

AL SUR DE LA FRONTERA: HISTORIAS
DE *COWBOYS* EN CHILE
RECEPCIÓN Y APROPIACIÓN DEL CINE *WESTERN*
HOLLYWOODENSE EN LOS LOCOS AÑOS 20

SOUTH OF THE BORDER: COWBOYS STORIES IN CHILE
RECEPTION AND APPROPRIATION
OF WESTERN HOLLYWOOD MOVIES IN THE 1920'S

CAMILA GATICA MIZALA

Instituto de Historia
Pontificia Universidad Católica de Chile
Avenida Vicuña Mackenna 4686
Santiago, Chile.
cgatica1@uc.cl

RESUMEN

En este trabajo se analiza cómo la sociedad chilena se inserta en el proceso de norteamericanización. Para lograrlo, proponemos estudiar la recepción del cine *western* y la forma como la sociedad chilena de la década de 1920 fue apropiándose del género. Bajo tal objetivo, analizaremos la forma en que el discurso del destino manifiesto y de la frontera del salvaje oeste interactúan con el nacionalismo chileno.

Palabras claves: cultura de masas, norteamericanización, western, huaso-cowboy, nacionalismo chileno.

ABSTRACT

This paper analyses how Chilean society inserted itself in the process of *Americanization*. As a way to understand this process, this research will study the reception of western movies, and the way the Chilean society of the 1920's started to appropriate the genre. In order to accomplish this, the paper will analyze how discourses, such as manifest destiny and the frontier, interact and dialogue with Chilean nationalism.

Key words: mass culture, americanization, western, huaso-cowboy, chilean nationalism.

Recibido: 13-01-2011

Aceptado: 14-03-2011

Durante las primeras dos décadas del siglo XX, la cultura de masas se transformó en uno de los protagonistas de este período, lo que dio pie a un cambio radical en la música, estilos de baile, moda, deportes (el modo de realizarlos y de disfrutarlos) y diversas formas de entretenimiento. Esta creciente cultura de masas generará una imagen de modernidad que se despliega desde la realidad urbana. Se hablará entonces del establecimiento de una nueva forma de aprehender la realidad, de una nueva cultura, a la vez que de un cambio mucho más profundo: lo urbano como culminación de lo moderno.

Gracias al establecimiento de una cultura de masas, se da forma a una imagen del entorno cotidiano que necesita de objetos y servicios modernos. Esto permite hablar de una sociedad de individuos que consume realidades presentadas a través de revistas, diarios, fotografías y películas. De esta forma, los procesos de expresión de la cultura de masa ofrecen una

oportunidad excepcional para entender cómo esta nueva cultura se articula desde un campo simbólico que se diversifica y crece permanentemente (Ossandón y Santa Cruz 17-29). Ahora bien, es necesario señalar que dicho campo simbólico no siempre responde a las realidades nacionales, pues se articula muchas veces desde el exterior. En definitiva, lo que se quiere es cotidianizar la modernidad por medio de la presencia de estos factores modernizadores (revistas, periódicos, fotos, películas, bailes, música, etc.) que comienzan a bombardear el entorno diario de las personas.

Al respecto, Clifford Geertz señala que, desde su producción misma, todo producto cultural y simbólico está en relación directa y recíproca con la sociedad en que nace. Es mediatizado por las condiciones que esta impone (políticas, económicas, sociales, etc.), a la vez que, al producir significaciones nuevas, incide en las constantes transformaciones de su entorno. Hablamos entonces de un tejido de significados que se producen desde la sociedad misma, los cuales están presentes en la mente de las personas y permanentemente sometidos a cambios dentro de los procesos dinámicos de construcción simbólica. El resultado es una interpretación donde la construcción colectiva de significados e identidades pasa a ser lo relevante. La cultura constituirá algo dinámico, en permanente construcción, lo que permite alejarnos de las ideas de una cultura definitiva, fija y estable. Al plantear tal noción como una acción cultural producto de un proceso interactivo, se busca también que los límites entre los mismos sistemas que interactúan cambien y dialoguen en estos encuentros. Un ejemplo de ello lo vemos en la relación que se estableció entre Chile y Estados Unidos a través de la preeminencia que tomó el cine como forma de entretenimiento en el país.

El proceso que se vivió en Chile a comienzos del siglo XX, y en Santiago en particular, permitió que se arraigara fuertemente una cultura de masas y de consumo. Este hecho facilitó la entrada cultural de Estados Unidos en el país, situación que propició el desarrollo de lo que se llamó la norteamericanización de la sociedad chilena. Para que este proceso se desarrollara adecuadamente, era vital la existencia de ciudades, ya que era en el ámbito urbano en donde se podía establecer una relación "entre los consumidores latinoamericanos y los productores norteamericanos de bienes modernos" (Salvatore, *Imágenes de un imperio* 161). Por lo tanto, las lógicas de representación funcionaban para ambos lados. Por una parte, EE.UU. tenía una

maquinaria representacional¹ que entraba en Latinoamérica y modificaba gustos y formas de entender el mundo. Por otra, había una predisposición por parte de algunos países latinoamericanos que se basaba en la representación que ellos mismos habían establecido de Estados Unidos como ejemplo de modernidad y progreso. De este modo, las representaciones hechas para poder consumir la realidad, poder aprehenderla y entenderla, nunca tienen un solo sentido. En este contexto, serán realmente significativas las percepciones de aquellos encuentros y apropiaciones de imágenes que surgen desde la misma cultura de masas y, en particular, desde el cine; el que se constituyó en una herramienta ideal, puesto que el impacto sociocultural que tuvo este medio en la sociedad fue una de las formas más potentes para penetrar en la vida cotidiana de las personas.

Con la intención de estudiar y profundizar cómo la sociedad chilena se inserta en el proceso de norteamericanización, proponemos estudiar la recepción del cine *western* y la forma bajo la cual esta fue apropiándose del género en la década de 1920. El discurso del destino manifiesto y de la frontera del salvaje oeste van a generar un diálogo con la contingencia nacional. Este trabajo estudia cómo la sociedad chilena recibió y enfrentó los mensajes de las películas *westerns* norteamericanas con el fin de demostrar que no solo fue permeable a estos mensajes, sino que además los adoptó y apropió a su manera. En esta línea, primero estudiaremos la norteamericanización de la sociedad chilena desde un punto de vista teórico. Luego, discutiremos las características propias del cine *western*, de tal forma que podamos llegar a entender qué fue lo que atrajo tanto a la sociedad chilena a este género.

Una vez trazada esa primera parte más bien teórica, consideraremos tres eventos que nos permitirán entender cómo estas dos naciones dialogaron a través del *western*. Primero, se dará cuenta de la enorme popularidad de las películas del género en el país. Para ello, tomaremos como ejemplo la

¹ Concepto desarrollado por Ricardo Salvatore, que se refiere al “conjunto de mecanismos o aparatos productores y difusores de representaciones” que salen desde el imperio hacia las audiencias domésticas; como, por ejemplo, las películas (Salvatore, *Imágenes de un imperio* 28).

Encontramos otro significado de “máquina representacional” en el artículo de Joseph Gilbert “Encuentros cercanos. Hacia una nueva historia cultural de las relaciones entre Estados Unidos y América Latina” (Salvatore, *Culturas imperiales* 97).

visita de Art Acord, una de las estrellas del género en los años '20. Luego, analizaremos cómo el criollismo creó un nuevo arquetipo cultural de lo verdaderamente chileno. Finalmente, estudiaremos el caso de “Los *Cowboys*”.

