249.

⁵¹¹Ibíd, p.249.

⁵¹²Ibíd, p.251.

⁵¹³Ibíd, p.251.

Dichos códigos se definen por sus grados de especificidad, niveles de generalidad y reductibilidad a subcódigos; la labor del semiótico del cine es entonces la de interpretar para crear significación y enumerar los tipos de códigos que aparecen en un filme o grupos de filmes y determinar los niveles de especificidad de tales códigos⁵¹⁴. De esta manera, Metz trató de determinar la existencia de códigos cinematográficos comprendiendo el cine como la suma de todos los códigos y subcódigos que puedan producir significación en los materiales de expresión del medio⁵¹⁵. Metz añade que el cine, debido a que utiliza todos los lenguajes registrables por la vista y el oído, es una combinación de varias materias ya que utiliza significantes de distintos tipos físicos: imágenes, sonidos fonéticos, música, etc⁵¹⁶. Esto genera lo que el teórico llama una red códica, en donde cada uno de estos lenguajes conserva sus propios códigos, pero a la vez se someten a los posibles códigos específicamente cinematográficos o, también comunes a varios lenguajes⁵¹⁷. Christian Metz, asimismo, separa el campo de la investigación en filmico (relaciones del cine con otras actividades) y cinematográfico (el espacio más estrecho de los filmes mismos)⁵¹⁸. De esta forma, Metz divide el cine entre hecho filmico y hecho cinematográfico, estando este último en estrecha con el cine como un amplio conjunto de hechos⁵¹⁹. Así, el cine para él comprende aspectos tecnológicos, económicos y sociológicos⁵²⁰ pero también lo que él llama la totalidad de los propios filmes o también la totalidad de los rasgos que en los filmes se suponen característicos de cierto lenguaje presentado⁵²¹.

⁵¹⁴Ibíd, p.251.

⁵¹⁵Ibíd, p.253.

⁵¹⁶METZ, Christian. Lenguaje y cine. Pág. 10. Editorial Planeta. España, 1973.

⁵¹⁷Ibíd, p.9.

⁵¹⁸CORDERO, Jaime. Cinemato-grafías. Pág.248. Dolmen Ediciones. Santiago, Chile, 2001.

⁵¹⁹METZ, Christian. Lenguaje y cine. Pág. 31. Editorial Planeta. España, 1973.

⁵²⁰Ibíd, p.31.

⁵²¹Ibíd, p.43.

En ese sentido, el cine dispone de varias unidades a las que llamará filmes y que Metz tomará como unidades concretas de discurso, las cuales confluyen y se organizan de modo coherente de diferentes estructuras de significación⁵²². Sin embargo, para la teoría semiótica, es difícil entregar una definición del cine (donde se encuentra el hecho cinematográfico), ya que este sería un conjunto abstracto y puramente ideal, donde el análisis presente-o querría establecer-cierta unidad, que este por determinar⁵²³. Además, Metz define una unidad exclusiva del cine, la cual se define por su materia de expresión y está basada en lo sensorial y en lo técnico, en lo que el autor llama una coherencia de tipo material⁵²⁴. Así, en el cine coinciden varios tipos de lenguajes, cada uno de ellos corresponden a una materia de expresión, los cuales se desarrollan dentro de este y conforman el hecho cinematográfico. Al respecto de esto, Christian Metz señala:

*“El cine no es sino el conjunto de los mensajes que la sociedad llama cinematográficos (o que llama películas) y llama así a todo mensaje que responde a cierta determinación técnico-sensorial: técnico por parte de la emisión, sensorial por parte de la recepción. Es cine todo lo que materialmente es cine.”*⁵²⁵

De este modo, lo que llama cine, es no sólo la suma de todos los filmes, es también un código único que se extiende a todo el material semiológico dado por los filmes, o sea, es la totalidad de los rasgos de los filmes, además de la totalidad de los propios filmes⁵²⁶. Metz añade que esto representa una unicidad lógica postulada, además de la unicidad material constatada⁵²⁷. En ese sentido,

⁵²²Ibíd, p.44.

⁵²³Ibíd, p.45.

⁵²⁴Ibíd, p.46.

⁵²⁵Ibíd, p.47.

⁵²⁶Ibíd, p.49.

⁵²⁷Ibíd, p.49.

el empleo de la palabra cine también está destinada para designar algo que no solo es del orden del código (no orden del mensaje), sino que además constituye el código que reina, sobre toda esfera técnico-sensorial, y solo sobre esa esfera⁵²⁸. Esto explica porque en el cine puede existir un solo código para varios lenguajes a la vez que varios códigos en un solo lenguaje, todo esto debido a las diversas materias de expresión que existen dentro de él, y porque, como señala Metz, estamos frente a sistemas, que, como sistemas, son más o menos parecidos a través de los diferentes conjuntos de mensajes físicamente homogéneos⁵²⁹.

Para el teórico del cine, con el fin de la comprensión total de estos mensajes en un filme es necesario el dominio de cinco grandes categorías de sistemas por parte del espectador en donde la primera corresponde a la propia percepción visual y auditiva en la medida que constituye ya un grado de inteligibilidad adquirido y variable según las culturas⁵³⁰. La segunda se relaciona con el reconocimiento e identificación los objetos visuales o sonoros que aparecen en la pantalla, es decir, la capacidad (igualmente cultural y adquirida) de manipular correctamente el material denotado que ofrece el filme⁵³¹. La tercera tiene que ver con el conjunto de simbolismos y connotaciones unidos a los objetos o las relaciones de objetos incluso fuera de los filmes (en la cultura), pero también dentro de ellos⁵³². La cuarta categoría corresponde al conjunto de las grandes estructuras narrativas que se encuentran en los relatos de todo tipo, filmicos y no filmicos, que ofrece determinada civilización⁵³³. Finalmente, la quinta categoría es el conjunto exclusivamente cinematográfico, o sea, lo propio de los filmes únicamente y común a todos los filmes que organizan, en un discurso de

⁵²⁸Ibíd, p.50.

⁵²⁹Ibíd, p.52.

⁵³⁰Ibíd, p.56.

⁵³¹Ibíd, p.56

⁵³²Ibíd, p.56.

⁵³³Ibíd, p.56.

tipo especial, los diferentes elementos proporcionados al espectador por las cuatros instancias precedentes⁵³⁴.

De igual modo, en esta exclusividad es posible encontrar ciertos grados de especificidad cinematográfica solo cuando esta se define en términos de códigos, incluso si la especificación de los códigos no puede, a su vez, realizarse fuera de la consideración de ciertos rasgos de la materia del significante⁵³⁵. Esto significa que la especificidad se asocia a los diferentes sistemas y los rasgos (exclusivos) de estos que conforman el hecho cinematográfico y que se manifiestan en conjunto en las películas y que por tanto pueden determinar una noción de lenguaje cinematográfico que se designa como hecho semiológico⁵³⁶. Así, la especificidad cinematográfica queda designada entonces en cuanto se opone a toda estructura intrínsecamente no cinematográfica⁵³⁷.

En resumen, el hecho cinematográfico puede ser definido por tres rasgos en particular; el primero tiene relación con la existencia de varios códigos en su interior, el segundo por su parte tiene que ver con la anteriormente mencionada especificidad, es decir, solo los códigos que son propios de un determinado medio de expresión llamados cine y, en último lugar, el tercero, corresponde al grado de generalidad de estos códigos dentro del cine, debido a que los fenómenos cinematográfico no son forzosamente comunes a todos los filmes⁵³⁸. Christian Metz divide, dentro del hecho cinematográfico, dos tipos de códigos, generales y particulares, en donde el primero son instancias sistemáticas (que tiene que construir el analista) en las cuales se colocaran los rasgos que no solo caracterizan propiamente la pantalla grande, sino que además son comunes

⁵³⁴Ibíd, p.57.

⁵³⁵Ibíd, p.67.

⁵³⁶Ibíd, p.70.

⁵³⁷Ibíd, p.70.

⁵³⁸Ibíd, p.88.

(efectiva o virtualmente) a todos los filmes⁵³⁹. Serán entonces códigos particulares aquellas instancias que reagrupan los rasgos de significación que aparecen solo en algunas clases de filmes, pero no se manifiestan, sin embargo, más que en filmes⁵⁴⁰.

En consecuencia, el lenguaje cinematográfico se podría definir de la siguiente manera:

“Como el conjunto de todos los códigos cinematográficos, particulares y generales, siempre que se dejen de lado provisionalmente las diferencias que los separan, y que se trate a su tronco común, por convención, como un sistema real unitario”⁵⁴¹.

No obstante, el planteamiento de una semiología del cine, como señala Metz, se establece en virtud del hecho filmico⁵⁴². Esto último porque el acercamiento semiológico no aborda directamente el estudio del cine, sino que es en el filme en donde se convierte en hecho de lenguaje y de discurso, la vocación semiológica puede últimamente apoderarse de él⁵⁴³. De esta manera, lo cinematográfico no es más que una parte de lo filmico, siendo lo filmico un fenómeno más amplio que lo cinematográfico⁵⁴⁴. Lo anterior es porque si consideramos al filme como mensaje (además de ser un objeto concreto) que tiene fronteras delimitables es porque estas coinciden con las de un discurso efectivamente pronunciadas con las de una unidad que existía antes de la intervención del analista⁵⁴⁵. Así, el filme como discurso significativo, implica también aspectos pertenecientes a la psicología, a la investigación sociológica, a

⁵³⁹Ibíd, p.89.

⁵⁴⁰Ibíd, p.89.

⁵⁴¹Ibíd, p.97.

⁵⁴²Ibíd, p.31.

⁵⁴³Ibíd, p.73.

⁵⁴⁴Ibíd, p.72.

⁵⁴⁵Ibíd, p.45.

estudios estéticos e incluso al psicoanálisis, todos ellos haciendo del filme un fenómeno multidimensional⁵⁴⁶.

Dentro del filme, entendido como fenómeno multidimensional, la semiología actúa entre el mensaje típico de cierto medio de expresión y ese medio de expresión propiamente dicho⁵⁴⁷. Esto quiere decir que, y de acuerdo a Christian Metz, no se puede concebir sin los caracteres esenciales de esta materia de expresión (la cinematografía en este caso), la cual se edifica sobre soportes sensoriales de cinco órdenes: la imagen, el sonido musical, el sonido fonético del diálogo, el ruido y el trazado gráfico de las menciones escritas⁵⁴⁸. Así, y sólo teniendo en cuenta estos soportes (que son también considerados como materias psicológicas), el filme puede ser considerado un hecho del lenguaje, para que, además, la semiología del filme pueda ir entrañablemente mezclada con consideraciones psicológicas⁵⁴⁹. En relación a esto último, el acercamiento de la semiología con la psicología es solo uno de los tres acercamientos relevantes dentro del hecho cinematográfico, los otros dos corresponden a la forma del contenido o lo que llamamos temas del filme⁵⁵⁰ y al acercamiento de la estética del filme⁵⁵¹.

No obstante, todos estos acercamientos llevan a la misma conclusión según Metz; el filme, puesto que constituye (contrariamente al cine) un espacio delimitable, un objeto consagrado por completo a la significación, un discurso cerrado, solo en toda su integridad se deja considerar como un lenguaje⁵⁵². De esta manera, se podría considerar al filme como un texto cerrado, cuyo estudio representa el lugar donde la implicación recíproca de varias disciplinas

⁵⁴⁶Ibíd, p.32.

⁵⁴⁷Ibíd, p.45.

⁵⁴⁸Ibíd, p.35.

⁵⁴⁹Ibíd, p.36.

⁵⁵⁰Ibíd, p.36.

⁵⁵¹Ibíd, p.36.

⁵⁵²Ibíd, p.36.

alcanza un máximo de impenetrabilidad⁵⁵³. Metz añade además que el filme, como objeto cerrado, es siempre un objeto cultural total y un objeto, en cierto modo, exiguo desde el punto de vista de la producción general de la sociedad⁵⁵⁴. Como objeto cultural total, el objetivo del análisis semiológico del filme se funda en datos y no tanto en métodos, puesto que la semiología, en conjunto, no tiene sentido más que como un estudio general de las configuraciones y de las lógicas culturales y no como extensión mecánica de los métodos lingüísticos⁵⁵⁵.

La semiología del filme, como disciplina naciente, encuentra su propósito final en el estudio total del discurso filmico, considerado como un lugar íntegramente significativo (forma y sustancia del contenido, forma y sustancia de la expresión)⁵⁵⁶. En este sentido, y como Metz aclara, no se trataría de una semiología en el sentido un poco restringido y poco provisional que esta expresión tiene⁵⁵⁷, sin embargo, si nos entrega un análisis estructural del filme y de los filmes (conservando la inspiración lingüística, dentro de esa perspectiva ampliada, un papel importante)⁵⁵⁸. Además, un análisis semiológico dentro del filme siempre es parcial, y sin embargo, es la única capaz de proporcionar, al final de la investigación, el marco de un saber coherente y unitario sobre el objeto filmico⁵⁵⁹. De este modo, Christian Metz concluye que el único principio de pertenencia que podría llegar a definir a la semiología del filme es la voluntad de tratar a los textos, como unidades de discurso, obligándose así a buscar los diferentes sistemas (sean códigos o no) que vienen a informar estos textos y a implicarse a ellos⁵⁶⁰.

⁵⁵³Ibíd, p.38.

⁵⁵⁴Ibíd, p.38.

⁵⁵⁵Ibíd, p.39.

⁵⁵⁶Ibíd, p.39.

⁵⁵⁷Ibíd, p.39.

⁵⁵⁸Ibíd, p.39.

⁵⁵⁹Ibíd, p.40.

⁵⁶⁰Ibíd, p.41.

Así, como también señala Metz, si la semiología estudia la forma de los filmes, esta debe hacerse sin olvidar que la forma no es lo que se opone al contenido, y que existe una forma del contenido, tan importante como la forma del significante⁵⁶¹. Christian Metz ahondara la distinción entre forma y contenido, en el libro *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, en donde discute esta distinción de base, la que opone la forma al contenido, o la forma al fondo, siendo este último término, en tales casos, sinónimo de contenido⁵⁶². Siguiendo la propuesta de Metz, en los filmes existirían conjuntos de significantes (forma como imágenes, sonido, vestuario, etc.) y conjuntos de significados (contenido como psicología, sociología del filme, psicoanálisis, etc.), sin embargo, la oposición contenido-forma, falsea la distinción entre el significante y el significado puesto que el término que designa al significado (contenido) no se opone a un término que designe de forma clara al significante, sino al término forma⁵⁶³.

De esta manera, como indica Metz, los elementos significantes también tendrían un contenido o sustancia (como prefiere Metz), así como también, a la inversa, los elementos significados también tendrían forma, como por ejemplo la estructura profunda de los temas en cada filme⁵⁶⁴. En ese sentido, la forma de un filme consistiría en estudiar la totalidad de ese filme adoptando como pertinencia la búsqueda de su organización, de su estructura: sería hacer el análisis estructural del filme, siendo esta estructura tanto de imágenes y sonidos como de sentimientos e ideas⁵⁶⁵. A su vez, el estudio del contenido, que generalmente se entiende como la sustancia del contenido únicamente, se refiere realmente a la forma de su contenido: si no, no estamos hablando del filme sino

⁵⁶¹Ibíd, p.41.

⁵⁶²METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*; volumen II. Pág. 109. Ediciones Paidós Ibérica. España, 2002.

⁵⁶³Ibíd, p.110.

⁵⁶⁴Ibíd, p.111.

⁵⁶⁵Ibíd, p.111.

más bien de los diversos problemas generales a los cuales el filme debe su material de partida, sin que su contenido propio se confunda en modo alguno con ellos⁵⁶⁶. Además, es importante también señalar en esta situación, que por forma se entiende, o se refiere, al conjunto de procedimientos propiamente cinematográficos y por contenido, la materia humana que aparece en el filme sin tener en sí misma nada específicamente fílmico⁵⁶⁷. Metz concluye esto diciendo que: “lo que es el cine es la forma y solo ella; el contenido es algo que el filme simplemente recupera, como podría haberlo recuperado una novela u obra de teatro⁵⁶⁸”.

Con esta breve introducción sobre el lenguaje cinematográfico propuesto por Christian Metz, se procederá, en las siguientes páginas, a dar una revisión y un análisis temático y crítico de los filmes de José Bohr, realizados en la década del cuarenta y cincuenta. En estos análisis se ahondará en los elementos que Metz llama de forma (o lo propiamente cinematográfico) tales como la puesta en escena, el montaje, las especializaciones propias del filme (decorado, vestuario, maquillaje, caracterización en general, etc.), la musicalización, entre otros, y los elementos que atañen al contenido como por el ejemplo la narratividad, las temáticas tocadas por los filmes, lo relacionado al guion, la psicología detrás de la construcción de escenas y personajes, etc. Finalmente, se añadirán críticas de la época del estreno de las cintas, las cuales entregan valiosa información sobre la recepción y visión de las películas en el periodo.

⁵⁶⁶Ibíd, p.112.

⁵⁶⁷Ibíd, p.116.

⁵⁶⁸Ibíd, p.116.

Flor del Carmen

Flor del Carmen se ambienta en el campo chileno y cuenta la historia de Flor, una joven campesina, hija de Don Lucas y Doña Venancia, quienes son inquilinos del extenso fundo de propiedad de Don Hugo. El matrimonio, además de Flor, tiene varios hijos, entre los cuales destacan el niño Peyuco, el menor de los hijos, y Alfonso, uno de los últimos en partir a Santiago. Este último, al cual nunca vemos y solo sabemos de sus andanzas debido a las numerosas conversaciones que se tienen sobre él, es quien suscita una de las mayores tragedias dentro de la familia, una tragedia de la cual no nos enteramos hasta el final de la película. A su vez, y con respecto a la familia de Flor, es importante aclarar que la vida familiar gira en torno de la labor del padre de familia como capataz del fundo, el cual impone el orden no solo dentro de este sino también dentro del núcleo familiar. Así, su labor como capataz define el rol y el estatus de la familia en el lugar, el cual los hace gozar de ciertos privilegios que el resto de los lugareños no tiene.

Para nuestra protagonista, este estatus le supone ser vista como una joven de buenos modales, inocente, trabajadora, pero por sobre todo increíblemente obediente y servicial. Además de lo anterior, Flor goza de una notoria belleza, la cual genera recelo entre algunas mujeres y mucha atención entre los hombres. Uno de estos últimos es Nicasio, un hacendado de mediana edad quien ha amasado su fortuna siendo el prestamista del pueblo, y quien, por lo demás, es respetado solo por esta condición debido a que constantemente se vale de la extrema necesidad de la gente para prestarles dinero y luego extorsionarlos y hostigarlos sostenidamente para que se despojen de todo lo que pueda tener un valor monetariamente rentable para él. De esta forma, y detrás de escuetas conversaciones que se desarrollan a lo largo de la cinta, nos vamos enterando de que Nicasio ha sido también el prestamista de Don Lucas, quien secretamente

ha tenido que recurrir a sus servicios como prestamista, además de los dineros de la ganancia de sus patrones, con el objeto de poder evitar que Alfonso vaya a la cárcel debido a que este último ha incurrido en algún tipo de ilícito.

Esta acción generará consecuencias terribles para Flor, quien desde ese momento será asediada por Nicasio que la pretende como esposa. Para conseguir este objetivo, Nicasio no solo se acerca a nuestra protagonista, sino que también a sus padres, especialmente a Don Lucas, a quien constantemente asedia para obtener el consentimiento para casarse con su hija. Para lo anterior, se vale de la deuda de su padre, además del secreto que esta conlleva, procurando siempre tratar estos temas con una fingida amabilidad. Las acciones de Nicasio para conseguir la venia de Don Lucas se materializan cuando invita a la familia de Flor a la inauguración de su nueva casa, en donde pide la mano de la joven mujer. Ante esta situación, y previendo la respuesta de su padre, Flor, quien aun no sabiendo nada sobre la deuda de su padre con Nicasio, reacciona con desesperación, pero al mismo tiempo con resignación recordando el poder impositivo de su padre, recurriendo así al único hombre que puede ayudarla, Lorenzo, quien es un gran nadador profesional además de un trabajador del fundo, amigo de Alfonso y por quién Flor tiene reales sentimientos.

Sin embargo, Lorenzo es solo un peón del fundo y no goza de una buena posición económica, por lo que se le dificulta ayudarla y casarse con ella para darle una buena vida, además no goza de buena reputación con Don Lucas ni con la aprobación de Doña Venancia. No obstante, Lorenzo no desiste ante esta situación, pero, en una fiesta que celebran en el fundo tras un ejercicio de rodeo, este se involucra en una pelea a golpes con Nicasio, la cual termina en un altercado colectivo entre la muchedumbre y sólo finaliza gracias a la intervención de Don Lucas. Este hecho será determinante para que Don Lucas dé su consentimiento a Nicasio y para que se case con su hija, quien cede ante

su manipulación y denostaciones hacia Lorenzo principalmente debido a la difícil situación económica que enfrentan. Más tarde, observamos a un animado Nicasio salir corriendo a anunciar su casamiento con Flor para diciembre, generando tristeza y frustración entre sus padres, Lorenzo e incluso en el niño Peyuco.

No obstante, un poco más adelante podemos observar la verdadera personalidad de Nicasio emerger cuando se encuentra con Ceferina, una antigua novia a la cual abandonó sin previo aviso para casarse con Flor. Ambos mantienen un violento altercado, en donde ella intenta apuñalarlo y el cual termina solamente con la intervención de un policía que los obliga a separarse. Al mismo tiempo, vemos como Flor permanece casi recluida en su casa, no pudiendo ver a Lorenzo y evitando la compañía de Nicasio, quien insiste en verla para ganar su confianza antes de su pronto casamiento. Para empeorar la situación, y después del altercado con Nicasio, Flor es increpada por Ceferina con el objetivo de detener el casamiento con Nicasio, sosteniendo ambas una acalorada discusión en donde Flor le intenta explicar que no quiere casarse con él y que mucho menos está interesada en su dinero. Posteriormente Flor, sufriendo un colapso nervioso, huye de Ceferina encontrándose con su padre a quien le dice que no quiere casarse y que jamás llegará a querer a Nicasio, rogándole que detenga todo. Sin embargo, este le contesta que ya no puede detener el casamiento porque Nicasio lo ha ayudado a salir de muchos apuros económicos.

Así, y faltando solo tres días para la boda, Lorenzo y Flor, intentan idear un plan para huir juntos, el cual no tiene ningún éxito porque Flor no tiene la edad suficiente para emanciparse de su familia además de negarse a desobedecer a su padre. Para empeorar la situación, Nicasio aparece, insultando a Lorenzo y agrediendo a la Sra. Venancia, la cual le exige que se retire del lugar. En ese mismo momento, Don Lucas y el resto de los trabajadores del fundo, se

disponen a cruzar a los bueyes con una carreta a través del río, cuyo nivel ha subido mucho a causa de los deshielos del verano. Es por esta razón que Don Lucas, previendo además el peligro de esta acción, aclara que solo necesita a hombres valientes que puedan realizar la arriesgada labor. Al señalar esto, el niño Peyuco, quien suele acompañar siempre a su padre al trabajo, espeta que es uno más de estos hombres valientes y todos ríen al escucharlo. De este modo, se adentran en el río cuando, de repente, notamos que Peyuco ha subido a la carreta y está cruzando el río con los demás hombres. La situación empeora cuando inmediatamente notan que la crecida del río es mayor a la que esperaban y que los bueyes se comienzan a ahogar.

Ante la desesperada situación, Don Lucas intenta tirarse al río para rescatar a su hijo menor, no obstante, los trabajadores lo detienen y exclaman que el único que puede ayudarlos es Lorenzo, quien es el único capaz de nadar en esas fieras aguas y rescatar a Peyuco. Así, Lorenzo es mandado a llamar, llegando rápidamente a caballo, abalanzándose al río y logrando salvar al niño. Asimismo, llega Nicasio quien exclama que no puede hacer nada por el niño debido a un problema en su pierna, siendo tildado de cobarde por Don Lucas además de ser apedreado y ahuyentado por todos los presentes en el lugar. De este modo, este extremo acto de heroísmo por parte de Lorenzo, es recompensado por Don Lucas con el consentimiento para casarse con Flor del Carmen anulando todo compromiso con Nicasio, mientras que lo encara y revela todo lo sucedido con Alfonso a todos los presentes en el lugar, liberándose así de los nexos que mantenía con Nicasio. En una escena final vemos como Flor y Lorenzo se abrazan y besan, celebrando su nueva unión.

Con respecto al guion de esta cinta, este resalta particularmente dentro de las producciones de José Bohr porque fue escrito por Amanda Labarca, destacada intelectual feminista chilena de mediados del siglo XX, además de educadora,

escritora y política. Esto último es un hecho relevante porque otorga al filme un matiz argumentativo dramático que la diferencia de la mayoría de las producciones que se analizan en este capítulo, justamente debido a su problemática principal que deja poco lugar a momentos de comicidad. De hecho, la escena inicial de la película abre con un discurso que hace pensar en la vida campesina de sus protagonistas, en donde una voz en off señala que:

“En medio de la magnífica y bravía belleza de la tierra chilena, en este valle como en todos los nidos del hombre, la vida fluye en amarguras y pasiones, en deseos no logrados, en ternuras hondas y en dichas encendidas de amor. De su infinita variedad, de sus inquietudes y esperanzas, estas escenas son apenas un esbozo, unas pinceladas fugitivas”

De esta manera, este es un melodrama con temáticas propias del campo chileno de mediados del siglo XX, y de las, todavía, persistentes estructuras del sistema de inquilinaje y sus enraizadas tradiciones. Se podría así plantear lo anterior como un criollismo cinematográfico, en donde el argumento catalizador de la tragedia de la joven protagonista es la escasa solvencia económica de los trabajadores del fundo quien los lleva frecuentemente a recurrir a prestamistas inescrupulosos. Este problema conduce al segundo conflicto, que en menor medida se desarrolla en la cinta, el de la emancipación de la mujer en un entorno donde se deben acatar las reglas de los hombres. Dentro de este contexto se desarrollan los personajes principales, siendo la protagonista Flor, quien tiene la relevancia en la mayoría de los sucesos de la historia debido al conflicto crucial al que se enfrenta. Así observamos que al inicio de la historia Flor se muestra bastante feliz e ilusionada con respecto a su futuro, incluso sabemos que está enamorada de Lorenzo y pretende que este sea su esposo. Sin embargo, a causa de los recurrentes problemas de Alfonso y la actitud malograda de sus padres intuye que algo no anda bien.

Un poco más adelante cuando se entera que deberá casarse con Nicasio por la imposición de su padre exclama: *“Está tan acostumbrado a que todo se haga según su voluntad, ¿Y qué le diría yo?”*. De esta forma nos damos cuenta que no tiene ninguna potestad sobre sus decisiones estando a la merced de lo que su autoritario padre decida sobre ella, así también utilizándola como pago por el silencio de un prestamista inescrupuloso. Luego observamos que durante el transcurso de la historia la salud mental de Flor se va deteriorando cada vez más, recluyéndose hasta el punto de contemplar el suicidio. El único personaje que intenta detener la situación es Lorenzo, quien, durante una discusión con la madre de Flor (Señora Venancia), espeta la única cuota de cordura a la situación al señalar que: *“No es posible por’ Misia Venancia, qué porque ustedes son sus padres vayan a obligar a esta niña a casarse contra su voluntad”*.

Sus padres por su lado, la señora Venancia y Don Lucas, aprueban la idea de este matrimonio exclusivamente por sus necesidades económicas y la riqueza de Nicasio, además del silencio de este último ante el secreto de Don Lucas. Este último encarna al capataz de fondo ideal, quien por su rectitud y lealtad ha llegado a ser respetado por los trabajadores y su patrón, y es, además, la única persona a quien Nicasio respeta, aunque solo sea una fingida amabilidad. Sin embargo, ante este secreto que enloda su reputación y la de su familia prefiere ceder ante la manipulación de Nicasio. Su resignación ante el panorama es tal que, durante una conversación con su hija, este le señala que: *“En el matrimonio, el cariño crece con la intimidad. Se obediente, tan rendida a su voluntad como tu madre a la mía, y no te quejarás”*. Por su lado, la madre piensa inocentemente que Nicasio puede ayudar a Flor a tener una mejor vida por el dinero de este, sin embargo, no cree que sea un buen hombre y además conoce los sentimientos de Flor hacia Lorenzo, por quien, además siente una especial cercanía. Así, en una conversación con este ella le dice lo siguiente:

“Vo’h sabí que yo siempre te he querido, no tanto por ti, si no por tu madre, quien habría merecido un hijo harto más juicioso que vo’h. Te pasaste años en juerga con los hijos del patrón y con Alfonso...y Lucas cree que vo’h teni harta culpa en la perdición de ese pobre chiquillo. Además, no había muchacha a quien no habí enamorado en el fundo. No estís haciendo perder a Flor un buen partido como Nicasio”.

