

Sobre Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*

Santiago: LOM, 2015, 321 pp., ISBN
978-956-00-0621-9

José Miguel Palacios *

El título de este libro de Jorge Iturriaga deja poco espacio para la duda. Contiene una promesa narrativa (la elaboración histórica de un proceso) y un marco temporal definido (que se abre con la aparición de las primeras salas regulares de cine, y cuyo cierre coincide con la sonorización y la incipiente dominación de las pantallas chilenas por el cine estadounidense). Queda claro que Iturriaga no pretende hacer una historia nacional del cine silente (su objeto de estudio no es en ningún caso el “cine chileno”) sino algo más complejo y difuso: la “masificación” del fenómeno cultural cinematográfico en Chile, proceso que debe asociarse “con una esfera de agentes plurales y públicos diferenciados”.¹ En relación a esta idea que atravesará el soporte metodológico del libro, el título contiene una tesis implícita: que en dicha masificación, de esa pluralidad de “agentes sociales”, los sectores populares jugaron un rol fundamental.

La extensa sección de epígrafes pone en escena a dichos agentes y al conflicto. Se dan cita allí la fascinación popular por el espectáculo cinematográfico, los recelos de la élite frente a un aparato que somete “al sistema nervioso a una torsión violenta de efectos siempre funestos”,² las críticas moralistas, el rechazo de los intelectuales a dicha moralina, el razonamiento de los obreros iquiqueños al adquirir un biógrafo “a fin de



¹ ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015, p. 20.

² *Ibid.*, p. 15.

tener más medios de educación y propaganda”,³ el discurso de los empresarios, el marco legal de los censores, la reivindicación de una cultura arrabalera y las ansiedades por la llegada del sonoro. ¿Qué sería el cine si no el entramado de esos múltiples agentes? “Un complejo económico-social-cultural-político [...] conformado por distribuidores, exhibidores, públicos, discursos culturales-políticos y marcos legales”.⁴ A esta red socio-discursiva Iturriaga la denomina una “esfera social”, en una deuda con ese texto fundamental, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (1991), donde Miriam Hansen argumentaba que el cine construía “esferas públicas alternativas”.⁵ La pregunta central que se abre, entonces, tiene que ver con el tipo de interacciones que se establecen entre los distintos agentes de este complejo llamado cine. En palabras simples: ¿cómo se construyó la esfera social cinematográfica en el Chile de comienzos del siglo XX?

La respuesta corta (expuesta en la introducción y reiterada bajo la forma de preguntas retóricas en el epílogo) se resume en la oposición entre las clases populares y las élites, entre la “revolución” producida por la convergencia “entre sectores sociales expansivos y prácticas comerciales abiertas”⁶ y la “contrarrevolución” de la élites locales que buscaron “disolver, arrinconar o neutralizar esta esfera cinematográfica, mediante instrumentos represivos pero también a través de canales de cooptación”.⁷ El deseo de contar una historia social “desde abajo” aparece a veces como una suerte de camisa de fuerza metodológica que reduce el conflicto a una lucha entre plebe y élite. Por suerte, la respuesta larga, desarrollada en los cuatro capítulos del libro, es mucho menos esquemática y más compleja, rica en anécdotas, datos, y análisis de los principales documentos a los que el autor recurre: “revistas teatrales y cinematográficas (la voz de los agentes), prensa obrera (la voz de los sectores populares organizados), magazines y prensa oligárquica (la voz de la cultura dominante) y archivos municipales y ministeriales (la voz de la clase política)”.⁸

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 22.

⁵ HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 2.

⁶ ITURRIAGA, *op. cit.*, p. 25.

⁷ *Ibíd.*, p. 28.

⁸ *Ibíd.*, p. 22 (en nota al pie n°9).