1. DE LA GLOBALIZACIÓN A LA NORTEAMERICANIZACIÓN: PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS

Con la emergencia de la cultura de masas se hace posible el desarrollo de lo que Arjun Appadurai llama “comunidad de sentimiento”, es decir, el surgimiento de un grupo que comienza a imaginar y a sentir cosas en conjunto (Appadurai 8). En este sentido, los medios de masa, especialmente las películas, permiten generar grupos y asociaciones (o fraternidades), así como brinda la posibilidad de pensarse a sí mismos. Usualmente, estas asociaciones son transnacionales y, por lo tanto, operan más allá de los límites de la nación. Este último aspecto es vital si consideramos el nivel de complejidad de aquellas fraternidades insertas en los medios de masas, puesto que son las diversas experiencias “de gusto, placer y política” (Appadurai 8) las que pueden cruzarse entre sí, permitiendo convergencias en acciones que traspasan lo local².

De esta forma, nos encontramos en un momento en que la nación y sus límites se disuelven, hasta dar pie a nuevas perspectivas que dan como resultado una historia más interrelacionada y transnacional. La norteamericanización, visto como uno de los sucesos de mayor relevancia para el siglo XX “corto”, constituye un complejo y dinámico proceso en donde la difusión y la presencia abarcan diversas esferas de la vida cotidiana, muchas veces entremezclándose con la idea de globalización.

² Respecto a esta idea, resulta muy interesante tomar en consideración el concepto de “estructuras del sentir” o “estructuras del sentimiento” desarrollado por Raymond Williams en su libro *Marxismo y Literatura*. El concepto desarrollado por este autor se refiere a la manera simbólica en que la ideología modela experiencias, ideas y valores cotidianos. Williams sostiene que para comprender mejor este proceso es importante tomar en consideración la forma en que el sistema social es apropiado, producido y reproducido. Una forma para comprender dicho sistema es tomar en consideración las percepciones y valores comunes de cada generación (Williams 128-135).

Ahora bien, el concepto de norteamericanización ha sido entendido como una expansión del poder económico y tecnológico de Estados Unidos y de su *American way of life* como símbolo de modernidad y de cambio social. La emergencia de sociedades con una avanzada cultura de masas permitió una penetración a nivel cotidiano que generó en Chile gustos y modas. Lo anterior se hacía aún más atrayente puesto que Estados Unidos y su cultura se dibujaban como una cultura de cambio, libertad y juventud.

Es interesante profundizar en la idea de norteamericanización experimentada por la cultura chilena. Si bien su análisis supone una mirada económica muy potente, el elemento más relevante guardó relación con la posibilidad de convertir la cultura en un gran intercambio comercial que colonizara el tiempo libre de las personas; intercambio que en muchos casos no fue simétrico. De esta manera, seguimos la propuesta de Rob Kroes, quien nos llama a no ignorar esas vastas áreas en donde Estados Unidos, como constructor de determinadas representaciones y de una imagen, jugó un rol en la vida intelectual y cultural de las personas que se encontraban más allá de las fronteras del país norteamericano. En efecto, no es difícil encontrar desplegados verdaderos espacios hegemonizados³, esto es, áreas en donde las batallas no se dan de forma directa a través de ejércitos, sino por medio de otro tipo de 'armas'. Aún más determinante es el hecho de que estos espacios sean producto de una negociación entre estadounidenses y no-estadounidenses. Una construcción colectiva que contribuyó a desarrollar la noción de novedad y de una cultura que avanza.

De esta forma, Estados Unidos apela a una imagen y a representaciones que permiten a las personas moverse más allá de los horizontes "establecidos por su cotidianeidad y entrar en un espacio imaginario, un mundo de fantasía" (Kroes 469). La norteamericanización termina por

³ Cuando hablamos de espacios hegemonizados resulta muy útil el concepto de "zonas de contacto" desarrollado por Mary Louise Pratt en su libro *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. La autora se refiere a lugares geográficos que no tienen significaciones estables, es decir, pueden representar tentativas hegemónicas, al mismo tiempo que espacios de múltiples voces donde se dan negociaciones, préstamos e intercambios y cambios. En este sentido, no se puede hablar solo de hegemonía, sino que es necesario tener en cuenta la recepción. Las zonas de contacto son también zonas de encuentro y es importante tener presente lo anterior, además del contexto histórico y las relaciones internacionales en donde dichos encuentros se dan.

acostumbrar las formas de consumo y de producción, re-organizando la cultura y a quienes la consumen, en la medida que estas pasan a ser parte de un imaginario común que se traduce, a su vez, en un diálogo entre ambas culturas.

En este sentido, el imperialismo informal norteamericano y el nacionalismo chileno se verán transformados durante estos encuentros, hasta que se lleguen a perder nitidez los límites entre uno y otro. De esta forma, el resultado son límites porosos, límites vivos que dejan circular ideas, discusiones, resistencias y propuestas. Es por esto que la experiencia de la norteamericanización debe reconocer la intersección de dos estados, cada uno con sus propias estructuras, y en donde existen, por tanto, dos historias propias. El resultado será una "heterogénea construcción de identidad en estado de cambio permanente —el elemento central de una cultura" (Rinke, *Begegnungen mit dem Yankee* 6). En este sentido, si seguimos a Rinke, las acciones culturales están sujetas a procesos interactivos en donde los límites entre los mismos sistemas interactúan entre sí, constituyéndose mutuamente mediante encuentros. Así, las expresiones culturales yanquis, especialmente aquellas accesibles en su forma visual, "representaron al parecer una prueba de la validez de los estereotipos de la civilización estadounidense" (Rinke, "Las torres de Babel del siglo XX" 160), dialogando y transformando las bases de la sociedad y cultura chilenas. En consecuencia, lo que propone Rinke es entender este proceso como uno "de encuentro mutuo, es decir de adaptación y cambio cultural relevante para toda la sociedad chilena" (Rinke, "Las torres de Babel del siglo XX" 159-160).

El debate que se dio en los años 20 en Chile sobre la norteamericanización de la cultura chilena ha sido trabajado por el historiador Stefan Rinke, quien sostiene que ya en aquellos años se hablaba de "norteamericanización" y el concepto era "entendido como penetración pacífica" (Rinke, "Las torres de Babel del siglo XX" 159). No es menor considerar que la concepción que se tenía en la época de cultura respondía a una esfera reservada para la clase alta y fuertemente vinculada con la esencia misma de la nación. Si bien algunos sectores acogieron la modernización que brindaba el modelo cultural norteamericano, abrazando sus promesas de libertad y cambio social, la impresión general sobre la cultura yanqui era más bien de una decadente y degenerada. Lo interesante de esta discusión es que se da en un periodo en donde la noción de cultura está en pleno debate y buscando

nuevas definiciones, ya que las formas culturales se convertían en bienes que eran transables y reproducibles.

Otra perspectiva interesante respecto al problema de la norteamericanización de la sociedad chilena es la estudiada por Fernando Purcell, quien utiliza el cine hollywoodense como acceso a esta nutrida discusión. Para él, la “comercialización del cine y sus múltiples efectos” contribuyeron de manera determinante a la “expansión y posterior consolidación del singular poder imperial norteamericano”, el que se sustentaba “más bien en la atracción y el consumo que en la coerción y la colonización” (Purcell 47)⁴.

Podríamos decir que la norteamericanización en el cine se expresó en una naturalización de la modernidad que proponía Estados Unidos, en la medida en que se hizo accesible a todos a través de la pantalla. El cine de Hollywood se transformó en un “referente transversal en material social” (Purcell 65), y llegó a representar la “última palabra” en modas (muebles, peinados, vestuario, etc.). Lo que vemos, entonces, es una estandarización del gusto gracias a una profunda comercialización de la cultura, donde la juventud constituía la “llave para el éxito de la cultura de masas estadounidense en Chile” (Rinke, “Las torres de Babel del siglo XX” 184). De esta forma, tanto la percepción de niños y jóvenes, como la de grupos y personas con necesidades especiales, solo parecía poder ser llenada por la creciente cultura de masas. Son estos grupos los que, además, pasan a conformar los nuevos símbolos culturales.

