



NUESTRO CINE

COLECCIÓN JOSÉ BOHR:
UNO QUE HA SIDO CINEASTA
CINETECA NACIONAL DE CHILE

NUESTRO CINE

COLECCIÓN JOSÉ BOHR: UNO QUE HA SIDO CINEASTA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

CENTRO
CULTURAL
LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



FUNDACIÓN CHILENA DE LAS
IMÁGENES EN MOVIMIENTO



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

NUESTRO CINE

Colección José Bohr: Uno que ha sido cineasta

© Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda
Cineteca Nacional de Chile

Coordinación general

Mónica Villarroel Márquez, directora Cineteca Nacional de Chile
Marcelo Morales Cortés, especialista en documentación Cineteca Nacional de Chile

Material filmico original

Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento
Cineteca Nacional de Chile

Coordinación de preservación

Pablo Insunza Rodríguez

Restauración de material filmico

Sebastián Úbeda Reyes

Restauración digital

Marcelo Vega Vega, Alejandro Chávez Solís

Apoyo digitalización

Gonzalo Muñoz Mena

Archivo fotográfico y documental

Archivo personal José Bohr
Cineteca Nacional de Chile

Fotografía de portada

Archivo personal José Bohr

Diseño y diagramación

Otros Pérez

Impresión

Larrea Marca Digital

Agradecimientos a

Abdullah Ommidvar y la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento; a Daniel Bohr; a Maritza Parada y Mauricio Álamo de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Proyecto financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Fondo de Fomento Audiovisual. Programa de Apoyo al Patrimonio Audiovisual, convocatoria 2017-2018.

NUESTRO CINE

COLECCIÓN JOSÉ BOHR: UNO QUE HA SIDO CINEASTA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Índice

página 8	Presentación
página 10	José Bohr, uno que ha sido cineasta
página 11	1. Introducción
	1.1. De “mis queridos amigos” a “los ñatos de la platea”: Bohr, el entertainer
	1.2. Ciudadano del mundo, artista multiforme
página 18	2. Un motor de los 40
	2.1. Vocación popular
	2.2. El cineasta, la industria y Chilefilms
	2.3. Precariedad y “sin-dinerismo”
	2.4. El espacio cultural
página 31	3. Géneros e intérpretes
	3.1. Géneros y subgéneros
	3.2. La Desideria, Retes, Córdoba y la erosión del autor
página 34	4. Temas y problemas
	4.1. La geografía como personaje, la chilenidad como anclaje
	4.2. Campo y ciudad
	4.3. Clase y género
página 42	Ficha técnica de películas restauradas
	<i>P'al otro lao</i>
	<i>Flor del Carmen</i>
	<i>La dama de las camelias</i>
	<i>Tonto pillo</i>
	<i>Mis espuelas de plata</i>
	<i>La mano del muertito</i>
	<i>Uno que ha sido marino</i>
	<i>El gran circo Chamorro</i>
	<i>Sonrisas de Chile</i>
página 52	Bibliografía

Presentación

La figura de José Bohr (1901-1994) no ha sido considerada desde su real importancia dentro de la historia del cine chileno. Hay muchas aristas para ponerlo en un sitio relevante, siendo la más evidente la amplitud de su obra. Dirigió 21 películas solamente en Chile y, de estas, 15 fueron estrenadas en apenas 13 años (1942-1955), convirtiéndose en el cineasta más prolífico de la década de los 40 y en el más productivo antes de la aparición de Raúl Ruiz.

La Cineteca Nacional de Chile abordó el desafío de restaurar una colección de nueve películas a partir de copias pertenecientes al archivo de esta cineteca y de la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, poniendo en valor un conjunto de obras de nuestro cine clásico. El proyecto contó con el aporte del Programa de Apoyo al Patrimonio Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Son títulos que datan desde 1942 hasta 1970, entre ellos, varios de los primeros largometrajes producidos en nuestro país: *P'altro lao* (1942), *Flor del Carmen* (1944), *La dama de las camelias* (1947), *La mano del muertito* (1948), *Mis espuelas de plata* (1948), *Tonto pillo* (1948), *Uno que ha sido marino* (1951), *El gran circo Chamorro* (1955) y *Sonrisas de Chile* (1970). Los materiales estaban en variado estado de conservación, por lo que cada uno de ellos tuvo requerimientos particulares. Fueron escaneados a 4K y tanto la imagen como el sonido se restauraron digitalmente.

Con esta colección esperamos no solo resituar estas películas en el panorama del cine clásico industrial chileno, sino también aportar a la salvaguarda y conocimiento de una cinematografía cuyo estilo popular buscaba imitar modelos de producción foráneos (hollywoodenses principalmente), pero a la vez, trató de plasmar cierta identidad propia o estereotipos reconocibles para el espectador. Es así como Bohr llevó a la pantalla figuras populares en otros medios (música, radio y teatro), como Ana González, Eugenio Retes, Ester Soré, Lucy Lanny y Lucho Córdoba, entre otros, con el fin de alcanzar a un público masivo. Asimismo, instala a los protagonistas en los moldes genéricos del momento: la comedia y el melodrama, tanto desde el aspecto narrativo como visual. Todas, siempre ancladas en lugares que apelan a un criollismo (el campo o sectores ciudadanos reconocibles como el centro de Santiago), con personajes afines donde predomina el campesino que llega a la ciudad, el pobre que se enfrenta a la adversidad con optimismo y picardía, y las dicotomías clásicas de campo-ciudad, ricos-pobres, desdicha y felicidad, entre otros clásicos del momento.

Son nueve los títulos restaurados que conforman esta publicación, que esperamos puedan ser disfrutada por públicos diversos y contribuir en relevar la importancia de la obra de José Bohr para la historia de nuestra cinematografía nacional.

Cineteca Nacional de Chile

JOSÉ BOHR, UNO QUE HA SIDO CINEASTA

Pablo Marín Castro



Retrato de José Bohr, realizado por Ernesto Molina Lahitte. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. De “mis queridos amigos” a “los ñatos de la platea”: Bohr, el entertainer

Cual señor Corales, José Bohr (Bonn, 1901 – Oslo, 1994) no se conformó con dirigir, producir y musicalizar *El gran circo Chamorro* (1955), uno de sus dos largometrajes de la década de 1950 y un éxito de boleterías en un período de escasísima producción local. De acontecida trayectoria, había filmado nada menos que 15 largometrajes chilenos hasta 1949, y ahora aportaba entusiasmo en medio de la adversidad con su *voz over*, a pocos segundos de iniciado el metraje, invitando al espectador a ser cómplice:

Mis queridos amigos, les habla José Bohr mientras admiran la belleza extraordinaria de la majestuosa Cordillera de los Andes, que con sus nieves eternas, es como una ancha sonrisa que saluda al viajero. Sonrisa que también parece reflejarse en el carácter siempre optimista de un pueblo: el pueblo chileno. En este pueblo sin igual encontré los ingredientes necesarios para mi nueva película...

Años más tarde, en una cinta que pasó de largo en la taquilla y que terminó siendo la última de su extensa carrera, Bohr volvió a recalcar en puertos chilenos. *Sonrisas de Chile* (1970) tiene a este chileno-argentino asomando no ya en *off*, sino en cuerpo presente, de abrigo y sombrero. Y lo hace anunciado por un noticiero ficticio: “Mientras tanto a Valparaíso, en el barco Verdi, llega un popular productor internacional trayendo bajo sus brazos [las latas con los rollos de] su nueva producción: *Sonrisas del mundo*”.



Sonrisas de Chile. Bohr y Retes en Valparaíso. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

Acto seguido, se ve a un Bohr lleno de energía, mirando en distintas direcciones, como quien busca a alguien. Hasta que encuentra a Chamorro (Eugenio Retes), el protagonista de la película antes mencionada. “On Pepe”, le responde este último, que hace de estibador después de quedarse “pato”. Y se funden en un abrazo. Poco después, Bohr le cuenta que en las latas con las que llegó, está su registro de las “sonrisas del mundo”.

“¿Y para buscar eso se ha camina'o todo el mundo?”, lo regaña Chamorro. “¿Que no sabe que aquí en Chile está la fábrica más importante de sonrisas de La Tierra?”, agrega. “¿Dónde queda eso?”, pregunta el cineasta, intrigado. “De Arica a Magallanes, y se llama La Alegría”, le contestan. La “sonrisa chilena” es el producto que Chamorro le describe a su contraparte, quien a su vez lo designa como guía para enseñarle el territorio, tras la huella de esa sonrisa. Ojo, eso sí, nos advierte este guía ‘tallero’ y risueño: el punto no es que él ría, o que lo haga Bohr, sino “esos ñatos que están en la platea”. Ahí puede empezar la película.

Que *Sonrisas de Chile* haya pasado con poca gloria por las salas, no esconde la evidencia: su propio realizador estaba ahí, de un lado

y otro del lente, frizando la setentena, buscando entusiasmar al espectador, entregado a los guiños metafílmicos. Ese es el mismo entretenedor de vocación popular que en *Chamorro* halagaba a sus “queridos amigos” sentados allá lejos, en las butacas. Y el mismo que, en medio de ambos filmes, en 1962, irrumpe “antes de que comience la película”, instalado en el set de filmación como en el living de su casa. La película se llama *Un chileno en España*, pero dado que aún no comienza –si seguimos el juego ficcional–, se nos permite adentrarnos en el plató, advirtiendo a lo lejos una figura, la de Bohr con su sombrero, instruyendo al cámara Jorge Morgado respecto del encuadre de un arco. Ahí es cuando un miembro del equipo le llama la atención, más de una vez, respecto del público. “¿¡Qué público!?”, pregunta Bohr, casi molesto, abstraído como está en sus funciones directoriales. Hasta que advierte la “presencia” de su audiencia adelantada. Se da vuelta, mira el lente, y empieza a comportarse como el anfitrión de su propia película, mientras se inicia un *travelling* que nos lo va acercando. Gesticulador y sonriente, recibe a los espectadores. Y hasta los regaña con amabilidad:

¡Mil perdones, mis queridos amigos! No sabía que ya estaban aquí. Llegaron adelantados, porque la película está programada para dentro de tres minutos. Bueno, pero ya que están aquí, qué tal si conversamos un rato para que les explique, más o menos, por qué hice y produje esta película.