El primer capítulo, “El ‘flagelo’ cinematográfico, 1907-1914”, expone las bases del modelo comercial del cine, uno donde “explotadores de todo tipo no tendrían problema en montar exhibiciones regulares y a precios económicos”.⁹ La regularidad de la exhibición asoma como clave en el fascinante caso estudio del biógrafo Kinora, que cambió la lógica del mercado al adecuar la oferta a la demanda, creando “nuevos consumidores” y posibilitando “otro horizonte de ganancias”. El Kinora no vendía “películas, ni siquiera programas, [...] sino sesiones cinematográficas siempre distintas”.¹⁰ En definitiva, presentaba “un calendario prácticamente ininterrumpido de programas cinematográficos con al menos un par de funciones diarias (compuestas de tres secciones o tandas de una hora [...]), los siete días a la semana”.¹¹ Ayudaban a este panorama de sobreabundancia la cercanía con “uno de los mercados de mayor consumo cinematográfico en el mundo, Argentina”¹² y, sobre todo, la tierra de nadie que significaba la ausencia de un marco legal que regulara la propiedad intelectual en la actividad cinesca.¹³

El segundo capítulo se titula “Cercos y resistencias, 1914-1918” y relata las principales “ofensivas” que buscaron regular y ordenar la actividad cinematográfica: la censura (un cerco para los alquiladores de películas) y el reglamento municipal de teatros de 1915 (un cerco para los exhibidores). La censura previa (el capítulo anterior ya había hablado de esfuerzos incipientes, como el de la Liga de Damas Chilenas) estuvo “más cargada a lo político que a lo moral-sexual”,¹⁴ lo que se resume en uno de los títulos para un apartado del capítulo: “El sexo se negocia. El orden público, no”.¹⁵ Así, se establecieron, por

⁹ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 39.

¹¹ *Ibíd.*, p. 38.

¹² *Ibíd.*, p. 36.

¹³ En este sentido, es de interés el debate suscitado por los usos de la frase “film d’art”—que pasó a denominar coloquialmente todas las películas de tema histórico o literario—confundida con “Le Film d’Art”—compañía productora parisina—. La Compañía Cinematográfica del Pacífico publicó una nota en *La Hoja Teatral*, en 1909, donde reclamaba que, al tener registrada la marca, ella era la única que podía usar ese título en Chile. Para Iturriaga, este reclamo resume un fenómeno más amplio: “una empresa apostando a apropiarse en exclusividad de algo que, por contrato, creía merecer; y por otra, una sociedad transformando un nombre propio, singular, en un concepto genérico, en algo de todos”. *Ibíd.*, p. 58.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 122.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 133.

ejemplo, “la necesidad de un permiso para exhibir imágenes de la clase alta local [...] y la exigencia de un desenlace castigador en las ficciones delictivas”.¹⁶ Estas decisiones fueron celebradas por la prensa conservadora, aunque también fueron blanco de crítica. Varios actores, entre ellos intelectuales y escritores, advirtieron rápidamente que la censura hacía un daño inmenso a la “calidad” del espectáculo. Por otro lado, el reglamento municipal tenía como objetivo implícito “sacar a las carpas del centro de la ciudad y dejarlas fuera del negocio cinematográfico”, lo que Iturriaga califica como un gesto decididamente “anti-popular”.¹⁷ Sin embargo, al pretender que las salas “fuesen lo que a partir de los años 40 se entendió por teatro”, se produjo un desfase “abismante” entre norma y realidad.¹⁸ Como un efecto colateral, el autor menciona el surgimiento de las revistas cinematográficas, cuya aparición en la esfera social cinesca “debe entenderse, en gran parte, como respuesta empresarial al reglamento de teatros capitalinos y sus estrictas disposiciones”.¹⁹

Las revistas constituyen parte importante del foco del tercer capítulo, “Mediaciones e instituciones cinematográficas, 1918-1925”. Revistas como la prolífica *La Semana Cinematográfica*, fundada en mayo de 1918, tuvieron un rol clave como instrumentos de mediación, es decir, como modeladores de “agentes y roles en la esfera de la interacción social”, algo que Iturriaga considera, con justa razón, “crucial para el cine como cultura”: la “posibilidad de crear territorio autónomo al circuito comercial”.²⁰ El rol de las revistas en la influencia de las “estrellas”, tanto como productos como vehículos discursivos, es imposible de soslayar (al respecto, el capítulo contiene una discusión que refleja la conflictiva recepción local de una estrella como Francisca Bertini).²¹ Dos contribuciones al marco regulatorio nacen en los años de postguerra: el impuesto a los espectáculos de 1924 y el Consejo de Censura Cinematográfica de 1925. El primero le plantó “un golpe a la subterrneidad de la actividad” y estableció “una barrera de entrada al negocio, al exigir

¹⁶ *Ibíd.*, p. 123.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 118-119.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*, p. 127.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 150-151.