2. LA SEDUCCIÓN DEL OESTE Y EL DESTINO MANIFIESTO

Al establecer su inspiración en la historia y mitología de la colonización de las tierras del Oeste estadounidense, los *cowboys* y sus aventuras se transformaron rápidamente en artefactos de especial atracción para las masas. El *western* se presentaba como un género cinematográfico de fácil

⁴ Respecto al problema de la comercialización, Octavio Getino señala que el cine tiene un doble papel: uno económico y otro cultural; y es necesario dialogar y considerar ambos papeles en el análisis, puesto que “omitir esa doble función de la actividad cinematográfica sería estar a contramano de la experiencia histórica del medio” (19).

seducción, en donde la acción dominaba por sobre la psicología, y los paisajes naturales sobre el decorado, lo que permitía que el mensaje que se quería transmitir fuera entendido de forma fácil y sin distracciones por la audiencia.

Las aventuras del *western* se construyen en torno a la exploración y desarrollo del territorio occidental de Estados Unidos vivido durante el siglo XIX. Lo anterior permite dar cuenta de personajes que son parte de la historia de la conquista de esta región y que, gracias al cine, pasan a formar parte de la narración de las aventuras de estas tierras. Por lo tanto, podemos decir que las características de este género se extienden más allá del contexto histórico, pues además dan cuenta de los personajes que participaron en esas historias, a la vez que muestran su modo de vida y la idiosincrasia del oeste.

Estas películas usualmente estaban ambientadas en los territorios inexplorados e indómitos del occidente de EE.UU.: una característica que rápidamente terminó por generar lugares comunes asociados al género, como los ataques de indios, ciudades sin ley en las que los bandidos dominaban la vida del pueblo y la confrontación de los personajes. Lo anterior dota al *western* de un carácter psicológico, en la medida en que estos dos personajes representan inequívocamente lo bueno y lo malo.

Lo interesante del género en cuestión es que narra la historia de las personas que viajaban a estas tierras inhóspitas alejadas de la modernidad⁵ para forjar un hogar y vivir en paz. De esta forma, en el *western* vemos la intención de dar cuenta de la valentía y coraje del conquistador de estas tierras y de quienes lo acompañaron. Son hombres y mujeres cuya esperanza de vivir pacíficamente los lleva a levantar una suerte de utopía. Ahí radica, en definitiva, el carácter épico de este género, pues cuenta la historia de aquellos que se atrevieron a llevar el ideal modernizador y civilizador a tierras dominadas por indios y bandidos, logrando imponer la ley y la paz por sobre el desorden y el bandidaje.

⁵ De hecho, en muchas películas el tren —paradigma de lo moderno— no llega al pueblo, donde se desarrolla el centro de la acción, situación que obliga a los personajes a tomar una diligencia que los lleve a su destino. En otros casos el tren que llega a la ciudad está en construcción, como símbolo de que la modernidad comienza a abrazar a aquellos territorios pero de que aún estos no están realmente dominados por ella.

El carácter épico de este tipo de historias cinematográficas da cuenta, además, de una forma de entender la historia de los Estados Unidos y, lo que es más importante, genera una narración del proceso de fundación del país. Estas historias son protagonizadas por héroes que encarnan valores profundamente arraigados en la cultura estadounidense y que se inspiran en la idea del destino manifiesto. Tras ellas vemos la esperanza de alcanzar el éxito individual, objetivo por el cual sus personajes llegan incluso a enfrentarse a la justicia y a la fatalidad del destino. Bajo tal mitificación de esta parte de la historia norteamericana, vemos cómo se dibuja una realidad compleja, en donde es necesario replantear el papel de quienes participaron en esa coyuntura.

Ahora bien, resulta interesante plantear que en el desarrollo de este género se da una suerte de amputación de aspectos propios de la historia norteamericana, corte a partir del cual se generan nuevos discursos, nuevas formas de entender la colonización: el *western* estableció su mitología en base a la existencia de buenos y malos. Es esto lo que facilita la vinculación del público a la historia que se cuenta en la pantalla.

Finalmente, el *western* es la forma en que Hollywood articula la historia de la expansión de la frontera hacia la costa del Océano Pacífico y de aquellos que buscaron en esas tierras oportunidades y progresos. El avance del Este —que encarnaba la civilización— sobre el Oeste —que representaba lo salvaje e indómito— constituyó el brusco encuentro entre dos mundos excluyentes. El avance y expansión de los territorios salvajes, ocupados hace milenios por los pueblos nativos norteamericanos, fue justificado con la doctrina del destino manifiesto.

Esta doctrina expresaba una fuerte creencia en las capacidades de Estados Unidos, arraigadas en una autoconfianza y ambición supremas, que justificaban la idea de incorporar las regiones adyacentes en la concreción inevitable de “una misión moral asignada a la nación por la Providencia misma” (Weinberg 16). En este sentido, la ansiedad expansionista norteamericana, ejemplificada por el avance al Oeste, constituye una ideología cuyas bases se encuentran en la idea del destino manifiesto. La configuración de la tierra como el lugar de la ley llevó a los expansionistas a afirmar que era en el fundamento territorial de la nación que se manifestaban las líneas políticas de acción. De esta manera, se dota a la idea de “frontera natural” de un carácter metafísico y, por tanto, de una condición teórica a la cual se

estaba predeterminado. Vale decir, era la naturaleza o el orden natural los que fijaban los límites a las naciones, en particular a Estados Unidos, nación que tenía un destino especial que cumplir (Weinberg 16). El cine *western* vendría a dar cuenta, entonces, de toda esta construcción teórica e histórica. Los hechos y personajes que los protagonizaron son el objeto a representar de estos filmes, cuya popularidad en la sociedad chilena fue muy alta.

3. EL *COWBOY* GIGANTE: ART ACORD EN CHILE

Durante los años 20, las películas de vaqueros ganaron una considerable popularidad en el país. Actores como Hoot Gibson y Tom Mix, entre otros *cowboys* del período, se transformaron en los galanes de las pantallas chilenas, sobre todo gracias a seriales del género que poblaban la cartelera nacional. El amor por estas estrellas era tanto que en una publicidad para la película *Por Amor al Arte*, protagonizada por Tom Mix, se leía “el fenomenal campeón de la pantalla, el ídolo del *far west*, que es más querido que una chiquilla bonita” (*El Mercurio*. Santiago, 9 de noviembre de 1923. p. 12). La frase anterior permite tener una noción de la popularidad de títulos como *Buffalo Bill*, *Conquistadores del Oeste* y *La Senda del Oregon*.

Todas las cintas nombradas fueron protagonizadas por Art Acord, otro de los actores *cowboy* de esos años. Este actor visitó el país en noviembre de 1923 y se quedó hasta principios de 1924, convirtiéndose en la primera estrella hollywoodense en visitar Chile. Para entender la importancia de la visita de Acord al país, es vital tomar en cuenta la popularidad que tenían las series de *cowboys*. Las estrellas, actores y dobles *cowboys* de estas producciones del cine mudo se veían como bruscos, impetuosos, e intrépidos hombres que comenzaban peleas al caer de su *stetson*⁶, es decir, el epítome de la masculinidad del momento. De este período particular del cine norteamericano, Art Acord fue uno de los *cowboys* más coloridos y rudos de los filmes mudos y un verdadero pionero del cine *western*.

El lunes 5 de noviembre de 1923 se publica en *El Mercurio* de Valparaíso un artículo titulado “Un notable Artista de Cine se encuentra entre

⁶ Sombrero típico vaquero, con la coronilla alta y las alas anchas.

nosotros” (*El Mercurio*. Valparaíso, 5 de noviembre de 1923. p. 6), en donde se da cuenta de la llegada imprevista de un actor hollywoodense al país. Art Acord, “uno de los más populares actores del cine norte americano” (*El Mercurio*. Valparaíso, 5 de noviembre de 1923. p. 6), había llegado a bordo del vapor “Essequibo” el día sábado 3 de noviembre, invitado por la Sociedad Aurelio Valenzuela B. y Cía, propietaria de grandes teatros en la capital y en el puerto⁷. Su paso por Chile se enmarcaba dentro de un viaje de placer y estudio que el astro cinematográfico estaba realizando para conocer sobre las costumbres del campo chileno y de Sudamérica con el fin de incorporarlas dentro de sus próximas películas.