Con esta conversación también nos damos cuenta que Don Lucas no siente demasiado aprecio por Lorenzo debido a su cercanía con su hijo Alfonso y al pasado de juerga que ambos comparten. Sin embargo, también vemos como Lorenzo se ha reformado, siendo un buen trabajador con metas y objetivos para ayudar a su familia y así también casarse con Flor. Además, se ha volcado al deporte, practicando natación, incluso participando en competencias, siendo esto último un hecho de vital importancia para salvar la vida de Peyuco. Con esta acción Lorenzo demuestra su valentía y coraje algo de lo que su antagonista, Nicasio, carece por completo. Este último por otro lado, se presenta como un personaje indeseable de variadas maneras lo que queda en evidencia especialmente en el trato hostil y prepotente hacia el resto de los pueblerinos más no con la familia de Flor, por quienes finge amabilidad. De esta forma, con ellos, intenta exponer su trabajo como una labor heroizante, como por ejemplo cuando en una conversación con Flor, esta lo encara por la explotación hacia los trabajadores y este responde: *“Esa injusticia no más me faltaba ¿Quién les adelanta en los meses azules? ¿Quién les suple antes de las cosechas? yo soy el paño de lágrimas de todo el mundo”.*

De esta manera, utiliza la manipulación para obtener la venia de Don Lucas prometiendo una vida segura y amena a Flor, al mismo tiempo que denosta a Lorenzo por su pobreza. Esta misma denostación es mostrada hacia Ceferina, la

antigua novia a la que abandonó sin previo aviso y la que además había prometido formalizar su relación mediante un matrimonio. Su personaje, aunque de breve aparición, es interesante porque encarna la opinión y también el escarnio público al que se somete Flor al estar comprometida con Nicasio, viéndose esto reflejado en un escueto diálogo con Flor, en donde ella le dice lo siguiente:

“La niña regalona se casa con un hombre adinerado pa’ que la vista bien...¿Porque si te vendí, no te vendís a un hombre rico de veras y no a un avariento como ese?”

No obstante, al final y con el quiebre del compromiso, es esta misma comunidad quien destierra violentamente a Nicasio por los abusos cometidos contra ellos. Es importante mencionar también que dentro de esta comunidad es donde se encuentran los tres personajes secundarios que aportarán la mayor cantidad de escenas cómicas a la cinta; Peyuco el hermano menor de Flor, Alí, un comerciante turco y “Remolino”, un trabajador del fundo, quienes aportan un buen puñado de frases jocosas, ayudando así alivianar el ambiente. Es destacable también la presencia de migrantes en sus filmes como un rasgo autobiográfico de José Bohr, rasgos que acompañaran a varios de los filmes presentados en este apartado. Así también, este ambiente campesino es esencial en la conformación de la historia y es por esta razón que se hace énfasis en las escenas cotidianas, tradiciones y costumbres del campo chileno. De esta manera abundan escenas de trabajo en el fundo como las del arado, recolección de las siembras, transporte y alimentación de animales, entre otras, además de una notoria escena donde se muestra una fiesta de rodeo en la que participa todo el pueblo.

Esta fiesta caracteriza la agrupación colectiva del pueblo con el fin de celebrar las tradiciones típicas del campo chileno, el lugar en el que viven y trabajan. Sus vidas, así, giran en torno a estas tradiciones, que para ellos no son simples eventos patrios aislados, sino que más bien significan una parte esencial en la formación de su carácter, moral, sentido de la justicia, y en definitiva, su identidad individual y colectiva. En ese sentido, la performance grupal cuando todos se reúnen, cantan y bailan también representa el regocijo y lo ritual de la celebración de la formación de una identidad nacional, en donde todos pertenecen y disfrutan, al menos por un tiempo. Con estas escenas, también podemos observar los códigos con los que Bohr representa a la clase trabajadora, que en este caso son trabajadores del campo aún insertos en un sistema del inquilinato con muy poco progreso económico y tecnológico. Además de esto, se enfrentan a la migración constante de trabajadores, algo que se ve expresado con el caso de los hijos de Don Lucas, quienes han decidido iniciar su vida en las ciudades a pesar del deseo de su padre por permanecer en el campo. Incluso, sobre uno de ellos, Alfonso, se señala que por su alejamiento del campo lleva una vida irresponsable, encontrándose en constante conflicto con la ley.

Lo destacable de esta cinta es que casi no se utilizan decorados internos debido a la utilización de los paisajes exteriores desde donde fue filmada la película, motivo por el cual vemos la utilización de la naturaleza como parte fundamental de la historia, especialmente en la escena final del río. De igual manera, varias de estas escenas van acompañadas de tonadas interpretadas, en este filme, por el grupo folclórico Los cuatro huasos, y de entre todas ellas destaca una escena en particular en la cual interpretan la canción principal del filme y en donde, además, participa todo el pueblo, quienes la cantan mientras trabajan. Es también relevante destacar el vestuario utilizado por los personajes en el filme, el cual es lo más parecido a la vestimenta tradicional de los huasos y las chinas

del campo chileno, especialmente en el caso de los hombres quienes destacan por utilizar los atavíos propios de su traje como por ejemplo el poncho y el sombrero. Finalmente, y de igual manera, es destacable el uso de la cámara en algunas escenas como por ejemplo cuando introducen a Don Lucas con un plano contrapicado que demuestra la autoridad imponente de su cargo. Este mismo recurso es utilizado en otra escena con Nicasio, cuando este llega a la casa de Lorenzo con el objeto de cobrar una deuda y en donde se muestra más imperativo que de costumbre.

Asimismo, y en un último ejemplo, en una escena de la fiesta del rodeo, cuando se suscita la pelea a golpes entre Nicasio y Lorenzo, existe un primer plano de la cara de Nicasio y un primer plano de la cara de Lorenzo, ambos dando un golpe de puño a la cámara, todo esto en un esfuerzo por hacer al espectador partícipe de esta pelea como el resto de los personajes también lo hace. Así también su fotografía es bastante cuidada, con amplios planos de los paisajes y en donde la mayoría de las veces se utiliza la luz natural de los mismos lugares. En ese sentido, la fotografía logra captar numerosos detalles de los paisajes del campo, como el polvo de los caminos de tierras, animales bien cuidados y alimentados, grandes hectáreas de siembras y un imponente río de gran caudal.

En lo concerniente a las críticas y comentarios que recibió el filme en la época de su estreno fueron variadas, pero mayoritariamente positivas y todas ellas destacan la novedad de este filme nacional con nuevos actores y actrices locales, como por ejemplo la de la revista *Ercilla* la cual señala que:

“José Bohr ha sido el primer director en practicar muy bien la necesidad de presentar nuevas figuras en el cine. Ha demostrado también, que las estrellas son fáciles de alcanzar, cuando existe una buena dirección y un temperamento artístico que explotar. En su película “Flor del Carmen” casi ha consagrado

definitivamente a Carlos Mondaca y a Kika. Dos artistas que han saltado al primer plano, sin antes haber pisado un set.”⁵⁶⁹

Por esta misma línea se encuentra una crónica escrita por Carlos Cariola, el cual destaca que la cinta *“Es una obra limpia, bien escrita, bien interpretada en sus papeles principales y con algunas escenas, como la travesía del río, admirablemente bien logradas.”*⁵⁷⁰ Además añade que tiene optimismo acerca de las futuras posibilidades del cine chileno señalando que *“Flor del Carmen está hecha solo en exteriores y es hermosa en materia de paisajes, de tipos, de costumbres curiosas y nuestros tipos cinematográficos, como pocos en el mundo”*⁵⁷¹. Así también, en una detallada revisión publicada por la revista Ecran, en donde se analiza su argumento, su dirección, sus aspectos técnicos y sus intérpretes, se concluye de *“Flor del Carmen” como una cinta de mérito. Y este mérito es suficiente para que su nombre pase a la historia del arte cinematográfico chileno en honroso lugar*”⁵⁷². También señalando que:

“Flor del Carmen” es una buena película, en la cual se han aprovechado, con discreción y talento, muchos elementos de la vida campesina. Si añadimos que hay en ella, además, la revelación de un nuevo intérprete de categoría, bien podremos repetir, en conclusión, que es la película un apreciable esfuerzo de conjunto y un feliz resultado en todos o casi todos sus detalles”⁵⁷³.

Sin embargo, este “casi todo” se refiere principalmente al argumento, del cual se señala que *“se extremó la sencillez, y por omitir episodios y singularidades que*

⁵⁶⁹Revista Ercilla, Para agrandar al cine chileno Patria-Films que este año se prepara a recuperar su sitio primitivo con siete empresas organizadas que habrán de producir, cuando menos, igual número de films, Patria-Films, Pág. 29. En revista Ercilla, N°467, Santiago, Chile, 12 de abril de 1944.

⁵⁷⁰CARIOLA, Carlos, De nuestros redactores; Esto del cine chileno, Pág. 3. En Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 29 de marzo de 1944.

⁵⁷¹Ibíd, p.3.

⁵⁷²Revista Ecran, Control de estrenos; Flor del Carmen, Pág. 11. En revista Ecran, N°688, Santiago, Chile, 28 de marzo de 1944.

⁵⁷³Ibíd, p.10.

acaso no habrían estado de más, la película ha resultado corta”⁵⁷⁴. Esta misma acotación es señalada por un crítico anónimo en una publicación El diario Ilustrado, en donde apunta a la *humilde calidad de su guion*⁵⁷⁵. Añade también que:

*“Ni siquiera se puede hablar de ella como película de argumento; hay que considerarla, más bien, como acertados cuadros de costumbres campesinas, sabrosas movidas y que han sido hilvanadas entre sí, con un diálogo y una acción que poseen cierta unidad, pero que no logran interesar”*⁵⁷⁶

Con esto además señala a las aptitudes de Amanda Labarca como guionista, de la cual opina que *no ha debido torturarse mucho para idear la trama*⁵⁷⁷ y termina por concluir que se trata de *un cine fraccionado que merecía figurar con honor en un corto de propaganda turística*⁵⁷⁸. No obstante, también admite que *“Flor del Carmen tiene a su favor los magníficos escenarios naturales, sus espléndidas fotografías, su buen sonido general, sus enfoques felices”*⁵⁷⁹.

⁵⁷⁴Ibíd, p.10.

⁵⁷⁵El diario Ilustrado, Cine chileno; Flor del Carmen, Pág. 13. En El diario Ilustrado, Santiago, Chile, 29 de marzo de 1944.

⁵⁷⁶Ibíd, p.13.

⁵⁷⁷Ibíd, p.13.

⁵⁷⁸Ibíd, p.13.

⁵⁷⁹Ibíd, p.13.

La dama de las camelias

La película comienza con las andanzas de Desideria y su tío Miguel, ambos comediantes y actores de teatro, quienes además de conformar un pequeño grupo de teatro cómico, acuden a los importantes estudios nacionales C.L.A.V.E para intentar conseguir papeles para ellos y su grupo, y así poder trabajar en alguna producción filmica. Al mismo tiempo que esto sucede, en los estudios C.L.A.V.E se está discutiendo, en una importante reunión, la filmación de una nueva versión de La dama de las camelias realizada en el país. De esta reunión participan Max Longo, reputado director de cine, su equipo de producción y toda la junta directiva del estudio, en donde, y luego de una larga conversación, acuerdan filmar la película en plazo récord de noventa días, además de otorgarle al equipo una cuantiosa suma de dinero. No obstante, su realización viene con un inflexible contrato que pena con cárcel el incumplimiento de esta condición de filmación, siendo este hecho de especial relevancia para el jefe de producción de Longo.

De esta manera, y ya conseguido el contrato, todos los presentes celebran, incluidos Desideria y su tío, quienes han estado esperando fuera de la sala todo ese tiempo y, por error, son invitados a celebrar con ellos, todo esto desembocando en una jocosa escena. Posterior a esto, observamos que el equipo de filmación se trasladó a un galpón que pretenden usar como estudio de filmación para la nueva película debido principalmente a su gran tamaño y amplitud, sin embargo, este galpón es donde el grupo actúa, trabaja y además viven y ante la venta inmediata de este deben salir apresuradamente del lugar. De este modo, las filmaciones comienzan y vemos cómo todo se dispone apresuradamente gracias a las histéricas intervenciones de Longo, todo esto mientras es perseguido y asediado por Desideria y su grupo, el cual constantemente le está demandando una solución a su problema, ya sea

mediante un trabajo o para evitar que los desalojen, sin embargo, siempre son evitados o echados del lugar.

No obstante, durante estas grabaciones sucede una de las mayores tragedias para Longo; los metros de celuloide se acaban debido a las sucesivas pruebas de cámara con la actriz principal, Luz. De esta forma, y sin ningún metro de cinta disponible, deben detener las grabaciones por un largo tiempo y asumir el peso de la ley y las consecuencias económicas por no realizar la película. Más, y solo faltando tres días para entregar la copia final de la película, llegan al país muchos metros de cinta virgen, los cuales significan la esperanza de reanudar las filmaciones para Longo y su equipo. Sin embargo, se encuentran con varios problemas, como, por ejemplo, la mayoría de sus actores ya se han ido, así como también sus operarios, además de tener menos recursos para filmar. Mientras intentan resolver estos problemas, aparece La Desideria y su grupo para nuevamente darle una solución a sus problemas, y es ahí donde es vista por Longo como la nueva actriz a interpretar La dama de las camelias.

Luego de esto, se conforma un nuevo equipo de actores para la filmación de la película, el cual incluye además al grupo de Desideria, al jefe de producción, su secretaria y al propio Max Longo. De esta manera, y debido al inexperto equipo de actores, durante su filmación surgen una serie de situaciones cómicas y conflictos que logran sortear exitosamente pudiendo así rodar la película en tres días y dentro del plazo establecido. Más tarde, vemos como la cinta es exhibida para la junta directiva y podemos observar, por los títulos de la película, que Max Longo ha realizado la mayor parte del trabajo, además de resultar en una gran comedia que gusta a todos ellos. Así, y llegando al final de la película, vemos como el director se salva de las sanciones junto con los miembros de su equipo de producción mientras que Desideria le dice que está dispuesta a seguirlo en cada proyecto y a ser su musa cuando, de pronto, aparece su antigua

actriz, Luz. Ante su aparición, esta le recrimina el hecho de dejarla fuera del filme y este, en compensación por esto, le ofrece casarse con ella, terminando abrazados y celebrando juntos, todo esto frente a la presencia de Desideria y sus compañeros. Al final, ella, y ante tal situación, se aleja llorando y pidiendo al público que la dejen en paz, mientras sale de los estudios seguida por su fiel grupo de amigos.

El guion de esta comedia de equivocaciones fue escrito por el escritor argentino César Tiempo en base a *La dama de las camelias*, novela de Alexandre Dumas. Su guionista fue un célebre escritor argentino y un reconocido peronista, quien, a diferencia de Bohr, tocaba frecuentemente temas sociales en sus obras. Además de estos, en este film, trata temas atinentes a la época de su filmación especialmente aquellos referidos a la incipiente industria del cine nacional. En su guion también observamos la utilización de lo que en la narración coral, que consiste en insertar uno o varios relatos dentro de la historia principal. Llevando esto último al cine, y en el caso de este filme, se realiza esto cuando, en el desarrollo de la historia, podemos visualizar una versión acotada del filme que ha realizado Max Longo, siendo el público participe de la exhibición de la película, para luego volver a la historia principal. En dicha historia principal se desarrolla la temática central de la película; el caótico nivel organizacional de la realización de películas en los estudios nacionales y la crisis económica de estos mismos.

Con respecto a esto, es bien documentado que el mayor y único estudio estatal del país, ChileFilms, tuvo una difícil historia, especialmente durante la década de los años cuarenta. Varios de sus problemas se pueden señalar, como, por ejemplo, los recurrentes cambios de directores que tuvo la empresa estatal, así como también las polémicas financiaciones que tenían sus películas, es decir, las grandes sumas de dinero siempre cuestionadas debido al contexto

económico y social de la época. A esto se sumaba la poca ayuda estatal otorgada a otros estudios no estatales, quienes debían realizar películas con presupuestos mucho más acotados y en condiciones precarias, pero aparentemente con mejores resultados de crítica y público. En este contexto, con *La dama de las camelias* se podría incluso hablar de una parodia para con los grandes estudios de ChileFilms, en donde se hace mofa de los procesos organizativos internos y de producción al realizar las películas aun cuando esta fuese filmada bajo esta misma casa productora. Así, la película funciona como una parodia al mismo tiempo que añade otro elemento autobiográfico de Bohr en sus filmes, en este caso presentándose en la figura del histriónico y demandante director, además del pragmático productor, como dos aspectos del mismo Bohr que entran en conflicto.

Así, observamos que el personaje de Max Longo es un director histérico cuyo ego lo lleva en múltiples ocasiones a evadir las responsabilidades y sanciones del contrato estipulado. Por ejemplo, en la escena donde compran el galpón, el iracundo gerente de producción le dice que debe apresurarse señalando que *“Si no se cumple con el contrato, el negocio traerá una cola peor que la del caimán; ¡confiscación de bienes, multas, prisión!”*. Ante esta reprimenda, Longo le contesta: *“Yo soy un artista, no entiendo nada de eso. Cobro luego existo”*, dejando en claro que no tiene ninguna pretensión de apurarse en la filmación. De esta manera, debido a su perfeccionismo, se presentan varias situaciones en donde se observa que se demora excesivamente en organizar los decorados, a los actores, las pruebas de cámara y los sucesivos ensayos, hasta que todo sea perfecto para él. Además, es propenso a la verborrea, ataques de ira y desmayos, los cuales retrasan aún más la filmación, llegando incluso a decir: *“Yo solo debo pensar en mí, tengo un apellido ilustre que respetar. Longo, mi tatarabuelo es el autor de *Dafnis y Cloe*”*.

De esta manera llegamos a la escena en donde se acaban todos los metros de celuloide disponibles para la filmación siendo Bastos, un incompetente jefe producción, el responsable de coordinar la llegada de más cinta desde los estudios “Santa Brígida”, rollos que por cierto nunca llegan a tiempo. Así, se detiene la filmación, además de transcurrir una larga cantidad de tiempo y varias personas importantes del equipo de producción se han ido, como por ejemplo Luz de la Clettel, la intérprete original de La dama de las Camelias y una lánguida actriz que también es la musa de Longo. Es en esta escena donde se da un interesante diálogo entre Longo y el gerente de producciones en donde, y ante la falta de intérpretes y equipos, el director señala: *“Soy un artista señor, me basta con interpretar yo solo toda La dama de las Camelias”*. Frente a esta situación, la Desideria aparece convenientemente en el lugar y junto a su equipo convencen a Longo de contratarlos y hacer de ella la nueva Margarita Gautier.

Sin embargo, las dudas ante la interpretación de Desideria son tales que Longo llega a señalar lo siguiente: *“Déjela en mis manos. Pígalión al lado mío es una zapatilla rusa. Yo haré de ese pedazo de barro una estatua inmortal”*. Y es justamente el personaje La Desideria o ese “pedazo de barro” quien salva la empresa y a los ejecutivos de un inminente colapso. En ese sentido, y con esta analogía, es interesante relacionar esto con el punto de vista de Bohr en relación al mercado en que desarrolló su obra. Es sabido que Bohr tomaba artistas destacados de los ambientes populares, quienes se desarrollaban en teatros y radios generalmente, así escalando y volviéndose localmente famosos, etapa en la que eran captados por el director para interpretar a grandes personajes en el cine. De esta manera, Bohr se caracterizó por incluir a representantes del mundo popular, a los cuales veía como potenciales elementos funcionales, comercializables e incluso exportables a mercados cinematográficos extranjeros.

Con esto, además, se instala la segunda temática de especial relevancia en el film, la de la representación del mundo nacional popular en cine del periodo. Es importante destacar la importancia de la interpretación de Ana González, encarnado a su personaje cómico de preferencia, la Desideria, el cual popularizó primeramente gracias al radioteatro y posteriormente en el cine, gracias a sus actuaciones en algunas películas como “Entre gallos y medianoche” del año 1940 y del director Eugenio de Liguoro. Con José Bohr ya había trabajado con anterioridad en el filme “Pa'l otro lado” del año 1942 también interpretando a la Desideria. Es también, en La dama de las camelias, que podemos observar a su personaje pícaro, divertido y alegre, además de ser bastante inteligente y vivaz. Desde el inicio de la cinta vemos cómo sorteas, con un buen semblante y divertidas frases, todo tipo de desaires y situaciones desfavorables. Por ejemplo, al inicio, y cuando va a los estudios a conseguir trabajo junto a su tío y se le ve notablemente nerviosa ante la muchedumbre de gente que los ignora y evita para no atenderlos, cuando, de repente dice: *¡Ay se me hace que trabajar en el cine es una verdadera etiopía!*. Más tarde, al escuchar gritos en la sala de reunión y asustarse tiene la siguiente conversación con su tío:

La Desideria: Oiga Tío, vámonos mejor, parece que ya saben que estamos aquí, nos van a sacar a balazos.

Tío Miguel: Pero si no hemos hecho nada malo mujer, cómo nos van a sacar...

La Desideria: Sí... pero podemos hacerlo. ¡Vámonos mejor, vámonos!

Este breve pero interesante diálogo refleja el sentir del mundo popular dentro de las esferas socioeconómicas más altas y de poder, un sentimiento que indica que solo el hecho de su procedencia ya los somete a ser sujetos de sospecha. Posteriormente, cuando en reiteradas ocasiones intentan hablar con el equipo de producción y directivos, son siempre calificados con duros epítetos, llamándolos “gatos”, “chusma”, “zánganos” e incluso llegan a ser echados a empujones del

lugar. No obstante, La Desideria no se da por vencida y llegado su momento será la estrella principal dentro de la producción. Y justamente aquí, con su actuación dentro del filme, en donde su personaje se interpreta brillantemente y en todo su esplendor. Dentro de este filme ficticio vemos como frecuentemente se sale del libreto añadiendo frases de la actualidad y bromas rápidas, además de actuar ridículamente de Margarita Gautier, representándola casi como un personaje cómico.

Además, y debido a la inexperiencia interpretativa de la Desideria, deben adaptar las enfermedades del personaje original, como por ejemplo cuando inventan su fobia al aroma de los relojes, así como también su urticaria mortal, todo esto debido a que la protagonista no puede toser delicadamente y fingir ser una tísica. La Desideria además actúa junto con sus tres amigos, Miguel, Francisco y Manolo, los cuales también intervienen picarescamente con la Desideria y conforman el equipo de actores. Además de ellos, este equipo de nuevos actores está compuesto por la asistente de Longo interpretando a la amiga de Margarita, Jeannette, Bastos como un sirviente, el gerente de producciones como un oficial de la ley y el propio Max Longo en el otro papel principal, Armando Duval, quien es un pésimo actor con deficientes aptitudes físicas para el papel. Así, en una escena particularmente destacable, que por cierto aparece en la película por error, vemos como la Desideria amenaza a Max Longo con abandonar la obra cuando este último grita a Francisco por defenderla del rabioso director. De este modo la Desideria le espeta: *“Usted no viene insultar a mi barrio porque agarro a mi cuarteto típico, nos vamos y se acabó la película”*.

En cuanto a decorados, y tratándose de una parodia de la adaptación de obra literaria clásica a una película sobre un cine industrial, acentúa el recurso de filmar en estudios. De esta forma, la película en general, no utiliza demasiados

exteriores y se enfoca en decorados internos de los estudios, como, por ejemplo, varias de estas escenas suceden en la sala de reuniones de los estudios, otra dentro del galpón del precario teatro y muchas en el improvisado set de La dama de las Camelias. Con respecto al uso de la cámara y de los planos se puede observar que es mucho menos estático que en Flor del Carmen, teniendo numerosos desplazamientos de cámara y travelling que siguen a los personajes. Además, en cuanto a planos, son variados y van desde plano generales los cuales nos presentan los grandes estudios y, también, abundando primeros planos que hacen partícipe al público de las revelaciones que van teniendo los protagonistas de la película, como por ejemplo cuando Longo decide elegir a Desideria para interpretar a Margarita o al final, cuando se hace un primer plano a su rostro para mostrarnos su tristeza en su máximo estado.

Sobre el maquillaje y el vestuario, se observa un notorio esfuerzo y dedicación, sobre todo por la caracterización de época de los personajes de la película ficticia. Aún más, la ropa de la Desideria y de su grupo se diferencia del resto de los personajes más pudientes, y esto último se ve claramente en la vestimenta de Luz, quien luce más a la moda de la época, en comparación con la de la Desideria, quien usa ropa más sencilla y menos variada. Finalmente, y con respecto a la música de la película, esta cuenta varias escenas con una musicalización bien lograda, además de contar con una canción principal, cantada y actuada por la misma Desideria.

No obstante, las críticas que recibió el filme no fueron favorables en su mayoría, aunque varias de ellas también reconocen la popularidad de la cinta entre el público. De entre estas últimas, destaca una breve reseña del diario El Mercurio, la cual señala sobre el público de la función: *“Los asistentes se mantuvieron en una carcajada constante, pues la obra reúne el máximo de comicidad y aplaudieron prolongadamente el nuevo esfuerzo de la cinematografía*

nacional”⁵⁸⁰. Así también, el mismo medio publica, un día después, que: “*Un público numeroso y entusiasta se dio cita ayer en las tres funciones del teatro Santiago para celebrar incondicionalmente la producción filmica nacional del sello Chile Films*”⁵⁸¹. No obstante, entre las no muy favorables críticas que recibe la película se encuentran las de la Revista Ercilla y Ecran, ambas coincidiendo en numerosos puntos.

En el primer caso, en la crítica escrita por Hernán Millas, se señala, entre otras cosas, la falta de un guion estructural debido a la extensa parodia de la cinta falsa de *La dama de las camelias*, hecho por el cual termina por concluir que la cinta resulta “cansadora” y no cómica. De esta manera indica que: “*La obra de Dumas es transformada en astracanada, cogiendo episodios dispersos y sin continuidad, motivo por el cual en ningún momento la cinta adquiere un nudo que conquiste al espectador*”⁵⁸². Además, añade:

“Los parlamentos excesivamente largos, los gestos de los intérpretes demasiado caricaturizados terminan por hacerse insoportablemente aburridos. Se pierde así la gracia de la situación que produce hilaridad por medios honrados y espontáneos”⁵⁸³

Sin embargo, también termina por destacar su buena calidad técnica, por sus intérpretes y por la inteligente crítica a los propios estudios ChileFilms, expresándolo así: “*Es una lástima que con buenos intérpretes, excelentes decorados y perfecta técnica se haya malogrado este film cuya única curiosidad será haber realizado una aguda sátira a los propios estudios que la*

⁵⁸⁰El Mercurio, Ampliamente triunfó “La Dama de las Camelias” en el Santiago, Pág. 27. En El Mercurio, Santiago, Chile, 14 de enero de 1947.

⁵⁸¹El Mercurio, Triunfa “La Dama de las Camelias”, Pág. 28. En El Mercurio, Santiago, Chile, 15 de enero de 1947.

⁵⁸²MILLAS, Hernan, Estrenos de la semana; La Dama de las Camelias, Pág. 32. En revista Ercilla, N°611, Santiago, Chile, 14 de enero de 1947.