²¹ Ver pp. 177-180.

al empresario cancelar una suma global al comienzo del ciclo impositivo”.²² El segundo significó un triunfo conservador: “cumplía el objetivo de establecer un sistema de vigilancia total sobre la actividad cinematográfica”.²³

El cuarto capítulo, “El poder cinematográfico, 1925-1932”, narra dos fenómenos interrelacionados. Por un lado, “la instalación y hegemonización del oligopolio estadounidense”.²⁴ Aquí se estudia, entre otros ámbitos, “el aumento del valor de las cintas importadas y el retroceso de los mercados intermedios de Argentina y Perú”.²⁵ En relación a los métodos de penetración estadounidense en Sudamérica,²⁶ se menciona la sorprendente *performance* comercial de la Paramount en Chile y, además, el influyente rol de la propaganda (para el jefe de dicha compañía, “las cintas no debían circular, sino “invadir”).²⁷ Por otro lado, el capítulo se aboca a la llegada del cine sonoro al país, relatando los conflictos culturales y económicos que el desarrollo tecnológico provocó. Con el sonoro desaparece parte del modelo de exhibición que había dominado hasta entonces, puesto que “el exhibidor perdió facultades centrales que le eran propias, como incluir música en vivo, recortar escenas”, ajustar la velocidad de proyección, etc.²⁸ Y aparece, a su vez, una disputa cultural e idiomática con ribetes estéticos, a partir de técnicas de doblaje y subtulado. Uniendo ambos cabos, dominación del mercado por las compañías estadounidenses y desarrollo tecnológico, podemos apreciar la emergencia de “críticas a las pantallas hegemónicas [...], a favor de la defensa y construcción de una cultura nacional”.²⁹

En el epílogo, el autor retoma sus consideraciones iniciales y afirma que la intención del libro era “narrar una historia de empoderamiento popular”.³⁰ Cierra con preguntas más

²² *Ibíd.*, p. 191.

²³ *Ibíd.*, p. 200.

²⁴ *Ibíd.*, p. 206.

²⁵ *Ibíd.*, p. 209.

²⁶ Cuando menciona las alianzas entre las empresas cinematográficas y la máquina diplomática norteamericana, y el acercamiento de concesionarios locales (p. 143), Iturriaga marca su deuda con otro texto influyente: THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London: BFI, 1985.

²⁷ ITURRIAGA, *op. cit.*, p. 218.

²⁸ *Ibíd.*, p. 252.

²⁹ *Ibíd.*, p. 221.

³⁰ *Ibíd.*, p. 271.

difíciles de responder: “Quiénes son, finalmente, los que mueven la cultura de masas, a diario y en terreno? [...] ¿Los propietarios o los participantes directos de la experiencia?”³¹ Este binarismo, hay que reiterarlo, no da cuenta del entramado complejo socio-cultural que ha narrado el libro, irreducible a una lucha entre “arriba y abajo”. Si bien hay secciones donde la agencia social de la cultura plebeya es clara,³² la “fortaleza de la cultura popular [...], que penetró hasta la médula una esfera mecánica moderna y supo resistir a innumerables embates “civilizatorios”,³³ no es igual de evidente. El problema, en todo caso, parece ser más de retórica y énfasis lingüístico, de insistencia en una tesis probada de antemano, que de análisis propiamente tal.

Para retomar el hilo de la complejidad histórica, y escapando de la estructura por capítulos propuesta por el autor, cabría mencionar tres elementos que permean cada uno de los apartados: el marco legal-institucional, los instrumentos de mediación y la sala como lugar de exhibición y de encuentro. Las formas en que estos elementos interactúan determina la conformación, siempre cambiante, de una esfera social cinematográfica, o mejor dicho, de una esfera social producida por el entramado cultural del cine. Esa es, en última instancia, la historia que aquí se relata. En ella, la sala de exhibición, como espacio concreto y también como metáfora, es más relevante que el conflicto entre plebe y élite, pues es en la sala donde “el esquema pantalla-espectador” se convierte “en un verdadero campo de batalla”,³⁴ idea fundamental (y quizá poco desarrollada por el autor), sobre la cual habría que seguir investigando.