La visita de Acord no es un acontecimiento menor, puesto que él era “uno de esos héroes de las vistas seriales que tanto cautivan a las masas populares” (*El Mercurio*. Valparaíso, 5 de noviembre de 1923. p. 6) y, más aún, el primer astro de Hollywood que ponía sus pies en tierra chilena. Hablamos, además, de un actor de fama internacional, calificado en la prensa chilena como una “figura descollante, legítimo orgullo del arte cinematográfico mundial” (*El Mercurio*. Valparaíso, 6 de noviembre de 1923. p. 4).

Sus presentaciones en Chile buscaban mostrar al público las habilidades de un auténtico *cowboy*, nacido y criado en las estancias del *far west*. Para esto, Acord realizaría demostraciones de sus destrezas con lazos de distintas dimensiones, incluso, uno de cien pies. De esta forma, el artista daría cuenta de sus destrezas con el lazo y la equitación para descartar la utilización de trucos en sus filmes. Validaría, así, su condición de héroe y *cowboy* más allá de la pantalla.

Por otra parte, la visita de Acord nos permite tener una noción del nivel de popularidad que gozaban estas películas y sus actores en el país. Lo imprevisto de su visita produjo la necesidad de comprobar que su presencia era real y no solo un truco publicitario, lo que causó que la gente se volcara a la calle en su búsqueda. Tanto era el fanatismo por la presencia de este artista en la ciudad que, cuando el *cowboy* paseaba por las calles, iba “seguido por una numerosa ‘cola’ de admiradores” (*El Mercurio*. Santiago, 8 de noviembre de 1923. p. 7).

⁷ Esta empresa estrenaba en Chile las producciones de la *Universal Pictures*, casa filmica a la que pertenecía Art Acord.

La visita de Art Acord da cuenta de un fenómeno muy importante, ya que en solo un año y medio se dio a conocer en el país a través de las producciones de la Universal, alcanzando rápidamente la fama. Además de lo anterior, sabemos que el grueso del público del artista se encontraba entre aquellos que disfrutaban de las seriales de *cowboys*, en su mayoría “clases populares y mundo infantil, que gusta del arte violento y enérgico del querido actor” (*El Mercurio*. Valparaíso, 8 de noviembre de 1923. p. 4).

Es interesante volver a la idea de que el viaje de Acord por tierras sudamericanas, y particularmente por las chilenas, era de estudio y aprendizaje de las costumbres propias de los campos de estas regiones, para poder integrarlas en futuras seriales. En una entrevista, el actor señaló que las referencias que él tenía de los campesinos chilenos era de hombres “sobrios, correctos y laboriosos, esforzados para el trabajo diario de las tierras, con cualidades de destreza excepcionales, en la doma de potros, corridas de vacas, rodeos, carreras” (*El Mercurio*. Valparaíso, 9 de noviembre de 1923. p. 5). Es curioso ver, entonces, cómo el carácter del hombre del campo chileno puede equipararse con aquel del hombre del *far west* norteamericano. Las habilidades en el campo, así como su carácter templado y laborioso, se ven reflejadas e incluso asimiladas en el campesino chileno. Y es precisamente esto lo que lo hace un sujeto de estudio interesante para Acord.

4. DE LAS PRADERAS AMERICANAS AL CAMPO CHILENO: CONSTRUYENDO AL HUASO-COWBOY

La vida y costumbres del campo nacional constituyeron parte importante del discurso identitario chileno del siglo XX. Para forjarlo, el cine tomó un papel protagónico, en la medida que era un agente eficiente para transmitir, transversalmente en la sociedad, un mensaje sobre la identidad del pueblo chileno. No olvidemos que uno de los motivos por los que Art Acord había venido a Chile era para aprender sobre las costumbres propias del campo. Al mismo tiempo, no podemos dejar de considerar que este discurso se ve permanentemente franqueado por aquellos que llegan a través de las películas extranjeras. En este sentido, el surgimiento de *westerns* chilenos aparece como algo más bien natural, lo que da cuenta de la popularidad que tenían estas historias de aventuras en las audiencias nacionales.

El criollismo, como movimiento cultural de la primera mitad del siglo XX, buscó definir la chilenidad desde nuevos términos: desde el campo y sus habitantes. Fenómeno que nos parece de suma importancia para comprender algunos aspectos de la recepción del *western* en Chile, ya que toma elementos que aparecen como comunes y, por tanto, ricos de explorar. A través de las letras, los criollistas buscaron democratizar los conceptos de nación y cultura, demostrando el valor e importancia de las tradiciones propias del campo y de la vida más tradicional⁸. En definitiva, lo que se buscaba era la incorporación del campesino en una visión más amplia de la patria (Barr Melej 37). Lo que vemos en último término es un intento por resignificar una imagen, la del huaso, transformándola en un arquetipo de la chilenidad⁹. En este sentido, el discurso acerca de lo nacional, desarrollado por las élites de esos años, se ve enfrentado a la necesidad de cambio por medio de un movimiento cultural que buscaba resituar a todo un sector del pueblo chileno que había sido dejadeado de lado.

El huaso chileno representaba entonces lo verdaderamente criollo¹⁰. Con su poncho o chamanto, sus botas con espuelas de plata y su sombrero de ala plana, el huaso pasó a constituir un verdadero héroe imaginado adquiriendo profundidad gracias a leyendas y mitos sobre su forma de vida.

⁸ Al respecto, Ricardo Latcham señala: “El criollismo dejó otro impacto en la mentalidad nacional: el escritor ensanchó sus registros expresivos, enriqueció el lenguaje, diversificó los asuntos, emblematizó a su raza en tipos populares como huasos, arrieros, campesinos de la gleba, astutos bandidos, contrabandistas, marineros del litoral, individuos trashumantes, rotos de la ciudad, inquilinos sumisos y fatalistas, mineros de Lota, de El Teniente, calicheros o peones de la pampa, gentes venidas a menos de la capital, pintadas por Maluenda, calaveras y bohemios, pintores y artistas, evocados por Santiván y Barrios” (30).

⁹ Es importante tomar en cuenta que el criollismo, al vincular el campo y sus hombres con lo auténticamente chileno, estaba rechazando todo lo extranjero, puesto que no eran más que ideas y representaciones que interrumpían y deformaban la realidad chilena. Por ende, no eran adecuadas para incorporarlas a esta.

¹⁰ Es interesante notar que cuando Walt Disney realizó su gira por Latinoamérica (1941) pasó por Santiago y la actividad más relevante consistió en mostrarle a Disney las costumbres propiamente chilenas, que incluyeron la cueca, cantada por Los Quincheros; y el despliegue de la figura del huaso. Es importante destacar que para describir al huaso chileno la explicación que se da en el documental *South of the Border with Disney* (1942) es que es similar al gaucho argentino, personaje que antes había sido comparado con el *cowboy* norteamericano.

De esta forma, el esforzado y tradicional hombre del campo chileno pasó a representar “al trabajador ideal que es verdaderamente chileno; sano en cuerpo y mente, que no se deja influenciar por las ideologías foráneas que amenazaban la cultura y autenticidad” (Barr Melej 37). En definitiva, el huaso chileno pasó de simbolizar lo pueblerino y rústico a contener en su figura una serie de normas culturales, símbolos, tradiciones, mitos y folklore fundamentales para entender a la nación.