La explicación, en la que dice estar tratando de “tender un puente de plata entre Chile y España, a través de una carcajada”, describe tan bien a José Bohr como las otras introducciones, si no mejor. Sin intermediarios, se nos muestra al tipo impetuoso que hizo reír a los magallánicos con sus cortometrajes y que más tarde, tras vivir y hacer carrera en Argentina, EEUU y México, puso imágenes y música a un “Chile bien intencionado y popular”. Para que la gente se enfrentara a un país inocente y bonachón las más de las veces, y así pudiese olvidar un rato los problemas o aliviar las angustias. Con una sonri-

1. Estévez, Antonella: “José Bohr y Eugenio Retes: La dupla popular”, 02/09/2014. En <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/jose-bohr-y-eugenio-retes-la-dupla-popular/>. Visto el 28/01/2019.

sa y/o una risa. Y ese impulso hercúleo, que decantaría en una veintena de filmes producidos en Chile, es apenas una parte de la carrera de este director, guionista, productor, actor, cantante, músico, letrista, bailarín y algo más. Un cineasta cuya propuesta tuvo cada tanto una respuesta favorable en boleterías, que rara vez contó con el favor de la crítica y cuya ingente filmografía no ha sido hasta hoy objeto de un examen que permita trascender la repetición de viejos argumentos (o el rescate de ese chiste que decía que el cine chileno iba “de mal en Bohr”: alguien lo atribuyó al crítico de espectáculos Mario Cánepa, pero este, a su vez, dijo no saber de dónde salió).

De ahí la relevancia y la pertinencia de la colección que hoy presenta la Cineteca Nacional. Una serie de 6 títulos que permite descubrir cintas que incluso entendidos y estudiosos no habían logrado ver hasta hoy. O bien reencontrarse –en copias restauradas– con esas películas que cada 18 de septiembre, para Fiestas Patrias, la TV abierta solía ofrecer en horario nocturno, y cuyo examen revela hoy mucho más que sonrisas y arrebatos chilenistas, sin perjuicio de que estos resulten distintivos en el cineasta que nos ocupa.



Fotograma de Bohr presentando *Un chileno en España*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

1.2. Ciudadano del mundo, artista multiforme

Yopes Böhr Elzer nació en 1901, en Bonn. Al año siguiente, su familia se instaló en Constantinopla: su padre, veterinario, fue contratado para trabajar en las caballerizas y el zoológico de Abdul Ahmid, último sultán de Turquía. En 1905, sin embargo, un atentado contra el sultán obligó a alemanes y otros extranjeros a abandonar el país, debiendo la familia Bohr embarcar a Marsella, y de allí a Buenos Aires, donde el padre de Yopes trabajó algún tiempo en una cervecería. Pronto vendría el paso cordillerano a Chile (en sí mismo un pequeño *western*, tal como lo cuenta Bohr en sus memorias), que los llevaría a Santiago, luego a Ancud y poco después al extremo austral: a Puerto Porvenir y a Punta Arenas. En ambas ciudades desarrolló, acompañado habitualmente por su amigo y socio Antonio Radonich, la curiosidad por el naciente lenguaje cinematográfico: por ver películas, por proyectarlas y por hacerlas. Antes de cumplir los 20, provistos de una cámara Pathé, produjeron noticiarios, además de 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 Charlot.

Convertido en 1920 en versátil camarógrafo, se desplazó al Norte Grande y más tarde a distintos puntos del Cono Sur. Uno de ellos, Buenos Aires, fue su nuevo domicilio, así como el lugar donde despuntaría su carrera musical: compositor, letrista, cantante y pianista, llegó a codearse con Carlos Gardel, Francisco Canaro y Azucena Maizani. Figura en la radio y en el mundo revisteril a mediados de la década, el *chansonnier/crooner* se animó a probar suerte en EEUU. En 1927, llegó a Nueva York con un conjunto artístico y poco después firmó con el sello RCA Victor para grabar versiones castellanas de



Bohr como Chaplin en *Los Parafinas*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

éxitos *anglo*. Y a través de la música, así como de su fotogenia, llegó a protagonizar *Sombras de gloria* (1930), la primera película hispano-parlante producida en Hollywood, según el modelo de “versiones alternativas” de cintas rodadas originalmente en inglés.

Sus dotes de músico y actor lo llevaron después a México, donde además retomaría el oficio de realizador: destacan en este período *Luponini de Chicago* (1935, como un Al Capone con otro nombre) y *Sueño de amor* (1935, con Claudio Arrau encarnando a Franz Liszt). Igualmente, 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 EEUU. Ya en México, esta posesión le dio un grado importante de autonomía: en función de sus necesidades de producción arrendaba sets, al tiempo que buscaba financiamiento para seguir filmando. Tanto coetáneos como expertos –aparte del propio Bohr, exultante en la pantalla-informan acerca de su temprana fascinación con el set: con el acto mismo de rodar, que lo tiene a él como centro, y con el momento de gritar, “¡acción!”. En medio, podía aplicarse a un show de variedades y partir con él de gira, o bien meterse en algún negocio vinculado a



José Bohr en *Sombras de gloria* (1930), Hollywood. Archivo personal José Bohr.

la noche. Siempre atento a desarrollar un oficio que empezó a adquirir en Hollywood, donde –cabe mencionarlo– conoció a otro chileno con pasado argentino, Carlos Borcosque, que también hizo sus primeras armas fílmicas en esas tierras (y cuyo sobrino, el futuro cineasta Tito Davison, obtuvo su primer rol gracias a Bohr).

En esta faceta entraron a tallar 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 proverbial. Décadas más tarde, cuando muchos colegas chilenos simpatizaban con –o militaban en– partidos y movimientos (como el radical Alejo Álvarez y los demócratacristianos Germán Becker y Patricio Kaulen, para no mencionar a los jóvenes revolucionarios que orbitaron en torno a Miguel Littin), Bohr se mantendría al margen, sin perjuicio de que haya trabajado con artistas y técnicos de las más diversas orientaciones doctrinarias.

Aventura, drama, horror, comedia y misterio asoman entre los 14 largometrajes que dirigió entre 1934 y 1940. Un promedio de dos filmes por año que no aflojaría en la década siguiente, pero esta vez de vuelta en Chile.

2. UN MOTOR DE LOS 40

2.1. Vocación popular

Si para 1942 el cine mexicano llevaba años haciendo nata en las salas locales, José Bohr bien pudo creerse capaz de satisfacer, desde Chile mismo, esa demanda por películas populares ligeras, habiendo comediantes disponibles; también del drama y del melodrama. Todo al mismo tiempo, eventualmente.

Según cuenta en la versión argentina de sus memorias, *Desde el balcón de mi vida* (Bohr, 1987: 230-31), volvió el entretenedor multiforme a Buenos Aires a principios de los 40, para triunfar en el espectáculo como lo había hecho en los 20. Pero las cosas no salieron conforme a lo planeado. Así, tras “muchas vicisitudes en Guayaquil, Valparaíso, Buenos Aires, Punta Arenas y de nuevo Buenos Aires” (De la Vega, 1992: 88), volvió a Chile con un “bagaje de tristezas y fracasos, pero lleno de entusiasmo”:

Junto a Enrique Kaulen que, al igual que yo en México, hizo mío su hogar en Chile, Patricio Kaulen, con un grupo de amigos entre los que figuraba Fernando Silva, sus padres, sus amigos y yo, formamos la “CHILARGEN” (Bohr-Kaulen y Silva).²

Crearon la productora, en principio, para la realización de *Pal otro lao* (1942). Las consideraciones financieras llevaron a que el filme se rodara en los estudios porteños Río de La Plata, con actores de ambos países. El protagonismo quedó en manos de Ana González, que en su rol radiofónico de La Desideria se convirtió en uno de esos personajes para quienes se inventó la expresión “robarse la película”: una empleada doméstica, levantisca y divertida, acompaña hasta Buenos Aires a sus codiciosos patrones santiaguinos, solo para descubrir que está en el centro de una intriga relativa a una herencia millonaria.



Ana González, la “pobre empleada”, protagonista de *Pal otro lao*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

“José Bohr realiza la labor del argumentista”, se lee en el comentario de la revista *Ecran*, dándole a la película “un ritmo veloz, nervioso, con aprovechamiento exacto de las escenas”, todo lo cual “lo ubica en los primeros lugares del cine liviano, de ese que se realiza con la sola mira de divertir al público”³. Asombroso resulta hoy constatar cómo el interés y la comicidad aparecen o desaparecen según esté o no Desideria en la pantalla, y cómo esta singular comedia binacional se salva o se condena en consecuencia. No menos llamativo es ese amor por el set que nace de la propia película, que en vez de créditos convencionales prefiere arrancar con la chispa de la empleada doméstica indomable, la “nana” de quien vemos tan solo la silueta, siendo peinada y maquillada mientras pasa la lista del equipo realizador (así, por ejemplo, cuenta que “todo este cahuín lo escribió el pela’o [Enrique] Rodríguez John-

3. *Ecran*, n° 622, 22/10/1942, p. 21.