⁵⁸³Ibíd, p.32.

produjeron”⁵⁸⁴. Por esta misma línea se encuentran la crítica publicada por la revista Ecran, en donde se señala que “*el prólogo resulta excesivamente largo*”⁵⁸⁵ o que “*El ritmo tampoco mejora, ni la trama presenta mayor ilación*”⁵⁸⁶. Apunta, además, a la pobre adaptación del guion cinematográfico y añade que “*El libro llevado al cine resulta poco atractivo, y no lo salva la labor del director ni tampoco el innegable talento cómico de Anita González, la Desideria*”⁵⁸⁷. En este sentido, la mayor crítica es entonces al guiño cinematográfico, indicando así lo siguiente:

“La empresa de hacer dignamente un film cómico de una obra arraigada en los sentimientos del público, por su carácter romántico y trágico, pareció siempre arriesgada. Pero tampoco la intentaron así el autor del libreto ni el director mismo, ya que el desarrollo de la producción no sigue de cerca ni de lejos, con seriedad ni en broma”⁵⁸⁸.

De esta manera, termina por finalizar, escribiendo:

“Tanto de José Bohr, su director; de Cesar Tiempo, su libretista; como de Chile Films, la firma productora, esperamos una cinta de mayor calidad, que haga olvidar este traspié en que cayeron personas experimentadas y prestigiadas en la industria cinematográfica”⁵⁸⁹

⁵⁸⁴Ibíd, p.32.

⁵⁸⁵Revista Ecran, Control de estrenos; “La dama de las camelias”, Pág. 12. En revista Ecran, N°834, Santiago, Chile, 14 de enero de 1947.

⁵⁸⁶Ibíd, p.12.

⁵⁸⁷Ibíd, p.12.

⁵⁸⁸Ibíd, p.12.

⁵⁸⁹Ibíd, p.12.

Si mis campos hablaran

La cinta cuenta la historia de uno de los primeros grupos de colonos alemanes en el sur del país. Así, el filme comienza con una voz en off interpretando a Vicente Pérez Rosales, quien narra sobre su labor como agente colonizador del gobierno del presidente Manuel Montt. Posterior a esto, nos trasladamos al año 1847, en donde observamos el arribo de un barco llamado Flora, el cual viene con inmigrantes alemanes que son recibidos y ayudados por el entonces ministro Rosales. Entre estos viajeros se encuentran el matrimonio de Guillermo y María junto con su pequeño hijo Daniel, quienes llegan al país y pasan su primera noche instalados precariamente en unas barracas junto con el resto de los viajeros para después proseguir, rápidamente, con su destino final; un terreno en el bosque del sur de Chile. Así también, nos enteramos que María está embarazada, no obstante, se resiste a quedarse en el lugar, emprendiendo todos juntos el viaje hacia el terreno junto al río y en el bosque donde se instalarán.

En este trayecto son acompañados por Vicente Pérez Rosales, quien además les presenta a un joven Don Pancho, un leal trabajador que ayuda a los colonos y quien será de vital relevancia para el futuro de la familia. Sin embargo, a los pocos días de su llegada al lugar, y estando en Nochebuena, sucede un terrible acontecimiento; María muere dando a luz a su recién nacido, Simón. De esta manera, luego de la muerte de María y la eventual partida del ministro, quien parte a recibir a nuevos colonos, observamos en una seguidilla de escenas con Guillermo y Don Pancho, ambos diligentemente sembrando y derribando árboles para construir caminos y la cabaña en donde vivirán. De esta manera, vemos como toda mejora por un tiempo hasta que, de pronto, se desata un fuerte temporal que arrasa con las cosechas y desmantela la pequeña cabaña. Es por esta devastación que Guillermo sale a buscar mejores y más seguras tierras para colonizar y vivir junto con sus hijos.

Este suceso desemboca en tragedia porque Guillermo se extravía adentrándose en un espeso bosque y jamás regresa, presumiblemente muriendo allí. Luego, avanzando en el tiempo veinte años después, podemos ver a los hermanos Daniel y Simón convertidos en adultos que fueron cuidados por el ahora envejecido Don Pancho. Así también observamos la dinámica que se da entre los dos hermanos, en donde Daniel, el mayor de los dos ha crecido con resentimiento hacia estas tierras sureñas que le han arrebatado a sus padres, anhelando regresar a Europa, mientras que Simón siente gran aprecio y admiración por el lugar donde nació y creció (a pesar de no conocer a ninguno de sus padres), además de pretender continuar trabajando y viviendo en el sur.

De esta manera nos damos cuenta que Daniel planea marcharse pronto del lugar y dejar las arduas labores en manos de Simón y Don Pancho. Dichas intenciones no impiden que inicie una relación con Andrea, otra colona alemana a quien conoce nadando en el río y vive cerca de ellos. Esta relación avanza maravillosamente hasta que Daniel le comunica a su novia que pretende marcharse pronto, revelando así sus verdaderas intenciones. Sin embargo, esto último no impide que la invite a conocer a su familia, teniendo un áspero almuerzo familiar debido al carácter impulsivo e iracundo de Daniel. No obstante, esta reunión también sirve para que Simón y Andrea se conozcan y así se despierten sentimientos entre ambos, sentimientos que, por la situación, deben ocultar. Luego de esta reunión, Daniel se decide por fin a abandonar el lugar, a su hermano, Don Pancho y también a Andrea.

De esta forma, se va a la ciudad a vivir una vida fácil, gastando su dinero en cantinas, juergas, mujeres y alcohol. Para empeorar la situación nos enteramos que Andrea está embarazada de Daniel y debe acudir en ayuda de Simón en un intento por contactar a Daniel. Así, este va en su búsqueda sólo para encontrar a

un alcoholizado Daniel, rodeado de mujeres con las cuales bebe y juega. En este lugar, ambos comienzan un altercado en donde Daniel deja en claro que no volverá a su casa sin importar lo que suceda con su antigua novia. Ante este panorama, Simón le propone matrimonio a Andrea en un intento por salvarla de esta situación, aceptando ella y, con el paso del tiempo, teniendo una feliz familia.

Así, nuevamente avanzamos en la historia, hasta que el bebé de la pareja ha crecido hasta convertirse en un hábil y trabajador niño educado por Don Pancho. También vemos como la familia ha prosperado económicamente y tiene una gran y hermosa casa, y hasta un pequeño velero en el que viajan por el río. Es en este contexto en el que se da el regreso de un malogrado Daniel, quien es recibido como un vagabundo siendo desconocido por el pequeño niño al que abandonó. Los dos sostienen una conversación en donde el niño, quien por lo demás se llama Guillermo como su abuelo, le revela por accidente todo lo sucedido durante su larga ausencia. Daniel, sintiéndose arrepentido y nostálgico, huye del lugar como un total desconocido pronunciando la característica frase de su padre, “Si mis campos hablaran”. Luego vemos como nuevamente aparece la voz en off de Vicente Pérez Rosales para dar culminación a la cinta.

El guion de esta cinta corresponde a un moralizante y patriótico drama, y fue realizado por el escritor chileno Francisco Coloane, miembro de la generación de 1938, quien se basó en los escritos del multifacético político del siglo XIX, Vicente Pérez Rosales, y quien no parece mencionar la película en sus memorias. En ella, el tema autobiográfico se hace incluso más patente debido a la historia de los migrantes alemanes en Chile, de los cuales Bohr es descendiente, incluso interpretando a uno de ellos. Además, Daniel se llamará su primer hijo, nombre con el identifica a uno de los hermanos alemanes de la historia. De esta manera, trata sobre el importante trabajo de Rosales como

agente colonizador y la dura vida de los primeros colonos alemanes en el sur del país a través de una historia ficticia. En él, además de utilizar en varias ocasiones el recurso del flashforward para contar la larga historia, se tratan temas como las duras y precarias condiciones de vida, así como también el sentimiento de abandono por las tierras de origen, los problemas de adaptación en el nuevo lugar y el desarrollo de una nueva vida en Chile. De esta forma, se presentan varias escenas que exponen la precariedad de la vida de estos personajes, por ejemplo, en la escena del parto en donde María muere por la falta de cuidados y condiciones adecuadas. También cuando sus siembras y cabaña son arruinadas por la intensa lluvia.

No obstante, y gracias a los numerosos discursos patrióticos de Vicente Pérez Rosales, se sienten como nuevos y orgullosos chilenos, lo cual también los hace querer trabajar con más ímpetu en las tierras que les son cedidas. Así, en su llegada, pronuncian el siguiente discurso:

“Seremos chilenos, honrados y laboriosos como el que más lo puede. Unidos a las filas de nuestros nuevos compatriotas, defenderemos nuestro país adoptivo contra toda agresión extranjera, con la decisión y la firmeza del hombre que defiende a su patria, a su familia y a sus intereses. ¡Viva Chile!”

Así vemos varias escenas con temáticas costumbristas como por ejemplo cuando comen un curanto, su primera comida en el país. También abundan escenas de arduo trabajo con paisajes indómitos que se resisten a ser conquistados. Es este arduo trabajo el que repele Daniel, uno de los personajes antagónicos de la cinta. Daniel es representado como un sujeto visceral, iracundo y burlón, además de vividor y perezoso, y quien además siempre se muestra irrespetuoso frente a su hermano y a Don Pancho, un fiel trabajador que se ha dedicado a cuidar a los hijos del fallecido matrimonio. Ante la narración

de la historia de la muerte de su padre realizada por Don Pancho, este le interrumpe abruptamente, faltando el respeto de Don Pancho y su hermano. Más adelante, a razón de la recriminación de su hermano por hablar así, dice:

“Que me importa lo que sufran los demás ¿Acaso se compara con lo que hemos sufrido nosotros? Nuestra madre; enterrada lejos de su tierra natal. Nuestro padre; tragado por el bosque. Nuestras cosechas; amenazadas por tempestades y lluvias. Nosotros; embrutecido. ¿Y para eso nuestros padres dejaron Europa?”

Así vemos que, y debido a las sucesivas tragedias que ha experimentado, aborrece la tierra donde vive y desea marcharse para conocer el mundo y ser plenamente libre de sus responsabilidades. El conflicto de Daniel con su hermano Simón puede ser visto también como el enfrentamiento de los valores tradicionales contra la globalización y la salida al mundo que pretende el primogénito. En ese sentido, lo tradicional implica quedarse en el campo, tener una familia con alguien del mismo lugar y trabajar las tierras durante años para conseguir el progreso. Daniel no quiere eso, quiere explorar nuevas opciones y conocer lugares desarrollados en el mundo, en donde las oportunidades sean más y mejores. Además, no soporta a su hermano Simón, quien constantemente le recuerda sus responsabilidades. Simón, quien representa lo contrario a Daniel, es trabajador, honrado, respetuoso y además pretende seguir con la misión de sus padres y prosperar en el país. Él es quien además asume la paternidad del hijo de Andrea, quien también siente profundo afecto por la tierra en que nació. Así Simón, en una ocasión le señala a su hermano:

“Todo tiene que morir pero todo lo que muere deja algo. El fruto a su semilla. El árbol viejo a su retoño. Nuestros padres nos dejaron a nosotros para que

continuemos su obra. Mira a Don Pancho. Don Pancho se ha sacrificado por nosotros sin haberse lamentado nunca. Ahora nos toca a los dos”.

Y de este modo, aunque ahora acompañado por su nueva familia, continúa con su obra hasta prosperar y así también educar en los mismos valores a su pequeño hijo Guillermo, quien, y por lo que se infiere en la película, se encargará de seguir con el legado de su padre adoptivo, Simón, mientras que miran un paisaje con siembras muy cuidadas y fértiles. Este tipo de paisaje abundan en la cinta, la cual tiene una fotografía variada en escenas naturales con planos que resaltan sus cualidades como por ejemplo los numerosos planos del río. En ese sentido, el uso de la cámara también hace hincapié en la naturaleza, como en la escena en donde vemos extraviarse a Guillermo. Aquí observamos como la cámara sigue a este personaje por diversos ambientes para terminar en plano central mostrando cómo se adentra en un espeso y oscuro bosque. Pero la utilización de planos va más allá, abundando también los planos detalles en varias ocasiones de tensión, como por ejemplo a los rostros de las mujeres cuando dan a luz o cuando cantan, y también a las manos y el rostro de Guillermo (quien es por cierto interpretado por José Bohr), los cuales expresan el dolor ante la pérdida de su esposa.

En cuanto al resto de sus elementos artísticos, como por ejemplo su musicalización, es bastante coordinada con respecto a los momentos que experimentan los personajes, además de contar con una breve actuación de la famosa cantante nacional Ester Soré interpretando la canción “Tuyo es mi amor”. En este filme, Bohr incorpora activamente a una cantante folclórica nacional, la cual tiene un rol como una cantante de una cantina dentro del filme, y en donde comienza a interpretar una tonada romántica. Así, tanto en este filme como en los siguientes que hará, José Bohr procurará realizar un cine musical e incorporará a cantantes nacionales quienes interpretarán largas escenas cantadas

que tendrán un protagonismo relevante para la historia ya que siempre trataran temas atinentes a los conflictos que acompañan a los personajes. Así también con las caracterizaciones de la época, aunque estas no sean tan cuidadas como en otros filmes, se hace hincapié en la calidad de refugiados de personajes, quienes usan sencillas ropas propias de trabajadores del campo del siglo XIX. Por último, la escenografía es simple, debido a que la historia se desarrolla en un lugar acotado no obstante cuando deben trasladarse a otros escenarios, como, por ejemplo, la cantina sureña donde se encuentra Daniel, en donde el escenario es bastante creativo debido a que recrea una taberna rústica y sencilla de la época, además de que la disposición de sus elementos permite que se inicie una pelea que incluso inquieta a los caballos que se posicionan afuera. Cabe señalar también que muchas de las escenas suceden en la intemperie por lo cual la naturaleza es el escenario principal debido a que las locaciones reales funcionaban eficazmente para la economía de la producción.

En relación a sus críticas, reseñas y opiniones del filme, estas son mayoritariamente positivas principalmente debido a los innovadores aspectos técnicos del filme. Por ejemplo, en el periódico La Nación se señala que *“La parte técnica de “Si mis campos hablaran”, que ha estado dirigida por José Bohr, reúne a los más eficientes elementos en lo que se refiere al sonido, iluminación, decorado y fotografía”*⁵⁹⁰. Por su parte, en una breve reseña publicada en El Mercurio, se destaca el valor histórico de la cinta, señalando que *“La filmación de este documento histórico-según nuestros informes-dará a conocer en el mundo las hermosuras del sur de Chile”*⁵⁹¹. En una línea a fin estas últimas se encuentra la crítica escrita por El diario Ilustrado en donde se indica que:

⁵⁹⁰La Nación, Eficientes elementos actúan en “Si mis campos hablaran”, Pág. 23. En La Nación, Santiago, Chile, 1 de julio de 1947.

⁵⁹¹El Mercurio, Si mis campos hablaran; nueva cinta nacional, Pág. 41. En El Mercurio, Santiago, Chile, 29 de junio de 1947.

“Aunque la última película nacional “Si mis campos hablaran” no tuviera otros valores que los que se desprenden de la significación y calidad de sus argumentos y de su guion y el delineamiento humano de sus personajes, bastarían ellos para señalarla como un esfuerzo serio e inteligente dentro de nuestra desorientada producción cinematográfica. Pero cuenta además con el mérito de su fotografía, factor decisivo en una película de su índole, el, en general afinado trabajo de su director y la aplomada y comprensiva labor de los intérpretes. Todos estos aspectos positivos que muestra “Si mis campos hablaran” hacen de ella una cinta digna de encomio”⁵⁹²

Aunque también, conociendo su línea editorial, se le realizan pequeñas observaciones sobre todo a los primeros planos de los rostros de las mujeres cuando se encuentran en trabajo de parto, señalando que:

“Creemos que bastarían algunos cortes como, por ejemplo: la supresión de una de las dos escenas de parto-la primera está justificada y no podría suprimirse sin restarle fuerzas a esos episodios del avance de la columna de colonos en la selva”⁵⁹³.

Dichas observaciones son mayores en la crítica publicada en la revista Ercilla, en donde se habla de un guion débil debido a las grandes panorámicas que se insertan en la película. De esta manera señala:

“Transcurre media hora del film y el argumento avanza lentamente. La cámara se detiene a cada instante para captar preciosas panorámicas, olvidando que

⁵⁹²El diario Ilustrado, Los estrenos cinematográficos nacionales; Si mis campos hablaran, Pág. 31. En El diario Ilustrado, Santiago, Chile, 4 de julio de 1947.

⁵⁹³Ibíd, p.31.

*un film requiere una intriga permanente, un camino en la acción y que los escenarios deben estar incorporados a ella, para verse con agrado”.*⁵⁹⁴

Sin embargo, divide el filme en dos momentos, siendo el segundo donde se desarrolla la historia de Simón y Daniel, concluyendo que *“Su primera parte es lenta y aburrida; su segunda se ve con agrado y tiene incidentes emotivos bien logrados”*⁵⁹⁵. Algo similar se publica en una reseña de la revista Ecran, la cual indica que:

*“Los errores de la cinta disminuyen por la calidad fotográfica, por el fondo musical y por el deseo que la película trasluce de realizar algo más que una producción simplemente comercial. La dirección es débil; la actuación es pareja y regular. “Si mis campos hablaran” abre un camino que hace tiempo debió seguir la industria cinematográfica chilena para lograr un puesto de cierta importancia dentro del mercado latinoamericano del cine”.*⁵⁹⁶

⁵⁹⁴Revista Ercilla, Si mis campos hablaran, Pág. 27. En Revista Ercilla, Santiago, Chile, 1 de julio de 1947.

⁵⁹⁵Ibíd, p.27.

⁵⁹⁶Revista Ecran, Control de estrenos; “Si mis campos hablaran”, Pág. 13. En revista Ecran, N°858, Santiago, Chile, 1 de julio de 1947.

Tonto pillo

Tonto Pillo cuenta la historia de los siete hermanos Matamala, quienes son huérfanos, y viven y trabajan como inquilinos en un gran fundo. A la cabeza de todo ellos, se encuentra el mayor de los hermanos, José Dolores o “El Chepo”, nombre por el cual lo conocen todos en el fundo y quien, además, se encarga de ellos dentro del singular hogar en el que habitan. Así, después de Chepo, están Segundo, Juan Antonio, Jesús María, Demóstenes, Chumingo y Peyuco. En el lugar, sus vidas transcurren tranquilamente y sin que nada altere demasiado su mundo, sin embargo, una mañana, se encuentra con una conocida anciana con fama de ser bruja y quien frecuentemente pulula por el fundo, “Oña Mático”, quien le predice el futuro a Chepo, advirtiéndole de situaciones terribles y desafortunadas que supuestamente se le avecinan.

Sin embargo, Chepo no presta demasiada atención a sus palabras y decide continuar con su camino. Es en este momento que nos encontramos a María del Tránsito, la eterna novia de Chepo y quien insiste en casarse con él, más sin éxito debido a todas las responsabilidades que su novio tiene a cuestas. Además de ella, pronto conocemos al resto de los personajes como Jaime, el administrador del fundo, Pancho; capataz al mando, y Rosa; hermana de este último y novia de Segundo. Sobre esta relación, es importante aclarar que esta no es aceptada por la familia de ella, ni mucho menos por su hermano Pancho quien aborrece a Segundo y pretende acabar con el noviazgo. Posterior a esto, observamos los preparativos para el recibimiento de la dueña del fundo; la señora Patricia, quien ha enviudado, heredando este lugar por parte de su esposo, y quien además viene acompañada de sus dos jóvenes hijas, Tita y Tota, y su novio Ramiro, un hostil hombre de ciudad.

Su llegada también contempla una fiesta criolla con juegos, comida e interpretaciones típicas de la cultura huasa nacional, la cual disfrutan tanto que deciden quedarse más del tiempo presupuestado, específicamente hasta la trilla que se realizará en quince días más. Su llegada, además, revoluciona el tranquilo pasar de los pueblerinos, sobre todo de Juan Antonio, quien se enamora de Tita y de El Chepo, quien se convierte en el trabajador favorito de la “Misia Patricia” debido a que la provee de unas milagrosas hierbas que calman su dolor de hígado. Sin embargo, dichas hierbas son preparadas por Oña Matico, quien le guarda resentimiento al Chepo por utilizar sus conocimientos para congraciarse con la patrona. Es debido a esto que comienza a urdir un plan maquiavélico para hacer pagar al Chepo por esto.

Mientras esto sucede, la señora Patricia, en retribución a sus buenos trabajadores, envía a Chapo a Santiago con la finalidad de comprar regalos para todos ellos, con la cuantiosa suma de diez mil pesos. No obstante, la noche anterior al viaje sucede una tragedia terrible; Segundo apuñala a Pancho durante una pelea y lo deja gravemente herido. Al mismo tiempo que esto sucede, Chepo está despidiéndose de su novia, quien, horas antes había sido manipulada por Oña Matico, la cual le ha dado unas hierbas que supuestamente funcionan para hacer que El chepo finalmente se case con ella, pero verdaderamente tienen la finalidad de drogarlo y hacer que tenga un mal viaje a la capital. Así vemos como María del Tránsito le da un vaso de vino mezclado con gotas de este brebaje, terminando con un mareado y confuso Chepo, quien incluso se topa con un accidentado Pancho sin notarlo. Al día siguiente, y sin recordar nada, se encuentra con una carta del fugitivo Segundo en la cual le pide perdón por robarle los diez mil pesos.

Luego de esto, se entera por Peyuco que Pancho ha sido apuñalado y sale corriendo a hablar con Rosa, quien le dice que Segundo ha escapado a Santiago

además de confesarle que está embarazada. Así, prometiendo a Rosa que traerá a Segundo de vuelta y dejando a cargo a Juan Antonio, emprende su viaje a Santiago, en donde se distingue del resto de los santiaguinos por su modo de vestir campesino, siendo estafado inmediatamente por un embaucador que le roba mil pesos. Luego es llevado al Hotel Carrera, de donde es echado, terminando en el Hotel Carrerita, en donde es estafado nuevamente por una mujer que lo embauca para robarle todo su dinero. Sin embargo, la dueña del hotel, Doña Violeta, le hace pagar por adelantado, razón por la cual tiene donde quedarse y así lograr vivir un tiempo mientras busca a Segundo. Así pasan diez días sin tener éxito en su búsqueda y Doña Violeta pretende echarlo, más se compadece de él, dándole un pequeño trabajo para ayudarlo.

De esta forma, lo manda a comprar té en las abarrotadas filas de los pequeños comercios santiaguinos. En una de ellas, se encuentra con una mujer con su pequeño hijo quien le cuenta que su esposo la ha abandonado a ella y a sus cuatro hijos, además de mostrarle una foto del padre de los niños. En esta foto reconoce a Ramiro, pero al mismo tiempo pasa un auto con un parlante emitiendo una canción interpretada por Segundo. De esta forma, y antes preguntando el nombre de la radio, se dispone a partir a la estación radial solo para encontrarse con que no hay rastro de su hermano. Decepcionado, vuelve a la pensión, sin cumplir con el mandado y sin dinero, siendo definitivamente echado a la calle. De esa manera comienza a vagar por la ciudad encontrándose con un afiche de un concurso de boxeo cuyo fin es vencer a un fortachón luchador por el premio de diez mil pesos. Chepo ve en este concurso la oportunidad para obtener el dinero perdido, y valiéndose de una triquiñuela, logra entrar al concurso y luchar contra el temido hombre.

Así, mientras lucha contra el, observamos como, milagrosamente aparece Segundo de entre el público e intenta ayudar a su hermano, quien, por lo demás

logra vencer al luchador en el ring usando las cosquillas para tumbarlo de la risa. Posterior a esto, ambos hermanos se reúnen, dialogando y acordando volver para solucionar todos sus problemas. No obstante, en el fondo, el resto de sus hermanos sufren por las calumnias de los trabajadores quienes los acusan de fugarse con el dinero. Además de esto, son azuzados por Oña Matico quien los acusa de enlodar la reputación de estos trabajadores y propiciar así una posible venta del lugar. Esto último también debido a que Ramiro secretamente ha llevado a posibles compradores para que evalúen el lugar. Por su parte, la señora Patricia comienza a empeorar de su dolencia de hígado además de tener que soportar de las constantes presiones de Ramiro por vender el fundo. En ese momento aparece El Chepo y su hermano Segundo, con todos los regalos, siendo aplaudido y alabado por todos en el lugar. Además, le cuenta el secreto de Ramiro, mostrándole una foto con sus hijos y esposa, quedando, así como un patán y un cazafortunas, siendo echado por los trabajadores del lugar. También observamos que Oña Matico, es encarada por Chepo, huyendo así del fundo. De esta manera llegamos a la escena final en donde vemos que se celebran tres bodas al mismo tiempo, la de Tita con José Antonio, la de Segundo con Rosa y por último, la de Chepo con María del Tránsito.

El guion de esta comedia fue realizado por el actor que actúa como Chepo, Luis Córdoba, famoso intérprete y guionista cómico con larga trayectoria en el país, quien además se basó en unos sus propios escritos cómicos publicados con anterioridad. Él, al igual que Ana González, habían pasado por varios programas radifónicos, los cuales los ayudaron a popularizar aún más sus personajes y comedias. En ella observamos, como temática principal, el conflicto que se presenta por la confrontación entre el campo y la ciudad, algo frecuente durante los años cuarenta debido a sucesivas olas migratorias que experimentó el país. En este filme, esta confrontación se da de modo gracioso no obstante también con una alta carga moralizante, en donde el campo

representa un lugar seguro y confiable con una pobreza romantizada y hermoseedada, mientras que la ciudad es un lugar superpoblado y hostil, repleto de problemas y vicios. Bajo esta premisa se desarrollan los personajes de esta película, siendo nuestro protagonista Chepo, quien encarna los valores ideales del roto nacional. Este, no es evidentemente un roto realista hundido en la miseria por la pobreza que lo rodea, es más bien un feliz y pujante hombre, quien a pesar de sus desgracias y pobreza sigue adelante con un excelente y pícaro humor. Tiene, además, formidables cualidades y valores, como, por ejemplo, la honradez y responsabilidad con sus hermanos menores, llegando incluso a posponer su propia felicidad para terminar de criarlos. Así, le señala a su novia:

“Cuando murieron los viejos yo les prometí que la casa no se desasería hasta que los chiquillos no tuvieran una situación. He sido padre y madre de todos ellos, y ahora que ya están criados y que veo cerca la meta que yo mismo me fije, no puedo botar al agua tantos años de sacrificio”

Estos hermanos, son también de vital importancia para la historia, siendo los mayores, Segundo quien ha decidido seguir con su propio camino de una manera que disgusta a su hermano mayor, y Juan Antonio, un pretencioso y galán huaso quien tiene una historia de amor con Tita. Además de estos, destacan Demóstenes, quien es mudo, pero bastante expresivo y el menor de ellos, Peyuco, un niño que fue completamente criado por Chepo. Sin embargo, es Segundo, quien es además el personaje catalizador de la tragedia en la historia, el cual representa también la mala versión de este roto; es flojo, poco honrado, pendenciero y además bebe en exceso. Su personaje se va a la ciudad, en donde se pervierte aún más, solo siendo redimido gracias a la intervención de su hermano, quien lo salva e insta a volver, no solo al campo, si no por el camino de la rectitud.

El sentido del humor de este Tonto pillo, como es llamado también debido a su malicia sin maldad, es un arma contra las agresiones y abusos de los jefes y de los diversos personajes hostiles que se le presentan. Por ejemplo, con Jaime, el administrador del fundo tiene diversos roces y es en múltiples ocasiones insultado por este, por lo que Chepo utiliza la ridiculización debido a su gran tamaño, llamándolo “*Doble ancho*” a sus espaldas, aunque lo suficientemente alto para que el resto escuche y ría. Esto también es utilizado en contra de Ramiro, quien aborrece el campo, todas sus costumbres y es abiertamente hostil con la gente del lugar. Ramiro es el antagonista de Chepo, un cazafortunas que mantiene una relación por interés con la patrona Patricia, y representa en este universo, a los santiaguinos exitistas, ambiciosos y agresivos, siendo además desembarcado graciosamente por Chepo.