El huaso pasó a dibujarse como el ideal del hombre chileno, protagonizando historias que en su mayoría eran de carácter épico y fundacional. Aventuras que representaban “la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva por crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades” (Latorre 58). Esta concepción épica ayudó al criollismo a convertir algo tan abstracto como la “chilenidad” o lo “chileno” en algo concreto. Se configuró como una entidad estética reconocible a lo largo de todo un país. Si bien el roto había sido por mucho tiempo el representante ‘típico’ del pueblo chileno, Mariano Latorre —padre del criollismo— sostuvo que este no era “sino un accidente de nuestra raza. El *huaso* es su permanencia” (Subercaseaux 136). Con esta frase, Latorre dejaba en claro su propuesta, puesto que el huaso se develaba para él como un personaje que tenía una profunda contextura interior, así como una serie de variaciones que no lo hacían un hombre simple o primario.

Ahora bien, no deja de ser importante considerar lo que señala Richard Slatta respecto al huaso chileno. Para el autor, fue un instrumento de la élite que permitió esconder y mitigar las profundas líneas sociales que dividían Chile desde la Colonia. Más aún, la figura histórica del huaso habría sido manipulada para ser un “símbolo político y social” (Slatta 30), y habría dado a luz a una suerte de postal de lo que hoy entendemos por huaso. De esta forma, hay una diferencia sustancial entre lo que la élite entendía y quería ver por huaso y lo que realmente era un huaso. Mientras la figura romántica de este personaje chileno utilizaba finas sedas trenzadas con oro y plata, así como enormes espuelas plateadas; la realidad mostraba a un hombre trabajador que usaba ropas simples y funcionales para cabalgar.

No deja de ser interesante que ya en la década de 1920 el cine chileno haya intentado alinearse con el criollismo dominante en la producción cultural. Ya para la década del 20 el cine era aceptado como una forma cultural y de entretenimiento por las clases altas, lo que implicaba que ya no eran solo las clases populares y sectores medios los que asistían a ver películas.

De hecho, la visión más progresista del cine lo vio como un elemento que permitía acceder a la modernidad y que permite situar al individuo en la modernidad misma. Este dato adquiere aún más importancia si tomamos en consideración que, ante una alta tasa de analfabetismo¹¹, los mensajes visuales del cine podían ser captados de forma transversal por todos los componentes de la sociedad. Por lo mismo, la utilización y validación del cine como un articulador de vivencias y representaciones cotidianas, a la vez que un elemento constructor de cultura en la sociedad chilena, adquiere más potencia cuando las temáticas del cine nacional se vuelcan a contar historias de los hombres del campo.

En sus comienzos, las producciones cinematográficas nacionales se inspiraron en la historia nacional. El cine intentó vincularse de esta forma con la construcción de un discurso de lo chileno, mostrando diversas versiones de la historia del país. Al mismo tiempo, esta conducta daba cuenta de que “el cine sólo podía ser una obra de arte integral si se refería al tema de la identidad y se le mostraba a las personas de todos los estratos sociales lo que significaba ser chileno” (Rinke, “Historia y nación en el cine chileno del siglo veinte” 8). Por medio del relato de episodios de la historia patria, el cine chileno intentaba dibujarse como una alternativa a la norteamericanización y homogenización de la cultura nacional. De esta forma, diversos elementos típicamente chilenos fueron incluidos en las producciones cinematográficas, como la cueca o paisajes típicos de nuestra geografía¹².

Se puede decir entonces que el huaso, en su calidad de ficción, presentaba a un personaje transclase, “un canal no de confrontación sino de

¹¹ Stefan Rinke señala que la tasa de analfabetismo del país para 1900 alcanzaba cerca de 60% (“Historia y nación en el cine chileno del siglo veinte”).

¹² “Salta a la vista que las películas que más gustaban eran las costumbristas y patrióticas. Las primeras, porque giraban alrededor de la vida diaria en el hogar chileno del campo y la ciudad, con sus problemas y simulaciones, y las segundas porque recordaban que el pueblo había sido heroico u que había que exaltar a sus héroes. En unas y otras, el pueblo se sentía descrito, acusado o enaltecido, pero, en todo caso, recibía el mensaje y se lo guardaba en lo íntimo de su conciencia para mirar, comparativamente, a través de él, hacia la sociedad de la que formaba tan importante parte” (Santana 31). Un ejemplo de este tipo de producciones es *Manuel Rodríguez* (1914); *La Agonía de Arauco* (1916); *Alma Chilena* (1917); *Todo por la patria* (1917); *El Húsar de la Muerte* (1925); *El Leopardo* (1926); entre muchas otras.

hibridaje social, de intercambio de visiones de mundo y valores” (Subercaseaux 137). Al mismo tiempo, podía ser vinculado con elementos como caballos, rodeo, destrezas propias del campo, vestimenta típica y el lenguaje mismo del campo, apelando tanto al patrón como al peón. En otras palabras, la figura del huaso, al igual que el cine, permitía integrar a la sociedad, hablando a todos por igual.

El huaso y el campo jugaron entonces el papel de regeneradores de lo auténticamente chileno, pasando el primero a ser una suerte de *cowboy* chileno. No deja de ser curioso que diversos autores, entre ellos Patrick Barr Melej y Stefan Rinke, hablen del huaso-*cowboy*, y vinculen este personaje tan chileno con el *cowboy* estadounidense. El huaso y el *cowboy* simbolizan el campo y la tradición. Son imágenes que apelan a lo mismo; a lo verdaderamente chileno y lo verdaderamente norteamericano. De este modo, ambas figuras permiten, en su simbolismo, referirse a lo mismo: historias épicas que ayudan a reafirmar los mitos que rodean a estas figuras.

Ahora bien, es interesante hablar de huaso-*cowboy* desde la hegemonía que ostentaba el cine hollywoodense. Las películas nacionales nunca tuvieron la capacidad de hacer frente a la enorme oferta que provenía desde Estados Unidos, ni siquiera en los años de mayor productividad del cine chileno¹³. Si a lo anterior sumamos el predominio de los contenidos, entenderemos por qué los directores chilenos buscaron apoyarse en los modelos

¹³ El auge del cine chileno fue en la década de 1920. Se sabe que entre 1923 y 1927 se realizaron, por lo menos, 54 largometrajes argumentales en el país. Según Carlos Ossa, para 1926 se habían filmado 61 películas argumentales en distintas partes del país. Particularmente importante fue Valparaíso, en donde supuestamente se habrían realizado 16 largometrajes en nueve años (Ossa 22). A fines de la década, la producción chilena decayó debido a la fuerte entrada de películas estadounidenses y a la depresión económica. El cine nacional solo volvió a reactivarse hacia fines de la década de 1930. Otra explicación para el fenómeno de baja producción nacional está en que “el público empezó a desconfiar del cine que se hacía en casa”, ya que el espectador “no podía menos que entrar en comparaciones entre lo que se hacía en Chile y el material que llegaba desde el exterior” (Ossa 32). A lo anterior podemos sumar el acostumbamiento del público “a las luminarias, a un cine de cierto rigor técnico, en el cual nada aparecía escapado a la improvisación” que presentaban las grandes industrias cinematográficas notablemente consolidadas para ese entonces. Sin embargo, sabemos que entre 1933 y 1940 se realizaron seis films nacionales cuya figura principal, del cine chileno y de la década en general, fue la figura de Jorge Délano.

hollywoodenses para contar sus historias. Es por esto que, si bien lo que se buscaba resaltar era lo típicamente nacional y la figura del huaso, las películas que contaban estas historias no podían ocultar su inspiración en los populares *westerns* norteamericanos.

Un claro ejemplo de lo anterior es la película *El Leopardo*, filmada en 1925 y exhibida en 1926, que cuenta la historia de Juan Antonio “El Leopardo”, cuatrero del valle de Casablanca¹⁴. La película cuenta con varios elementos propios de una producción del oeste norteamericano. Comienza con la idea de un lugar alejado de la civilización, en donde la tierra está siendo recién conquistada: un elemento muy importante dentro del género *western*.