2. Bohr, José. *Desde el balcón de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1987, p. 231.

son”). Después viene la voz del “anunciador” en off, que autoriza a Bohr a exclamar: “¡Luz! ¡Cámara!... Cierta vez, en Santiago de Chile...”. Un Santiago visto desde el aire, sintetizado en íconos de centralidad y progreso (el barrio cívico, la Alameda).

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- abarrotan 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). La sencillez, la inocencia, la picardía, la humildad, la honestidad, darán forma a los “buenos” y permitirán que se les perdone la ignorancia o la escasa sintonía con los impulsos modernizantes, siendo el propio cine uno de ellos. Los otros -“los pocos”, los poderosos, los ricos- son descritos en menos trazos, lo que ya es decir: normalmente, son quienes ponen piedras en el camino de los protagonistas, habitados como están por la avaricia, el egoísmo, el abuso o el orgullo. Unos y otros, adicionalmente, se mueven en función del dinero: van donde este los lleva, padeciendo su escasez y añorando su abundancia, construyendo en torno a él sus estrategias de vida o de supervivencia. A menos que el amor diga otra cosa.

Un caso de estudio a este respecto tiene lugar cuando unos y otros se encuentran y se trenzan. Es lo que pasa con *Un chileno en España* (1962). Manolo (Manolo González) es un mozo del plutocrático Club de la Unión de Santiago, lugar donde es el favorito de don Gustavo (Roberto Parada), quien desafía las normas del lugar con tal de que Manolo los atienda a él y a sus amigos. Aquí, el mozo puede ser visto como un bufón, casi un juguete de un ricachón que se divierte con su mera presencia. Pero también irrumpe la

dignidad del pobre: cuando Gustavo le regala un billete desde un fajo, Manolo le hace un doblez y se lo devuelve con cara de póquer, diciendo: “Le doblo el capital”.

El contubernio entre capital y trabajo se transforma en pulsión populista cuando hay que atacar a la clase política y a la democracia representativa. “Como toda promesa de candidato, quedó en pura promesa”, comenta una habitante de Los Aromos en el arranque de *Mis espuelas de plata* (1948), a propósito de su alcalde, que en campaña ofreció un hotel de lujo para fomentar el turismo. Otro tanto hace Desideria/Margarita Gautier en *La dama de las camelias* (1947). Su amado Armando dice saberlo “todo” sobre una presunta infidelidad de su parte. “No sabes nada, querido”, retruca ella. “Podrías ser diputado y nadie se asombraría”.

En esos ámbitos se instala el conflicto de *Flor del Carmen* (1944), donde un terrateniente pretende canjear la deuda que un hombre ha contraído con él por la mano de su hija, y solo queda que el “jovencito de la película” haga algo al respecto. Nada muy distinto de lo que ofrece *Mis espuelas de plata*, donde el virtual dueño del pueblito ficcional en el que se ambienta, cree que su poder lo habilita para cortejar a la nueva empleada del correo, que a su vez se enamora del noble herrero encarnado por Arturo Gatica. Tampoco de *El gran circo Chamorro* (1955), donde el hijo del cirquero (Pepe Guixé) puede ser un arribista en sus requiebros por la hija de un gran empresario (Malú Gatica), pero está movido por el corazón. Y eso lo redime.

2.2. El cineasta, la industria y Chilefilms

Los 40, y en especial su segunda mitad, dieron cuenta de cierta estabilidad para productoras y estudios cinematográficos. A partir de 1940, se cuentan no menos de 15 sellos productores, varios de ellos nacidos para hacer una película y perecidos inmediatamente después. Las sociedades de mayor continuidad fueron la de Jorge “Coke” Délano con los hermanos Emilio y Armando Taulis (cuyos Laboratorios Taulis se transformarían en los Estudios Santa Elena); Andes Films; V.D.B. (Ricardo Vivado, Eugenio De Liguoro y Ewald Beier), y la mencionada Chilargen. Estos fueron “los únicos capaces de contrarrestar el peso de Chilefilms en la producción local y la prensa a partir de mediados de la década” (Horta en Gobantes y Peirano, 2014: 177). Tanto así, que Délano y Bohr serían convocados a la estatal, el segundo de ellos como jefe de Producción, en octubre de 1945.



Archivo personal José Bohr.

En retrospectiva, a décadas de distancia, Bohr transmite cierta amargura respecto de esta experiencia:

Chilefilms, que había hecho películas con argentinos y dirección de la misma nacionalidad (sic), quería entrar en el terreno de las películas “verdaderamente chilenas”. Me contrató como director de producción pero, a pesar de mis consejos de hacer “cosas para Chile”, quisieron abarcar las pantallas del mundo.⁴

4. Bohr, *op. cit.*, p. 239.

En su tiempo y en décadas posteriores, ha tenido fuerza la idea de que la estatal filmica, oficialmente constituida en 1942, buscó productos de vocación universal, exportables en principio, mientras el público chileno iba en otra dirección. Este desentendimiento de la sensibilidad mayoritaria se refrenda en una postal de junio de 1946: mientras miles de personas se agolpaban en las afueras de la Estación Mapocho para recibir al ídolo de la canción mexicana Jorge Negrete, Chilefilms se valía de Robert Louis Stevenson para ofrecer al público una historia londinense (*La dama de la muerte*, 1946), o creaba escenografías fastuosas para ambientar su relato en un país lejano y exótico (*El diamante del Maharajá*, producida el mismo año por el propio Bohr).

En este escenario, tan solo una de las cintas dirigidas por Bohr fue propiamente una película de Chilefilms: *La dama de las camelias* (1947). La cinta festina el día a día de un gran estudio que encarga a un director presuntamente genial, encarnado por el argentino Roberto “Chato” García Ramos, hacer una adaptación de la mencionada obra de Dumas, epítome de la pieza literaria culturalmente validada. Las durísimas críticas recibidas en su minuto por el filme de Bohr (“antinacional”, lo llamó *Ecran*, por atentar contra los logros del cine chileno⁵) no deberían oscurecer la observación que puede hacerse 70 años más tarde: si no voló alto en el humor, esta parodia de una obra de prestigio supo al menos mofarse de las pretensiones y de la desorientación de una industria. Y lo hizo con el protagonismo

5. *Ecran*, n° 836, 28/01/1947, p. 21.

de Ana González, figura mayor del cine, el teatro y la radio chilenos. Una figura cuya sola presencia dignifica el resultado de la película (tras su restauración, en 1992, volvieron las críticas a barrer con ella, lo que solo subraya la negligencia envuelta en esta subestimación).

En términos globales, la experiencia de Chilefilms en su primera etapa se ha considerado un fracaso: en 1950, cierra sus puertas para convertirse en arrendadora de equipos y prestadora de servicios, tras haber producido nueve largometrajes. Sin embargo, así como tuvo importancia en la formación de técnicos y artistas que siguieron trabajando por décadas en el cine local, también ha de ser vista en el contexto general de la producción chilena. En esos años, cuando no estuvo propiamente en Chilefilms, Bohr era lo que llamaban un “independiente”.

El “cine independiente” se expresó en 15 productoras que en distintos momentos de la década vieron la luz. Circunstancialmente, en principio, aunque deseablemente hechas para durar. En el caso de Bohr, todo partió en 1942 con la binacional Chilargen (“Chile” + “Argentina”), uno de cuyos socios fue el joven Patricio Kaulen, quien ofició de asistente de dirección en *Pál otro lao* el mismo año en que estrenaba su ópera prima, *Nada más que amor*. Al año siguiente, el sello reincide con *El relegado de Pichintún*, que tiene grande a La Desideria en el afiche y a Bohr encarnando a un alemán enviado por el Gobierno chileno a un pueblito, en medio de la II Guerra Mundial. Otra experiencia, más productiva aún, fue la de CIRA (*Flor del Carmen*, 1944; *Bajo un cielo de gloria*, 1944; *Casamiento por poder*, 1945, en asociación con V.D.B.; y *El amor que pasa*, 1947), mientras José Bohr Producciones fue el rótulo que estuvo detrás de *La mano del muertito* (1948), *Mis espuelas de plata* (1948), *Tonto pillo* (1948), *Uno que ha sido marino* (1950), *Un chileno en España* (1962) y *Sonrisas de Chile* (1970).

En los 40, especialmente, Bohr fue un director “de éxito”, como lo fueron el napolitano Eugenio De Liguoro y “Coke” Délano. De



Ana González (Desideria) en *La dama de las camelias*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

Liguoro, con experiencia en Italia, India, Inglaterra y EEUU, asoma como el esteta del grupo, aunque la poca filmografía chilena que le sobrevive impide ahondar en su caso. En cuanto a Bohr, un visionado de sus películas que deliberadamente omitiera su nombre, probablemente no distinguiría en ellas un sello autoral, más allá de ciertos recursos humorísticos y musicales. No era el único, después de todo, que buscaba entretener. Tampoco el único que se valió de la fórmula de las películas mexicanas: humor, drama y canciones, incorporando un fuerte factor identitario.

Con todo, el extraordinario ritmo con que llegó a producir y realizar (entre marzo y julio de 1948, por ejemplo, estrenó tres filmes, mientras *El relegado...* se habría rodado en trece días), es decidor del estado del cine chileno en una de sus décadas más productivas. Igualmente, y como han constatado no pocos estudiosos del área, en este decenio se consolidó, dentro y fuera de Chilefilms, un grupo de técnicos y creadores que harían carrera. Entre quienes trabajaron con Bohr, se cuentan el mencionado Patricio Kaulen, el sonidista argentino Jorge di Lauro, los directores de fotografía Andrés Martorell y Ricardo Younis, y los guionistas (y hombres de teatro) Gabriel Sanhueza y Gustavo Campaña.