Así, como un personaje pícaro y carnavalesco, también representa al roto chileno, quien en los relatos criollistas y nacionalistas, siempre se mostraba vivaz, ingenioso e inteligente, enfrentando a la autoridad establecida con la alegría de la burla. Es interesante observar como José Bohr representa las relaciones entre el campo y la ciudad en el filme, en donde el campo es un lugar tranquilo y seguro pero que sin embargo no permite una gran movilidad social, y en donde la autoridad es implacable y solo puede ser burlada mediante el ingenio de los rotos. La ciudad por su lado, es un lugar hostil y peligroso, sin embargo, en donde se puede parecer e incluso ser otra cosa, alguien diferente y subir de escala social, y en donde, siempre hay espacios en donde la ley y autoridad se pueden evadir fácilmente.

No obstante, los afuerinos no son del todo malos, como por ejemplo como sucede con el caso de Patricia y sus hijas, las cuales son representadas como benevolentes e inocentes mujeres quienes valoran a sus trabajadores, el campo y

sus tradiciones. De esta manera, encarna al buen patrón, además de representar el componente sentimental de la película, siendo capaces de bajar de nivel socioeconómico por casarse con huasos de buen corazón. Estos huasos son caracterizados con bastante gracia, teniendo vestimenta para trabajar y otras para festejar, además entre las mujeres se da una interesante contraposición en cuanto a su lugar de procedencia. Así, las mujeres del campo utilizan prendas, peinados y maquillaje sencillos al contrario de las mujeres de la capital, quienes llevan un maquillaje más cargado, prendas más ajustadas y a la moda, generalmente acompañadas de tacones y peinados más exuberantes. Con los hombres sucede algo similar, siendo los hombres de ciudad a los que se ve casi siempre vestidos con formales trajes de dos piezas y peinados a la perfección.

Siguiendo con los aspectos técnicos del film, la escenografía y puesta en escena destacan impresionantemente, teniendo ingeniosas estructuras para lograr cómicas escenas, como la casa donde viven los siete hermanos, la cual tiene camas con mantas interconectadas para lograr quitarlas rápidamente y así despertar a los hermanos más rápido. Esto también se observa en la cabaña de Oña Matico, la cual es representada como un lugar lúgubre y oscuro. Además de esto, existen varias escenas donde se utilizan los pocos recursos que tienen por ejemplo en una escena que está filmada en rama de un árbol y es acompañada por un caballo que sostiene al protagonista. Así, se puede hablar de ingeniosos decorados, al igual que existe un innovador uso de la cámara y montaje, como, por ejemplo, cuando utilizan una secuencia en reversa para hacer volar a un perro, o cuando Chepo llega drogado a su casa y solo vemos su oscura silueta casi bailando para llegar a su cama. Además, esta escena es particularmente bien lograda, debido a que se hace un desplazamiento por el cuerpo recostado de Chepo terminado en un plano detalle de su cara para enfocar sus expresiones faciales.

El uso de la cámara también es dinámico, utilizando frecuentemente los planos detalles para explicar situaciones cómicas en la historia, además de acercamientos y desplazamientos frecuentes. De entre ellas, la escena del ring de boxeo destaca admirablemente debido a los múltiples ángulos de enfoque que se utilizan para poder apreciar la pelea en detalle, o cuando llega el auto de Patricia al lugar, dirigiéndose directamente a la cámara y directo a los espectadores representando la avasalladora ciudad. En cuanto a la fotografía; abundan grandes planos de céntricas calles de Santiago y zonas turísticas importantes de la ciudad, así como también con escenas con cuidados paisajes del campo. Estas últimas generalmente son acompañadas con variadas cuecas y tonadas, como con la canción “Las espuelas” interpretada por Arturo Gatica, “Amor con amor se paga” de Ester Soré y la canción principal, “Tonto Pillo” interpretada por el grupo “Los inquilinos”.

En cuanto a las críticas y aceptación de la época, se podría concluir, en base a documentación del periodo, que fue ampliamente reconocida por el público, teniendo amplio éxito en comparación con el resto de los filmes producidos con anterioridad por José Bohr. Por ejemplo, El Mercurio presenta el filme enfocándose en aporte musical de la cinta, y así señala:

“Buscando los maravillosos escenarios naturales del mundo de los señores Larrain, en Pelvin, José Bohr puso la nota artística más señalada al presentar contra esos fondos al conjunto de Carmen Cuevas. Formado por señoritas y jóvenes de nuestra mejor sociedad, este conjunto nos ofrece dentro del film “Tonto pillo” ese toque de distinción tan necesario en nuestras actividades artísticas”⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷El Mercurio, Esta noche en premiere conoceremos el film “Tonto pillo”; Se estrenará mañana, Pág. 82. En El Mercurio, Santiago, Chile, 8 de marzo de 1948.

Por su lado, dos interesantes notas son publicadas en La Nación, en donde se describe la cinta como perteneciente “a esa clase de films que constituyen los grandes éxitos de taquilla. Es una historia simpática con toques de chilenismos de una enorme atracción en todo el público”⁵⁹⁸. Además, añade que “103. 972 personas han concurrido a las salas de estreno. Número extraordinario de espectadores y que ha venido a superar ampliamente todas las perspectivas que se esperaban”⁵⁹⁹. Sobre este éxito añade, en otra reseña publicada en el mismo diario, que:

“El éxito comercial que ha tenido “Tonto pillo”, demuestra que en Chile puedan producirse películas, y que lo primero que hay que hacer, es formar un capital a base de comedias livianas, sin mayores pretensiones, y que agraden al público. Una vez afianzada la parte económica de la industria, se le puede exigir a los productores, cintas de alta categoría”⁶⁰⁰.

A este éxito también alude la crítica escrita por Hernán Millas para revista Ercilla en donde señala lo siguiente:

“Los ciento ochenta y cinco mil pesos recaudados en los cine Real y Santiago el día del estreno-la más alta taquilla que se conoce en Chile-hablan de la aceptación popular de la cinta y de que, pese a todo, aún hay una llamita de fe por el cine chileno. Como homenaje los espectadores deben figurar en los carteles.”⁶⁰¹

⁵⁹⁸La Nación, La producción “Tonto pillo” ha marcado un suceso para el séptimo arte criollo, Pág, 13. En La Nación, Santiago, Chile, 15 de marzo de 1848.

⁵⁹⁹Ibíd, p.13.

⁶⁰⁰La Nación, Amplio exito consigue el film “Tonto pillo”, Pág, 13. En La Nación, Santiago, Chile, 18 de marzo de 1848.

⁶⁰¹MILLAS, Hernán, Desde mi butaca; “Tonto pillo”: Film chileno, Pág. 27. En Revista Ercilla, Santiago, Chile, 16 de marzo de 1948.

Sin embargo, en cuanto a la calidad del film también advierte que:

*“Para ser leal con el huaso chileno, hay que acotar que la caricatura hecha por Lucho no le pertenece. Será cómica, tendrá las diabluras de Cantinflas, pero no es de un campesino chileno. Y este, al ser bien captado, puede tener igual o más taquilla que ese. En Chile, para anotar algo, las “señoritas del fundo” no se enamoran de los inquilinos.”*⁶⁰²

Asimismo, en la revista Ecran se señala que *“Edificada por completo alrededor de esa idea fija: hacer reír al público. La película no resiste el análisis crítico hecho después con frialdad de autopsia”*⁶⁰³ Este análisis corresponde al realizado en esta misma crítica en el que se considera un filme técnica y argumentalmente mediocre, concluyendo con un *“Si usted quiere reír vaya a ver “Tonto pillo”. Pasará un rato francamente divertido. Reirá y-se lo garantizamos-no tendrá que pensar en nada...”*⁶⁰⁴

⁶⁰²Ibíd, p.27.

⁶⁰³Revista Ecran, Control de estrenos; “Tonto pillo”, Pág. 22. En revista Ecran, N°895, Santiago, Chile, 16 de marzo de 1948.

⁶⁰⁴Ibíd, p.22.

Mis espuelas de plata

La película se desarrolla en el pequeño pueblo de Los Aromos y cuenta la historia de amor entre Juan, un pobre herrero del pueblo y Raquel, la recién llegada encargada de la oficina de correo del lugar. Así, la historia comienza con Salvador Gutiérrez, un agente viajero, quien ha llegado al pueblo con el fin de vender sus productos en los pequeños comercios del lugar. A su llegada se encuentra con Clorinda, la mujer más chismosa del pueblo, quien, mientras lo encamina hacia la pensión del pueblo, le presenta a algunos personajes del pueblo. De esta manera conocemos a Perucho, su lerdo y flojo hermano, Doña Tadea, la pensionista del lugar, su hija Flora, quien tiene fama de promiscua, y finalmente a Juan, el humilde y honrado herrero. Juan, quien vive con su enferma y anciana abuela Carmela, es huérfano y tiene la afición de componer e interpretar canciones, su real talento.

Más adelante, también conocemos a Raquel, una bella santiaguina recién llegada al pueblo, quien, además, es la nueva jefa encargada de la pequeña oficina de correos. En este mismo establecimiento se encuentra Rudecindo Villalobos, un anciano y rico comerciante del pueblo quien la pretende y quiere casarse con ella, asediándola constantemente, invitándola a salir y frecuentando la oficina donde trabaja. Es una de estas visitas al lugar, en donde se produce el encuentro entre Salvador y Raquel, quienes son antiguos amigos y compañeros de estudio quienes han seguido distintos caminos en la vida. Aquí, Salvador, entretenido con su conversación con Raquel, deliberadamente ignora a Rudecindo e incluso lo ofende y humilla, sin saber que es el dueño de todas las tiendas del lugar. De esta forma, y al enterarse de esto último por parte del mismo ofuscado comerciante, infiere que no podrá vender sus múltiples mercancías en el lugar.

Ante esta situación, ruega por la ayuda de Raquel, para que interfiere por él con Rudecindo y así poder vender algo. Esta última accede a ayudarlo e interceder por él debido a que conoce la estima que siente Rudecindo por ella, más en un paseo que está dando sola por el campo conoce a Juan, quien tiene por afición salir a cantar por ahí, surgiendo así una inmediata atracción entre ellos por lo que, y luego de una romántica escena, acuerdan verse en secreto al día siguiente. Sin embargo, toda esta conversación está siendo escuchada por Clorinda, quien le cuenta sobre este encuentro a Flora, quien además está enamorada de Juan. Esta última, en venganza contra Juan y como intento de impedir este romance, le cuenta todo esto a Rudecindo, quien enfurecido planea desalojarlo debido a que el terreno donde se ubica la casa de Juan es de su propiedad y la hipoteca se encuentra impaga.

Posterior a esto, Salvador se encuentra con un enojado Rudecindo a quien promete y asegura varias citas con Raquel, quien, visiblemente más repuesto, lo recompensa accediendo a hacer negocios con él. Con esta promesa a cuesta, se dirige rápidamente hacia la casa de Raquel, quien le reitera que hablara con Rudecindo, no obstante, y al enterarse de lo que ha hecho su amigo, se molesta y retira toda la ayuda a Salvador, quien, sin importarle demasiado esto, continúa engañando a el comerciante. Luego a esto, sin conocer sobre el plan de Rudecindo, Raquel y Juan concretan su segunda cita en donde se declaran abiertamente su amor. Esto último es visto por el ilusionado comerciante, Salvador y Perucho, quienes viajan en su auto después de hacer negocios. Sin embargo, ante esta decepción, rompe con todos los contratos y los abandona en mitad del camino.

Mientras todo esto sucede, el párroco del pueblo, Don Eulogio, va a la casa de Juan, encontrándose con su abuela, a la cual pide convencer a su nieto de cantar en una fiesta organizada en beneficio del hospital del pueblo. Luego de esto,

también es visitada por Rudecindo, quien, de una sorpresiva y agresiva manera, le pide que abandone el lugar sabiendo que no tiene posibilidad de pagar la hipoteca. En ese mismo momento llega un preocupado Juan, encontrándose con un violento comerciante y una llorosa abuela, la cual intenta calmarlo y evitar una pelea con Rudecindo para luego decirle el motivo de la visita de Rudecindo, además de contarle sobre la invitación del párroco. Juan acepta y posteriormente vemos cómo acude a cantar a la fiesta, en donde se da cuenta que Raquel ha asistido acompañada de Rudecindo, dedicándole una dolida canción, hecho que molesta a Rudecindo quien inicia un altercado con Juan.

Después de ser separados, Salvador invita a Juan a Santiago para probar suerte con una carrera de cantante, y Juan acepta ir a la capital con él. En este punto también se revela que Raquel, ha aceptado a acompañar a Rudecindo solo para evitar que este lo desalojara y así poder ayudarlo. Sin embargo, sin saber esto Juan decide, antes de partir a Santiago, matar a Rudecindo siendo detenido por su abuela al confesarle que Rudecindo es su padre, quien abandonó a su bella y joven madre sin saber que estaba embarazada de él. Todo esto está siendo escuchado secretamente por Clorinda quien va corriendo a contarle la historia al comerciante, quien se da cuenta de la veracidad de sus palabras y rápidamente cambia de parecer, queriendo ahora ayudar a Juan con su romance con Raquel.

Luego, esta última, después de una conversación con Rudecindo en donde le confiesa que ama a Juan, se dirige a la casa de este para explicarle lo sucedido además de contarle sobre el apoyo de Rudecindo. Ante su explicación, Juan decide perdonarla, aunque también partir, dejando a su abuela al cuidado de su ahora novia, al cual le promete volver una vez alcanzado el éxito. De esta manera, y una escena final, vemos como Salvador y Juan parten a Santiago en un tren, en donde además se encuentran con Perucho, quien también tiene una

maravillosa voz, y Clorinda quienes también van a probar suerte a Santiago, y ambos cantan mientras se alejan del lugar.

El guion de este melodrama con tintes de musical, fue escrito por Rubén Darío Guevara, periodista y escritor nacional de larga trayectoria, y tiene como temática principal la vida de un pobre, aunque talentoso, joven de campo. En este lugar, la vida transcurre sin muchos sobresaltos, es por esta razón que cuando un foráneo de Santiago llega, produce un cambio inmediato y repentino; la ciudad en ese sentido funciona como agente de imbricación que pone en jaque a las establecidas estructuras campesinas, cuestionándolas y desafiándolas, y el cual, al final intercambia a los protagonistas de lugar, conduciendo a uno a la ciudad y a otro, al campo. De esta manera, nuevamente, el progreso modernizador y globalizador de los años cuarenta, en contraposición de lo tradicional y los valores que encarnan lo nacional, se hace presente en el argumento del filme. Sin embargo, la representación de la vida campesina es nuevamente lo que conduce este argumento, siendo mostrada como una vida pobre y difícil, pero en la que es posible ser justo y honrado, y, aun así, perseguir los anhelos propios. Además, es importante resaltar el componente migratorio que se observa en el film, el cual se señala como algo heroico y como signo de pujanza y esperanza. Así vemos que este altamente moralizante film, comienza con un discurso inicial dado por Clotilde a Salvador, que presenta al pueblo de una manera bastante poética, el cual relata lo siguiente:

“Esto es Los Aromos, quizás el más chiquitito de los pueblos de Chile, pero tiene de todo. Su iglesia, su botica, su correo y sus tres mil habitantes. Y en cada habitante, una cabeza que sueña y corazones que aman como en las más grandes capitales del mundo”

Por estas pretensiones poéticas también podemos deducir el título de la cinta, el cual es el nombre de la canción compuesta por Juan, en la cual habla de la confección de unas espuelas realizadas con plata y finamente terminadas, las cuales, con su intenso brillo, dan ilusión y esperanza de un futuro mejor a Juan. Este último es huaso, muy trabajador, honrado, aunque es también un solitario y joven hombre, el cual, vive tranquila, aunque pobremente con su abuela Carmen. Esta última, es quien porta el secreto sobre la paternidad del joven; es hijo de Rudecindo, quien se enamoró de su joven, bella y talentosa madre para luego abandonarla sin saber que tenía un hijo. Es aquí donde aparece Rudecindo, el antagonista, quien es un avaro y autoritario comerciante del pueblo, siendo descrito por Raquel así: *“Ese señor es Don Rudecindo Villalobos, el hombre más rico y poderoso del pueblo. Además, tiene fama de vengativo y lo peor que puede ocurrirle a uno es caerle en desgracia”*.

Esta última, Raquel es también otra esperanza para Juan, la cual viene de Santiago, y representa la sofisticación y belleza, una novedad para esas tierras. Otro personaje que viene de la capital es Salvador, quien, aunque no tiene los mismos valores de ella, es ambicioso y tiene la pujanza suficiente para ver en Juan a un gran cantante que puede tener mucho éxito y es justamente el junto a Clotilde, quienes convencen a Juan de partir. Con respecto a ella, su personaje es el único, aparte de algunas frases de Salvador, que da la aportación cómica al melodrama, quien con sus divertidas expresiones e intrigas da dinamismo a la historia. No obstante, es la idea de la esperanza de algo mejor lo que guía la historia de este filme, misma historia transcurre sorpresivamente rápido, por lo cual no se ven grandes cambios en la mayoría de los personajes.

Lo mismo ocurre con la vestimenta, la cual es prácticamente la misma en todas las escenas, teniendo pequeñas variaciones en algunas ocasiones. Su utilización es bastante parecida a la vista en Tonto pillo, la cual representa a los

santiaguinos o afuerinos con ropa mucho más sofisticada mientras que la gente del campo, es más simple, o en este caso, tiene menos y peores opciones, sin embargo, el vestuario sigue siendo bastante cuidado y detallado. En cuanto a la escenografía, está tampoco varía demasiado, además de ser bastante austera, quizás en consonancia con la pobreza y sencillez del lugar. Además de estos interiores, también se utiliza la naturaleza y los exteriores, como por ejemplo la escena de Raquel y Juan bajo el árbol. Así también se destaca la fotografía de la naturaleza, sobre todo de los paisajes de grandes árboles y el cielo del lugar. En ese sentido, las alturas son lo más relevante en cuanto a la utilización de planos son los numerosos planos que comienzan en el cielo de las escenas y se desplazan hasta los rostros de los personajes, representando, nuevamente la idea de un cielo esperanzador. No obstante, lo más destacable dentro de sus elementos técnicos es el de la musicalización de varias escenas de la película, las cuales no solo acompañan las situaciones, si no que forman parte de la narrativa mediante sus letras e interpretaciones, todo esto gracias a la presencia de Arturo Gatica, cantante que debutó como actor en este filme.

Con respecto a la reseñas y críticas que recibió la película, generalmente son poco favorables en cuanto a su guion y calidad técnica, sin embargo, destacan la realización de una película nacional, así como la rapidez de su filmación. Por ejemplo, en El diario Ilustrado resaltan la incorporación de nuevas estrellas nacionales, escribiendo esto:

“En “Mis espuelas de plata” cabe destacar la actuación del galán cantor Arturo Gatica, quien con esta película se coloca inmediatamente en el plano de astro cinematográfico, ya que su desenvoltura y magnífica voz, conquistaron de

inmediata las simpatías del numeroso público que llenaba totalmente el Teatro Santiago.”⁶⁰⁵

Por su parte en el diario La Nación se da cuenta una interesante polémica con el guion del film, el cual, explica el mismo José Bohr fue realizado en base a un hecho real además de utilizar el mismo nombre de un pueblo real del país, motivo por el cual recibió numerosas cartas para detener su exhibición. Ante la polémica, Bohr responde de la siguiente manera:

“En realidad la historia me fue narrada como verídica por el señor Salvador Gutiérrez, quien me declara que la había vivido. Los personajes que me pintó en su narración fueron tan vividos, tan humanos y sinceros, que encontré en ellos lo necesario para una película que reflejara claramente el espíritu simple y sencillo de los personajes de un pequeño pueblo.”⁶⁰⁶

Por otro lado, en la revista Ercilla, Hernán Millas, aparte de criticar la apariencia física de las actrices del film, destaca la aparición de nuevas figuras en el plano cinematográfico, además de concluir que:

“La cinta evidencia la intención de dejar buen efecto en el público apelando a secretos conocidos: incidentes graciosos, un poco de melodrama y una intriga sentimental. Todo ello está obtenido con mediana prudencia. El tronco central es débil siempre. El sonido del film también mostró fallas.”⁶⁰⁷

⁶⁰⁵El diario Ilustrado, “Mis espuelas de plata”, Pág. 16. En El diario Ilustrado, Santiago, Chile, 25 de mayo de 1948.

⁶⁰⁶La Nación, “No se que decir sobre estos reclamos” declara José Bohr, Pág. 23. En La Nación, Santiago, Chile, 23 de mayo de 1948.

⁶⁰⁷MILLAS, Hernán, Desde mi butaca; “Mis espuelas de plata”, Pág. 24. En Revista Ercilla, Santiago, Chile, 1 de junio de 1948. Es importante aclarar que muchas veces las salas de cine tenían equipos de reproducción en mal estado los cuales no permitían tener un sonido de calidad.

Finalmente, la revista Ecran sigue la misma línea que Millas en la revista Ercilla, señalando que *“Como se ve, se trata de una película sencilla, hecha con un máximo de rapidez y con un mínimo de elementos. Solo pretende interesar al espectador un corto rato, y en realidad consigue divertir a una fracción del público.”*⁶⁰⁸ Además, sobre esta rapidez, añade:

*“Sin duda que esa prisa y el propósito de economía se convierten en un arma de doble filo, ya que bien proporcionan ventajas al productor independiente, que no tiene otro apoyo que el de su propio esfuerzo, despojan a la cinta del marco atractivo que pudo dar encanto a un argumento débil.”*⁶⁰⁹

⁶⁰⁸Revista Ecran, Control de estrenos; “Mis espuelas de plata”, Pág. 22. En revista Ecran, N°906, Santiago, Chile, 1 de junio de 1948.

⁶⁰⁹Ibíd, p.22.

La mano del muertito

La cinta cuenta la historia de las andanzas de Nicolas o Nico, un distraído peluquero aficionado a las novelas policíacas y de misterio. Junto con él, y en una pequeña peluquería de Santiago, trabajan su amigo Gabacho, un peluquero francés, y Alicia, una manicurista y novia de Nico. Al mismo tiempo, nos enteramos que en Santiago se están cometiendo una ola de crímenes, los cuales interesan a Nico debido a su obsesiva afición por estas novelas, pero no puede informarse del todo a causa de su trabajo y los retos de su jefe, Don Sansón. Más tarde observamos, como Nico y Alicia salen del trabajo y se dirigen a un pequeño parque para conversar. En esta, Alicia le propone formalizar la relación, compromiso que Nico evade porque siente que un matrimonio no lo dejaría vivir las aventuras que cree que está destinado a vivir. Ante esta situación, su novia le asegura que no interferirá con este deseo, es más, lo ayudará y apoyará en todas sus aventuras.

Así, Nico acepta, prometiendo que avisará a su familia que vive en Punta Arenas, mientras que Alicia no puede avisar a nadie puesto que solo tiene una hermana a quien, por lo demás, no ve hace dos años. Mientras ella le dice esto, Nico se distrae debido a una misteriosa mujer que lo mira fijamente desde un auto, pero al advertirle de esto a Alicia, el auto se aleja y no la logra ver. Lo mismo sucede cuando posteriormente van a cenar a un restaurante para celebrar su compromiso y Nico ve a la extraña mujer en la ventana. Esta situación ocurre de nuevo cuando Nico, quien ahora se encuentra con Gabacho en la pensión en donde ambos viven, la ve desde la ventana sin que su amigo pueda verla. De esta forma, el peluquero comienza a obsesionarse con ella, hasta llegar a alucinar con su rostro mientras trabaja teniendo así problemas con los clientes. Luego de esto, observamos como Alicia recibe una misteriosa carta de su

hermana, en la cual le pide socorro además de indicarle una dirección; Los álamos 1313.

Nico ve en esta carta una posible aventura y decide acompañar a su, ahora, prometida a la dirección. Una vez se encuentran con una lúgubre casa con puertas que se abren solas y repleta de personajes extraños, los cuales asustan particularmente a Alicia, quien entra sola debido a que Nico no se atreve a entrar. Una vez dentro se encuentra primeramente con una anciana aparentemente muda y lisiada, quien solo la mira haciendo gestos demenciales, para luego encontrarse con un educado pero terrorífico mayordomo, Ramón, quien le indica que no hay ninguna mujer llamada Carmen indicando que probablemente está equivocada. Sin embargo, desde una de las ventanas del lugar aparece Carmen gritando, la cual es rápidamente acallada por un hombre quien la arrastra de vuelta sin que nadie pueda oírla. De esta forma se alejan caminando y conversando sobre lo sucedido, cuando de pronto, Alicia es rápidamente secuestrada por un auto, y esto sucede tan velozmente que Nico no logra comprender cómo ha desaparecido, pensando incluso que se ha enojado y se ha ido por su cuenta del lugar.

No obstante, a la mañana siguiente no se presenta a trabajar, ni mucho menos a dormir a su casa, razón por la cual decide ir a buscarla por sus propios medios y sin involucrar a la policía debido a que cree, por su afición detectivesca, poder dar con su paradero. Así, decide ir a la casa de la dirección, mas no sin antes advertir a Gabacho sobre su plan además de indicarle la dirección del lugar como medida preventiva por si algo malo sucede. Estando ahí, no sabe como entrar y se le ocurre cavar un túnel hacia dentro de la casa utilizando un falso cartel del Departamento de obras públicas. Más se equivoca y aparece en el parque donde sostuvo la conversación con Alicia, pero sigue excavando y así logra entrar en la tenebrosa casa.

En la casa, lo primero que observa es un retrato de un hombre que es idéntico a él, además de encontrarse con la mujer misteriosa que había estado viendo, Ágata. Ella entonces le dice que lo estaba esperando, confesando también que lo ha estado siguiendo a causa de su increíble parecido físico con su fallecido marido, con quien se conecta a través de su mayordomo y médium, Ramón. Este último tiene constantes sesiones espiritistas con Ágata, en las cuales, entra en trance dejando su mano libre para que el espíritu del fallecido hombre escriba mensajes para su esposa, motivo por el cual lo se refieren a él como “La mano del muertito”. En la casa del muertito, además viven Félix, hermano de Ágata y hombre con problemas psiquiátricos que colecciona gatos, y la anciana tía de ambos, Cecilia, y quien es aparentemente lisiada y muda. Esta última, intenta advertirle a Nico que huya del lugar, pero este observa el broche de Alicia en su cuello, por lo que intenta interrogarla y a buscar a las hermanas por el lugar.

Sin embargo, no logra hacer mucho porque Ágata lo obliga a tener una demente cena en la que participan Nico y el muertito, quien, aparentemente, está en espíritu en el lugar, además de ser acompañados por Ramón, el que sospechosamente quiere deshacerse del nuevo invitado. No obstante, al acabar la cena aparece Félix diciendo que ha visto a dos hombres vestidos de negro pasar por fuera de su habitación y luego de esto es sedado con un brebaje. Así, se desmaya, y Nico, al intentar levantarlo pierde sus gafas y queda completamente ciego en el salón. De esta manera queda solo debido a que Ágata y Ramón han subido a dejar a Félix a su habitación, en el segundo nivel de una gran casa de tres pisos. Allí, intenta caminar para encontrar la salida cuando de pronto da con una puerta secreta que lo conduce a un calabozo con esqueletos y donde se encuentra Alicia amordazada, quien a su vez intenta emitir algún sonido para que Nico la oiga, más como no puede ver, la confunde con un gato y sale del lugar.

De vuelta en el salón Nico intenta huir, pero el mayordomo le tiende una trampa, haciéndolo caer por un agujero en el piso que conduce hacia otro calabozo. Mientras está recluido, observamos que la anciana puede hablar y caminar, y que Ramón hace ingresar a dos sujetos vestidos de negro al salón, a quienes pregunta por un supuesto paquete. Luego de esto, vemos que alguien misteriosamente le entrega los lentes a Nico, y este logra salir para volver al salón y llegar accidentalmente al cuarto Félix, en donde se encuentra con Carmen quien le intenta explicar la situación mas no puede porque los hombres de negro acorralan a Nico. Este último logra escapar para terminar ahora en la habitación de Ágata, donde ella se encuentra en trance y quiere matar a Nico. Sin embargo, este la detiene, dándose cuenta rápidamente de la situación; Ramón es un falso médium que la ha estado engañando mediante triquiñuelas para hacerla creer que el espíritu de su esposo está con ella.