El hecho de que el film lleve el nombre del cuatrero que acosa al pueblo no es un dato menor. La figura del bandido tiene también una fuerte carga dentro del criollismo, puesto que estas figuras también estaban fuertemente cargadas de identidad. Los bandidos son personajes que utilizan la jerga huasa, “también son sufridos, valientes y circunspectos” (Subercaseaux 138). En este sentido, huaso y bandido más que tipos literarios, y en este caso protagonistas de una película, son personajes interrelacionados en lo más profundo con una idea de identidad chilena que se quiere representar. Representan, en última medida, “la continuidad histórica y la identidad de la nación” (Subercaseaux 138). Más aún, serán representaciones colectivas en donde mito y símbolo dialogan, y dan pie a una construcción que será a la vez visual y emocional.

5. CONSTRUYENDO LA FRONTERA Y ESTABLECIENDO UN ORDEN: “LOS COWBOYS”

En consideración al desarrollo del criollismo durante la década de 1920 en Chile, es interesante mirar hacia el norte del país. En 1926, Chile y Perú, con el arbitrio de Estados Unidos, intentaron realizar un plebiscito

¹⁴ Es interesante notar que en el comienzo de la película, cuando se muestran los títulos, se presenta a *El Leopardo* como una “narración dramática de costumbres nacionales” (min. 0:51), lo que se encuentra en plena coherencia si tomamos en consideración el momento cultural que se vive en el país.

para solucionar la cuestión de Tacna y Arica, problema que venía arrastrándose desde la Guerra del Pacífico y particularmente desde la firma del Tratado de Ancón¹⁵. Para ambos países estos territorios se habían transformado en emblemas de su nacionalismo: para los peruanos, la recuperación de ellos “se convirtió en una causa patriótica y en un paso fundamental para la refundación de su nación” (Skuban 131); mientras que para Chile, la retención de estos territorios era motivo de orgullo, además del interés estratégico y político que esto suscitaba. En este sentido, podemos situar el conflicto dentro de un momento de pleno apogeo del nacionalismo programático, es decir, como parte importante del proyecto de desarrollo oficial de los países.

Si bien este problema venía dándose desde 1880, momento en que se abre la frontera chileno-peruana, para efectos de esta investigación nos concentraremos en el año 1926¹⁶. Este año resulta particularmente interesante ya que, producto de la reanudación de los intentos plebiscitarios, se llega a un momento crítico en las expresiones xenófobas entre los dos países. Un caso particularmente interesante lo presenta el grupo que se hacía llamar “Los *Cowboys*”; una sección dentro de la Sociedad de Tacna y Arica, una de las muchas ligas y asociaciones patrióticas que surgieron producto del conflicto.

Las ligas patrióticas, constituidas principalmente por voluntarios de la sociedad civil, auspiciaban diversas acciones, como manifestaciones, desfiles y actividades pacíficas. A través de estas, buscaban generar una opinión pública favorable que les permitiera alcanzar la victoria en el plebiscito. Si bien el uso de violencia e intimidación no era común, la situación dada por las tensiones presentes en el norte generaron un ambiente propicio para que estas mismas asociaciones quedaran fuera de control.

¹⁵ Recordemos que este Tratado estipulaba que los territorios de Arica y Tacna quedaban en poder chileno por 10 años, luego de los cuales se llevaría a cabo un plebiscito en donde los habitantes serían quienes decidirían su nacionalidad. Este plebiscito nunca se concretó, producto de la incapacidad de los estadistas chilenos y peruanos de ponerse de acuerdo en un protocolo para su realización.

¹⁶ Para William Skuban, la frontera chileno-peruana se abre en 1880, cuando una expedición militar chilena logra vencer a las fuerzas aliadas peruano-bolivianas, primero el 26 de mayo en Tacna y luego el 7 de junio en Arica.

Un ejemplo de lo anterior fueron “Los *Cowboys*”, grupo que llegó a ser de los más temidos por los peruanos durante el intento plebiscitario de esos años. Es más, en su *Declaración del 14 de junio de 1926*, el General estadounidense William Lassiter, quien arbitró el problema desde el 1° de febrero de ese año, señaló que existía un estado de terrorismo en la región plebiscitaria. Esta condición se habría establecido producto de una serie de atrocidades cometidas tanto por peruanos como chilenos. Ahora bien, Lassiter sostiene que no son estas “atrocidades” las que habrían generado “violencia, opresión, persecución y discriminación” (Wambaugh 478), sino más bien la actitud de las autoridades chilenas, que no habían podido brindar la seguridad que la delicada situación requería.

El problema toma real cuerpo cuando notamos que un “número no despreciable ocurrieron a plena luz del día” (Wambaugh 484), algunos incluso llevándose a cabo en la presencia de la policía. Estos ataques eran realizados por “Los *Cowboys*”, grupo que según Filomeno Cerda, Presidente de la *Sociedad de Tacna y Arica* —asociación a la cual pertenecían—, era principalmente financiados por el gobierno chileno (Wambaugh 485).

Profundamente violentos, “Los *Cowboys*” estaban conformados por un número que iba entre cien y doscientos miembros, y eran parte de la rama de propaganda de la Sociedad de Tacna y Arica. Se sabía también que su jefe era Luis Encinas y que se encontraban emplazados en retenes situados en Tacna y ciudades cercanas. En su informe Lassiter señalaba que:

Ocupaban uniformes que consistían en sombreros de fieltro y de alas anchas, una camisa gris-olivo, pantalones caqui, zapatos y polainas de cuero y una gran faja negra. Por la noche también usan un poncho negro. Los oficiales usaban una banda verde en el brazo izquierdo, con marcas doradas. Los “*Cowboys*” abiertamente llevan con ellos una fusta de cuero, o palos y también están proveídos de armas de fuego (Wambaugh 487)¹⁷.

¹⁷ “They wear uniforms consisting of broad-brimmed felt hat, olive-drab shirt, khaki trousers, leather shoes and leggings, and broad black sash. At night they wear also a black poncho. The officers wear a green brassard, with gold markings, on the left arm. The ‘Cowboys’ openly carry heavy leather riding crops, or clubs, and are also furnished with firearms”.

Es interesante analizar un poco las acciones de este grupo que, se suponía, eran en pos del mantenimiento del orden y la prevención del uso de ciertas calles y caminos; a pesar de que los testigos sostenían que eran justamente ellos los que ocasionaban los desórdenes y asaltos a los residentes peruanos¹⁸.

Si se toma en consideración que estamos en un momento de profunda tensión, en donde los sentimientos nacionalistas afloran rápidamente al ver el territorio “comprometido”, podemos leer el surgimiento de “Los *Cowboys*” como algo puramente coyuntural. Ahora bien, como se dijo anteriormente, estamos en un periodo en donde el huaso toma toda una nueva significación, en la medida que es iluminado como un arquetipo de lo chileno, digno de explotarse y mostrarse. En consideración a esto, es interesante que el grupo en cuestión haya optado por utilizar el nombre de “Los *Cowboys*”, como si en lo extranjero encontrarán validación a sus acciones violentas. En este sentido, la utilización del apelativo “*cowboy*” pudo estar ligada más bien a un ideal propuesto por lo cinematográfico, dada la enorme influencia de las películas y seriales del oeste.

Si bien no tenemos certeza alguna de lo anterior, creemos que es muy factible que se haya intentado emular a los héroes de las películas cinematográficas tan populares en la década de 1920. Esto nos permite tener en consideración el enorme impacto que alcanzaron las películas de vaqueros y el cine hollywoodense en la sociedad chilena, particularmente en el norte del país.