2.3. Precariedad y “sin-dinerismo”

Creo que la carreta estaba ahí, junto con los bueyes. Y lo filmaron. Enviaron a un grupo de gente al otro lado del río Maipo para rescatar a los animales. Tuvieron que taponearlos para que no se ahogaran, de lo cual se encargaron los campesinos que trabajaban como extras. Fue hecho con una sola cámara: esperaron la crecida del río y lo filmaron.⁶

6. Córdova, Jaime.
En: entrevista con
Pablo Marín, agosto
de 2018.

Con estas palabras describe Jaime Córdova la realización de una de las escenas de acción más insólitas del cine chileno y que corresponde a un minuto clave de *Flor del Carmen* (1944), cuya restauración tuvo Córdova a su cargo: el momento en que el héroe, Lorenzo (Carlos Mondaca), se lanza al rescate de Peyuco, hijo del capataz y hermano de su amada Flor del Carmen (Blanca de Valdivia).

Como los directores hollywoodenses que, aun trabajando en un sistema de estudios se lanzaron a filmar en medio de la naturaleza (difícil no pensar en el Raoul Walsh de *La gran jornada*, 1930), Bohr se tiró al agua. Aunque se diría que no tuvo más remedio que negociar con la realidad y usar la geografía como elemento del drama. En el caso de esta película, hubo que trabajar con lo que había: por un lado, la producción consiguió que la Caja de Empleados Públicos y Periodistas facilitara el uso del fundo Carmen Bajo (Melipilla); por otro, la falta de recursos técnicos –ausencia de generadores para iluminar los interiores– obligó a filmar en exteriores y a orquestar escenas como esta. En sus memorias, cuenta Bohr que tras ver pasajes como el acá descrito, algunos críticos hablaron de “neo-verismo”, pero que a él, dado “lo escuálido de nuestros presupuesto”, se le daba mejor hablar de “sin-dinerismo” (Bohr, 1987: 237).



Eugenio Retes animando al público en *El gran circo Chamorro*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

Otras producciones del realizador, a no dudarlo, contarían con más recursos, saliendo algunas de ellas como conejos de un sombrero. He ahí *Si mis campos hablaran* (1947), donde los recursos para registrar magníficas vistas del sur e ilustrar así la migración alemana del siglo XIX, salieron de bolsillos sureños –hijos de esa migración– que nada tenían que ver con el cine. Pero carencias habría siempre, incluso si se aspira a que una *major* comprometa su participación. Según cuenta Bohr, su propia esposa “hizo un rápido viaje a Nueva York e indujo a Columbia Pictures International a filmar en Chile” *El gran circo Chamorro*. Ello, prosigue el relato, habría asegurado una distribución continental para una cinta cuya taquilla, según el realizador, sumó más de seis veces el dinero que costó hacerla (Bohr, 1987: 259).

2.4. El espacio cultural

Acaso el prejuicio y la distancia nos lleven a suponer que todo vínculo de este *entertainer* con el “mundo de la cultura”, y en particular con la “alta cultura”, es una ‘nadería’, un accidente o una anécdota marginal. Pero cabe mirar con detención, por ejemplo, cómo fue que una de las chilenas más destacadas del siglo XX en el ámbito de las letras y del intelecto colaborara en uno de sus filmes. La esposa del cineasta, según refiere este último, asistió en la Universidad de California (Berkeley) a algunos cursos allí dictados por la educadora chilena Amanda Labarca (1886-1975). Más tarde, en Chile, nació una amistad entre ambas que llevó a la segunda, en abril de 1943, a ser madrina de bodas de la primera.

“Nuestra dulce madrina”, cuenta Bohr, formó junto a terceros la productora Patria Films, al tiempo que “escribió un libro delicadísimo sobre un tema netamente chileno y colocó en mis manos la dirección del film *Flor del Carmen*” (Bohr, 1987: 237). Labarca no volvería a firmar un guion cinematográfico, lo que podría reforzar la hipótesis del episodio accidental. Pero, incluso en tal caso, ¿cómo explicar que la obra guionística de un narrador universal como Francisco Coloane se circunscribiera a la película inaugural de Chilefilms (*Romance de medio siglo*, 1944) y a la tercera que Bohr estrena en 1947, *Si mis campos hablaran?* Escribe Bohr a este respecto que fue él mismo quien propuso contratar a Francisco Coloane, “el gran escritor chileno”. Este último, oriundo de la isla grande del archipiélago de Chiloé, alternaba en ese período su actividad literaria con la contribución periodística en medios santiaguinos.

Si se sigue a Horta cuando afirma que “gran parte de la élite intelectual y cultural de los años ‘40 tuvo algún tipo de relación” con la producción fílmica local (Horta, en Gobantes y Peirano, 2014:



El severo capataz del fundo maneja con mano dura a los peones. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

153), falta mucho para entender la relación del cineasta con su tiempo. Como ya señalábamos, Bohr hizo buena parte de su fama en la música como autor, letrista o intérprete de populares tangos y foxtrots, componiendo, en consonancia con ello, varias de las canciones de sus propias películas. Pero, fuera o no el compositor, supo convocar a figuras de la música. Ester Soré, de quien se dice que cambió el estilo de la canción chilena, actuó y cantó en cuatro de sus filmes, despuntando la escena donde, casi sin cortes, se la ve cantar “Mapuche soy” (*El amor que pasa*, 1947). O Malú Gatica que, en una de sus escasas apariciones en el cine, cantó y actuó en *El gran circo Chamorro* (1955). Otro tanto puede decirse de Arturo Gatica, hermano de Lucho, “descubierto” para el cine en *Mis espuelas de plata* y reutilizado por Bohr en *Uno que ha sido marino* (1951).



Ester Soré protagoniza *El amor que pasa*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

También califica como “descubrimiento” Carlos Mondaca, a quien Bohr sacó partido actoral y musical (junto a su grupo, Los Cuatro Huasos) en *Flor del Carmen* (1944).

Y con el mundo del teatro las relaciones no podían sino ser estrechas cuando “los mismos actores que durante el día pululaban por los estudios Chilefilms, actuaban en las tablas durante las noches” (Peirano, en Gobantes y Peirano, 2014: 64). Las estrellas de esos días eran requeridas por los cineastas, Bohr entre ellos, en pos de recomendaciones: quiénes podían dar con tal o cual rol en las nuevas películas. Y en ese espíritu, se podían generar colaboraciones –y hasta complicidades– nada evidentes. Una de ellas fue la de Bohr y el actor penquista Roberto Parada (1909-1986): el disciplinado militante comunista, miembro fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, dio en *off* la bienvenida a los espectadores de *Si mis campos hablaran*, como “una voz amiga que les habla desde el más allá” (la de Vicente Pérez Rosales, gestos de la migración alemana al sur del país). También es un capitalista voraz y especulador en *Un chileno en España* (1962), donde se siente dueño de hacer lo que le plazca, pues para eso tiene dinero.

3. GÉNEROS E INTÉRPRETES

3.1. Géneros y subgéneros

Forma organizativa de los temas e ingredientes narrativos de una obra, el género cinematográfico es ante todo un creador de expectativas y familiaridades: en el consenso al cual apunta, el espectador asume los rasgos originales de cada género, sirviéndose de ellos como elementos distintivos al momento de decidirse a ver una película. En el cine chileno de los 40 es constatable la presencia de no pocos géneros y subgéneros, o bien de reelaboraciones locales de fórmulas mexicanas y hollywoodenses. No poco de ello tuvo que ver con Bohr, para quien el tránsito intergéneros fue moneda corriente, incluso dentro de una misma película.

Alonso Machuca destaca dos géneros populares de la década señalada en Chile: la comedia campera (“orientada a la exaltación del mundo agrícola”) y la comedia citadina (“de tintes variados, incluso melodramáticos, acoge el policial, el sarcasmo político y, finalmente, agudezas derivadas de la farsa”), siendo la variante más recurrente de este último la comedia popular, que “narra las experiencias de personajes ‘populares’, subterfugio que sintetiza un origen pobre y escasez de estudios” (Machuca, en Gobantes y Peirano, 2014: 199).

Bohr, como se ha entrevistado en estas páginas, no temió a los cruces ni a clavar nuevas banderas. Cultivó el drama rural (*Flor del Carmen*, 1944), el cine de aviación (*Bajo un cielo de gloria*, 1945), la comedia detectivesca (*La mano del muertito*, 1948), la intriga de suplantación de personalidad (*Casamiento por poder*, 1945) y la comedia identitaria, por así llamarla (*Un chileno en España*, 1962). Pero también mezcló los géneros destacados por Machuca. Por ejemplo, en los dos primeros tercios de su metraje, *Tonto pillo* (1948) es una comedia campera: “El Chepo” (Lucho Córdoba) está cargo de sus seis hermanos, todos menores y peones

El Chepo (Lucho Córdoba)
escucha lo que la
curandera del fundo
ve en sus manos:
un futuro complicado.
Fotograma de *Tonto pillo*.
Archivo Cineteca
Nacional de Chile.



de un fundo, pasando por diversos enredos que involucran su amor por una campesina y la llegada al campo de Misiá Patricia, la patrona, junto a sus hijas. En el último tercio, es un filme citadino que muestra al protagonista recorriendo la capital y sus trazas de modernidad, en busca del hermano que huyó, creyéndose culpable de un crimen.