De entre todas las mentiras que Ramón ha hecho creer a Ágata, está la de no subir al tercer piso por la prohibición de su fallecido esposo. Así, esquivando a estos hombres, suben para encontrarse con la terrible verdad; en el tercer piso se encuentra la oficina de la anciana tía Cecilia quien dirige un clan que secuestra gente para luego extorsionarlos y cobrar por su rescate, siendo ejecutados aquellos que no logren pagar, siendo estos los responsables de la ola de secuestros y crímenes en Santiago. Así, son retenidos cuando sorpresivamente aparece la policía con Gabacho, quien, asustado por la ausencia de su amigo, acude en su ayuda, y todos los involucrados son detenidos y apresados. Luego de esto Félix, libera a Carmen, a quien ha estado escondiendo de estos hombres quienes, se presume la secuestraron, y Nico rescata a Alicia, quienes se van por el agujero que excavó, terminando ambos de nuevo en el pequeño parque.

El guion de esta comedia fue escrito conjuntamente por Rubén Darío Guevara y Luis Córdoba, quien además actúa en la cinta como Nico, el protagonista del filme. Este último se desenvuelve en los barrios populares de Santiago, como por ejemplo el boliche donde trabaja, así como también en sus alrededores, donde se ubica la gran casa en donde se desarrolla la historia. De esta manera, nos damos cuenta pronto que el tema principal se trata nuevamente de la representación del mundo popular, aunque esta vez exclusivamente de Santiago y en base a un guion cómico. Este último, por lo demás, se constituye en base a entretenidos diálogos basados en sucesivas bromas que desembocan en graciosas situaciones. Estas tienen, además, un rápido devenir, tratándose así de una historia rápida que utiliza los sobresaltos que producen las revelaciones de las intrigas para dar rápidamente con el final.

Dentro de este universo se desarrollan los personajes principales, como Nico, quien es un provinciano devenido en capitalino con un pasatiempo intelectual acorde a la ciudad donde vive, y en donde espera vivir nuevas aventuras. De esta manera, le señala a Alicia:

“Alicia, mira, voy a hablarte con toda sinceridad. Si no me he casado ya contigo es porque una voz interior me dice que yo estoy llamado a correr grandes aventuras, a descubrir misterios sensacionales. Y hasta no satisfacer esas ansias de lo desconocido, no quiero encadenarte a un hombre que va estar, siempre, contemente, en peligro de muerte”

Alicia, por su lado, es también una sumisa mujer de provincia en búsqueda de un futuro mejor, y quien además busca casarse con Nico y apoyarlo. Aparte de ella, está el mejor amigo de Nico, Gabancho, un refinado, pero pobre francés que trabaja en la sencilla peluquería de barrio. Posteriormente conocemos a Ágata, una mujer pudiente e ingenua quien se encuentra terriblemente afectada

por la muerte de su marido. Además de ella, está su hermano Félix, de quien se da entender que es el único personaje con evidentes problemas mentales de la historia y un hombre que a pesar de su locura intenta proteger a Carmen, quien, aunque es el personaje catalizador de la historia tiene escasa participación. Luego le siguen Ramón, el organizador de la banda criminal y un pérfido mayordomo que engaña a Ágata. Finalmente está la tía Cecilia, la menos esperada mandamás de la organización criminal y una aterradora mujer.

Sin embargo, su aspecto es la estereotipada y buena abuela de antaño, con anticuados ropajes y un cabello sobriamente recogido. De esta misma manera, lo mismo sucede con el resto de los personajes, en donde su apariencia y caracterización juegan un importante rol. Entre ellos destacan Nico, cuyos lentes dan una falsa apariencia de intelectualidad además de ser trascendentales en el desarrollo de la historia. Así como también sucede con el broche de Alicia, quien utiliza un sencillo conjunto en todo el film, muy acorde con su estático personaje. En contraposición con ella Ágata es mostrada como una elegante mujer, luciendo ropa mucho mejor y con más accesorios además de peinados más complejos y formales. De esta forma, y en líneas generales, el vestuario y la caracterización son, ambas, sencillas pero logradas para esta historia de rápido avance.

Algo similar sucede con la musicalización, la cual es bastante acorde con los momentos de tensión y revelación, aunque no oímos las grandes escenas acompañadas de tonadas y canciones como en las anteriores películas, si no solo una pequeña escena con un cantante que interpreta una oscura canción. Sin embargo, en cuanto a su escenografía y decorados, existe una notable mejoría, siendo variada e ingeniosa de acuerdo a la temática de la película, mostrando bien logrados los diversos entornos en lo que se desarrolla la historia, como por ejemplo la peluquería y la casa con calabozos. En estas escenas vemos, además,

que la utilería tiene especial relevancia como los artículos de barbería, los falsos gatos de Félix y los esqueletos del calabozo, entre otros. Además de la mejora en la escenografía, se encuentra también la evolución del montaje con la utilización de los múltiples efectos especiales que aparecen en la película, destacando una escena de transposición de imágenes de las cabezas de dos personajes.

En el uso de la cámara y la fotografía también existen algunas innovaciones, como, por ejemplo, los numerosos planos detalles y primerísimo primer plano, como la novedosa escena inicial con los rostros de los hombres vociferando las noticias y los periodos con la misma información escrita. Además de esto, también son característicos los acercamientos que existen en varias escenas de la película con el objeto de señalar elementos relevantes, y también los travelling para seguir a los personajes en sus andanzas. La fotografía y la iluminación, son cuidados y, aunque ya no se muestren grandes planos de la ciudad o campo, y se destacan los exteriores de la casa y sus alrededores debido a que es el elemento fundamental en la historia. En cuanto a las reseñas y críticas de este filme, su recepción fue positiva en tanto se la catalogara como una entretención comercial simple. Así lo señala en una breve reseña de El diario Ilustrado, en donde señalan que:

“Por el resultado de las funciones de ayer, se estima que esta cinta chilena será un verdadero éxito comercial para la cinematografía chilena para la cinematografía chilena ya que el público se retiró ampliamente satisfecho de la película que se les había proyectado.”⁶¹⁰

⁶¹⁰El diario Ilustrado, “La mano del muertito” se estrenó ayer en el Real y Santiago, Pág. 18. En El diario Ilustrado, Santiago, Chile, 13 de julio de 1948.

De la misma manera, en una reseña de La Nación se inclinan también por su posible valor comercial, indicando que:

*“Esta última producción marca un adelanto notable en nuestro cine, ya que con este tipo de producciones se tiende a la universalización del producto. Este tema sirve para ser exhibido aquí como en Caracas, en la Habana o en Buenos Aires. En cualquier parte, la producción en cuestión será bien recibida por sus múltiples facetas de atracción.”*⁶¹¹

Además, sobre la dirección de José Bohr señala:

*“Hemos dejado para el último un aplauso para José Bohr que nos presenta su mejor producción en lo que a continuidad y corte se refiere. No hay un bache, ni un momento de inseguridad. La película tiene un ritmo ágil y todos los personajes son motivos acertadamente. Diálogo rápido y situaciones que entre cómicos y misterios tienen al público constantemente en tensión.”*⁶¹²

En la revista Ercilla, la crítica es similar, destacando también la veta comercial de la película concluyendo que lograba entretener, señalando que: *“El tema ingeniado por el propio Córdoba, es pan caliente para risa y dinero”*⁶¹³. Además, sobre José Bohr señala: *“Se observa en Bohr una mejor disposición para controlar la cinta, dándole una continuidad y dejando lo justo”*⁶¹⁴. La reseña de la revista Ecran comparte la opinión sobre el director, del cual indica: *“El mayor mérito de José Bohr, en la dirección estuvo en conseguir una interpretación pareja del conjunto de abigarrados personajes”*⁶¹⁵. Sin embargo,

⁶¹¹La Nación, “La mano del muertito”, Pág. 19. En La Nación, Santiago, Chile, 13 de julio de 1948.

⁶¹²Ibíd, p.19.

⁶¹³Revista Ercilla, La mano del muertito, Pág. 26. En Revista Ercilla, Santiago, Chile, 20 de julio de 1948.

⁶¹⁴Ibíd, p.26.

⁶¹⁵Revista Ecran, Control de estrenos; “La mano del muertito”, Pág. 18. En revista Ecran, N°913, Santiago, Chile, 20 de julio de 1948.

también señala sobre el film: *“Una película intrascendente y con cierta gracia en las situaciones. No suma ni resta nada a la producción chilena corriente.”*⁶¹⁶

Uno que ha sido marino

La película cuenta la historia de dos pobres lustrabotas santiaguinos, Cepeda, quien anhela ser marino y Silvano, un joven con una hermosa voz, quienes, un ajetreado día de año nuevo, no logran ofrecer sus servicios a nadie. Junto con ellos, se encuentra también Maruja, una bella joven que vende periódicos, amiga de la infancia de ambos y quien tampoco ha podido vender nada. Así, el trío intenta, durante el resto del día, ganar algo de dinero aunque sin éxito, más al caer la noche, y gracias a la acción y triquiñuelas de Cepeda, logran vender todos los periódicos. No obstante, al engañar a un agente de la ley, pierden todo el dinero al descubrir este último la estafa cometida. De esta forma, se quedan nuevamente sin dinero y además tienen un altercado con una pudiente pareja, Carolina y Federico, quienes aparecen cerca de ellos para ponerle gasolina a su auto.

Aquí observamos que Carolina sale un momento del auto para quitar el polvo a sus zapatos, mientras que su novio paga por la gasolina. En ese momento ve a Silvano con su maletín de lustrador y se dirige hacia él, quien la atiende y al hacerlo accidentalmente rompe su media, despertando la ira de esta. De esta manera, llama a su enfurecido novio Federico, quien increpa a Silvano y a Maruja, siendo defendidos por Cepeda, a quien golpea y patea en el suelo. Luego, de esto ambos parten dejando a tres alicaídos personajes que también parten a una miserable cafetería a comer algo, de la cual, por lo demás, huyen sin pagar. Así, vuelven a las calles, para que Maruja les revele que los abandonara para probar suerte en lugares acomodados de la capital debido a que

⁶¹⁶Ibíd, p.18.

es joven y bella, y puede tener más opciones y así ayudar a su madre. De esta manera, y dejando atrás a un triste Cepeda y un enamorado Silvano, se dirige más allá del río, terminando en el Waldorf, un elegante boite, y encontrándose allí con Federico, quien además de reconocerla, le ofrece trabajo y le entrega una tarjeta con su nombre.

Mientras tanto, y después de transcurrido algún tiempo, vemos que Cepeda y Silvano han conseguido trabajo como pintores en una construcción. De esta manera, y mientras se encuentran pintando un edificio, Silvano observa que desde dentro de uno de los departamentos se encuentra Maruja trabajando como empleada de servicio mientras que Federico le coquetea. No obstante, en ese instante su precario andamio se desmorona y deben entrar por la ventana hacia el departamento para evitar caer. Una vez dentro, Cepeda coqueta con Carolina y Maruja se reencuentra con Silvano, quien la mira dolido creyendo que esta lo había olvidado. No obstante, no pueden hablar porque aparece Federico, quien los comienza a perseguir por todo el edificio, junto a un policía que lo ayuda con la persecución. Sin embargo, ambos, ayudados por los personajes del lugar, se esconden, zafando de los hombres y pudiendo escapar.

Más adelante en el tiempo, vemos como ambos personajes ahora trabajan como recolectores de basura de la ciudad de Santiago, cuando de repente, son testigos de un aparatoso asalto al banco Hispano-Chileno debido a que pasaban por ahí con su carreta recolectora de basura. En esta última, es dejado un maletín repleto de dinero por uno de los ladrones, quien tiene una cicatriz en la mano, siendo sólo esta última escena de la mano vista por Cepeda, quien se tapa los ojos al pensar que iba a ser baleado. Luego de esto, y tras ser interrogado brevemente, parte, incluso sin Silvano, hacia el basural donde depositan la basura, para después encontrarse con su amigo, con quien comienza a sacar la basura de la carreta. Así, y durante esta actividad, se encuentran con el maletín

con dos millones de pesos en su interior, el cual deciden conservar por miedo a ser involucrados en el asalto y también para poder usarlo como capital en varios emprendimientos, siempre con la condición de devolver todo el dinero, incluso con intereses.

Al mismo tiempo que esto sucede, se revela que Maruja se ha convertido en una gran cantante gracias a la ayuda de Federico, quien la ve como una potencial fuente de dinero y éxito. De esta forma es lanzada al estrellato como María del Mar, apareciendo en portadas de periódicos y revistas, además de comenzar un noviazgo público con Federico, que además le ha propuesto matrimonio. Esta noticia se anuncia masivamente en los periódicos, y es por uno de ellos que Silvano se entera que Maruja, su gran amor, se casará con otro hombre de mejor pasar que él. Mientras esto acontece, Cepeda comienza a notar que ambos son seguidos por un policía que sospecha que están involucrados en el asalto del banco. Asimismo, estos también buscan dar con los asaltantes, en un intento por limpiar sus nombres y no ir a la cárcel. Sin embargo, pasa el tiempo y un día, mientras Cepeda escucha la radio, anuncian que los asaltantes están a punto de ser atrapados en conjunto con los recolectores de basura, temiendo así el fin de su idilio financiero.

No obstante, decide ignorar esos presentimientos, y ya con varias empresas y negocios a cuesta, decide comprar el Waldorf, donde Maruja trabaja, para librarla de Federico, quien es además el administrador del lugar, y así también reunirse nuevamente con Silvano. De este modo, ambos se dirigen al boite para escuchar cantar a una elegante Maruja, también encontrándose con Carolina, quien apenas recuerda a Silvano. Este último la increpa, y esta le confiesa que está casada con Federico y que el noviazgo y proposición de matrimonio con Maruja son solo artimañas para ganar más fama y popularidad. Dicha conversación también es escuchada por Maruja, quien devastada huye corriendo

a su camerino. Debido a esto Silvano se enfurece y decide retener a Carolina en la oficina del establecimiento y con la ayuda de Cepeda, solo acordando liberarla cuando su esposo venga a buscarla, y así Silvano corre a encontrarse con su amada.

En esta oficina, y al cuidado de Cepeda, se inicia un violento altercado entre ellos, el cual desemboca en una extraña atracción entre ambos. De esta forma, aparece Federico, quien inicia una pelea contra Silvano incluso sacando una pistola para matarlo, y es rápidamente reducido por Cepeda, quien le quita el arma, además de decirle que es el dueño del lugar. Así, un derrotado Federico se dispone a salir del lugar junto con Carolina, mas esta le informa que quiere quedarse con Cepeda, y al hacer esto desata la ira de su esposo el cual intenta golpear a este último, quien además durante este forcejeo se da cuenta de una cicatriz en la mano de Federico, la misma que vio apoyada en la carreta de basura. Así, lo intenta retener, sin embargo, este se escapa para solo ser detenido a la salida del establecimiento por agentes de la ley, quienes lo apresan además de decirles a los lustrabotas que han sido vitales para la captura del criminal, además de ser compensados con un millón de pesos por cuidar del maletín. De esta manera llegamos al final de la historia, en donde observamos a Cepeda con Carolina, en un estudio y vestidos como marineros siendo fotografiados por Silvano y Maruja, quienes se besan y abrazan al tomar la fotografía.

El guión de esta comedia estuvo a cargo del actor protagónico, Eugenio Retes, importante actor cómico de la época, en conjunto con René Olivares, quienes dan forma a una cinta que toma como temática principal la vida de tres personajes pobres de los barrios populares del centro de Santiago de a principios de los años cincuenta quienes logran superar la pobreza. De esta manera, se sitúa en los alrededores del río Mapocho hasta llegar a sectores más cerca de la cordillera, aunque también en calles céntricas de Santiago y lugares relevantes

como el cerro Santa Lucía. Así, la ciudad es tan importante para el argumento y conformación de la historia que incluso el director les agradece a varias instituciones públicas de la ciudad, así como también a sus habitantes en las escenas iniciales de la cinta, escribiendo lo siguiente: *“José Bohr, productor y director, agradece sinceramente a las entidades municipales, cuerpo de carabineros y a los habitantes de Santiago, su desinteresada y efectiva cooperación en el rodaje de este film”*. A su vez, esta historia se desarrolla lentamente, utilizando para esto, varias veces, el recurso del flash forward para el largo devenir de la narración.

Esta también se forja en base a diálogos rápidos y cómicos, aunque también en algunos dramáticos y tristes sobre todo debido a las precarias condiciones de vida que deben enfrentar. De esta manera conocemos a Hermógenes Cepeda, un vivaz lustrabotas que sueña con ser un marino que recorre el mundo y quien, cada vez que hace una aportación valiosa, remata con “Uno que ha sido marino”. Es también un bondadoso hombre cuya experiencia de vida en las calles de la ciudad ha ayudado a labrar su carácter pujante y extrovertido. Aunque siempre humilde, es él quien ha sacado adelante a dos jóvenes de la calle, enseñándoles oficios que los ayudan a ganarse la vida dignamente cada día. Así también, es el apoyo y soporte emocional de estos, y quien los anima cuando decaen y les da esperanzas para llevar una vida mejor. Es, en definitiva, y como señala Maruja en un momento emocional de la película, un padre para ellos.

Esta, por su parte, es una muchacha que ha tenido que sobrevivir en las calles desde muy corta edad, y que un decisivo día de año nuevo, decide cambiar el rumbo de su vida y buscar nuevas oportunidades, diciendo: *“A este lado del río; está la miseria, el hambre. Cruzando el puente; la luz, la alegría y la ciudad. Ustedes están acostumbrados acá, estos puentes son sus mundos. Yo quiero ver*

que hay allí. Ojalá tenga suerte". Y aunque es feliz con sus amigos, resiente su pobreza y anhela una vida mejor, incluso en una pequeña conversación que sostiene con Silvano en donde este se encuentra a punto de confesarle sus sentimientos, está ríe y le dice *"Me rió porque soy una ignorante po'h, si fuera una pituca te quedaría mirando así"*. Sin embargo, cuando es una "pituca", aunque solo sea en apariencia, se siente *"extraña y desgraciada"* debido a que siente un lugar que no la ha acogido ni aceptado, y que además ha malogrado su confianza en el resto debido a que es usada solo por su belleza y talento por su inescrupuloso agente, Federico, quien pretende amarla solo para ganar dinero y fama.

Por otro lado, en contraposición a este, se encuentra Silvano, un joven melancólico que tiene como principal objetivo en la vida casarse con Maruja, y para eso tiene que, primeramente, garantizarle un buen futuro. Una vez que esto sucede, debe además convencer a una desesperanzada Maruja de que lo más importante en la vida es estar con la gente que ama sin importar la precariedad de las situaciones, incluso diciéndole: *"Pobre Maruja, todavía no conoces la vida...viniste a buscar lo que nunca tuviste y encontraste una miseria más grande que la nuestra"*. No obstante, no solo ella experimenta cambios, a Silvano también se le puede escuchar hilar mejor sus ideas y mejorar también su pronunciación, y en cierta forma, gustar de esa mejor vida, así como también a Cepeda quien incluso señala que *"ahora podremos darnos gustos, ahora podremos vengar humillaciones...¿Te acordai cuando éramos pobres?"*

Sin embargo, la lección es clara y proverbial, puede haber cambios, puede haber mejoras y así también un mejor porvenir, pero lo más importante es siempre conservar la humildad en el carácter y nunca olvidar los duros orígenes de la vida en la que se ha nacido, que aunque miserables, albergan las mejores y buenas intenciones. Así, esta vida es representada en el mismo puente del río

Mapocho y sus alrededores, así como también en los basurales y calles del centro de Santiago, alrededores que aunque representen la pobreza, se ven caóticamente cuidados y además con habitantes anónimos que también son parte de la película, formando parte de la escenografía del lugar. Esta última destaca en los lugares como la pobre casucha en donde viven mientras son recolectores de basura, así como también en la peluquería de temática marina donde se instalan, y también el elegante pero oscuro boite donde Maruja pasa sus días.

Estos últimos son parte de la festiva y alegre ciudad, son los primeros y múltiples planos de estos que destacan un gran uso del montaje para darles relevancia en la historia, además de transiciones innovadores que utilizan rápido movimientos de cámara para llegar a otras escenas. Además de estos, las escenas con imágenes de la noche santiaguina y las hermosas escenas alrededor del cerro Santa Lucía, son buenos ejemplos del uso de la fotografía en el filme. Sin embargo, en el uso de una cámara, menos estática, es lo más notorio del filme en cuanto a los aspectos técnicos, debido a que utiliza gran variedad de planos en una misma escena para indicar dinamismo, como cuando Cepeda explica a Silvano su recuerdo del asalto, y así con acercamientos, desplazamientos y planos detalle agudizan la intensidad del recuerdo. También los ángulos de los planos en ciertas situaciones son interesantes, como el primerísimo primer plano del rostro de Maruja cantando una triste tonada.

Estas canciones románticas y tristes abundan en el film, sobre todo de la mano del actor y cantante Arturo Gatica, quien interpreta varias escenas cantándolas. Así también dobla Eugenio Retes la alegre canción principal del film, “Uno que ha sido marino”, la cual es interpretada por Carlos Ulloa Díaz. El vestuario, por su parte, es mucho más variado, acompañando así los diferentes trabajos de los protagonistas, así como también a las diferentes clases sociales por las que se

mueven. La recepción y críticas, por su parte, fueron en su mayoría favorables, incluso de la revista Ecran, en la cual se señala que:

“El mayor mérito de este nuevo film chileno es la destacada actuación de Eugenio Retes. Anima un personaje que hace reír constantemente por la gracia de sus gestos, la intención de sus palabras y el ingenio de sus recursos. El personaje que compuso el actor refleja exactamente ciertas características del “roto” chileno: Retes aparece simpático, mordaz, humano, tallero, emprendedor. Es el “roto” autodidacta que sueña con ser culto, que disimula su ignorancia hablando con palabras difíciles, cuyo significado ni siquiera sospecha y que ansía la superación intelectual aún antes que el material. Explotando este personaje-auténticamente real-, Retes hace gala de una nutrida variedad de recursos y de una gama expresiva de gran riqueza emocional. Tanto éxito logra en su nuevo tipo de “Verdejo” que su categoría se nivela a la de cualquier cómico de prestigio universal”⁶¹⁷

En ese sentido, las revistas se enfocan en lo que representa la novedad de esta versión comercializable y exportable de este roto, la cual comienza a masificarse con la radiofonía, sobre todo a los estratos medios y a la clase trabajadora. Así, también la revista Ercilla, presenta una similar opinión sobre el personaje de Eugenio Retes indicando que *“Bohr da un “roto” que puede mostrarse en el extranjero”⁶¹⁸*, y que *“El film acentúa que la veta de Bohr está en lo cómico”⁶¹⁹*, además de concluir que es *“Una película chilena que se puede verse, e incluso recomendarse”⁶²⁰*. Y este revuelo de la exportación y universalidad del personaje lo entendemos debido a una breve nota de El diario

⁶¹⁷Revista Ecran, Control de estrenos; “Uno que ha sido marino”, Pág. 12. En revista Ecran, N°1079, Santiago, Chile, 25 de septiembre de 1951.

⁶¹⁸Revista Ercilla, Uno que ha sido marino, Pág. 24. En Revista Ercilla, N°856, Santiago, Chile, 25 de septiembre de 1951.

⁶¹⁹Ibíd, p.24.

⁶²⁰Ibíd, p.24.

Ilustrado, en donde se señala que el film se exhibirá en Holanda, señalando: *“La compañía “Filmimport” de La Haya, ha cerrado negociaciones con su productor y director José Bohr para presentarla en los principales teatros del Benelux, es decir Bélgica, Holanda y Luxemburgo”*⁶²¹.

Por su lado, El Mercurio señala el éxito y la buena recepción de la película entre el público, indicando que:

*“Con sala a reventar, tanto en matinée como en vermouth y noche, “Uno que ha sido marino” ha comenzado a navegar por las aguas del éxito. Eugenio Retes, en su personaje humanamente pintoresco, luce su tradicional vena humorística, junto con la excelente actuación de Hilda Sour y Arturo Gatica”*⁶²².

Reforzando la anterior, en una crítica escrita por Héctor Rocuant y publicada en La Nación se señala a razón de la producción de la cinta que:

*“Uno que ha sido marino” ha sido realizada por José Bohr con muchos sacrificios y, ¿para qué decirlo?, sin los poderosos recursos de que disponen las empresas filmicas de otros países. Esta nueva producción suya hace reir y entretiene. Para eso la filmó, y lo ha conseguido plenamente. La compañía chilena de espectáculos ha tenido el acierto de exhibirlas en dos de sus principales teatros. “Uno que ha sido marino” será un éxito de taquilla, y, en muchos aspectos, frente al tradicional escepticismo chileno, puede agregarse que es un paso, posiblemente modesto, pero paso, al fin, en el difícil avance de la cinematografía nacional”*⁶²³.

⁶²¹El diario Ilustrado, “Uno que ha sido marino”, sale para Holanda, Pág. 18. En El diario Ilustrado, Santiago, Chile, 4 de septiembre de 1951.

⁶²²El Mercurio, Todo un éxito “Uno que ha sido marino”, Pág. 34. En El Mercurio, Santiago, Chile, 18 de septiembre de 1952.

⁶²³ROCUANT, Hector, “Uno que ha sido marino”, Pág. 29. En La Nación, Santiago, Chile, 18 de septiembre de 1951.

El gran circo Chamorro

La historia comienza con un ajetreado Euríspedes Chamorro ante el día inaugural de su pobre y sencillo circo en el que funge como boletero, presentador, acomodador, vendedor de confites y payaso, entre otros⁶²⁴. En su circo además trabajan Lulú, amiga y protegida de Chamorro, y Claudio, el administrador del fundo, quien está enamorado de Lulú y quien secretamente lo desprecia porque ella solo es leal a Chamorro y no él. Aparte de sus trabajadores principales, se encuentra Fernando, el hijo de Chamorro, quien estudia medicina en Santiago y está muy cerca de graduarse de la universidad. Así, al terminar la función de su circo, recibe un telegrama en donde se señala que su hijo se ha graduado y que vaya verlo urgentemente a la capital.

De esta manera, llega a la ciudad, en donde, y luego de recorrer un sinfín de edificios públicos y terminar en la Escuela de medicina, se entera que su hijo ha desertado de la universidad, estudiando solo cuatro años y, ahora, teniendo un paradero desconocido. Luego de esto, muy deprimido se va a una cantina llamada “El pollo dopado”, un establecimiento de muy baja categoría en donde sorpresivamente encuentra a su hijo borracho y a punto de ser echado a golpes por no querer pagar. Chamorro al ver esto, lo saca del lugar, llevándolo de vuelta a la pensión donde se hospeda y en donde, además, le confiesa todo lo sucedido; Fernando ha abandonado los estudios debido a un intenso noviazgo con una mujer que lo ha dejado por ser pobre y no poder mantenerla. De esta forma, ambos vuelven al circo, solo para encontrarse con una terrible situación; Claudio, al enterarse, por parte del payaso Cucurucho y en una casual

⁶²⁴La Cineteca de la Universidad de Chile restauró este film por primera vez, en conjunto con la Fundación Séptimo Arte y la colaboración de TVN, exhibiendo su versión restaurada el año 2016.

conversación, que Chamorro no posee las escrituras del circo, y lo ha engañado, con un falso telegrama escrito por el mismo, para hacer que Chamorro viaje a Santiago con el propósito de vender el circo durante su ausencia.

Así, y sin su circo ni fuente de trabajo, ambos regresan resignados a la humilde pensión donde Chamorro vive junto con Lulú, en donde milagrosamente encuentran estacionada una vieja goleta que es vendida por su dueño. Chamorro entonces decide comprarla, con la ayuda de Lulú, con la intención de dedicarse al transporte de pasajeros de pequeños pueblos hacia la capital. De esta manera, ahora siendo chofer, y su hijo, asistente de viaje y cobrador, emprenden el primer y accidentado viaje, en el cual logran recaudar una buena suma de dinero, más al final de este, Fernando es visitado por Sara, la novia por la que abandonó sus estudios y quien ahora se dirige a Valparaíso. Fernando, al verse cautivado por ella nuevamente, decide acompañarla utilizando el dinero que ganaron en el viaje, dejando a una enamorada Lulú y a un decepcionado Chamorro.