Por otra parte, se puede plantear, a partir de lo anterior, la intención de no querer “manchar” al huaso chileno. Es por eso que se le defiende a través de una denominación desde lo ajeno pero, a la vez, desde un personaje que representa la valentía y coraje del conquistador de nuevos territorios americanos. Si se vuelve sobre la idea desarrollada por William Skuban que plantea la apertura de una frontera durante esos años, al apelar al *cowboy* como denominación, se genera un vínculo con una figura que circula en la frontera, en lo desconocido y que tiene toda una tradición sangrienta de batallas y aventuras.

¹⁸ Parte de estos asaltos incluían “marcar las casa de los peruanos con cruces de alquitrán. Además de intimidar a sus ocupantes, las cruces identificaban las casas como peruanas y por lo tanto como posibles blancos de futuros *raids* nocturnos” (Skuban 153).

Es curioso, entonces, volver sobre la idea de que “Los *Cowboys*” “mantenían el orden”. Si recurrimos a las películas del oeste, vemos que su tensión permanente consiste en la batalla por establecer un orden, ya sea eliminando al bandido que lo perturba o con la llegada de una nueva ley a un lugar en donde no existía. De esta forma, se puede leer la protección de calles y caminos, así como la supuesta mantención de un orden por parte de este grupo, bajo el prisma del establecimiento efectivo de una ley propia surgida desde un grupo de chilenos para los chilenos.

Por último, es interesante entender el surgimiento de un grupo como “Los *Cowboys*” desde la necesidad de identificar a la otra nación como inferior. La oposición de ambas identidades, es decir, la peruana y la chilena, usualmente era tema de editoriales y artículos de prensa. En el caso de la prensa chilena, usualmente se describía a las autoridades peruanas como corruptas, retrógradas y racialmente inferiores. Lo anterior no es un dato menor si tomamos en consideración que muchas veces, además de ser llamados cholos y negros, la nación peruana era personificada por una guagua o una mujer negra¹⁹. Esta caricaturización no solo buscaba demostrar la supuesta superioridad racial chilena, sino también dibujar a la nación vecina como inmadura e infantil, o simplemente como débil.

Esto resulta particularmente interesante cuando lo relacionamos con la dualidad entre superioridad e inferioridad que presentan los *westerns*. La estructura dramática de estas películas usualmente juega con esta idea, enfrentando a sujetos “buenos” contra “malos”. Lo curioso es que muchas veces el duelo se da entre el héroe, que físicamente es inferior a su oponente, pero que producto de su superioridad moral y de su inteligencia, es capaz de prevalecer²⁰.

¹⁹ Ver caricatura “¿Qué tanto puede una mujer llorar?”. *El Corvo*. Vol. I, n° 22, dic. 1925. 1.

²⁰ A veces, más que físicamente inferior, el héroe tiene menos recursos que su contrario, esto es, menos compañeros, menos autoridad, menos credibilidad incluso. Un ejemplo claro de esto se ve en *Stagecoach* (1939), en donde los héroes de la película son un forajido y una prostituta cuyo amor y bondad intrínseca los redime de sus errores pasados. Si bien el motor del personaje de John Wayne es concretar una venganza, esta es planteada con el fin de generar una empatía entre el espectador y el personaje de Wayne (busca vengar a su padre y hermano, que murieron en manos del bandido Plummer). Finalmente, es el amor que surge entre Ringo Kid (J. Wayne) y Dallas, la prostituta interpretada por Claire Trevor, lo que les permite a ambos construir una nueva vida, alejados de los problemas y en busca de la felicidad.

Otra característica común en la prensa de la época es la explicación de por qué votar por Chile en el plebiscito. Uno de los argumentos más fuertes solía ser la virilidad y valentía de la raza chilena. A estas características se sumaba la nobleza, el emprendimiento y lo altivo de su pueblo. Ahora bien, si retomamos la idea de virilidad, es interesante que se haya destacado justamente esa característica dentro del supuesto carácter de lo chileno, ya que en lo viril se apela directamente a la hombría. Si lo viril es lo relativo al hombre, al destacar la virilidad, se busca justamente apelar a la hombría inherente de los chilenos. Si recordamos que el *cowboy* es el paradigma de la hombría, se está apelando entonces a lo mismo. “Los *Cowboys*” son, en definitiva, aquellos sujetos dispuestos a darlo todo por la nación puesto que su virilidad los hace superiores a sus opositores que son, por negación, todo lo contrario.

6. “LOS *COWBOYS*”, UN ANÁLISIS DESDE EL BANDIDAJE

El bandidaje nos ofrece otra forma de leer el caso de “Los *Cowboys*”. Al hablar de bandidaje, nos referimos a acciones que apelan a emociones articuladas desde lo moral y desde lo estético, con el fin de impresionar y llamar la atención. “Los *Cowboys*” lograron inquietar y tensionar aún más la vida nortina, desafiando la monotonía y seguridad cotidiana. Es interesante señalar, entonces, que estamos hablando de un grupo constantemente abocado a mover las fronteras de lo correcto, de lo civilizado, de lo que se entiende por cultura, así como a trazar nuevos límites capaces tanto de diferenciar como de excluir²¹.

Un aspecto importante a destacar es que, en la lógica de la frontera como espacio imaginado, el bandido pasa a ser un artefacto cultural, cuya violencia “delimita espacios físicos y simbólicos y que varía con la historia, que mide ciertas coyunturas y que cuenta historias nacionales” (Ludmer 244). Son los bandidos los que van a representar, dividir y conectar culturas, formas

²¹ Josefina Ludmer entenderá el “delito” como “una *frontera cultural* que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural” (Ludmer 14).

estéticas, literarias y políticas; definiendo territorios de frontera y de enfrentamientos. En sus acciones, vemos cómo se están articulando voces que pelean por un sentido y por determinadas interpretaciones. Su objetivo es delimitar sus choques, además de sus identidades locales, regionales o incluso estatales.

Ahora bien, es interesante ahondar un poco en este problema. Si efectivamente el Estado chileno estaba aportando dinero para el funcionamiento de este grupo de bandidos, estaríamos ante el surgimiento de héroes violentos que lo que buscan es la imposición de lo que se entiende por justicia. En esta lógica, lo que se entiende por justo es que los territorios en conflicto son territorios chilenos y deben permanecer como tales. Lo curioso es que, en lugar de presentarse como héroes anti estatales, vemos que “Los *Cowboys*” serán la voz de un nacionalismo chileno extremo, así como de una parte del Estado que quería esos territorios para el país. En otras palabras, la violencia implicada en la acción de un grupo como “Los *Cowboys*” responde a la sensación de que existe un poder amenazado. En este sentido, “Los *Cowboys*” van a encarnar en sí mismos la dificultad del proceso plebiscitario y la impotencia que implicó el que nunca se concretara²².

Es notable destacar que las acciones de “Los *Cowboys*” no están dirigidas contra el Estado chileno, sino contra lo que se ve como un “enemigo”. Los peruanos, que vendrían a representar ese “enemigo”, son los que —en la visión nacionalista de “Los *Cowboys*”— están amenazando a la patria y, por lo tanto, es la labor de este grupo defender el honor de la nación y proteger al resto de los ciudadanos. Es solo cuando el honor está en juego que la violencia se justifica y las acciones pasan a ser en buena ley, conservándose la inocencia de quien hace justicia. Es decir, dicho de otra forma, “Los *Cowboys*” protegen el honor de la nación y atacan a sus víctimas, que son

²² Es interesante ver cómo Josefina Ludmer trabaja el problema de la violencia a través del surgimiento del criminal Juan Moreira en la literatura argentina. Ella señala que Moreira será el héroe popular encargado de materializar la violencia subyacente al salto modernizador de fines del siglo XIX. Será en esta misma literatura que surgirán dos héroes populares: el gaucho pacífico y el gaucho violento, que representarán las dos caras de los sujetos del Estado liberal, dos caminos de lo “popular” característicos del salto modernizador. Estos sujetos literarios serán los que permitirán trabajar, desde la literatura, el “uso de la fuerza o del cuerpo para la economía y para la violencia” (228). Son estos dos personajes —el héroe pacifista y el héroe violento— los que abrirán procesos que serán centrales para la cultura nacional argentina (227-230).

enemigos del pueblo chileno. De esta forma, el delito se articula directamente con el derecho y el poder del Estado, permitiendo que el justiciero popular transite desde la ilegalidad a la legalidad (Ludmer 233).