3.2. La Desideria, Retes, Córdoba y la erosión del autor

Para cuando apareció en el cine por invitación de Eugenio De Liguoro (*Entre gallos y medianoche*, 1940), Ana González era ya una estrella de la radio y del teatro. Lo era, ante todo, por su personaje de La Desideria, y de ahí que los avisos de sus películas, en lo sucesivo, apenas mencionaran su nombre registral para llevar grande el de la “nana” atrevida a quien encarnó durante décadas. ¿Qué tanto condicionó su presencia el destino de los filmes de José Bohr en los que intervino, con independencia del género al que estos adscribieran? ¿En qué medida es su presencia la que vertebra y da sentido e interés a una película como *La dama de las camelias*? Aunque la respuesta demanda cautela, es posible adivinar cuán decisiva es esta participación y cuánto condiciona todo examen de sus méritos.



Ana González intentando ser dramática en una de las escenas más cómicas de *La dama de las camelias*.
Archivo Cineteca
Nacional de Chile.

La mismas preguntas y conjeturas pueden formularse respecto de dos comediantes peruanos que hicieron de Chile su patria adoptiva, con el agregado de que sus incursiones guionísticas en las películas de Bohr los acercaron a la condición de correalizadores: Eugenio Retes y Lucho Córdoba. El primero, consagrado como el “roto” del cine chileno gracias a *Verdejo gasta un millón* (1941), es el protagonista de dos de los filmes chilenos más populares y recordados de Bohr: *Uno que ha sido marino* (1951) y *El gran circo Chamorro* (1955). En ambas hay un recorrido geográfico signado por las intervenciones, los comentarios y las bromas de sus personajes, que muchas veces ríen para no llorar: que, conforme al modelo de Cantinflas y de su propio “Verdejo”, son *rotos* simpáticos y buscavidas.

En cuanto a Córdoba, también fue una figura de las tablas que saltó a la pantalla de la mano de Eugenio De Liguoro (*Un hombre de la calle*, 1942), y que tuvo más metraje que Retes, asomando en ocho filmes entre ese año y 1948. Figura incontestable a esas alturas del teatro chileno, sus dos roles estelares para Bohr (*La mano del muertito* y *Tonto pillo*) fueron acompañados de su rol de guionista. Especialmente en el caso de la primera, la acción gira casi exclusivamente en torno a su personaje torpe y bonachón, cuya cara de eterno niño castigado semeja la de Droopy, el perro animado creado en 1943 por Tex Avery.

4. TEMAS Y PROBLEMAS

4.1. La geografía como personaje, la chilenidad como anclaje

Uno de los momentos estelares de *El gran circo Chamorro* (1955) tiene lugar cuando el hijo de Euríspides Chamorro (Pepé Guixé) asiste a una parturienta en la micro con que Chamorro padre se gana la vida. Poco después, ebrio de orgullo y satisfacción, este último asegura que el recién nacido es “más chileno que todos los chilenos, porque nació en el campo”. No hace falta conocer el argumento del historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt de que lo importante no es quiénes son los chilenos, sino dónde están parados, para asumir la centralidad de la geografía en la constitución de una identidad. *Chamorro*, la misma película en que Bohr presenta la cordillera de



Eugenio Retes entona “Soy chileno”, el tema principal de *El gran circo Chamorro*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

los Andes como una gran sonrisa, es aquella en que instala el Valle Central como personaje (el microbús es visto en paisajes de Lo Barnechea y, según todo parece indicar, en la localidad de Quilicura) y como núcleo de una definición sicosocial y esencialista de la chilenidad. Y si no, será la “paleta de bellezas sin par” que ofrece el sur chileno en *Si mis campos hablaran* (1947). Nacido en Alemania y muerto en Noruega, nacionalizado argentino en 1925 y criado antes que eso muy lejos de la capital, Bohr se comporta acá como el más chileno de todos los chilenos, según la señalada definición, que para mayor abundamiento se despliega en *Chamorro* a través de una canción que todos corean: “Soy chileno”.

Acaso por la errancia que lo define, Bohr es también sensible al factor migratorio. No se trata tanto de las señas evidentes de *Si mis campos...* y *El relegado de Pichintún* (cinta de 1943 donde el propio director, con la cabeza rapada, alza la mano y exclama, “Heil Hitler!”). Es más bien el mundo que describen en *El gran circo Chamorro* personajes como “El Turco paletia’o”, comerciante árabe de telas que circula en la mencionada micro y que canta con su acento de origen marcado, pues también es chileno (otro *paisano* aparece en *Flor del Carmen*, para efectos más o menos parecidos). O como el panadero español de *Chamorro*, cuyos decires bien entonados apuntan a la comicidad. O la cantante de rasgos caribeños que, en la misma película, introduce un “canta y no llores” en medio de un encendido ritmo tropical. Así, aunque no lo parezca en principio, el esencialismo de la película -se es chileno por razones inamovibles en el tiempo- da lugar también a un constructivismo en que se llega a ser chileno por distintas vías. Mención aparte, en este punto, merece Ester Soré, la cantante de origen quechua que oficia de mapuche fuerte y sensible en *El amor que pasa* (1947).

En conformidad con las señaladas pautas de identificación en el cine, la bandera chilena busca posarse a lo largo y ancho, halagando el patriotismo de los espectadores, su nacionalismo primordial.



El Chepo en Santiago. Escena de *Tonto pillo*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

4.2. Campo y ciudad

Desde sus jóvenes escauceos filmicos en tierras australes, Bohr tuvo conciencia del rol modernizante de la tecnología que estaba aprendiendo a usar. Una vez reinstalado en Chile, debió haber sentido la distancia entre la promesa de modernidad y desarrollo asociada a su uso, y los mundos que estaba mirando. Junto con sumarse al tren del cine mexicano, el de los melodramas rurales y de los pícaros urbanos-, el cine chileno de los 40 y antes -de *Hechizo del trigal* (1939) a *Río abajo* (1950)- se plegó a un sentido común criollista en virtud del cual el campo es un paraíso perdido de inocencia y bondad. De gente sencilla y amable. Bohr hizo lo propio en este territorio, aunque con ciertas particularidades.

Por un lado, explotó un género que redituaba y que incluía amores interclase, tonadas de moda y exhibiciones de fuerza y arrojo. También, la escenificación del viejo decir popular, “pueblo chico, infierno grande”. Es el caso de *Los Aromos*, la comuna de 3 mil habitantes, a 367 kilómetros de Santiago, en que se ambienta *Mis espuelas de plata* (1948). No pasa mucho, pero lo poco que pasa genera un chismorreo sin pausas (por lo demás, el héroe de la intriga, encarnado por Arturo Gatica, aborrece el cotilleo del pueblo, del cual es víctima la recién llegada que se transformará en su amor).

Por otro lado, sus cintas dan la opción de hacer contrastes. *Tonto pillo* (1948), cuyo último tercio transcurre en Santiago, permite cotejar un mundo con el otro: el del trabajo duro y el amor sincero, con el de la vida nocturna y el engaño, que bien puede ir vestido de mujer. En *El gran circo Chamorro* (1955), la capital del país es ese lugar de progreso donde el protagonista cree que su hijo se ha titulado de médico. Es el lugar de las grandes instituciones (las universidades de Chile y Católica, el Congreso Nacional) y también una mole indiferente al dolor de las personas. Como el hierro irrompible y severo de los puentes del río Mapocho en *Uno que ha sido marino* (1951).

Pero las grandes distancias pueden darse también al interior de la gran urbe. En *Uno que ha sido marino*, la joven Maruja (Hilda Sour) se gana apenas la vida como suplementera entre una y otra ribera del Mapocho. Vive en la Chimba (“del otro lado” del río) y mira el centro de la ciudad como el lugar de bienestar y elegancia donde cumplirá el sueño de ser cantante. Del lado norte, dice ella misma, “está la miseria, el hambre”, pero “cruzando el puente, está la luz, la alegría, la ciudad”.



Eugenio Retes en el inicio de *Uno que ha sido marino*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

4.3. Clase y género

Si chilenos somos todos y ser chileno es lo esencial, las diferenciaciones por estamento son ante todo variaciones de un mismo tema, o bien la ocasión para que los muchos se rían de los pocos. Para que unos modestos kiosqueros del centro santiaguino imiten la afectación de una pareja ya mayor y muy encopetada (en *Sonrisas de Chile*, 1970), o para que los suplementeros de *Uno que ha sido marino* padezcan las imprecaciones de una señora de clase alta, una *pituca* (“Tú... ¡roto!”, “Quítate, mugriento”). En contrapartida, presa aún de sus sueños de fama y fortuna, la mencionada Maruja fantasea con lo que podría hacer y tener “si fuera una *pituca*”. Los pobres de esta película, finalmente, padecen la pobreza (“hemos sufrido mucho”, “la vida tiene que ser otra cosa”) y solo pueden hablarla con buen humor... y un golpe de suerte.

Eduardo Santa Cruz, en un reciente estudio sobre los personajes populares en el cine de los 40, se formula preguntas que a Bohr le tocan de cerca. ¿Por qué el huaso por sobre el roto?, inquiriere, a propósito de que hubo más de lo primero que de lo segundo. “¿Para compensar simbólicamente la falta de inclusión de los sectores rurales en el modelo industrializador? ¿Porque en el roto estaba siempre presente la amenaza del roto alzado y con él, el miedo al sindicalismo, al motín de la plebe urbana, como de hecho ocurrió más de una vez en el período? ¿Porque el huaso simbolizaba el pueblo sano y bueno, infantil e inocente, todavía no envenenado por agitadores? ¿Por qué la negación a reconocerse en lo urbano y lo moderno?” (Santa Cruz, en Salinas y Stange, 2017: 79). Las respuestas, dice el autor, están por conocerse.