Exceptuando las aseveraciones algo exageradas de la introducción y conclusión, la narrativa propuesta por Iturriaga se mueve con sofisticación entre la historia económica, el análisis del discurso, la recopilación exhaustiva de variadas fuentes y archivos, la inferencia a partir de datos y cifras, y el estudio de géneros como el melodrama. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932* viene a sumarse al emergente campo de los estudios de cine en Chile (y al más incipiente campo aún de los estudios abocados a los años anteriores a 1940) y se convertirá,

³¹ *Ibíd.*, p. 273.

³² Ver el apartado dedicado a los biógrafos obreros en las oficinas salitreras del norte del país, junto con el análisis de las publicaciones sobre el cine del periódico de Partido Obrero Socialista, pp. 66-74.

³³ *Ibíd.*, p. 33.

³⁴ *Ibíd.*, p. 153.

sin dudas, en referente obligado para investigadores, docentes y estudiantes. Presumo que el libro resonará también en el resto de América Latina y que abrirá preguntas para aquellos que apuestan por reflexionar sobre los diálogos y procesos históricos continentales, convencidos de que la historia del cine no puede encerrarse en los límites de un territorio nacional. En cuanto al campo de los estudios chilenos, este proyecto conversa con varios estudios previos.³⁵ Sin embargo, el aporte de Iturriaga es único. Hasta hoy, el guante lanzado por el proyecto de la Nueva Historiografía³⁶ del cine a mediados de los años ochenta, no había sido recogido por estos lares. En buena hora el autor ha investigado al cine como una institución social, cultural y económica.

Este libro, espero, servirá también para que reflexionemos sobre los métodos que utilizamos y las limitaciones de nuestras aproximaciones disciplinarias. Podría reprochársele un mayor encuentro entre teoría y práctica, à la Hansen, pero ella estaba estudiando un fenómeno particular: la espectaduría. Son, en última instancia, las preguntas históricas las que determinan los métodos que usamos para responderlas. Aquí el autor se ha preguntado: ¿qué es y cómo se desarrolla una esfera social cinematográfica? ¿Qué fuerzas interactúan en ella y de qué manera? En sus respuestas, Jorge Iturriaga ha elaborado una historia social del cine en Chile en las primeras décadas del siglo XX, nada más ni nada menos.

Referencias bibliográficas

BONGERS, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

³⁵ Por ejemplo, varios artículos de Mónica Villarroel, entre ellos, “Modernidad y nación en el documental chileno silente”, y la colección *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile 1908-1940*, editada por Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara.

³⁶ Por “Nueva Historiografía” (a veces referida como “New Historiography” o “New Film Historicism”) entendemos una forma de concebir la historia y la teoría del cine que buscaba cuestionar la primacía del objeto cinematográfico, de los autores y cánones, y cambiar el foco hacia las múltiples relaciones entre estéticas y narrativas cinematográficas, tecnología, organización económico-industrial, prácticas de exhibición y distribución, etc. Sus exponentes principales, entre otros, fueron Richard Allen, Douglas Gomery, Thomas Elsaesser, Tom Gunning, Noël Burch, Kristin Thompson, Janet Staiger y Charles Musser. Ver HANSEN, Miriam, p. 5 y DE VALCK, Marijke, p. 20.

- DE VALCKE, Marijke. *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- THOMPSON, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London: BFI, 1985.
- VILLARROEL, Mónica. “Modernidad y nación en el documental chileno silente”. En: *Imagofagia* N° 8, 2013, pp. 1-25.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2015

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2015

Para citar esta reseña:

PALACIOS, José Miguel. “Sobre Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 230-237. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/21>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **José Miguel Palacios** es candidato a doctor en Estudios de Cine en la New York University, donde escribe una tesis tentativamente titulada *Exilio, solidaridad y memoria: cine chileno 1973-2013*. Ha publicado artículos en las colecciones *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema* (Bloomsbury, 2015), *New Documentaries in Latin America* (Palgrave, 2014), *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (LOM, 2013), y en las revistas *La Fuga* y *Comunicación y Medios*. Ocasionalmente, escribe crítica de cine para *The Brooklyn Rail* y reseñas de arte contemporáneo para *Artishock*. Como docente, ha dictado cursos sobre historia y teoría del cine en la Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile) y en la New York University. Fue becario del New York Council for the Humanities durante el año 2014-2015. E-mail: jpd390@nyu.edu.