El tema del honor no es algo casual. En América Latina la violencia se liga con el individualismo, particularmente con el honor personal. El hombre debe defender su honor, así como el de las mujeres que lo rodean (su hija, su hermana, su madre), y el hacerlo es una cuestión de hombría. De esta manera, si “Los *Cowboys*” están defendiendo el honor de la nación, están apelando directamente a la protección de lo más profundo y sagrado del país: su identidad y capacidad de imaginar en conjunto un presente y futuro común.

Si vinculamos lo anterior con los *westerns* norteamericanos, vemos que estos bandidos podrían haber sido perfectamente la pandilla de Butch Cassidy o de Jesse James. Consideramos, por otro lado, que estos grupos de bandidos norteamericanos surgen en un momento en que Estados Unidos comienza su modernización tecnológica²³; un momento en que existe un descontento rural frente a las nuevas políticas económicas y agrarias. Las historias, más allá del cambio de escenario, son las mismas: hombres que son llevados a una vida fuera de la ley como víctimas de una injusticia o por cometer actos considerados criminales. Más aún, lo que se desafía no es al Estado, sino a aquellos que se ven como los opresores del pueblo, es decir, a los enemigos de la justicia social.

Es en este momento en que la prensa juega un rol central, en la medida en que es capaz de ayudar a construir a un héroe que es un hombre con el cual las personas comunes se pueden identificar fácilmente. Es gracias a ese vínculo con la prensa que estos héroes son capaces de perpetuarse como mitos²⁴. En el caso de Chile, si bien no se les menciona directamente, sí hay una prensa favorable al plebiscito, que busca que el territorio en cuestión quede en manos chilenas. Un ejemplo de lo anterior son las caricaturas que denostaban al pueblo peruano, empequeñeciéndolo y haciéndolo ver ridículo; o el hecho de que nunca se diera cuenta de las acciones de “Los *Cowboys*”.

²³ El ferrocarril y el nuevo periodismo serán vitales en este proceso.

²⁴ “La prensa trataba al crimen como un entretenimiento, y así comenzó la ficción del criminal heroico, jugando de un modo rápido y suelto con ‘los hechos’. Se reconstruyeron sus rasgos físicos, se les atribuyó actos caritativos” (Ludmer 268).

7. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este artículo, hemos visto cómo la cultura de masas, a través de la norteamericanización y del cine *western*, interactuó con la sociedad chilena. En este proceso, ella se transformó en un vehículo perfecto de penetración, pues apelaba a los gustos y modas de manera sutil y permanente. Bajo tal contexto, las películas presentaron una herramienta ideal que permitió desarrollar el carácter pacífico de dicha penetración: ellas fueron una fuente de entretenimiento, a la vez que una vía de expresión para diversas representaciones.

Durante la década de 1920, la norteamericanización fue desplegada en Chile con fuerza y, en este proceso, la sociedad chilena fue permeada y sensibilizada a los efectos de la cultura estadounidense. Si bien la norteamericanización no fue bien vista en un comienzo, rápidamente ganó la aprobación de la gente, ya que apelaba a los sentidos y, en consecuencia, generaba una atracción a través del entretenimiento y de las modas. La juventud y la modernidad se transformaron en los temas centrales durante esos años.

Las películas de vaqueros son un excelente ejemplo de la popularidad que el cine hollywoodense alcanzó en la sociedad chilena. Estas historias apelaban tanto a niños como mujeres y adultos, mediante las aventuras relatadas en los biógrafos nacionales. Los casos estudiados en este artículo nos ayudan a entender el enorme alcance de esta popularidad y, más aún, nos muestran cómo la sociedad chilena interactuó y adoptó estos nuevos paradigmas culturales. Incluso, podemos decir que los chilenos no solo adoptaron estas historias de aventuras, sino que crearon versiones criollas que podríamos entender como un producto y consecuencia del encuentro entre ambas culturas (Estados Unidos y Chile). El huaso-*cowboy* representa este diálogo entre culturas y, en términos más generales, el poder de la norteamericanización.

Art Acord, más allá de dar cuenta de la profundidad con que se arraigó la cultura de masas en el país (recordemos que su visita fue informada a través de varios periódicos de distintas zonas de Chile), también nos muestra una intención de encuentro por parte de Hollywood hacia Chile. El astro del lazo venía a Chile a aprehender las costumbres propias del hombre del campo, de aquel personaje chileno que cumplía, más o menos, con las mismas labores que el *cowboy* norteamericano.

Una última cara de ese encuentro entre *western* y sociedad chilena la muestran “Los *Cowboys*”. Si bien no sabemos por qué optaron por tomar

ese nombre, creemos que como caso particular dan cuenta de la influencia que el cine de vaqueros tuvo en la población del país. Ya sea por emular las conductas de los hombres del oeste norteamericano, o por no ensuciar la imagen del huaso chileno, lo cierto es que materializan una forma de encuentro entre ambas culturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Barr Melej, Patrick. “Cowboys and Constructions: Nationalist Representations of Pastoral Life in Post-Portalian Chile.” *Journal of Latin American Studies* 30.1 (1998).
- Getino, Octavio. *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. Chile: LOM, 1998.
- Kroes, Rob. “American Empire and Cultural Imperialism: A View from the Receiving End.” *Diplomatic History* 23.3 (1999): 463-497.
- Latcham, Ricardo; Montenegro, Ernesto y Manuel Vega. *El criollismo*, Santiago: Universitaria, 1956.
- Latorre, Mariano. “Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo.” *Memorias y otras confidencias*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1971. 46-59.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Ossa, Carlos. *Historia del Cine Chileno. Colección Nosotros los chilenos*. Santiago: Editorial Quimantú, 1971.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*. Santiago: LOM, 2005.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. Londres: Routledge, 1992.
- Purcell, Fernando. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930.” *Historia Crítica* 38 (2009): 46-69.
- Rinke, Stefan. “Historia y nación en el cine chileno del siglo veinte”. Borrador inédito.
- . “Las torres de Babel del siglo XX: Cambio urbano, cultura de masas y Norteamericanización en Chile, 1918-1931”. *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*. Ed. Fernando Purcell. Santiago: RIL editores-Instituto de Historia PUC, 2009. 159-193.

- . *Begegnungen mit dem Yankee: Nordamerikanisierung und soziokultureller Wandel in Chile, 1898-1990* [Encuentros con el Yanqui: Norte Americanización y cambio sociocultural en Chile, 1898-1990]. Lateinamerikanische Forschungen 32. Köln: Böhlau, 2004.
- Santana, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Editorial Misión, 1957.
- Salvatore, Ricardo (comp.). *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- . *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- Skuban, William. “La apertura y el cierre de la frontera chileno-peruana: el plebiscito de Tacna y Arica, 1880-1929”. *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*. Eds. Purcell, Fernando y Alfredo Riquelme. Santiago: RIL editores-Instituto de Historia PUC, 2009. 129-158.
- Slatta, Richard. *Cowboys of the Americas*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Chile: Editorial Universitaria, 2007.
- Weinberg, Albert K. *Destino Manifesto. El expansionismo nacionalista en la historia norteamericana*. Argentina: Paidós, 1968.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Gran Bretaña: Oxford University Press, 1977.

Periódicos

- El Mercurio*, Santiago.
- El Mercurio*, Valparaíso.
- El Corvo*, Tacna.

Películas

- Llorente, Alfredo. “El Leopardo”. Chile, 1926, 45 min.

Documentos

- Wambaugh, Sarah. *Plebiscites since the World War: with a Collection of official documents*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace, 1933.