A este respecto, las cintas de Bohr proponen por un lado una cierta continuidad de la idea del *roto*⁷ simpático que emerge con las películas de Verdejo. Por otro, permiten que asome La Desideria, quien según Santa Cruz, introdujo un matiz importante a la discursividad del *roto chileno*, pues esta empleada doméstica desarrollaba un tipo de humor popular que hacía gala de su autonomía e irreverencia frente a los patrones y al poder, con alusiones al fenómeno de la creciente organización sindical y popular.

Para muestra, el primer botón: *P'al otro lao*, la primera de las tres colaboraciones de Bohr y González. Antes de que se cumplan dos minutos, figura ya La Desideria interpretando resignada una melodía pegajosa, mientras se suceden los planos que escenifican el trabajo doméstico:

*La pobre empleada / Trabaja, trabaja, trabaja, trabaja, trabaja sin cesar
De día, de noche / La puerta, el timbre, la sopa, el postre, el fono contestar
Pobre, pobre empleada / Quién pudiera descansar
Salir por las noches / Bailarse sus congas, tomarse sus tragos, ser rica de verdad*

7. El sustantivo “roto” evocó, en cierta historiografía constructora de nacionalidad, al chileno del bajo pueblo cuyo heroísmo permitió ganar la Guerra del Pacífico, por ejemplo. Pero también ha sido, de modo socialmente transversal, un término de marcas connotaciones denostativas (falta de modales, vulgaridad, poca o ninguna educación). Cf. Cid, Gabriel: “Un ícono funcional: la invención del *roto* como símbolo nacional, 1870-1888”, en Cid, G. y San Francisco, A. (eds.): *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, vol. 1. Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009.

Por un lado, Desideria reclama el derecho fundamental al descanso y, por otro, la fantasía de ser verdaderamente adinerada (acaso para no dejar de descansar).

La sola figura de Ana González, empotrada en su personaje, plantea una variedad de interrogantes acerca de la pertenencia de clase y de lo que más tarde se rotularía como rol de género. ¿Cómo entender a esta mujer “empoderada”, para usar otro anacronismo, dentro de las limitaciones evidentes asociadas a su trabajo? ¿Fue su papel una fantasía para generar identificación en “nanas” que no podían rebelarse, o tuvo, más bien, el don de dosificar, para eventual imitación, determinadas muestras de rebeldía? Las respuestas deben buscarse en multitud de lugares, partiendo –por qué no– por las exquisitas comedias rocamboleras del Hollywood de los 30, donde la servidumbre tiene el poder que confiere el conocer demasiado a los patrones: gemas como *Al servicio de las damas* (Gregory La Cava, 1936) hicieron escuela en este subgénero.



Ana González y Floren Delbene, en una escena romántica de *P'al otro lao*. Archivo Cineteca Nacional de Chile.

Cabría rematar diciendo que los peligros de pensar el ayer en los acotados términos del hoy, podrían hacernos ver en Bohr a un machista rematado, más que a un “machista promedio”. Por culpa de esa dama que, tras recibir unas nalgadas de parte de Eurispides, queda tanto o más prendada de él que antes (*Uno que ha sido marino*, 1951). O por la del propio señor Chamorro: tras contarle su hijo que abandonó todo por una mujer, comenta molesto, no sin ironía, “¡¿dónde no se meten esos angelitos?!” (para no hablar de las descripciones y los juicios en torno a las mujeres que pueblan su libro de memorias, algunos de los cuales no pasarían hoy el test de la adecuación cultural). Un discurso identitario-esencialista podría agotar la necesidad del análisis a partir de una mera constatación: *quién es* José Bohr. La presente colección permite hoy a lectores y espectadores esbozar respuestas, pero además, y esto es lo mejor, pone frente a ellos lo que Bohr efectivamente hizo. Lo que dejó. Para que la evidencia nos acompañe.

Al cierre, quedan más preguntas: ¿Cómo era el cine entonces? ¿Cómo era Chile entonces? José Bohr es uno que aporta insumos para contestar en forma. En lo identitario, el “Soy chileno”, cantado a todo pulmón en el microbús donde acaba de nacer una criatura (*El gran circo Chamorro*, 1955), legítimamente puede escogerse como una escena que encapsula su filmografía en esta patria adoptiva. Este pasaje, así como la “bienvenida” en *off* del propio realizador con el fondo de las cumbres cordilleranas, lo conecta con un nacional-populismo rastreable posteriormente de *Ayúdeme Ud., compadre* (Germán Becker, 1968) a *El ciudadano Kramer* (Javier Estévez, Stefan Kramer, 2013): entre el retrato homogeneizante y el llamado unitario, las tensiones sociales y políticas encuentran válvulas de escape en un chiste, en una sonrisa. Así, chilenos somos todos, y las identidades particulares (la del empleado público, la del huaso orgulloso de serlo, la de la sirvienta “alzada”) son más bien funcionales a este gran retrato. Al gran circo de José Bohr.

FICHA TÉCNICA DE PELÍCULAS RESTAURADAS



Fotograma de *Sonrisas de Chile*. Bohr y Eugenio Retes se reencuentran en el puerto de Valparaíso.
Archivo Cineteca Nacional de Chile.

P'al otro lao (o 27 millones) (1942)



Estreno: 15 de diciembre de 1942
(Cines Santa Lucía y Continental)

Duración: 67 minutos

Formato original: 35mm, blanco y negro

Dirección: José Bohr

Guion: Enrique Rodríguez Johnson

Productora: Chilargen

Elenco: Ana González, Mabel Urriola, Sara Barrié, Alberto Closas, Enrique Vico, Tono Andreu, Max Citelli, Tito Gómez, Floren Delbene, Yma Sumac

Jefe de producción: José Parné, Fernando Silva

Dirección de fotografía: Ricardo Younis

Cámara: Álvaro Barreiro

Sonido: Douglas Hull

Música: Óscar Savino

Ayudante de dirección: Joe Sazo

Dirección técnica: Patricio Kaulen

Desideria (Ana González), una sirvienta, sueña con viajar a Buenos Aires. Increíblemente, Blas Pastrana, un pariente de sus patrones, agoniza en Argentina y les pide expresamente que deben viajar con ella. Al llegar al lecho de muerte, sorprendentemente dice que le hereda todo a la empleada, ya que confiesa que es su hija, pero con una condición: que en menos de dos semanas contraiga matrimonio. Sus patrones tratan de convencerla de que se case con el hijo de la familia, Jorge (Alberto Closas), pero Desideria se interesa en Tito (Tono Andreu), un simpático porteño. Todo termina en un sorpresivo final.

Sobre la restauración:

Tras la muerte del cineasta, la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, presidida por Abdullah Ommidvar, recibió de manos de Daniel Bohr, hijo del realizador, esta copia estándar, de cuatro rollos de 35mm, blanco y negro, con sonido monofónico.

El año 2017 los rollos se trasladaron al laboratorio de la Cineteca Nacional de Chile, donde se repararon los empalmes y perforaciones que se encontraban forzadas y mordidas por las proyecciones que tuvo en su época de estreno. Luego, en el mismo laboratorio, los rollos fueron escaneados en formato 4K y, en el año 2019 se realizó la restauración digital, incluyendo corrección de color y estabilización de imagen. La restauración de sonido fue realizada por una post productora externa.

Flor del Carmen (1944)



Estreno: 28 de marzo de 1944 (Cines Santa Lucía, Cervantes y Continental)

Formato: 35mm, blanco y negro

Formato restauración: 4K

Duración: 75 minutos

Dirección: José Bohr

Argumento: Amanda Labarca

Productora: Patria Film

Elenco: Blanca Valdivia, Carlos Mondaca, Romilio Romo, Jorge Quevedo, Elena Puelma, Mario Morgado, Cora Díaz, Blanca Sáez, Félix Bustos, Manolo González, Juan Miquel, Alejo Calmels, Pedro Quiroga, Luis Díaz, Raúl Fuenzalida, Los Cuatro Huasos.

Música: Donato Román Heltman

Dirección de fotografía: Luiz Graziani

Sonido: Alfredo Rodríguez

Gerencia de producción:

Ignacio Domínguez Riera

Flor del Carmen, hija del capataz de un fundo, se enamora de un peón, pero su padre se opone a la relación. A cambio, le impone a su hija un cínico campesino rico que le prestó dinero.

Sobre la restauración:

El año 2011, en un proyecto conjunto entre la Cineteca Nacional de Chile y la Cinemateca del Pacífico -institución dirigida por el periodista e investigador Jaime Córdova-, 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 Chile. Ambas copias estaban incompletas, pero al reunir las se obtuvo el filme íntegro. Con este armado, y en los estudios de Cinecolor Argentina, se realizaron un internegativo en 35mm, un negativo de sonido y dos copias en el mismo formato, materiales que se conservan desde entonces en la Cineteca Nacional de Chile.

Durante 2018 y 2019 se abordó un nuevo proceso de digitalización en formato 4K que permitió, en los laboratorios de la Cineteca, restaurar la imagen a partir de los negativos ya disponibles. Se eliminaron rayas y daños, como también se estabilizaron y eliminaron flicker (parpadeo de la imagen) que estaban en algunas escenas. Se realizó corrección de color y estabilización de imagen. La restauración de sonido fue realizada por una post productora externa.

La dama de las camelias (1947)



Estreno: 14 de enero de 1947 (Cine Santiago)

Formato: 35mm, blanco y negro

Duración: 95 minutos

Dirección: José Bohr

Guion: César Tiempo

Productora: Chilefilms

Elenco: Ana González, Roberto García Ramos, Héctor Quintanilla, 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, Manolita Fernández, María Llopart, Hernán Castro Oliveira.