Sin embargo, el antiguo artista circense no cesa y continúa con su nuevo emprendimiento, iniciando así su segundo viaje, esta vez acompañado por Lulú como cobradora y asistente. No obstante, y debido a la gran tristeza y preocupación que siente por el futuro incierto de su hijo, se distrae manejando, perdiendo el control de la goleta y provocando un accidente. Al ocurrir esto, se presentan las fuerzas de la ley, quienes, al inspeccionar lo sucedido, descubren que no tiene licencia para conducir, siendo inmediatamente arrestado. De esta manera, pasa quince días en una pequeña cárcel del pueblo, en donde llega incluso a ser querido y apreciado, más puede partir cuando Lulú paga su fianza. Es en ese momento, esta le cuenta que la goleta ha quedado en muy mal estado, necesitando una gran suma de dinero para arreglarla, así que, y debido a que no

pueden seguir trabajando, deciden partir a Valparaíso, con el objeto de buscar una vida mejor y tal vez, encontrar a Fernando.

Una vez en la ciudad porteña, Chamorro comienza a trabajar como panadero, mientras que Lulú lo espera en casa de una amiga. No obstante, no cuenta con los conocimientos de dicho oficio, por lo que fracasa y es despedido rápidamente de la panadería, razón por la cual se dirige a una agencia de empleos, en donde consigue un pequeño trabajo como encerador de pisos en una elegante casa. Al mismo tiempo que esto sucede, observamos a un elegante Fernando, quien ahora se apellida Álvarez Lauria y trabaja como secretario de un importante ingeniero de la Corporación Cuprífera Nacional. De esta manera, mientras se encuentra en la oficina donde trabaja, conoce a Margarita, hija de su jefe, quien siente inmediata atracción por él, invitándolo a comer a su casa y junto a su padre.

Fernando, luego de esto, se dirige al departamento donde reside y nos enteramos de toda la verdad; Aún mantiene una relación con Sara, quien lo ha ayudado a conseguir ese importante trabajo en base a la suplantación de identidad de un hijo del amigo del padre de Margarita. Además, nos enteramos que Sara mantiene una relación de amante con este amigo del jefe de Fernando, quien la mantiene, además de guardar el secreto de su novio. Debido a todo esto Fernando, harto de esta situación y por su nuevo interés amoroso por Margarita, decide acabar con la relación con Sara y abandonarla, no sin antes ser amenazado por esta, quien le dice que puede contarle todo y arruinar su nueva situación. Con todo, el hijo de Chamorro sigue adelante con su plan y va a la cena con Margarita y su padre, en donde se besan e inician una relación, que rápidamente avanza en el tiempo hasta llegar a celebrar una fiesta de compromiso.

En ella, se encuentran todos los amigos y conocidos de la familia de Margarita, es decir, pudientes y elegantes personas, aunque también Chamorro, quien coincidentemente ha conseguido ese trabajo de encerador en la casa de Margarita debido a dicha fiesta. Esta última, al ser tan concurrida, carece del personal necesario, como por ejemplo, de mozos, por lo que contratan a un inexperto Chamorro, quien incurre en ridículas situaciones con los invitados hasta que, de pronto, reconoce a su hijo Fernando, a quien señala gritando y emocionando por al fin haber encontrado a su hijo, más los presentes en el lugar lo tildan de loco y borracho e intentan sacarlo del lugar a golpes. Ante esto, Fernando reacciona con ira, ayudando a su padre y confesando, en frente de todos, que es hijo de Chamorro y que ha mentido todo este tiempo. Luego de esto, Fernando y Chamorro logran reparar la goleta y vuelven a trabajar en el rubro de los viajes interprovinciales.

Al finalizar uno de estos, Fernando es visitado por Margarita, quien le confiesa que su padre también era un hombre muy pobre, lo que no impidió que se casase con su acomodada madre. Luego de esto le dice que aún lo ama y que siempre estuvo al tanto de la verdad de sus orígenes debido a que Sara secretamente se lo contó después de que Fernando rompiera con ella. De esta manera ambos se quedan juntos, mientras que Lulú es aceptada por Chamorro como si fuera una hija más, entendiendo que Fernando le ve como una hermana y no como un interés amoroso. Posterior a esto, el tiempo pasa, y vemos cómo Chamorro ha recuperado su circo y Fernando ha retomado los estudios, finalmente graduándose como doctor y casándose con Margarita. De esta forma llegamos al final, en donde observamos a todos felices como una gran familia mientras que se muestran alegres escenas de payasos y trapecistas.

El guion de este drama con toques humorísticos fue realizado por los dos famosos actores que aparecen como protagonistas de esta cinta; Eugenio Retes y

José Guixé. Su temática principal se basa nuevamente en las andanzas de un pujante y trabajador emprendedor del mundo popular, quien sueña con sacar a su hijo de este mundo, un hijo, que, gracias a la educación y los esfuerzos de su padre, puede cumplir su sueño de tener una vida mejor. De esta manera se sitúa en lugares de asistencia masiva y popular, como por ejemplo el circo que vemos inicialmente, pequeños y pobres pueblos, además de pensiones y cantinas que sirven de refugio a los más pobres. No obstante, y debido a la historia de Fernando, vemos también elegantes casas, oficinas e imperantes edificios públicos, lo que deja por conclusión que las ciudades, de Santiago y Valparaíso en este caso, son usadas para reflejar el contraste y la movilidad social entre clases. Es esta movilidad, que durante los años cincuenta, es quizás más plausible que en los años anteriores, o mejor dicho, es tratada de una forma más dignificada y menos caricaturizada, en donde se puede, con mucho esfuerzo, salir de la pobreza e incluso subir en la escala social.

En cuanto a su narratividad lineal, utiliza varios recursos como, por ejemplo, los múltiples flash forward para avanzar rápidamente en la historia, así como también una interesante escena en donde Chamorro rompe la cuarta pared, hablándole a la cámara para explicarle lo increíblemente inusual de esta historia, señalando que *“Estas cosas suceden solamente en las películas”*. Este último, tiene varios diálogos cómicos y se caracteriza por las bromas rápidas e ingeniosas, que, no obstante, es constantemente humillado por su pobreza. Es también un experimentado artista circense con una gran mente comercial, quién y por azares del destino, se ha hecho con el circo del anciano payaso Mosquito al morir este último. Con este ha podido surgir desarrollando su talento y casi siempre abaratando costos en personal debido con labores que él mismo realiza. Así también ha criado a su hijo y a Lulú, una huérfana que ha crecido bajo la protección y el cariño de Chamorro. Y aunque en un primer momento Chamorro

no la ve solo como una hija, sino más bien está enamorado de ella, rápidamente entiende que debe fungir como un padre para ella.

Es en esta misma labor de padre en donde destaca debido a la esforzada crianza de Fernando, un hombre que ha crecido para convertirse en un brillante estudiante de medicina. Sobre su madre, se infiere que murió en el parto de su hijo y sin tener la posibilidad de conocerlo, razón por la cual escoge su especialización en ginecología. Sin embargo, y quizás por la soledad en que se encuentra, su vida en la capital lo perturba, entregándose a relaciones dependientes y a vicios como el alcohol. De esta manera conocemos también a Sara, quien lo conduce por un camino exitista y de arribismo el cual aún no puede permitirse debido a su condición de estudiante. Es debido a ese arribismo que lo caracteriza, porque conoce también a Margarita, aunque ella es distinta a Sara, es una mujer educada, refinada y muy inteligente, y que por cierto, no necesita demostrar una falsa vida de éxitos materiales.

Su compromiso revela la visibilización de los grupos medios, el cual es representado mediante el ascenso de Fernando, gracias al esfuerzo de su padre, a sus estudios en una carrera universitaria y tradicional, y al matrimonio entre una adinerada mujer de la elite. Así, y mientras ella le revela la historia de sus padres, le dice a Fernando: *“No te queda bien esa tenida de cobrador Fernando. Eres demasiado fino, demasiado delicado, un poco arribista pero trabajador”*. Así, aunque en un primer momento intentó deslumbrar con mentiras, vio en él a un trabajador hombre con intenciones de salir adelante junto con ella. Así también, la elegante presencia de Fernando también jugó un rol importante en este romance, quien en varios momentos se ve con trajes y perfectos peinados cuando se encuentra en lugares acomodados como trabajo, y ropas más destartaladas, aunque siempre cuidadas, cuando está con su padre. En ese sentido, y tomando como ejemplo a Fernando, el vestuario y

caracterización, son en extremo cuidados y altamente estilizados, como por ejemplo con los trajes de los pobres payasos, los trajes a la moda de Margarita y la sencilla, aunque glamorosa ropa de Lulú, algo común de la moda de los años cincuenta.

En ese sentido, también es detallado el uso de la escenografía, decorado e iluminación, en donde, por ejemplo, se utilizan varios lugares de acuerdo con los acontecimientos de la historia. De entre ellos destacan el caótico circo, tanto en sus escenas exteriores como interiores, la cantina como un sucucho subterráneo, oscuro y peligroso, el interior del inseguro bus, así como también el ambiente fabril de la panadería y la elegante y moderna de casa de Margarita y su padre. Con respecto al uso de la cámara, algo a destacar es la detallada presentación de los créditos con temática circense, en donde las rápidas transiciones, juegos de luces y sombras, y en general, montaje presentan una gran innovación con respecto al resto de sus filmes. Además de esto, algo más notorio son los primerísimos primeros planos de los rostros, especialmente aquellos de los payasos al final de la película y también el travelling de Chamorro viajando en la moto, aunque lo realmente notable de este filme, son los grandes planos de las ciudades, sobre todo los de Santiago y sus imponentes instituciones públicas, los cuales son siempre presentados desde arriba hacia abajo en un intento por acentuar la majestuosidad y desarrollo del propio país, al mismo tiempo que empequeñecen a Chamorro.

Es este mismo sentimiento nacionalista, se ve en las canciones interpretadas en el varias escenas en el filme, como cuando nace un bebé dentro del bus y todos entonan “Soy Chileno” de José Bohr, una canción sobre lo hermoso de nacer en Chile, además de “Atrácale el bote” interpretada por Xiomara Alfaro, famosa cantante cubana y también compuesta por el director. Sobresalen además un vals interpretado por la destacada actriz Malú Gatica. Y son justamente sus

interpretaciones las que le merecen una breve nota en El diario Ilustrado, la cual señala lo siguiente:

*“José Bohr, además de haber dirigido la última película chilena, “El gran circo Chamorro”, es autor de agradables melodías que se cantan en el film. Malú Gatica y Xiomara Alfaro tienen a su cargo la interpretación de estas canciones en el desarrollo argumental de la película, que tiene a Eugenio Retes como figura principal.”*⁶²⁵

Sobre la una de estas intérpretes, y con respecto a la exhibición internacional e exportación de la película, Xiomara Alfaro, se desató una polémica racial propia de la ignorancia de la época, la cual es explicada de la siguiente forma en la revista Ercilla:

*“En un diario de la tarde se destacó el peligro que encerraba para el prestigio exterior de Chile el que la película mostrará en una escena a una orquesta negra. El vespertino comentó que podría creerse negros a los chilenos. La alusión escoció en la epidermis a músicos y director del film, hasta llegar a oídos del embajador de Cuba, Hernández Portela, que se mostró indignado. Estimó insultante la discriminación racial respecto de sus compatriotas. Los músicos aludidos son cubanos.”*⁶²⁶

Por su parte, la crítica escrita en el diario La Nación, apunta a la popularidad de la cinta entre el público popular, señalando:

⁶²⁵El diario Ilustrado, Agradables melodías en “El Gran circo Chamorro” , Pág. 15. En El diario Ilustrado, Santiago, Chile, 3 de noviembre de 1955.

⁶²⁶Revista Ercilla, “Gran Circo Chamorro anima discusión racial”, Pág. 27. En Revista Ercilla, N°1073, Santiago, Chile, 22 de noviembre de 1955.

*“El argumento de la película, aunque carente de todo valor, es simpático y conseguirá un éxito extraordinario en los cines de barrio, por su directo lenguaje a la modalidad del pueblo.”*⁶²⁷

Además, añade que:

*“El mismo tema, dialogado con mayor calidad, habría robustecido considerablemente la cinta. El guion hablado de “El gran circo Chamorro”, es, a nuestro juicio, el punto vulnerable de la cinta, o mejor dicho, parafraseando el título de una antigua canción de José Bohr, el sitio de la película ha tenido un lunar...”*⁶²⁸

Por otro lado, en la revista Ecran, sin embargo, la crítica es, finalmente, favorable para la cinta del director, en donde se expresa que:

*“Técnicamente, “El gran circo Chamorro” constituye un evidente paso adelante en la industria cinematográfica nacional. Desde el guion mismo-que tiene una sucesión normal y lógica de los acontecimientos-hasta los efectos más insignificantes, están cuidados con esmero e intención artística. La fotografía es ambiciosa y logra su objetivo: crear el ambiente y dar la atmósfera adecuada para cada secuencia del filme. ¡Muy bien! Buena también la factura total de la película.”*⁶²⁹

⁶²⁷VALENZUELA, Renato, Comentario sobre cine: “El gran circo Chamorro”, Pág. 19. En La Nación, Santiago, Chile, 16 de noviembre de 1955.

⁶²⁸Ibíd, p.19.

⁶²⁹Revista Ecran, Control de estrenos; “El gran circo Chamorro”, Pág. 12. En revista Ecran, N°1294, Santiago, Chile, 18 de noviembre de 1955.

3.1.2 Sistematización de filmes

En el presente apartado se presentarán las fichas técnicas de las películas revisadas con anterioridad.

1. FLOR DEL CARMEN

Fecha de estreno: 28 de marzo de 1944.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: Amanda Labarca.

Casa productora: Patria Films.

Argumento: Ambientada en el campo chileno, el filme narra el romance prohibido entre la hija de un importante capataz de fundo, Flor, con uno de los peones de su padre, quien además la quiere casar con un rico hacendado al que le debe dinero.

Intérpretes: Blanca de Valdivia (Flor), Carlos Mondaca (Lorenzo), Jorge Quevedo (Lucas), Romilio Romo (Nicasio), Elena Puelma (Venancia), Mario Morgado, Cora Díaz, Blanca Sáez, Félix Bustos, Manolo González, Juan Miquel, Alejo Calmels, Pedro Quiroga, Luis Díaz, Raúl Fuenzalida. Con la participación especial del grupo folclórico Los cuatro huasos.

Jefe de producción: Ignacio Domínguez Riera.

Dirección de fotografía: Luis Graziani.

Sonido: Alfredo Rodríguez.

Montaje: Juan Pinotti.

Arte: Alfredo Torti (decorados), Productos Brix (Maquillaje).

Música: Donato Román Heitman.

Duración: 75 minutos.

Formato original: 35 mm/ Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Chile.

Notas: El filme se estrenó conjuntamente en el Teatro Santa Lucía, Teatro Continental y Teatro Cervantes (Véase anexo números 16 y 17).

La cinta se encuentra en la actualidad en la Cineteca Nacional y fue restaurada el año 2011, en un proyecto conjunto entre la Cineteca Nacional de Chile y la Cinemateca del Pacífico, en donde se realizó una restauración física de esta cinta a partir de dos copias estándar: una encontrada en una feria libre en Santiago y otra que había sido depositada por un particular en la Cineteca Nacional de Chile⁶³⁰. Las dos cintas completaron íntegramente la película para que, posteriormente, en los estudios Cinecolor Argentina, se realizará un internegativo en 35mm, un negativo de sonido y dos copias en el mismo formato⁶³¹. Finalmente, durante los años 2018 y 2019, la Cineteca Nacional realizó un proceso de digitalización en formato 4K, siendo restauradas las imágenes, eliminando rayas y daños, también estabilizando el parpadeo en ciertas escenas y corrigiendo el color. Además, se hizo una a restauración de sonido que fue realizada por una post productora externa⁶³².

2. LA DAMA DE LAS CAMELIAS

Fecha de estreno: 14 de enero de 1947.

⁶³⁰MARÍN, Pablo. Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta. Pág. 44. Editorial Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago, Chile, 2020.

⁶³¹Ibíd, p.44.

⁶³²Ibíd, p.44.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: César Tiempo-Basado en la obra homónima de Alejandro Dumas.

Casa productora: Chile Films.

Argumento: Ambientada en los ambientes populares de Santiago de los años cuarenta, cuenta la historia de una actriz popular cómica, La Desideria, quien por azares del destino, llega a obtener el papel principal de una de las películas más importantes del cine nacional.

Intérpretes: Ana González (la Desideria), Roberto García Ramos (Max Longo), Héctor Quintanilla (Tío de Desideria), Juan Corona, Lucy Lanny, Plácido Martín, Alejandro Lira, Ítalo Martínez, Pepe Harold, Vicente Sallorenzo, Héctor Marques, Gabriel Maturana, Hans Lahr, José Pi Canovas, Mireya Véliz, Renato Valenzuela, Onofre Vidal Oltra, Eugenio Novion. Con la participación especial de Manolita Fernández, María Llopart y Hernán Castro Oliveira.

Jefe de producción: Mario Colle.

Asistente de dirección: Jorge Délano.

Dirección de fotografía: Ricardo Younis (director), Andres Martorell (cámara), Mariano Barrueto (ayudante).

Sonido: Eduardo Andersen y Ludwig Wulff.

Montaje: Nelo Melli.

Arte: Aquiles Nordio, Jorge Claude, Hermindo Narben (En los decorados), F. Morales (Pinturas), Flora Belloni (en el vestuario sobre diseños de Thea Berkitz), Olga Martínez (en los peinados) y Julio Errazti (en el maquillaje).

Música: Carlos Llanos.

Duración: 95 minutos.

Formato original: 35 mm/ Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Santiago, Chile.

Notas: El filme se estrenó en el Teatro Santiago (véase figuras número 18 y 19).

La cinta de 35mm se encuentra en la actualidad en la Cineteca Nacional de Chile. El año 1992 se realizó una restauración de una copia de 16mm, encargada por el Área de cine de la división de cultura del Ministerio de Educación en donde se completó el sonido además de obtenerse nuevos negativos de sonido e imagen, además de copias para exhibición⁶³³. Posteriormente, el año 2019, el laboratorio de la Cineteca Nacional restauró la cinta digitalmente y en formato 4K, en donde se eliminaron algunas manchas e imperfecciones, situadas principalmente en los comienzos y fines de cada rollo, además de una corrección de color⁶³⁴. Nuevamente la restauración del sonido fue realizada por una post productora externa⁶³⁵.

3. SI MIS CAMPOS HABLARAN

Fecha de estreno: 1 de julio de 1947.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: Francisco Coloane-Basado en los escritos de Vicente Pérez Rosales.

Casa productora: Araucanía Films.

Argumento: Ambientada en las postrimerías del siglo XIX, narra la historia de la llegada de un grupo de colonos alemanes al sur de Chile. De entre los hijos de los primeros colonos llegados al país se dará un triángulo amoroso entre los hermanos Simón y Daniel y la joven Andrea, mientras que al mismo tiempo se suscitan conflictos entre los hermanos quienes se debaten en aceptar su realidad en el campo chileno.

⁶³³Ibíd, p.45.

⁶³⁴Ibíd, p.45.

⁶³⁵Ibíd, p.45.

Intérpretes: Armando Bó (Simón), Rodolfo Onetto (Daniel), Chela Bon (Andrea), Esther Soré, Roberto Parada, Meche Calvo, Arturo Gonzalvez, Tita Brandy, Diego Kutzbach y Carlitos Bon.

Jefe de producción: Salvador Grasso.

Asistente de dirección: Raúl Nuñez.

Dirección de fotografía: Ricardo Younis y Mariano Barrueto (ayudante de cámara).

Sonido: Eduardo Andersen y Ludwig Wulff (ayudante de sonido).

Montaje: Luis Bañados.

Arte: Fernando Morales y Luis Caffi (en los decorados), Flora Belloni (vestuarios), Julio Errazti (en el maquillaje) y Thea Berkitz (diseños).

Música: Donato Román Heitman.

Duración: 72 minutos.

Formato original: 35 mm/ Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Chile.

Notas: La película fue estrenada conjuntamente en los teatros Real y Santiago (Véase figuras número 20 y 21).

4. TONTO PILLO

Fecha de estreno: 9 de marzo de 1948.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: Luis Córdoba-Darío Guevara.

Casa productora: Producciones José Bohr.

Argumento: Ambientada en el campo chileno, el filme narra la historia de Chepo, el mayor de siete hermanos huérfanos, quien se ve obligado a ir a la

capital al rescate de uno de sus hermanos. Una vez en Santiago, vivirá una serie de divertidas y peligrosas aventuras.

Intérpretes: Lucho Córdoba (Chepo), Olvido Leguía (Patricia), Esther Soré (novia de Segundo), Carlos Mondaca (Segundo), Lucy Lanny (María del Tránsito), Rubén Darío Guevara, Rolando Caicedo, Ernestina Paredes, Esther López, Gerardo Grez, Carmen Inclan, Amparito Landaeta, Silvio Juvesi, José Guixé, Cora Reyes, Chito Faro, Victoria Duval, René Squella, Humberto Onetto.

Jefe de producción: Mario Colle.

Dirección de fotografía: Andrés Martorell y Enrique Soto (ayudante de cámara).

Sonido: Alfredo Rodríguez.

Montaje: Enrique Lazzeri.

Arte: Carlos Godefroy y Alfredo Torti (en los decorados), Julio Errazti (maquillaje).

Música: Fernando Lecaros Sánchez.

Duración: 106 minutos.

Formato original: 35 mm/Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Chile.

Notas: La cinta fue estrenada conjuntamente en los teatros Real y Santiago (Véase figuras número 22 y 23).

La cinta, de 35mm con sonido monofónico, se encuentra actualmente en la Cineteca Nacional de Chile, trasladada el año 2018 desde la Fundación de Imágenes en Movimiento, quienes la recibieron por parte de Daniel Bohr, (hijo del director), justo después de la muerte de su padre⁶³⁶. Posteriormente la Cineteca Nacional digitalizó la cinta en un formato 4K, para luego en el año 2019 restaurarla digitalmente, corrigiendo la luz y estabilizando la imagen, en

⁶³⁶Ibíd, p.46.

donde nuevamente la restauración de sonido fue realizada en una post productora externa⁶³⁷.

5. MIS ESPUELAS DE PLATA

Fecha de estreno: 25 de mayo de 1948.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: Rubén Darío Guevara.

Casa productora: Producciones José Bohr.

Argumento: Ambientada en el pequeño pueblo ficticio de Los Aromos, cuenta la difícil historia de amor entre Raquel, la nueva empleada de la oficina de correos y Juan, el herrero del pueblo, quien es aborrecido por Rudecindo, el rico hacendado del pueblo.

Intérpretes: Lucy Lanny (Raquel), Arturo Gática (Juan), Gabriel Araya (Salvador), Arturo Gonzalvez (Rudecindo), Plácido Martín, Sergio Romero, Leda Vial, Oscar Olivares, Iris del Valle, Conchita Buzón.

Jefe de producción: Mario Colle.

Dirección de fotografía: Andrés Martorell y R. Vega (ayudante de cámara).

Sonido: Alfredo Rodríguez.

Montaje: F. Díaz y Gorigoytia.

Arte: Carlos Godefroy y Alfredo Torti (en los decorados), Julio Errazti (maquillaje).

Música: Fernando Lecaros y Donato Román Heitman.

Duración: 60 minutos.

Formato original: 35 mm/Blanco y negro.

⁶³⁷Ibíd, p.46.

Idioma: español.

Rodaje: Chile.

Notas: La cinta fue estrenada en el Teatro Santiago (Véase anexo números 24 y 25).

La cinta de 35mm se encuentra actualmente en la Cineteca Nacional de Chile. En el año 2019 la Cineteca realizó un trabajo de limpieza del material filmico en los laboratorios de la Cineteca, para reparar empalmes y roturas⁶³⁸. Posteriormente, bajo la misma institución, se realiza una digitalización en el formato 4K, una restauración digital en donde se hizo una corrección del color y una estabilización de la imagen. Con respecto a la restauración de sonido, esta fue realizada en una post productora externa⁶³⁹.

6. LA MANO DEL MUERTITO

Fecha de estreno: 12 de julio de 1948.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: Rubén Darío Guevara-Luis Córdoba.

Casa productora: Producciones José Bohr-Chile Films.

Argumento: Ambientada en Santiago popular, cuenta las cómicas desventuras de Nico, un peluquero aficionado a las novelas policiales, quien se ve involucrado en uno de los mayores misterios criminales de la ciudad de Santiago.

Intérpretes: Lucho Córdoba (Nico), Olvido Leguía (Agata), Lucy Lanny (Alicia), Rubén Darío Guevara, Avelina López Piris, José Guixé, Victoria Duval, José Cánovas, Arturo González, Sergio Romero.

⁶³⁸Ibíd, p.47.

⁶³⁹Ibíd, p.47.

Jefe de producción: Mario Colle y José Bohr.

Dirección de fotografía: Andrés Martorell y R. Vega (ayudante de cámara).

Sonido: Alfredo Rodríguez.

Montaje: Gorigoytia.

Arte: Carlos Godefroy y Alfredo Torti (en los decorados), Julio Errazti y Adriana Aldunate (maquillaje).

Música: Fernando Lecaros.

Duración: 106 minutos

Formato original: 35 mm/Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Chile.

Notas: La cinta se estrenó conjuntamente en los teatros Real y Santiago. (véase anexo números 26 y 27).

Actualmente la Cineteca Nacional de Chile conserva dos copias de 35mm y un duplicado negativo realizados, en el año 2007, desde una copia estándar con soporte en nitrato en los laboratorios de la Universidad Autónoma de México⁶⁴⁰. Luego, en el año 2018 se realizó en una digitalización en formato 4K en el laboratorio de la Cineteca Nacional para que posteriormente, en el 2019, se procediera a una restauración digital en donde se eliminaron detalles como rayas y fallas ubicadas en los finales e inicios de cada rollo⁶⁴¹. La restauración del sonido fue realizada por una post productora externa⁶⁴².

7. UNO QUE HA SIDO MARINO

Fecha de estreno: 17 de septiembre de 1951.

Dirección: José Bohr.

⁶⁴⁰Ibíd, p.48.

⁶⁴¹Ibíd, p.48.

⁶⁴²Ibíd, p.48.

País: Chile.

Guion: Eugenio Retes-René Olivares.

Casa productora: Producciones José Bohr.

Argumento: Ambientada en el centro mismo de la capital, narra la historia de dos pobres lustrabotas quienes, de la noche a la mañana, verán cambiada su suerte al encontrarse un maletín con mucho dinero abandonado al frente de un banco.

Intérpretes: Eugenio Retes (Cepeda), Arturo Gatica (Silvano), Hilda Sour (Maruja), Eva González, Rolando Caicedo, Arturo González, Elena Moreno, Vicente Sallorenzo Gallo-Contreras, Alberto Méndez, Eduardo Navedo.

Jefe de producción: José Bohr.

Asistente de dirección: Adolfo Silva.

Dirección de fotografía: Andrés Martorell y M. Ferrer (ayudante de cámara).

Sonido: Eduardo Andersen.

Montaje: I. Bañados.

Arte: Carlos Godefroy (en los decorados) y Nicanor Marticorena (muebles).

Música: Donato Román Heitman con canciones de José Bohr.

Duración: 85 minutos.

Formato original: 35 mm/ Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Santiago, Chile.

Notas: La cinta se estrenó conjuntamente en los teatros Santiago y Victoria (véase anexos números 28 y 29).

Actualmente la cinta de 35 mm se encuentra en la Cineteca Nacional de Chile desde que, en el año 2017, se restaura una copia proveniente de la Fundación de Imágenes en Movimiento (donada por el hijo del director, Daniel Bohr), en donde se reparó primero físicamente y se le realizó una limpieza para su

efectiva digitalización en formato 4K⁶⁴³. Luego, en el año 2019, se digitalizó en dicho formato, además, removiendo imperfecciones y rayas, siendo el sonido restaurado en una post productora externa⁶⁴⁴.

8. EL GRAN CIRCO CHAMORRO

Fecha de estreno: 14 de noviembre de 1955.

Dirección: José Bohr.

País: Chile.

Guion: Eugenio Retes-José Guixé.

Casa productora: Producciones José Bohr.

Argumento: Ambientada en Santiago, cuenta la historia de un dueño de un circo, Euríspides Chamorro, quien al viajar a Santiago en búsqueda de su hijo, es víctima de un engaño, perdiendo su circo y fuente de ingresos. De esta manera, iniciará un trayecto por varios lugares en búsqueda de trabajos y también de jocosas aventuras.

Intérpretes: Eugenio Retes (Euríspides Chamorro), José Guixé (Fernando Chamorro), Elsa Villa (Lulú), Gerardo Grez (Claudio), Iris del Valle, Juan Leal, Conchita Buzón, Rolando Caicedo, Ester López, José Perlá, Ernestina Paredes, Pancho Huerta, Francisco Adamus, Eduardo Gambo, Jorge Sallorenzo, Agustín Orrequia, Doris Guerrero, Rafael Frontaura, Xiomara Álfaro. Con la actuación especial de Malú Gatica (Margarita).

Jefe de producción: José Bohr.

Asistente de dirección: Adolfo Silva.

Dirección de fotografía: Andrés Martorell y Domingo Sierra (ayudante de cámara).

Sonido: Jorge di Lauro y Eduardo Figueroa (asistente de sonido).

⁶⁴³Ibíd, p.49.

⁶⁴⁴Ibíd, p.49.

Montaje: Jorge Silva Taulis.

Arte: Ricardo Pérez de Castro (utilería), Julio Errazti (maquillaje), Marcelo Montero (supervisor de decorados interiores).

Música: Donato Roman Heitman.

Duración: 107 minutos.

Formato original: 35 mm/Blanco y negro.

Idioma: español.

Rodaje: Chile.

Notas: La cinta se estrenó conjuntamente en los teatros Central y Santa Lucía (véase anexo números 30 y 31).

La Cineteca de la Universidad de Chile restauró los negativos originales por primera vez, en conjunto con la Fundación Séptimo Arte y la colaboración de TVN, exhibiendo su versión restaurada el año 2016. Además, actualmente y desde el 2018, una restauración de una copia de 16mm de la cinta se encuentra en la Cineteca Nacional de Chile, después de ser trasladada desde la Fundación de las Imágenes en Movimiento, quienes la conservaban desde su donación por Daniel Bohr (hijo del director), justo después de la muerte de su padre⁶⁴⁵. Posteriormente, en el 2019 se digitalizó la copia en un formato 4K, en donde, además se realizaron reparaciones y una limpieza para su escaneo. Durante este proceso se eliminaron manchas, se corrigió el color y roturas en fotogramas y se quitó el parapetado a las imágenes, dejando la restauración de sonido a una post productora externa⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵Ibíd, p.50.

⁶⁴⁶Ibíd, p.50.

CONCLUSIÓN

En Chile, desde principios de siglo XX, las progresivas olas modernizadoras configuraron una naciente, pero pujante industria cultural nacional, la cual se forjó en base a sucesivos avances tecnológicos en un país todavía muy joven para poder abrazarlos. Su estudio, por tanto, exige de una comprensión especial que contemple a cabalidad el inestable contexto histórico, social, económico y político por el que los chilenos transitaron. La identidad de estos chilenos, en ese entonces, estuvo también marcada por esta modernización, la cual propició también una serie de discursos raciales e identitarios en respuesta al acelerado proceso, los cuales intentaron dar con una idea de chilenidad ante las poderosas influencias extranjeras. Y esta respuesta vino, entre otras cosas, de la mano de un roto y un huaso como elementos insignes de la identidad chilena, quienes, en el cine, durante la década del cuarenta y de parte de José Bohr, tuvieron su mayor apogeo. Su cine, además, puede considerarse como un compendio de varias otras producciones insertas en el campo de las industrias culturales, como la historieta; con Juan Verdejo, la radio; con los actores y actrices de radioteatro y la industria discográfica nacional; con cantantes populares, entre otros.

Así, su popularidad y trayectoria como artista integral, tanto en el extranjero como en el país, le perpetraron en la opinión pública y garantizaron su reconocimiento social. Fue él quien, por lo demás, representó, en la mayoría de sus filmes y en múltiples ocasiones, a personajes que habitaban en pequeños pueblos de campo y en ambientes populares de la ciudad de Santiago. Estos, además, eran generalmente los protagonistas de intrincadas comedias y dramas, los cuales eran ampliamente aceptados y legitimados por los públicos, y en donde siempre había mucho humor, lecciones altamente moralizantes y finales

felices, finales, que por cierto, merecían debido su intachable sentido de la moral; eran bondadosos, generosos, justos, amables y gozaban de un excelente humor ante la vida adversa a la que se enfrentaban. Por qué José Bohr enfocó las temáticas de sus filmes en aquellos sujetos tiene varias respuestas, pero de entre ellas, destacan algunas posibles salidas. La primera corresponde a la cercanía de los temas para lograr captar a una masa popular y trabajadora que disfrutaba de sus películas, además de la popularidad de sus intérpretes, el lenguaje que adoptan estos, el tipo de música que acompaña grandes escenas y por supuesto los patrióticos discursos de esfuerzo y superación que dignificaban al espectador más pobre y humilde del cine.

De esta manera, y en definitiva, se podría determinar que la veta comercial que le otorgaban las temáticas cercanas de sus filmes hacían del cine un terreno exitoso y próspero para Bohr. Y en este terreno, fueron también, y sin duda alguna, las variadas ocupaciones que Bohr tuvo, las que ayudaron a que se plasmara como un activo agente de producción dentro de la industria cultural. Así, dentro de las producciones de sus películas generalmente podemos observar, mediante los créditos, que funge, además de su rol como director, como productor, como guionista, compositor y a veces, incluso, como actor. En ese sentido, es también un empresario motivado por una gran pasión por los espectáculos masivos, y que debe, por lo demás, hacer dinero para financiar las propias y múltiples productoras que fundó a lo largo de los años cuarenta, no por esto dejando de lado sus pretensiones estéticas y artísticas, sobre todo al recurrir a grandes artistas e intelectuales de la época para lograr el éxito en sectores populares. Asimismo, y bajo la lógica de mercado, realiza múltiples funciones, logrando optimizar sus producciones con los escasos recursos económicos con los que cuenta.

Es ese su mayor mérito y rol dentro de la industria de ese entonces, captar temáticas populares que se identificaran con el público que asistía a los numerosos cines de barrio que existían en ese entonces, y así ganarse su simpatía y lealtad. Estos “ñatitos” o “rotos de platea” como se les llamaba peyorativamente por esa época, fueron fundamentales para configurar su éxito, al que ofreció rápidos y numerosos estrenos a lo largo del señalado periodo. Así, la gente reconocía las películas de Bohr debido a su continuidad y, dentro del panorama del periodo, él era uno de los pocos cineastas que tocaba temáticas propiamente chilenas. La crítica de la época, por su parte, también avalaba el sentir del público sobre el cine industrial de José Bohr, evaluando positivamente, en la mayoría de los casos, sus filmes del periodo, reconociendo siempre su éxito entre los sectores populares e incluso destacando avances en diversos aspectos con cada filme que Bohr realizaba. Estos últimos, principalmente se refieren a las mejoras técnicas en sus películas, las cuales siempre presentaban algún tipo de innovación, algo valioso en un país sin infraestructura tecnológica para la época. Sin embargo, un motivo que la crítica de la época solía ignorar, más aún, vilipendiar, era el recurso humorístico de sus protagonistas, esto último, debido, tal vez, a un sesgo de clase, en donde la comedia era vista como un género menor y aceptado por los públicos pobres. No obstante, sus características bromas rápidas revelaban, de una manera muy inteligente, problemas sociales de la época enfrentados con la risa popular, misma que describe Mijail Bajtin en el primer capítulo de este trabajo.

Por último, es importante también señalar ciertos aspectos biográficos de la vida de José Bohr, los cuales siempre intentaba mostrar en sus películas. De esta manera lo hizo en “Si mis campos hablaran” en donde personificó a un inmigrante alemán, probablemente inspirado en su propio padre, quien llegó al país, juró lealtad a la patria para volverse chileno y se instaló en Punta Arenas, ciudad en la que creció y se inició en el mundo del espectáculo, musicalizando

las primeras películas silentes y grabando sus primeros filmes. De esta misma ciudad proviene Nico en “La mano del muertito”, quien, y al igual que José Bohr, intentó hacerse un lugar en la gran ciudad. Y en esta ciudad, al igual que Chamorro, tuvo que desenvolverse en sus muchos roles dentro de sus películas; como actor, productor, compositor, montajista, entre otras, con el objeto de sobrevivir. Así, siempre tan enérgico como sus personajes, vivió José Bohr, un director que no nació ni murió en este país, pero que, sin embargo, pasó a la historia como uno de los realizadores más prolíficos de Chile.

Es de acuerdo a estos elementos que nos permite concluir que el rol de José Bohr en la cultura de masas chilena de principios del siglo XX, cumple con la creación de un cine con la utilización de la imagen del huaso y el roto como símbolos identitarios de la chilenidad en sus filmes, realizando comedias apoyadas en el recurso del humor y picardía asociados a estos, y en conjunto con temáticas locales y cercanas. Todo esto, por lo demás, complementado por otros sectores de la industria cultural, como la prensa gráfica, la radiofonía y la industria discográfica. De esta manera, también debido a su prolificidad y continuidad en su obra, logró quebrar con la hegemonía del cine extranjero en el país.

BIBLIOGRAFÍA

Revistas

-Abarca, César. 2015. *Inverted Mirrors: The Mexican Cultural Identity through Cantiflas and Tin-Tan*. Humboldt Journal of Social Relations Vol. 37, Department of Sociology, Humboldt State University, California, United States.

-Castro-Ricalde, Maricruz. 2013. *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. Revista La colmena N°82, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México.

-De la Vega Alfaro, Eduardo/ Torres San Martin, Patricia/ Burton-Carvajal, Julianne. 1993. *ADELA SEQUEYRO, MEXICAN FILM PIONEER*. Journal of Film and Video Vol. 44, No. ¾, University of Illinois Press on Behalf of the University Film and Video Association, Illinois, United States.

-De la Vega Alfaro, Eduardo/ Pailler, Claire. 2000. *El otro cine musical mexicano: semblanzas filmicas de compositores e intérpretes*. Cinémas d'Amérique Latine No. 8, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, France.

-Grindstaff, Laura. 2008. *Culture and Popular Culture: A Case for Sociology*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science Vol. 619, Sage Publications Inc in association with the American Academy of Political and Social Science, California, United States.

-Hardcastle, Anne. 2016. *EL CORAZÓN DEL CINE: MELODRAMA, EMOCIÓN Y EL CINE DE GÉNEROS*. Hispanófila No. 177, University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies, North Carolina, United States.

-Kagan, Norman. 1983. *A Topology of Film Genres*. Science Fiction Studies Vol. 10, SF-TH Inc, DePauw University, Indiana, United States.

- Maure, Remi. 1984. *Science Fiction in Chile. La Science-Fiction au Chili*. Science Fiction Studies Vol. 11, No. 2, SF-TH Inc, DePauw University, Indiana, United States.
- McKee Irwin, Robert. 2010. *Mexican Golden Age Cinema in Tito's Yugoslavia*. The Global South Vol.4, No. 1, Indiana University Press, Indiana, United States.
- Monsiváis, Carlos. 2006. *El cine mexicano*. Bulletin of Latin American Research Vol. 25, No. 4, Wiley on behalf of Society for Latin American Studies, Oxford, United Kingdom.
- Paranagua, Paulo Antonio. 1989. *Pioneers: Women Film-makers in Latin America*. Framework: The Journal of Cinema and Media No. 37, Wayne State University Press, Michigan, United States.
- Purcell, Fernando/ Gonzalez, Juan Pablo. 2014. *Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930*. Latin American Music Review Vol. 35, No. 1, University of Texas Press, Texas, United States.
- Rodríguez Fuentes, Carmen. 2011. *Cinematografía e Identidad*. Revista Fotocinema N°3, Editorial Uma (Universidad de Málaga), España.
- Santa Cruz, Eduardo. 2008. *El cine chileno y su discurso sobre lo popular; apuntes para un análisis histórico*. Revista Comunicación y Medios N°18, Universidad de Chile, Chile.
- Santa Cruz, Eduardo. 2002. *Modernización y cultura de masas en el Chile de principios del siglo veinte; el origen del género magazine*. Revista Comunicación y Medios N°13, Universidad de Chile, Chile.
- Small, Edward. 1979. *Literary and Film Genres: Toward a Taxonomy of Film*. Literature/ Film Quarterly Vol. 7, No. 4, Salisbury University, Maryland, United States.

-Triquell, Ximena. 2017. *Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje*. Revista Culturas N°11, Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC), Santa Fe, Argentina.

-Urzúa Opazo, Macarena. 2013. *La loca y el inútil: escritura de la chilenidad desde las crónicas de Edwards Bello y Lemebel*. Chasqui: revista de literatura latinoamericana N°1, Arizona State University, Estados Unidos.

-Vera-Meiggs, David. 1980. *Cine chileno; setenta y ocho años de filmaciones*. Revista Aisthesis N°13, Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Libros

-Altman, Rick. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós.

-ARCHI. 1996. *Historia de la radio en Chile*. Santiago, Chile, ARCHI.

-Bajtín, Mijaíl. 1994. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Argentina, Editorial Alianza.

-Barril R., Claudia/ Santa Cruz G., José M. 2011. *El cine que fue; 100 años de cine chileno*. Santiago, Chile, Editorial Arcis.

-Bazin, André. 1990. *¿Qué es el cine?* Madrid, España, Ediciones Rialp.

-Belting, Hans. 2010. *Antropología de la imagen*. España, Katz Editores.

-Bergson, Henri. 2011. *La risa; Ensayos sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Godot.

-Bordwell, David/ Thompson, Kristin. 1995. *El arte cinematográfico*. Barcelona, España, Editorial Paidós.

-Bourdieu, Pierre. 2013. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina, Siglo Veintiuno Editores.

-Cavallo, Ascanio/ Díaz, Carolina. 2007. *Explotados y benditos: mito y desmitificación del cine chileno de los años 60*. Chile, Uqbar Editores.

-Cordero, Jaime. 2001. *Cinematografía*. Chile, Dolmen Ediciones.

-Correa, Sofía/ Figueroa, Consuelo/ Jocelyn-Holt, Alfredo/ Rolle, Claudio/Vicuña, Manuel. 2004. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago, Chile, Editorial Sudamericana.

-Délano, Jorge. 1964. *Botica de Turnio*. Santiago, Chile, Editorial Zig-Zag.

-Ferro, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, España, Editorial Ariel.

-Ferro, Marc. 2008. *El cine, una visión de la historia*. Madrid, España, Ediciones Akal.

-Godoy Quezada, Mario. 1966. *Historia del cine chileno*. Santiago, Chile.

-Góngora, Mario. 1985. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, Chile, Editores La Ciudad.

-Gubern, Román. 2017. *Historia del cine*. España, Editorial Anagrama.

-Horta, Luis. 2018. *Artistas en la industria; Los orígenes del cine sonoro chileno*. Santiago, Chile, Edición Cineteca Universidad de Chile.

-Iturriaga, Jorge. 2015. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932; la conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago, Chile, Editorial LOM.

-Jara Donoso, Eliana. 1994. *Cine mudo chileno*. Santiago, Chile, Ediciones Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

- Kemp, Philip. 2017. **CINE. Toda la historia.** España, Editorial Blume.
- Krebs, Ricardo. 2008. **Identidad chilena.** Santiago, Chile, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario.
- Larraín, Jorge. 2017. **Identidad Chilena.** Santiago, Chile, Editorial LOM.
- Lasagni, Maria Cristina/ Edwards, Paula/ Bonnefoy, Josiane. 1987. **La radio en Chile (Historia, modelos, perspectivas), CENECA Número 64.** Santiago, Chile, Catálogo CENECA.
- Latcham, Ricardo/ Montenegro, Ernesto/ Vega, Manuel. 1956. **El criollismo.** Santiago, Chile, Editorial Universitaria.
- López Navarro, Julio. 1997. **Películas Chilenas.** Chile, Ediciones Pantalla Grande.
- Marín Castro, Pablo. 2020. **Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta.** Santiago, Chile, Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- Martin, Adrian. 2008. **¿Qué es el cine moderno?** Santiago, Chile. Uqbar Ediciones.
- Metz, Christian. 1973. **Lenguaje y cine.** España, Editorial Planeta.
- Metz, Christian. 1979. **Psicoanálisis y Cine; El significante imaginario.** Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.
- Metz, Christian. 2002. **Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972); volumen II.** España, Ediciones Paidós Ibérica.
- Mouesca, Jacqueline. 1997. **El cine en Chile; crónica en tres tiempos.** Chile, Editorial Planeta.
- Mouesca, Jacqueline/ Orellana, Carlos. 2010. **Breve historia del cine chileno; desde sus orígenes hasta nuestros días.** Chile, Editorial LOM.

- Ossa Coo, Carlos. 1971. *Historia del cine chileno*. Chile, Editorial Quimantú.
- Paranagua, Paulo Antonio. 2003. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. México, Fondo de cultura económica de España.
- Peirano, Maria Paz/ Gobantes, Catalina/ Horta Canales, Luis/ Machuca Serey, Alonso. 2015. *ChileFilms, el Hollywood criollo; aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Rinke H., Stefan. 2002. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago, Chile, Ediciones Dibam; Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Romero, Luis Alberto. 1997. *¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana.
- Sadoul, George. 2004. *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI Editores.
- Salinas, Maximiliano/ Rueda, Jorge/ Cornejo, Tomás/ Silva, Judith. 2011. *El Chile de Juan Verdejo; el humor político de Topaze 1931-1970*. Santiago, Chile, Editorial Universidad de Santiago.
- Salinas, Claudio/ Stange, Hans. 2017. *La mirada obediente; Historia nacional en el cine chileno*. Chile, Editorial Universitaria.
- Santa Cruz, Eduardo. 2005. *Las escuelas de identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista*. Santiago, Chile, Editorial LOM.
- Santa Cruz, Eduardo. 2014. *Prensa y sociedad en Chile, Siglo XX*. Santiago, Chile, Editorial Universitaria.
- Santana, Alberto. 1957. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago, Chile, Editorial Misión.

-Subercaseaux, Bernardo. 2007. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo IV; Nacionalismo y cultura*. Santiago, Chile, Editorial Universitaria.

-Vega, Alicia. 1979. *Re-visión del cine Chileno*. Santiago, Chile, Editorial Aconcagua.

-Vicuña, Manuel. 2001. *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Santiago, Chile, Editorial Sudamericana.

-Villalobos R., Sergio/ Silva G., Osvaldo/ Silva V., Fernando/ Estellé M., Patricio. 2012. *Historia de Chile*. Chile, Editorial Universitaria.

Tesis y memorias

-Navarrete Scheuch, Macarena. 2007. *La identidad chilena en las crónicas de Joaquín Edwards Bello*. Santiago, Chile. Tesis, Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

-Plaza Santibáñez, Vicente. 2009. *La imagen de los hablantes: Aproximación a la percepción de la cultura en el cine chileno*. Santiago, Chile. Tesis, Facultad de Artes. Universidad de Chile.

Artículos en línea

-CINE CLÁSICO, MODERNO Y POSMODERNO [en línea]
<<http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n46/lzavala.html>>
[consulta: 12 de julio 2021]

-DIALÉCTICA DEL ILUMINISMO [en línea]
<https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf>
[consulta: 11 de julio 2021]

Prensa (Diarios y Revistas)

-Ecran, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag. N°685-1294. Marzo 1944 - noviembre 1955.

-Ercilla, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag. N°461- 1073. Marzo 1944 - noviembre 1955.

-El Diario Ilustrado, Santiago de Chile (1944 a 1955)

-El Mercurio, Santiago de Chile (1944 a 1955)

-La Nación, Santiago de Chile (1944 a 1955)

-Las Últimas noticias, Santiago de Chile (1944)

-Topaze, Santiago de Chile. N°9-1210. Octubre 1931- diciembre 1955.

Películas (Material en línea)

-BOHR, José. 1944. Flor del Carmen [película]. Chile, Patria Film, 68 min., 35mm, b/n,

[en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/flor-del-carmen/>>

[consulta: 12 de julio 2021].

-BOHR, José. 1947. La Dama de las Camelias [película]. Chile, Chile Films, 95 min., 35mm, b/n,

[en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-dama-de-las-camelias/>>

[consulta: 12 de julio 2021].

-BOHR, José. 1947. Si mis campos hablaran [película]. Chile, Araucanía Films, 70 min., 35mm, b/n, [en línea].

<<https://www.youtube.com/watch?v=a8kfj7f5Xok>>

[consulta: 12 de julio 2021]

-BOHR, José. 1948. Tonto Pillo [película]. Chile, Producciones José Bohr, 106 min., 35mm, b/n, [en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/tonto-pillo/>>

[consulta: 12 de julio 2021]

-BOHR, José. 1948. Mis espuelas de plata [película]. Chile, Producciones José Bohr, 60 min., 35mm, b/n, [en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/mis-espuelas-de-plata/>>

[consulta: 12 de julio 2021]

-BOHR, José. 1948. La mano del muertito [película]. Chile, Producciones José Bohr, 69 min., 35mm, b/n, [en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-mano-del-muertito/>>

[consulta: 12 de julio 2021]

-BOHR, José. 1951. Uno que ha sido marino [película]. Chile, Producciones José Bohr, 85 min., 35mm, b/n, [en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/uno-que-ha-sido-marino/>>

[consulta: 12 de julio 2021]

-BOHR, José. 1955. El gran circo Chamorro [película]. Chile, Producciones José Bohr, 107 min., 35mm, b/n, [en línea].

<<https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-gran-circo-chamorro/>>

[consulta: 12 de julio 2021]

Tallas Populares:

las fiestas primaverales

Juan Verdejo ya tiene su disfraz

DESDE el día en que la vete
y me dió patente de hombre
y a correr tierras me echó,
me ha gustao la sandunga
y me ha gustao la farra,
y meniar los tijerales
al compás de la guitarra.

No hay santo que me le escape,
no hay bautizo bien sonao
ni fiesta con trago y huifa
onde no ande yo enredao;
que pa eso Dios me ha dao
narices de perdiguero,
genio pa aguantarlas toas,
glén buche y mejor guarguero.

Como lo que falta es monís
y lo que sobran son ganas,
y a que yo no veo medio
ya va pa las seis semanas,
no siendo tan desigente
me ha caío por ahora
un piloto bien firmeque
y una china voltiaora.

¡Y qué mejor panorama,
dije yo pa mí sesera,
que la que han dao en llamar
la Fiesta é la Primavera;
fiesta en que uno disfrazao,

sea de día o de noche,
la dan pa botarse a niño
y no hay cristo que lo roche!

Y aquí estoy, piensa que piensa,
antes de quearme al gare,
sin encontrar qué ponerme
pa que ninguno las pare;
pero como el caso apura
y no pueo esperar más,
pidiendo cosas prestaas
me ha salido este disfraz:

El chaqué de on Cornelio
cuando era más barrigón,
las antiparras de Maza,
la chasca de Pedro León;
el chambergo de Pradenas
que al pelo me va quedar,
y la nariz del señor
Ministro de Bienestar.

Lo que por detrás le cuelga
al del amor es fecundo,
la sonrisa tumbaora
del que se la dió con churros;
los mostachos mandarunos
de on Pedro el del Senao,
y de on Rafa Gumucio
el andar medio esquinao.

Si saliendo en esta facha
alguien me rocha y me atrapa,
le hago entrega del piloto
y la china va de llapa!

Desde este número, comienza
Juan Verdejo a contar sus aventuras
a los lectores de "Topaze".
Juan Verdejo es el roto "anifao"
que sufre pellejeras y que siempre
ve la vida bajo un prisma alegre.
Es el roto ourrente y dicharachero
que se mete en todo y que se ha colado
de rondón a nuestra revista, con las
manos en los bolsillos y albande
una canción popular. Aquí lo
tenéis Reid con el

PROXIMAMENTE
inauguración de la Exposición de originales de
Dibujos publicados hasta hoy en «TOPAZE».

JUAN VERDEJO



Figura N°1

Revista Topaze

Santiago, 7 de octubre de 1931

Pág 17, Año I, N°9

25 de OCTUBRE



Dos años desde aquel día
 que está vivo en mi recuerdo,
 lleno de dadas esperanzas
 y de promesas sin cuento,
 dos años que ya han pasado
 sin que haya cambiado el país
 siempre con las mismas
 locuras
 y siempre en los mismos
 lugares.

Pero yo que soy paciente
 todavía no me quejo
 y esperando y esperando
 digo para mis adentros:
 ¡ya me ha de llegar el PAN,
 ya me ha de llegar el FECE,
 ya me llegará el ABRIGO
 y ya me llegará al pelo!

JUAN VERDEJO.

¡Dos años desde aquel día
 en que loco de contento
 de la emoción que sentía
 se me hizo su ruido en el
 cuello;
 dos años de aquel momento
 en que di un solo maestro,
 ¡tré la chupalla al aire
 y grité a pulmón abierto!

Don Tinto había triunfado
 porque así lo quiso el pueblo,
 porque estábamos cabrías
 de ser eternos carneros;
 yo, más pobre que una rata,
 sin más fortuna que el cuero,
 aunque macho me torturaron
 no recibí un solo peso.

El bacichis de l'esquina,
 que pesca a río revuelto,
 al saber lo que yo hacía
 casi me antea los perros;
 no podía conformarse
 que un cliente como Verdejo
 se las diera de patriota
 y fuera tan boquisbierto.

CONCURSO TEATRO PRINCIPAL



—¿Qué temas ahí?
 —Un cuentakilómetros.
 —¿Que congreñade distorsión?
 No, lo llevo al Teatro Principal para ver qué distancia me
 corre en 60 minutos.

A. Villarroel S.,
 Claudio Vicuña 3700.

Este chiste no tiene más de 90 palabras. Si usted puede relato
 parecida, envíe a Casilla U. Santiago, Concurso Teatro Principal,
 diga su nombre y dirección, para remitirle una entrada válida por
 mes si su chiste sale publicado. Si lo desea, publicaremos más su
 chiste.

El chiste que no nos remita debe tener relación con el Teatro P
 rincipal o con el programa de la semana anterior.

Figura N°2

Revista Topaze

Santiago, 25 de octubre de 1940

Pág. 4, Año VIII, N°426

¡BAJO EL PRECIO DEL PAN!

Las penas con pan son menos.—
GOETHE.—Si, pero con el pan a
cuatro pites el kilo, las penas con
pan son peores.— QUINTANA
BURGOS.

El martes 28 de diciembre, día
de los Santos Inocentes, el Ins-
tituto de Economía Agrícola ha
dado a la publicidad la tomada
de pelo más ingeniosa y cruel de
que haya sido víctima el Inocen-
te Público N.º 1, don Juan Ver-
dejo Larrain.

La broma de inocentes del
Instituto de Economía Agrícola
y firmada por el Ministro de
Agricultura, entre líneas, dice
textualmente así:

al instituto, también de propie-
dad del Gobierno. ¿Y por qué es-
ta campaña, dirás tú, inocente
amigo? Pues, porque el instituto
ha subido el precio del pan.

“¡La media alharaca por esa
insignificancia! Si han subido

sidecar a la moto con sidecar.
Justo era, entonces, que el pan,
compañero inseparable de la
mantequilla, se pusiera a la al-
tura de ella. Por dignidad profes-
ional el pan tenía que subir de
precio.



VERDEJO.— ¡Adiós, pan! Elévale, sube a tu vez a las nubes
a juntarte con la carne, el té, la mantequilla, la movidización, y
todo lo demás, que antes estaba a mi alcance en este párgo in-
feliz del Edén.

los porotos, los duraznos, los to-
matés, los bistques, ¿por qué no
iba a subir el precio del pan,
¡ah? ¡Habría sido una injusticia
con el pobre pan. En tal circuns-
tancia, lo lógico, lo justo, lo pru-
dente, lo patriótico era subirle
el precio.

“La mantequilla, desde que la
tiene monopolizada la Central de
Lazo, ha subido de 25 a 50 pites
el kilo. Y la mantequilla, Verde-
jo, viene siendo al pan lo que el

“Pero al decirte que el pan su-
bra en 30 cobres el kilo desde el
1.º de enero, querido Verdejo,
quiero decirte que, en realidad,
ha bajado. Ha bajado de \$ 3.20
el kilo, a cuatro pesos. La arit-
mética dirá que esto es alza, pero
Pitágoras, inventor de la aritmé-
tica, ¿qué va a saber lo que es el
amasijo del pan!

“Fruebas al Humberto del
Canto: cuando el pan valía
\$ 3.20 el kilo, los panaderos mi-
llenarios lo vendían a seis. ¿Co-
mo remediar esto? ¡Castigando
a los explotadores! ¡Oj, Verdejo,
no seas inquieto en un Go-
bierno de liberales! Había que
buscar otro remedio. Y a mí, a
del Canto, a Feño Moller, se me
ocurrió la tremenda idea: ¡fijar
en \$ 4.— el precio del pan! De
4 a 6 van 2. Eso es lo que vas a
ahorrarte por kilo, Verdejo.
“Te saludan, inocente y pa-
cienzudo amigo.

GEDEON SINPANA BURGOS.

“Señor Juan Verdejo.
PRESENTE.
Inocente Juan:
“La lora”, diario del Gobier-
no, le está pegando injustamente

—En todo el año de
1943 no me he bañado
nunca; tampoco me he
afeitado y ni he tomá-
do S E M P E R -
YOGHURT.
Lo primero puede pa-
sar, también lo segun-
do; pero lo tercero, es
una vergüenza.



Figura N°3

Revista Topaze

Santiago, 31 de diciembre de 1943

Pág. 16, Año XII, N°592



Figura N°4

Revista Topaze

Santiago, 31 de agosto de 1945

Pág. 10, Año XIV, N°678



Figura N°5
 Revista Topaze
 Santiago, 8 de noviembre de 1946
 Pág. 25, Año XV, N°738

¿QUIERE SABER SU DESTINO?



VERDEJO.— Profesor, dígame el porvenir.
TOPAZE.— ¡Y quién te dijo que tenías porvenir?

En la puerta había un letrero que decía:

PROFESOR TOPAZE

Brujo, Adivino y Mago.

En vista de lo cual Verdejo entró, se apersonó al profesor Topaze y le dijo:

—Mi caallero, vengo a que me saque la suerte.

—¿Su nombre, señor?

—Antes me llamaba Juan Verdejo Larrain, pero ahora me he cambiado el segundo apelativo y me llamo Juan Verdejo Molotov.

—Bien. Siéntese aquí, que voy a decirle su destino.

En la bola de cristal comenzaron a aparecer figuras que el profesor fué interpretando así:

—Verdejo, ¿tú eres ingeniero?

—No, mi caallero.

—Sin embargo, te veo convertido dentro de poco en director de la Escuela de Ingeniería. Pero si no eres ingeniero...

—¡Meh! No seré ingeniero pero soy comunista, pues mi caallero. Ese joven Ascui tampoco es ingeniero de minas y lo más bien que le han dado la pega de vicepresidente ejecutivo de la Caja de Crédito Minero.

Y el camarada Chascón Corona tampoco es agricultor y lo más bien que es el mandarín del Instituto de Economía Agrícola.

—Bueno, si es así, no me he equivocado. Tú serás ingeniero, rector de la Universidad de Chile, profesor de derecho procesal en la Escuela de Leyes, presidente de la Academia de la Lengua y director de Informaciones y Cultura.

—¡Chitas la media payasá!

—Además... ¡qué raro!... te veo de gerente de una importante casa comercial.

—¡Claro, puh, don adivino!

¿No ve que yo me inscribí pa ser gerente de Gath y Chaves, cuando lo requiese el Gobierno? Entonces voy a vender bonetería pa señoras y trajecitos de confección pa cabritos, pero eso sí que a las puras señoras y niños que tengan tarjeta de racionamiento del camarada Fonseca. ¿Y qué más, mi caallero?

El profesor Topaze comenzó a hacer pases magnéticos en la bola de cristal, pero no vio nada y así se lo dijo a su cliente, Verdejo insistió:

—Sobajée la pelota de vidrio, on brujo, a ver si sale que voy a ser Ministro de alguna cosa.

Pero era inútil; por más tínca que le puso el mago, la bola no reveló nada más. Entonces Verdejo se puso serio y dijo:

—Así es que usted me está saboteando, ¿ah? ¿No sabe que yo quiero andar en coche a la Dumon y que tengo ganas de ir a veraniar a Puyehue como el camarada Contreras Labarca, que también es ministro?

—¡Pero, Verdejo, qué le voy a hacer si esta bola de cristal...!

—¡No tengo na que ver yo! ¡A ver, páseme p'acá la pelota de vidrio que se la voy a requiséela por saboteador krumiro tercer frentista!

Y de esta manera, el mago Topaze terminó su carrera de adivino.

Figura N°6

Revista Topaze

Santiago, 4 de enero de 1947

Pág. 8, Año XV, N°746



Figura N°7

Revista Topaze

Santiago, 18 de junio de 1948

Pág. 10, Año XVI, N°821



Figura N°8

Revista Topaze

Santiago, 16 de septiembre de 1949

Pág. 2, Año XVIII, N°886



Figura N°9

Revista Topaze

Santiago, 21 de diciembre de 1951

Pág.7, Año XX, N°1001



Figura N°10

Revista Topaze

Santiago, 24 de septiembre de 1954

Pág.3, Año XXIII, N°1145



Figura 11

Revista Topaze

Santiago, 23 de diciembre de 1955


Pág. 15, Año XXIV, N°1210

★ PATRIA - FILMS ★

JOSE BOHR ha sido el primer director en practicar muy bien la necesidad de presentar nuevas figuras en el Cine. Ha demostrado, también, que las estrellas son fáciles de alcanzar, cuando existe una buena dirección y un temperamento artístico que explotar. En su última película, "FLOR DEL CARMEN" casi ha consagrado, definitivamente, a Carlos Mondaca y a Kika. Dos artistas que han saltado al primer plano, sin antes haber pisado un "set".

Y tenemos otro detalle que recordar, que cimienta aún más el valor que alcanza "ERCILLA" a través de sus Concursos: Kika había sido lanzada en uno de nuestros certámenes para elegir "Miss Radio Chile". Su figura ya era un nombre en el ambiente radial por consecuencia de su participación en dicho concurso.

Ahora, JOSE BOHR prepara dos nuevas producciones para "PATRIA-FILM", aparte de las dos películas que habrá de filmar para nuestro Concurso "LA PAREJA IDEAL del Cine y de la Radio". Dos producciones más que agudizarán el problema de las nuevas figuras y que le otorgan



J. Bohr.

Conclusiones:

SIETE empresas cinematográficas en funciones nos hacen llegar a la conclusión exacta del valor que tiene nuestro Concurso. ¡Se necesitarán figuras nuevas! ¡Debemos buscarlas!

Chile debe conquistar su sitio primitivo en el mercado cinematográfico de habla castellana. Le tuvo en la era del Cine mudo. Hoy técnicos avanzados, directores notables, empresas con grandes capitales, se aprestan a esta lucha de reconquista artística.

"ERCILLA" lo prevé y lo ha demostrado en este breve análisis de actividades. Después de ello, lo repite y mantiene su consigna: ESTIMULAR EL ARTE NACIONAL IMPULSAR AL CINE. encontrar a LA MUCHACHA MAS LINDA DE CHILE y EL MEJOR GALAN, para formar con ambos LA PAREJA IDEAL DEL CINE Y DE LA RADIO y lanzarlos, en calidad de estrellas, para que todas estas empresas solucionen el más grave escollo actual, no se vean, en el futuro, impulsadas a importar figuras que gravan y lesionan sus intereses.

una importancia ilimitada a nuestra iniciativa y deseo de estimular la producción...

Figura N°12

Revista Ercilla
 12/04/1944
 Pág. 29
 N°467
 RCH 617



1 Lo primero, sin duda, son las instrucciones a los técnicos. Aquí explica a Martorell, camaraman, el ángulo fotográfico que desea.

2 Luego da las instrucciones a la intérprete. Todos están pendientes de la reacción del artista, mientras el director exagera el gesto para obtener lo que desea de la actriz.

JOSE BOHR DIRIGE "LA MANO DEL MUERTITO"

SIEMPRE resulta curioso observar los gestos y reacciones de un director mientras está preparando la escena de una película. Corre de un lado a otro, ordenando cada uno de los detalles; observa cuidadosamente que cada uno de sus colaboradores esté en su puesto, da las instrucciones del caso, instruye a los artistas; y, lo que es más interesante, ambienta al intérprete en su papel. Aquí presentamos esta serie de instantáneas que muestran a José Bohr en el momento en que prepara una escalofriante escena de "La Mano del Muertito".



3 Ahora viene la explicación sutil, la persuasión, por medio de la bondadosa insinuación.

4 El característico gesto del director, como un escultor que quisiera moldear — hasta con sus manos — para subrayar el carácter del personaje.

5 Un gesto de dolor, una expresión de angustia, como ésta es lo que quiere José Bohr.

Figura N°13

Revista Ecran

27/01/1948

Pág. 15

N°888



Figura N°14

La Nación

13/09/1951

Pág. 29

PCH6689d.

DIRECTORES PARA NUESTRO CINE



Eugenio de Liguoro.

EL CINE chileno ha producido el año recién pasado apenas tres películas, aunque sea penoso comprobarlo. En 1944 promete superar o cuadruplicar esa cifra, pero de ningún modo podrá producir más de diez films al año. Para tal programa de producción no se precarían más de cinco directores. Y toca la coincidencia de que en un cortísimo espacio de tiempo se han venido a sumar tres nuevos directores a los estudios nacionales: Carlos Borcosque, Luis Moggi Barth y Adelqui Millar. No queremos significar que estos realizadores y su aporte puedan ser perniciosos para el futuro de nuestra cinematografía. ¡May por el contrario! Sólo dejamos consignado este curioso dato, que viene a establecer en Chile una serie nueva de directores que no pueden, sin lugar a dudas, colaborar todos en la actual situación del cine chileno.

¿QUE DEBE HACERSE?

A nuestro parecer los directores de ésta, aquellos que comenzaron con entusiasmo y con ilusión de media, desde los principios del cine hablado en Chile, deben ser alentados tal como lo dijo el propio Borcosque por los micrófonos de Radio Sociedad Nacional de Agricultura. La perfección no se adquiere en una ni en dos películas, sino a través de innumerables labores, en que cada defecto se va puliendo poco a poco. Si estas oportunidades de realizar un trabajo continuado no se ofrecen a aquellos que han intervenido con arduo tesón y abnegación en la elaboración de las primeras cintas nacionales, es natural que no puedan adquirir la experiencia y perfección de que habíamos en él sentido. Podrían aprender nuevos conocimientos de aquellos directores nuevos que han llegado al país aportando las enseñanzas

adquiridas en otros estudios. La forma en que han surgido los directores de nuestra pantalla ha sido diversa. Algunos como Jorge Délano o José Bohr han tenido un largo aprendizaje; el primero a través de trabajos

escritos PANCHO RIVAS

en la era muda de nuestro cine, y el segundo durante su permanencia en el extranjero. Otros, como Miguel Frank y Patricio Kaulen, han encauzado su vocación directamente hacia el cine, actuando por intuición y necesitando más y más práctica. La verdad es que si todos los directores que hay hoy día en nuestra cinematografía, se dedicaran a producir siquiera una película al año, el cine chileno avanzaría rápidamente. Lo que falta en la pantalla nacional son productores. Desafortunadamente para el cine chileno, el director se ha visto forzado siempre, o casi siempre, a la doble tarea de dirigir y producir la película a la vez. Eso ha resultado perjudicial para la labor de los realizadores, si se considera que las limitaciones y preocupaciones económicas han sido siempre preponderantes en todas las cintas nacionales. Resulta así necesaria, indispensable, la inclusión de personas que se dediquen al aspecto monetario en la producción de las películas chilenas, y estas personas deben ser los productores.

MUCHOS DIRECTORES

Hablábamos al comienzo de esta crónica de la abundancia de directores en nuestra industria. Nos afirmamos en la aserción. Es natural que de esta abundancia saldrá la definitiva selección de valores. Los que no tengan aptitudes, dedicación y seriedad, desaparecerán de la cinematografía chilena, para dar paso a aquellos que desean engrandecer su labor y nuestro séptimo arte. Pero en el cine, como en todas las actividades, existen circuitos viciosos. No siempre se llega a los primeros

puestos por merecimientos personales, sino que las amistades, las influencias, y muy especialmente la fama, influyen en la ascensión a lugares que deberían ocupar otras personas. Además existe entre los capitulados la creencia de que el director de un film debe ser un señor barbado y de que los directores jóvenes merecen escasa confianza. Tal vez olvidan los señores que ponen el capital que Mervyn Leroy, que ha dado a Metro sus triunfos más sobresalientes como "Rina de aboungo", "En la noche del pasado", y recientemente "Madame Curie", apenas pasa de los treinta años, o que Carlos Hugo Christensen, que en el año recién pasado produjera una de las películas argentinas más destacadas, "Bato", tiene sólo veinticinco años.

En Chile desarrollan sus actividades como directores todas estas personas: Eugenio de Liguoro, Jorge Délano, Carlos García Harbden, José Bohr, Miguel Frank, Patricio Kaulen, Pablo Petrovitch, René Olivares, con el reciente aporte de Carlos Borcosque, Adelqui Millar, Luis Moggi Barth, debiendo también sumar a nuestra actividad filmica al director francés Jacques Remy, de quien se dice que rodará una película franco-chilena. Como se podrá apreciar, hay bastantes directores en Chile. Lo hay en cantidad suficiente como para que nuestra industria alcance una producción estable, continuada, y de volumen apreciable. Todo ello no se ha conseguido hasta ahora, pero nosotros somos de los que creemos firmemente en el futuro del cine chileno, en su desenvolvimiento y en su imposición en el resto de América. ¡Bien venidos, pues, todos los directores que raten de engrandecer nuestro cine!

P. R.



Jorge Délano



Pablo Petrovitch



Carlos Borcosque

José Bohr

Miguel Frank

Adelqui Millar



Figura N° 15

Revista Ecran

4/04/1944

Pág. 19

N°689

Grandioso Estreno Simultaneo

HOY

MATINEE
TARDE
NOCHE

**SANTA LUCIA
CONTINENTAL
CERVANTES**

LA PELICULA CHILENA CIENTO POR CIENTO!

FLOR del CARMEN

con
Blanca de VALDIVIA
Carlos MONDACA
ELENA PUELMA
JORGE QUEVEDO · ROMILIO ROMO
CORA DIAZ · LOS 4 HUASOS

★
Dirección JOSE BOHR
MUSICA DE DONATO ROMAN HEITMAN

Argumento de AMANDA LABARCA

LA PELICULA MAS REALISTA Y PERFECTA FILMADA EN CHILE
Una gesta de nuestros campos, filmada por entero al aire libre,
con auténticos campesinos que lucharon de veras contra el río torren-
toso que quiso ahogarles entre sus aguas traicioneras.

Figura N°16

El Mercurio
28/03/1944
Pág. 23
MS-354d.

SIGUE EL TRIUNFO DE LA GRAN PELICULA CHILENA!

"Flor del Carmen"

TODOS LOS DIAS EN LOS TEATROS SANTA LUCIA CONTINENTAL CERVANTES

ALGO DE LO QUE LA CRITICA HA DICHO DE ELLA:

"**ECRAN**" (29-III-44) — "Tiempo hacía que en estas páginas no se escuchara el nombre de una nueva producción nacional a la cabeza de los comentarios críticos, y es satisfactorio que al romper este forzado silencio pueda decirse que 'Flor del Carmen' es una buena película. 'Flor del Carmen' es una cinta de mérito, y este mérito es suficiente para que su nombre pase a la historia del arte cinematográfico chileno en honroso lugar."

"**LA ULTIMA HORA**" (30-III-44) — "Hay que decirlo así, en forma enfática: 'Flor del Carmen' es la mejor película chilena estrenada hasta la fecha. 'Flor del Carmen', tanto por los elementos humanos y la forma como por el aspecto técnico, es francamente sobresaliente y ha marcado un paso de avance decisivo en la pobre evolución de nuestro paupérrimo cine nacional."

"**LAS ULTIMAS NOTICIAS**" (Carlos Carriola) (29-III-44) — "Vi 'Flor del Carmen' de la Patria Film y, conociendo como conozco como se hizo, la película que vi me satisfizo. Es una obra limpia y bien escrita."

"**ERCILLA**" (Lenka Franulic) (29-III-44) — "En general, 'Flor del Carmen' es un acierto de nuestra cinematografía. El diálogo es natural, fluido. Las canciones compuestas especialmente por Donato Román Heitman muy en ambiente. Pronto disfrutarán de una merecida popularidad. 'Patria Film' y nuestra cinematografía van por buen camino."

"**LA NACION**" (Miguel Mumbaza) (30-III-44) — "Es la tierra chilena con sus valles de orillas verdes, sus empinadas montañas, sus flores silvestres y el agua de cambiantes reflejos de sus ríos. Una rifa en la que todos participan, no tiene nada que envidiar a las que hemos visto en más de una oportunidad, presididas por el alic de mujer fatal de Marlene Dietrich."

Figura N°17

El Mercurio

1/04/1944

Pág 30

MS-355d.

Hoy * **Santiago**
 MATINEE • TARDE Y NOCHE

UNA PRODUCCION A CARGO DE
 MARIO COLLE

CLEOPATRA, LA REINA DE SABA, MADAME
 POMPADOUR, JOSEFINA, CATALINA DE MEDICIS
 Y JULIETA, TODAS, TODAS AMARON Y TUVIE-
 RON SU CUARTO DE HORA, PERO UNA, UNA
 SOLA DEJO UN RECUERDO IMBORRABLE:
 MARGARITA, LA DE LAS CAMELIAS, LA QUE
 TRASTORNO AL AMOROSO ARMANDO.....

Chile Films
 PRESENTA A
 ANA GONZALEZ
LA DESIDERIA en

LA DAMA de LAS CAMELIAS
 (TIPO 1950)

CON ROBERTO GARCIA RAMOS • HECTOR QUINTANILLA • LUCY LANNY • PLACIDO MARTIN • ALEJANDRO LIRA • JUAN CORONA •
 MANOLITA FERNANDEZ • KERNAN CASTRO ULTERRA.

DIRECCION de JOSE BOHR.

DISTRIBUYE: SOC. CINEMATOGRAFICA BARD Y SAIAS LTDA.



Figura N°18


El Mercurio

14/01/1947

Pág. 27

MS.388d

Ampliamente triunfó "La Dama de las Camelias" en el Santiago



En la función de la noche de ayer, en el Santiago, y con un teatro desbordante de público entusiasta, se efectuó la "premiere" extraordinaria para presentar la notable producción nacional, del sello Chile Films, que distribuye la Sociedad Cinematográfica Band y Salas Ltda., "LA DAMA DE LAS CAMELIAS", con la Desideria en el papel central, dirigida por José Bohr, en una versión respetiva de César Tiempo. Completan el reparto de "LA DAMA DE LAS CAMELIAS", que se estrena hoy en el Teatro Santiago, el galán Roberto García Ramos, Héctor Quintanilla, Manolita Fernández, Lucy Lanni, Plácido Martín, Juan Corona, Hernán Castro Oliviera y un numeroso grupo de figuras artísticas de reconocidos merecimientos. Los asistentes se mantuvieron en una calma constante, pues la obra reúne el máximo de simpatía y aplausos prolongadamente el nuevo esfuerzo de la cinematografía nacional.

Figura N°19

El Mercurio

15/01/1947

Pág. 28

MS.388d.



Figura N°20

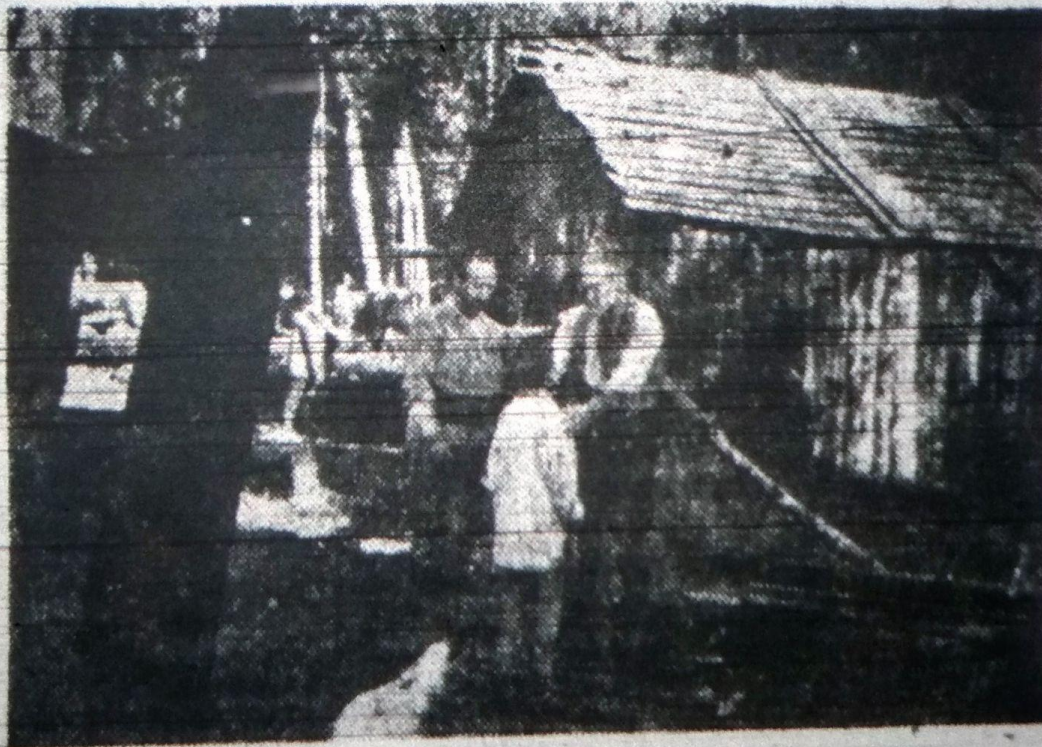
El Mercurio

1/07/1947

Pág. 41

MS394d.

EFICIENTES ELEMENTOS ACTUAN EN "SI MIS CAMPOS HABLARAN"



"Una escena de la nueva película chilena"

La cinematografía chilena ha entrado a un decidido plano de superación. Esta es la opinión del público al entrar a la exhibición de la nueva película "Si mis campos hablaran", que filmó "Araucanía Films". Este aserto está ratificado al lograr en su premiere de anoche en el teatro Real un éxito inigualado por otra película nacional. Cabe destacar que ha quedado destruido ante la faz del público, el viejo prejuicio que ha estado envolviendo

do a cuanto película ha salido de los estudios chilenos que, buenas o malas, han encontrado en la crítica destructiva o la maledicencia del ambiente, el más insalvable escollo para el progreso de una industria de maravilloso porvenir en nuestro país.

La parte técnica de "Si mis campos hablaran", que ha estado dirigida por José Bohr, reúne a los más eficientes elementos en lo que se refiere a sonido, iluminación, decorado y fotografía.

Figura N°21

La Nación
1/07/1947
Pág. 23
PCH6644



Figura N°22

La Nación
9/03/1948
Pág. 13
PCH6648d.



Figura N°23

La Nación
15/03/1948
Pág. 13
PCH6648d.



Figura N°24

La Nación
25/04/1948
Pág. 25
PCH6649d.

"NO SE QUE DECIR SOBRE ESTOS RECLAMOS" DECLARA JOSE BOHR



Lucy Lanny y Arturo Gatica. Este último se encuentra en Buenos Aires, actuando en Radio El Mundo.

Ayer, durante la exhibición en rol del señor Juan Perdonó Núñez, privado del film "Mis espuelas de plata" que se exhibirá en premiere en el Teatro Santiago mañana, encontramos al director y productor del film, José Bohr. Estaba ya al tanto de las cartas que desde el pueblo "Los Aromos" habían llegado a la prensa, solicitando la suspensión del film en cuestión. "Francamente, nos manifestó Bohr, no sé qué decir al respecto. En realidad, la historia, me fué narrada como verídica por el señor Salvador Gutiérrez, quien me declaró que ya había vivido. Los personajes que me pintó en su narración, fueron tan vívidos, tan humanos y sinceros, que encontré en ellos lo necesario para una película que reflejara claramente el espíritu simple y sencillo de los personajes de un pequeño pueblo. Encontré en ellos el brochazo necesario para pintar un cuadro costumbrista, poniendo en Arturo Gatica el y en sus labios canciones magníficamente compuestas por Fernando Lecaros. El rol que en la vida real dice haberla vivido la señorita Raquel Bena-Videz, lo representará Lucy Lanny. Cada uno de los artistas los seleccioné con sumo cuidado, porque son personajes de todos los días. En ellos no hay ficción y teatralidad. No sé qué decir ante las protestas de los amigos de "Los Aromos", y lo único que les pido es, que vengan a ver el film, y que si después de la exhibición encuentran que los he ofendido, seré el primero en detener las exhibiciones de "Mis espuelas de plata", termino diciéndonos este realizador de esfuerzo y corazón. Nos informaron que a la premiere de mañana asistirán Lucho Córdoba y Rubén Darío Guevara, quienes han suspendido sus actuaciones en Curicó con este fin.

Figura N°25

La Nación
23/05/1948
Pág. 23
PCH6649d.



Figura N°26

La Nación

12/07/1948

Pág.25

PCH 6651d.

"La mano del muertito" se estrenó ayer en el Real y Santiago

En las funciones habituales de los Teatros Santiago y Real se estrenó ayer la nueva película chilena "La mano del muertito", cinta dirigida por José Estr y protagonizada por Lucho Córdoba, Olvido Leguía y otras conocidas figuras de la pantalla.

Por el resultado de las funciones de ayer, se estima que esta cinta chilena será un verdadero éxito comercial para la cinematografía chilena, ya que el público se retiró ampliamente satisfecho de la película que se les había proyectado.

Figura N°27
El diario Ilustrado
13/07/1948
Pág. 18
PCH4018d.

HOY "SANTIAGO"
"VICTORIA"
A TEATRO LLENO!

JOSE BOHR presenta a

★ RETES
★ SOUR
★ GATICA
★ NAVEDA

EN

Uno
QUE ha SIDO
MARINO

TODA LA GRACIA!
TODO EL INGENIO!
TODA LA PICARDIA CHILENA...

Figura Nº28

El Mercurio

17/09/1951

Pág.36

MS447d.

"UNO QUE HA SIDO MARINO", TODO UN EXITO

Tres funciones a tablero, y tres públicos que han aplaudido y reído de buenas ganas con las ocurrencias de Eugenio Reyes en "Uno que ha sido marino". La fiesta patria, llena de tradiciones, ha dado su brillo a un film chileno que luce los colores del triunfo después de su presentación de ayer. Todos están bien en la película. No actúan. Viven sus roles y contagian al público con su actuación. José Bohr merece una sincera felicitación por la película que ha ofrecido ayer, película que es una esperanza brillante para el cine nacional.

Figura N°29

El diario Ilustrado

18/07/1951

Pág. 41

PCH4043d.



Figura N°30

La Nación
15/11/1955
Pág.19
PCH6715d.

"El gran Circo Chamorro" la película de la semana

Existía el más absoluto convencimiento de que la película chilena "El gran circo Chamorro" iba a ser el golpe de la semana, y en efecto, la realidad ha superado las más optimistas expectativas, ya que su éxito —a pesar de cierta crítica malintencionada— ha sido realmente notable y el público, que es el verdadero juez, ha respondido incondicionalmente a este esfuerzo de la cinematografía nacional y la película se ha estado exhibiendo a tablero vuelto en los teatros Central y Santa Lucía, al extremo que ni siquiera disminuyó la asistencia en las funciones de la noche del miércoles con motivo de la competencia futbolística del Clásico Universitario.

Figura N°31

La Nación

18/11/1955

Pág. 17

PCH 6715d.