Producción: Mario Colle

Dirección de fotografía: Ricardo Younis

Decorados: Jorge Claude

Cámara: Andrés Martorell

Sonido: Eduardo Andersen

Maquillaje: Julio Errazti

Asistente general de producción: Jorge Délano

Música: Carlos Llanos

Canciones: George Andreani

Ayudante de dirección: Nelo Melli

Irónico filme sobre el mundo cinematográfico. Desideria de los Ríos (Ana González), es una actriz aficionada que sueña con trabajar en cine. Accidentalmente recibe el papel de su vida: encarnar a Margarita Gauthier en una adaptación de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, la que debe rodarse en tiempo récord.

Sobre la restauración:

En el año 1992 se realizó una primera restauración a partir de una copia encontrada accidentalmente, cuyo sonido estaba incompleto, pero que se pudo recuperar gracias a una copia en 16mm. De esa restauración, a cargo de la entonces Área de Cine de la División de Cultura del Ministerio de Educación, cuyo responsable era Ignacio Aliaga, se obtuvieron nuevos negativos de sonido e imagen, además de copias para exhibición. Todos estos materiales se conservan en las bóvedas de la Cineteca Nacional de Chile desde su fundación, el año 2006. Durante 2019, se abordó la restauración digital de la imagen en formato 4K en el laboratorio de la Cineteca, a partir de los negativos disponibles de 1992. Se eliminaron algunas manchas e imperfecciones, situadas principalmente en los comienzos y fines de cada rollo, además de una corrección de color. La restauración de sonido fue realizada en una post productora externa.

Tonto pillo (1948)



Estreno: 9 de marzo de 1948

(Cines Real y Santiago)

Formato: 35mm, blanco y negro

Duración: 106 minutos

Dirección: José Bohr

Guion: Lucho Córdoba, Rubén Darío Guevara

Productora: Producciones José Bohr

Elenco: Lucho Córdoba, Esther Soré, Carlos Mondaca, Lucy Lanny, Rubén Darío Guevara, Rolando Caicedo, Ernestina Paredes, Esther López, Gerardo Grez, Carmen Inclán, Amparito Landaeta, Silvio Juvesi, Pepe Guixé, Cora Reyes, Chito Faro, Victoria Duval, René Squella, Humberto Onetto, Olvido Leguía.

Producción: Mario Colle, José Bohr

Dirección de fotografía: Andrés Martorell

Cámara: Enrique Soto

Sonido: Alfredo Rodríguez

Decorados: Godefroy y Torti

Música: Fernando Lecaros Sánchez

El Chepo (Lucho Córdoba) debe cuidar a sus seis hermanos, todos peones de un tranquilo fundo. La llegada de la patrona, con sus dos hijas y un pretendiente de ellas, altera el lugar. Tras varios enredos, El Chepo debe ir a Santiago por un encargo, pero es víctima del “cuento del tío”, perdiendo todo el dinero, viéndose obligado a realizar todas las pericias posibles para recuperarlo.

Sobre la restauración:

La Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, presidida por Abdullah Ommidvar, conservaba una copia estándar en 35mm de cinco rollos, con sonido óptico monofónico, depositado por Daniel Bohr (hijo del director), justo después de la muerte de su padre. Los rollos fueron trasladados a la Cineteca Nacional de Chile durante 2018. Tras la limpieza y reparación de perforaciones, la copia se escaneó en formato 4K. En 2019 se realizó una restauración digital en este mismo laboratorio, incluyendo las distintas etapas del proceso, como corrección de color y estabilización de la imagen. En este trabajo se borraron manchas, roturas de algunos fotogramas y se quitaron los flicker (parpadeos de la imagen), especialmente en escenas con poca luz. La restauración de sonido fue realizada en una post productora externa.

Mis espuelas de plata (1948)



Estreno: 25 de mayo de 1948 (Cine Santiago)

Formato: 35mm, blanco y negro

Formato restauración: 4K

Duración: 60 minutos

Dirección: José Bohr

Guion: Rubén Darío Guevara

Productora: Producciones José Bohr

Elenco: Lucy Lanny, Arturo Gatica, Conchita Busón, Gabriel Araya, Arturo Gonzalvez, Plácido Martín, Sergio Romero, Leda Vial, Oscar Olivares, Iris del Valle

Producción: Mario Colle

Dirección de fotografía: Andrés Martorell

Sonido: Alfredo Rodríguez

Decorados: Godefroy y Torti

Música: Fernando Lecaros, Donato Román Heitman

El dueño de un fundo pretende a una mujer que está enamorada de un joven herrero y artesano de espuelas. Por sus celos, el dueño amenaza al joven con pagar una alta hipoteca para seguir viviendo en su rancho.

Sobre la restauración:

Una copia en 35mm se encontraba en la Cineteca Nacional de Chile. El año 2019 se realizó el trabajo de limpieza del material filmico en los laboratorios de la Cineteca, para reparar empalmes y roturas. Tras su paso por el escáner 4K, en la misma institución, se realizó una restauración digital en su laboratorio, incluyendo las distintas etapas del proceso, como corrección de color y estabilización de la imagen, borrando digitalmente rayas y otras imperfecciones. La restauración de sonido fue realizada en una post productora externa.

La mano del muertito (1948)



Filme que mezcla la comedia con el misterio. Un peluquero (Lucho Córdoba) es aficionado a las novelas policíacas, al punto de fantasear mientras trabaja, lo que le provoca varios problemas con su jefe. De pronto se ve envuelto en una trama como sacado de una de ellas.

Sobre la restauración:

En el año 2007 la Cinoteca Nacional de Chile realizó en los laboratorios de la Universidad Autónoma de México un duplicado negativo y dos copias en formato 35mm, a partir de una copia estándar encontrada en soporte nitrato.

En 2018, a partir de ese duplicado, se abordó la digitalización en formato 4K del filme en el laboratorio de la Cinoteca Nacional de Chile. La posterior restauración digital de la imagen se realizó en 2019, eliminando detalles como rayas y fallas ubicadas en los finales e inicios de cada rollo. La restauración de sonido fue realizada en una post productora externa.

Estreno: 12 de julio de 1948

Formato: 35mm, blanco y negro

Formato restauración: 4K

Duración: 106 minutos

Dirección: José Bohr

Guion: Lucho Córdoba, Rubén Darío Guevara

Productora: Producciones José Bohr

Elenco: Lucho Córdoba, Lucy Lanny, Rubén Darío Guevara, Avelina López Piris, José Guixé, Victoria Duval, José Canovas, Arturo González, Sergio Romero, Olvido Leguía.

Producción: Mario Colle, José Bohr

Dirección de fotografía: Andrés Martorell

Sonido: Alfredo Rodríguez

Decorados: Godefroy y Torti

Música: Fernando Lecaros

Uno que ha sido marino (1951)



Dos lustrabotas y una vendedora de diarios sobreviven en el barrio Mapocho de Santiago. Mientras buscan mejor suerte, Maruja llega a relacionarse con un empresario que la ayuda a convertirse en una famosa cantante. Mientras, los dos lustrabotas se encuentran de casualidad con un dinero producto de un asalto a un banco, cambiándoles la suerte.

Sobre la restauración:

El año 2017 la Cinoteca Nacional de Chile comenzó un trabajo de rescate a partir de una copia en 35mm que se encontraba en la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento -presidida por Abdullah Ommidvar-, y que fue depositada por Daniel Bohr (hijo del director), luego de la muerte del cineasta en 1994.

La copia fue trasladada el año 2017 a las bóvedas climatizadas de la Cinoteca Nacional de Chile, donde se reparó primero físicamente y se le realizó una limpieza para su efectiva digitalización en formato 4K. La posterior restauración digital de la imagen se realizó en 2019, removiéndose rayas e imperfecciones ubicadas en los empalmes de cada rollo. La restauración de sonido fue realizada en una post productora externa.

Estreno: 17 de septiembre de 1951

(Cines Santiago y Victoria)

Formato: 35mm, blanco y negro

Formato restauración: 4K

Duración: 85 minutos

Dirección: José Bohr

Guion: Eugenio Retes, René Olivares

Productora: Producciones José Bohr

Elenco: Eugenio Retes, Arturo Gatica, Hilda Sour, Eva González, Rolando Caicedo, Arturo González, Elena Moreno, Jorge Sallorenzo, Gallo-Contreras, Alberto Méndez, Eduardo Navedo.

Producción: José Bohr

Dirección de fotografía: Andrés Martorell

Música: José Bohr

Sonido: Eduardo Andersen

El gran circo Chamorro (1955)



El esforzado dueño de un circo, Eurispides Chamorro (Eugenio Retes), va a Santiago en búsqueda de su hijo estudiante de medicina, pero se encuentra con la sorpresa de que ha dejado la carrera y nadie sabe de su paradero. Para peor suerte, uno de sus empleados le arrebató el circo, comenzando entonces una aventura por recuperar todo y por convencer a su hijo para que se titule de médico.

Sobre la restauración:

La Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, presidida por Abdullah Ommidvar, conservaba una copia estándar en 16mm de dos rollos, con sonido óptico monofónico, depositada por Daniel Bohr (hijo del director), justo después de la muerte de su padre. Los rollos fueron trasladados a la Cineteca Nacional de Chile durante 2018.

Tras la limpieza y reparación de perforaciones, la copia se escaneó en formato 4K en el laboratorio de la Cineteca. Luego, se realizó una restauración digital de la imagen durante 2019. En este trabajo se borraron manchas y roturas de algunos fotogramas, se corrigió el color y se quitaron los flicker (parpadeos de la imagen), especialmente en escenas con poca luz. La restauración de sonido fue realizada en una postproductora externa.

Estreno: 15 de noviembre de 1955

(Cines Centra y Santa Lucía)

Formato: 35mm, blanco y negro

Formato restauración: 4K

Duración: 107 minutos

Dirección: José Bohr

Guión: Eugenio Retes

Productora: Producciones José Bohr

Elenco: Eugenio Retes, José Guixé, Elsa Villa, Gerardo Grez, 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 Alfaro, Malú Gatica.

Producción: José Bohr

Dirección de fotografía: Andrés Martorell

Asistente de dirección: Adolfo Silva

Montaje: Jorge Silva Taulis

Música: José Bohr

Sonido: Jorge di Lauro

Sonrisas de Chile (1970)



Tras llegar en un barco a Valparaíso, Bohr se reencuentra con Eurispides Chamorro, con quien inicia un viaje por Chile, repleto de sketches, la mayoría, liderados por el dúo cómico Los Caporales.

Sobre la restauración:

La restauración en 4K se realizó a partir de una copia estándar de 35mm conservada en buen estado en la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, depositada por Daniel Bohr tras la muerte de su padre, la que se trasladó el año 2017 a la Cineteca Nacional de Chile.

Tras un proceso de reparación física en 2018, se realizó una digitalización en formato 4K, y luego un trabajo de restauración donde se eliminaron algunas imperfecciones y se corrigió el color. Trabajos que se realizaron durante el año 2019 en los laboratorios de la Cineteca Nacional de Chile. La restauración sonora se realizó en una post productora externa.

Estreno: 8 de junio de 1970 (Cines Victoria, Continental y Oriente)

Formato: 35mm, blanco y negro

Formato restauración: 4K

Duración: 100 minutos

Dirección: José Bohr

Guión: Eugenio Retes (episodio "La Llegada" y "Allá en el sur"), Chito Morales (episodio "Aristócratas del Mapocho" y "Locos a la orden"), Miguel Frank y Norman Day (episodio "Solo un minuto")

Elenco: Los Caporales, Silvia Piñeiro, Norman Day, Eugenio Retes, Alejandro Lira, Ernestina Paredes, Jorge Sallorenzo, Francisco Flores del Campo, Jorge Boudon, Armando Fenoglio, Andrés Gallo, Chicho Oyarzún, Pepe Harold, Guillermo Yáñez, Amparito Landaeta, Eva González, Gloria Ponce, Virginia Day, María Valdés, Katiuchka, Patricia Briones, Guillermo Bruce, Sergio Feito, Eduardo Aranguiz, Gilberto Guzmán, María Carrasco, Gabriela Montes, Salvador Cicero, Francisco Eterovich, Godfrey Finlayson, David Acevedo, Raúl Latorre, Adrián López, Manuel Ovalle, Aliro Vega, Eduardo Bohr, Laura Godak y Los de las Condes, Gaby Cousin, Iris del Valle, Chito Morales

Producción: Manuel Cornejo

Música: José Bohr y Luis Arenas

Dirección de fotografía: Jorge Morgado

Edición: Óscar Gómez

Asistencia de dirección: Óscar Gómez

Sonido: Ingeniero Manuel Troni

BIBLIOGRAFÍA

Bohr, José: *¡Luz!, ¡Cámara!, ¡Acción! Retrospectiva de una vida.*

Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1976.

Bohr, José: *Chaplin está vivo.* Santiago de Chile, Autoedición, 1978.

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

Bohr, José: *Mañana hacia el ayer. El extraño diario de Julius Drive.*

Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1975.

Bossay, Claudia: *La época de los grandes ensayos cinematográficos.* Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia. Universidad Diego Portales, 2008.

De La Vega, Eduardo: *José Bohr (Pioneros del cine mexicano).*

Guadalajara, Universidad de Guadalajara - Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992.

Gobantes, Catalina y Peirano, María Paz (eds.): *Chilefilms. El Hollywood criollo.* Santiago, Cuarto Propio, 2015.

Larraín, Jorge: *Identidad chilena.* Santiago, Lom, 2001.

López Navarro, Julio: *Películas chilenas.* Santiago, Ediciones Pantalla Grande, 1997.

Mouesca, Jacqueline y Orellana, Carlos: *Breve historia del cine chileno.* Santiago, Lom, 2010.

Salinas, C. y Stange, H. (eds.): *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno.* Santiago, Ed. Universitaria, 2017.

Ossa Coó, Carlos: *Historia del cine chileno.* Santiago, Quimantú, 1972.

Santana, Alberto: *Grandezas y miserias del cine chileno.* Santiago, Misión, 1957.

VV.AA.: *Diccionario del Cine Iberoamericano.* SGAE, 2011.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA CINETECA NACIONAL DE CHILE

Directora

Centro Cultural La Moneda

Beatriz Bustos Oyanedel

Gerente de administración y finanzas

Sandra Sepúlveda Negrón

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Directora

Mónica Villarroel Márquez

Coordinador de Preservación

Pablo Insunza Rodríguez

Coordinadora de Mediación y audiencias

Macarena Bello Martínez

Especialista en documentación

Marcelo Morales Cortés

Productor de extensión

Juan Pedro Astaburuaga Sandoval

Catalogación

Francisco Venegas Paiva

Conservador fílmico

Sebastián Úbeda Reyes

Restauradores y laboratoristas audiovisuales

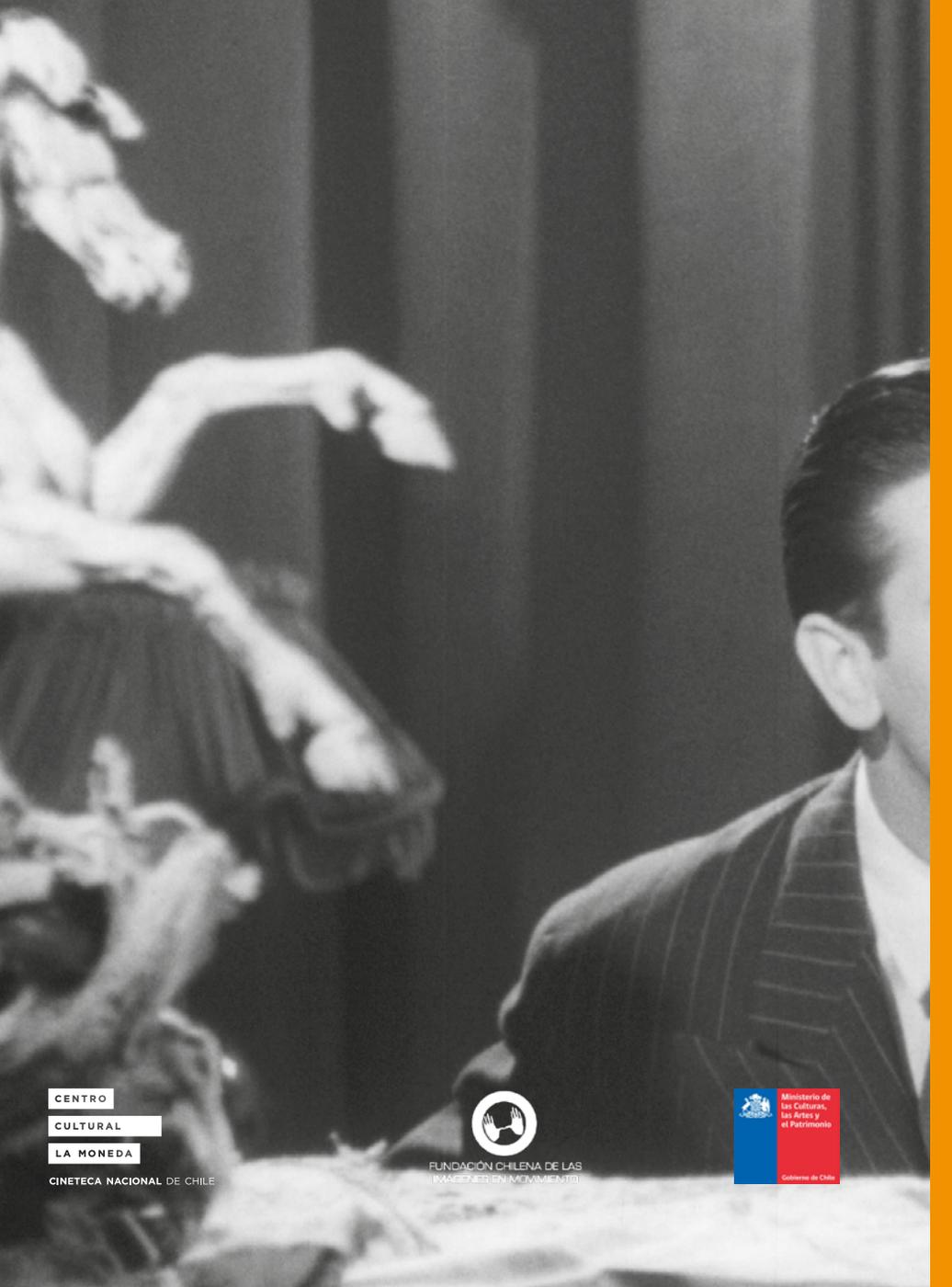
Marcelo Vega Vega

Alejandro Chávez Solís

Asistente administrativa

Karem Morales Zúñiga

Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda
Plaza de la Ciudadanía 26, Santiago
Cineteca Nacional de Chile
José Domingo Cañas 1395, Ñuñoa, Santiago
Teléfono: (56-2) 28989950
e-mail: info@cinetecanacional.cl



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



FUNDACIÓN CHILENA DE LAS
IMÁGENES EN MOVIMIENTO



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile