



Revista de Humanidades

ISSN: 0717-0491

revistahumanidades@unab.cl

Universidad Nacional Andrés Bello

Chile

Iturriaga E., Jorge

PRIMERAS EXHIBICIONES CINEMATOGRAFICAS EN CHILE, 1896-1907: ENTRE EL
IMPACTO, EL ESCEPTICISMO Y EL CONFLICTO

Revista de Humanidades, núm. 34, julio-diciembre, 2016, pp. 63-90

Universidad Nacional Andrés Bello

Santiago de Chile, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

PRIMERAS EXHIBICIONES CINEMATOGRAFICAS EN CHILE, 1896-1907: ENTRE EL IMPACTO, EL ESCEPTICISMO Y EL CONFLICTO

FIRST FILM EXHIBITIONS IN CHILE, 1896-1907:
AMONG THE IMPACT, SKEPTICISM AND CONFLICT

JORGE ITURRIAGA E.

Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Avda. Ignacio Carrera Pinto 1045
Ñuñoa
Santiago de Chile
Chile
jorge.iturriaga@uchile.cl

RESUMEN

Este trabajo analiza las principales reacciones de la cultura dominante chilena ante la aparición de los espectáculos cinematográficos, en su primera década de despliegue. A partir de la revisión de la crónica teatral de periódicos masivos de Santiago y Valparaíso, el artículo sostiene que es insuficiente conceptualizar estas recepciones en el binomio cambio/continuidad (o impacto/escepticismo), introduciendo un nuevo

eje articulador: el conflicto sociocultural. Se propone que la difusión del cine en Chile está marcada por la confrontación entre una élite que quería darle un carácter civilizatorio a la actividad y unos gestores que, en el mediano plazo, optaron por un uso recreativo y festivo.

Palabras claves: Chile, historia, cine, película, teatro.

ABSTRACT

This paper analyzes the main reactions of the Chilean dominant culture at the onset of film shows, in its first decade of deployment. The article argues that it's not enough to conceptualize these attitudes with the traditional change/continuity pair (or impact/skepticism), introducing a new linchpin: the sociocultural conflict. It is proposed that the diffusion of cinema is marked by the confrontation between an elite who wanted to give the activity a civilizing character, and managers who, in the medium term, chose a recreational and festive use.

Key words: Chile, History, Cinema, Film, Theatre.

Recibido: 11/11/2015

Aceptado: 19/05/2016

I. MODELOS DE EXPLICACIÓN

Cuando se piensa en las primeras exhibiciones cinematográficas se tiende a creer que fueron experiencias avasalladoras, que hicieron saltar a los espectadores de sus asientos ante la vista del tren, comenzando así una historia ininterrumpida de expansión en el mundo. Para usar la metáfora de Rick Altman (7), en esta lógica el cine vendría siendo un río cuya fuerte corriente va erosionando irreversiblemente las tierras que atraviesa

(las sociedades tradicionales).¹ Sin embargo, es evidente el límite de ese esquema pues la masificación del cine fue diferida, eclosionando una década después de su aparición, en torno a 1905-1907. En Chile la historia no es muy distinta a las del hemisferio norte en ese aspecto: fue a partir de 1905 que la capital del país contó con programas cinematográficos más o menos regulares a lo largo del año, en 1907 surgió la primera sala de espectáculos exclusivamente destinada a películas y hacia 1910 vemos aparecer biógrafos de corte popular.² Para la mentalidad historiográfica dominante, este desfase no es necesariamente problemático. Se lo justifica como transición gradual dentro de la lógica del impacto (se le ha tildado de prehistoria, época primitiva, etc.). Sea en clave optimista (acceso a la modernidad liberal,³ construcción de identidades nacionales)⁴ o pesimista (dominación, colonialismo),⁵ en general se expresan en estas visiones las razones de los grandes actores (industrias, artistas, gobiernos), quedando la sociedad en un rol pasivo o incluso inexistente. Frente a los límites de esta explicación han surgido diversos trabajos que pusieron el foco en la sociedad interactuante más que en el estímulo. En éstos se dejan de lado los conceptos clásicos de novedad e impacto y se articulan las ideas de continuidad, negociación e intermedialidad.⁶ En concreto, se ha detectado

¹ Las historiografías del impacto pueden encontrarse en lo que Robert Allen y Douglas Gomery clasifican como historias tecnológicas y económicas del cine. En el ámbito latinoamericano podrían inscribirse en lo que Ana Laura Lusnich (25) califica como historias del cine lineales, nacionales y diacrónicas.

² Ver Jorge Iturriaga.

³ Ver los trabajos de Stefan Rinke y Fernando Purcell.

⁴ Ver los trabajos de Eliana Jara, Jacqueline Mouesca y Alicia Vega.

⁵ Ver Carlos Ossa Coó.

⁶ Siguiendo la clasificación de Allen y Gomery, podemos decir que este paradigma se manifiesta en las historias estéticas del cine. Destaquemos, por su carácter provocador, el trabajo de Laurent Mannoni quien, basado en la larga popularidad de las linternas mágicas, habla de los “400 años del cine”. Dentro de la clasificación ofrecida por Lusnich (25) hablamos de las historias del cine latinoamericano caracterizadas por el comparatismo y la mirada sincrónica.

que la construcción de la esfera cinematográfica debió mucho a otras tradiciones culturales, como el teatro, la música y la fotografía.⁷ De alguna manera, siguiendo la metáfora de Altman, en este modelo se piensa más en la figura del estanque que en la del torrente, asumiendo que los movimientos registrados se entremezclan y atemperan con las formaciones previas. Con este segundo marco explicativo logramos entender por qué durante los primeros años hubo mucha reacción tibia en prensa ante el cinematógrafo.⁸ Ahora bien, esta perspectiva cubre por un lado y destapa por otro. Me parece que tiende a morigerar un dato central de la masificación del cine: su radical y conflictiva diferencia. Tempranamente el cine fue visto por la cultura dominante como un factor de disolución social y “moral”, que alcanzó a sectores sociales intocados por el teatro, el folletín o la fotografía (todos cruzados por enormes barreras de acceso).

No pretendemos descartar aquí los aportes de las perspectivas del impacto y de la continuidad. De hecho, en el presente artículo usamos esos conceptos. En primer lugar, en estas décadas, es evidente la elocuencia de los testimonios de quienes sienten haber descubierto, por fin, el mundo gracias al cine (sobre todo entre los sectores dominados). En segundo lugar, es claro cómo parte importante de la oligarquía chilena consideró que el cinematógrafo no ofrecía nada muy nuevo para su acervo cultural cosmopolita. La apuesta del presente trabajo es más bien introducir una nueva dimensión que rearticule esos dos puntos de vista. Lo diacrónico (expansión) y lo sincrónico (vinculaciones intermediales) requieren de un tercer eje que permita darles relieve y densidad histórica. Y es la idea de

⁷ Ver en el ámbito latinoamericano los trabajos de Alberto Elena, Andrea Cuarterolo y Violeta Núñez. Para el caso chileno, mencionemos la obra de Juan Pablo González y Claudio Rolle.

⁸ En su país de origen, el cinematógrafo también recibió tibieza. Jon Letamendi y Jean-Claude Séguin (34) califican de “modesta” la primera recepción pública en París en 1895. Jean-Jacques Meusy (*Paris-Palaces...* 26) la tilda de “mitigada”. Este autor señala que la mitología de “la primera vez” fue construida en la década de 1920, cuando se hizo un balance histórico del fenómeno.

conflicto sociocultural.⁹ Más que el binomio industria/sociedad, creemos que la clave para entender el proceso general del surgimiento de la esfera cinematográfica es una tensión vertical entre proyectos socioculturales: por una parte, la cruzada “civilizatoria” de la oligarquía,¹⁰ por otra, la expansión social de los sectores subalternos. Para cerrar la metáfora, diremos que más que monitorear la relación entre líquido y sólido, aquí se trata de ver la diferenciada evolución de ese contacto entre superficie y profundidad.

Hay camino avanzado en la tarea de configurar los alcances de este conflicto, particularmente en la recepción del cine en los ambientes literarios,¹¹ donde se ha asentado el choque entre la vieja cultura elitista y la nueva cultura democrática o de masas, incómoda con las artes tradicionales. Sin embargo, más allá del conflicto entre los agentes de la significación social, no sabemos mucho más, particularmente sobre tensiones entre agentes empresariales, entre agentes políticos, etc. Y, añadamos, sobre el período previo a la primera guerra mundial tampoco disponemos de muchos trabajos, pues la mayor parte de la bibliografía (de todas las orientaciones) arranca a partir de los años bélicos, es decir cuando la esfera cinematográfica estaba en pleno proceso de copamiento por parte de una industria excluyente. Nuestra apuesta, entonces, apunta a trazar las tensiones integrales entre las diversas nociones de cómo debía ser desarrollada la esfera cinematográfica. En otra publicación hemos retratado esa historia desde 1907, es decir a partir de la masificación transversal del

⁹ Esta línea parece expresarse en las historias sociales del cine, siguiendo terminología de Allen y Gomery. Ver los trabajos de Noel Burch y Steven J. Ross. Rick Altman, por su lado, propone “un modelo de crisis”, sin embargo, su idea de conflicto viene a cuestionar solamente la tesis de la continuidad, sin hacerse cargo de las historias canónicas de impacto. Además su crisis sería exclusivamente cultural, no social, pues consiste en la lucha del cine por adquirir identidad propia en relación a tradiciones anteriores como el circo, las linternas mágicas, el teatro, etc.

¹⁰ Entendemos por ello la política sistemática (tanto del Estado como del mercado) orientada a sustituir la cultura popular y campesina (colectivista y cíclica) de las masas urbanas por una cultura disciplinada en torno a objetivos productivistas e individualizantes.

¹¹ Ver los trabajos de Jason Borge, Valeria De Los Ríos y Wolfgang Bongers.

espectáculo cinematográfico. En el presente artículo lo queremos hacer desde sus primeras apariciones. Los resultados a los que hemos llegado son principalmente dos. Por una parte, sostenemos que el “éxito rápido y fugaz” —en palabras de Letamendi y Séguin (40)—¹² de las primeras presentaciones (1896-1897) fue seguido por un período de escepticismo e invisibilización de la actividad (1897-1902). En segundo término, creemos que en 1902-1907 asistimos a un conflicto tangible, entre la voluntad oligárquica de asignar el cinematógrafo mayormente a fines “edificantes” y la tendencia plebeya de modelarlo como instrumento festivo. La hegemonía de esta última tendencia, sin duda, constituye el conflicto madre del fenómeno cinematográfico: a partir de ahí adquieren pleno sentido histórico procesos posteriores como la represión (censura) y la reforma (mesocratización y oligopolización) de la actividad. En ese sentido, la idea de conflicto sociocultural no puede ser tomada como un dato marginal o pasajero en la historia del cine.

2. MARAVILLAMIENTO Y ESCEPTICISMO

Desde su primera aparición el cine en Chile arrancó en una posición fronteriza. No fue un círculo científico quien gestionó sus exhibiciones, ni una universidad, ni el Estado, ni un empresario industrial. Fue una multitud. El francés Julio Pra Trilles, dueño del gran almacén Casa Pra y Co., cuya especialidad era el vestuario y el menaje, fue quien organizó los primeros espectáculos cinematográficos en Santiago y Valparaíso. ¿Cómo fue presentado el cinematógrafo? El 12 de agosto de 1896 *El Ferrocarril* anunciaba su pronta exhibición en Santiago, calificando al dispositivo de “física recreativa”. A fin de mes, pocos días antes del estreno, se publicó

¹² Estos autores atribuyen esa fugacidad al factor social: “Desde su nacimiento, el cinematógrafo fue un espectáculo de la burguesía para la burguesía, y estos condicionantes fueron a la vez causantes de su éxito rápido y fugaz” (40).

una reseña-réclame más extensa del aparato, donde el cinematógrafo fue presentado como entretenimiento: “En toda Europa ha despertado este aparato la más intensa curiosidad. No hay ciudad que no cuente con varios de ellos para el divertimento del público, que acude en gran número a ver esta maravilla de la fotografía instantánea combinada” (23 ago. 1896). Bajo esa terminología no había que entender (todavía) a públicos masivos. El lugar escogido para el estreno en Santiago fue el elegante Teatro Unión Central, ubicado en el centro de la ciudad. Se fijó un precio de entrada de 1 peso general, algo elevado si se considera que la sesión no pasaba de media hora y que una platea en espectáculo en vivo de una hora o más costaba algo similar. Si bien el espectáculo contó con importante propaganda en prensa y con la asistencia de periodistas e invitados connotados, no hay que exagerar el tamaño del evento. La exhibición se realizó en una sala anexa al teatro mencionado, que poco antes había sido usada como cancha de patinaje, con capacidad para 200 personas (la sala principal tenía aforo para 900). No asistió ninguna autoridad local, regional o nacional, a diferencia de la experiencia en otras latitudes. Y subrayemos este dato: la sala no tenía secciones separadas, por ende obligaba a la entremezcla de los públicos, cuestión impensable para la tradición teatral de élite.

La presentación sobrepasó cualquier previsión. De lunes a domingo, con horarios amplísimos y en lógica rotativa (de 9.30 a 11.30 en la mañana; de 14 a 18 en la tarde y de 20 a 23 en la noche), el espectáculo funcionó desde el 24 de agosto hasta el 30 de noviembre, con una interrupción en octubre de dos semanas. Tengamos en cuenta que el común de los espectáculos solo funcionaba de noche y ocasionalmente, en feriados y domingos, ofrecía sesiones de tarde y/o *matinée*. Cualquier espectáculo que durara más de un mes merecería el calificativo de exitoso, pues el público flotante que pudiera sostener esa permanencia era limitado. A mediados de septiembre la admisión se amplió, enviando una señal explícita sobre la transversalidad del espectáculo: se hizo un precio especial para niños, de 60 centavos. En noviembre se redujo la entrada general a la mitad, 50 centavos. El 30 de noviembre el cinematógrafo cerró su temporada en Santiago y diez días después se estrenó en Valparaíso, explotado

por la misma Casa Pra y con los siguientes precios: 50 centavos adultos y 20 para niños. Allí, en tres horarios similares a los de la capital, el aparato Lumière funcionó en un salón de calle Condell (para “un centenar” de espectadores) entre el 10 de diciembre y el 6 de febrero del año siguiente.

¿Qué características del espectáculo pueden explicar ese fenómeno? Evidentemente la sola novedad era un argumento por sí mismo. Pero más allá, ¿cómo se describe la experiencia? No es algo fácil de nombrar. Quizás la idea de desafío metafísico resulte útil: se trataba de un evento donde truco y realidad se confundían de manera desconcertante. La prensa destacó prestaciones que podríamos clasificar bajo esas dos ideas: atributos fantásticos como ilusión y elementos más representacionales como realidad o verdad. El cronista del diario *El Porvenir* se expresó perplejo: “Por medio de él se ven dibujadas en una pantalla escenas de la vida real con un ilusionismo perfecto . . . se observan las figuras de los objetos no como meros dibujos o fotografías, sino de bulto, en realce y con todos sus movimientos al cual más natural” (26 ago. 1896). En *El Ferrocarril* también hubo maravillamiento: “no bien empieza a funcionar el cinematógrafo cuando se apodera del espectador la más extraña sensación de luz, de movimiento y de vida que lo transporta como por obra de magia a las más rápidas, interesantes y variadas escenas de la vida real” (26 ago. 1896). Y desde Valparaíso *El Mercurio* también se sintió desafiado: “Es el movimiento fotografiado con tal rapidez y en tan considerable número de veces que las escenas se presentan . . . con tal animación y verdad que uno se imagina presenciarlas al natural” (11 dic. 1896).

En ese sentido, nunca será suficiente subrayar que el cine se despliega a la vez como objeto y medio. Constituye una experiencia en sí misma y al mismo tiempo comunica con algo más allá de ese tiempo/espacio. Ello se manifiesta claramente en el cortometraje más comentado del programa Lumière, que no fue “La llegada del tren”, sino una pieza presentada como “Mar embravecido”. Hubo casi unanimidad entre los cronistas de Santiago y Valparaíso en señalar a este cortometraje como el más destacado. No sólo gustó a cronistas. Se informa que de la veintena de piezas exhibidas esta fue la que el público pidió repetir al final, en el

estreno en Santiago. En Valparaíso la recepción fue similar: “La primera escena que se presentó una vez apagadas las luces eléctricas de la sala, fue sin duda una de las mejores por la verdad con que se veían romper las olas contra las rocas de la costa y elevarse los blancos penachos de agua para caer en seguida como menuda lluvia” (*El Mercurio* 11 dic. 1896). La valoración de esta cinta fue tan fuerte que dos décadas después aún se la recordaba. En 1915 el dramaturgo Nathanael Yáñez Silva mantenía vívido su recuerdo: “De improviso, vemos un pedazo de mar, con todo su movimiento . . . Aquellos ¡oh! de admiración, se renovaban a cada choque de olas. Nadie en esos momentos se imaginaba que eso que veíamos era ficción” (*Chile Cinematográfico* 1 ago. 1915). No se trataba de un impacto puramente visual, sino de un elogio a la capacidad de transporte del cinematógrafo o, como dice André Gaudreault (*Cinéma et attraction* 102), su habilidad de “captura y restitución”.¹³ Para Yáñez el atractivo de estas primeras exhibiciones residía precisamente en la transposición desde el exterior hacia el interior: “Se estaba acostumbrado al teatro, a que los personajes se movieran dentro de un reducido espacio llamado escenario, y de improviso se traía a ese reducido espacio nada menos que al océano con sus vientos, sus tempestades y sus caprichos” (*Chile Cinematográfico* 1 ago. 1915). De hecho, el cronista de *La Ley* tomó a esa cinta explícitamente como un tipo de viaje: “quien no conozca el mar, vaya al cinematógrafo”, sentenció (26 ago. 1896).

Si bien el estreno del cinematógrafo recibió importantes reseñas en prensa, llama la atención que luego de 1897 estas son difíciles de encontrar. Salvo el diario *El Ferrocarril* (con ese nombre parece lógico), el resto de la prensa masiva no va a acompañar el periplo del cinematógrafo en el país. Con suerte algunos periódicos se remitirán en lo sucesivo a noticias telegráficas del tipo: sigue funcionando el cinematógrafo X en la sala Y.

¹³ Para Gaudreault los tres paradigmas de “los cines de los primeros tiempos” son: 1) captura/restitución, 2) mostración (puesta en escena) y 3) narración (puesta en cadena).

Para encontrar comentarios más detallados, en el estilo de 1896-1897, tendremos que esperar hasta 1905.¹⁴

La explicación económica de esta invisibilización es conocida. La clave, dice Jean-Jacques Meusy, estaba en el sistema de comercialización de las cintas (“La stratégie des sociétés...” 23). Hasta 1907 los fabricantes vendían su mercancía a un explotador que, imposibilitado de entregarla a sus clientes, debía quedársela para sí y sacarle un gran rendimiento, pues había hecho una gran inversión. A fines del siglo XIX un programa de media hora podía costar entre 600 y 800 francos, más que la misma proyectora. En ese escenario, la repetición e itinerancia de las cintas aparecía como obligatoria: se cambiaba de locaciones, no de programas. Esta falta de regularidad comenzó a ser sepultada en 1907 cuando la principal productora francesa, Pathé Frères, pasó a arrendar su producción. La decisión provocó un salto evidente en la producción anual de cintas.

También hay explicaciones técnicas. Mencionemos que la flama-bilidad de la cinta y su combinación con ampolletas activadas por combustible oxietérico constituían un polvorín en potencia. El precedente llegó temprano. En 1897, en París, un evento de caridad en el Bazar de la Charité ardió en llamas, con 129 muertos, la mayoría mujeres de clase alta. Se trataba de una tecnología en construcción y experimentación, lo que provocó muchísimas sesiones fallidas o semifallidas. El mismo cinematógrafo Lumière en su pasada por Santiago estuvo detenido un par de semanas por problemas en el proyector. Sus exhibiciones recibieron varias críticas técnicas. En el debut del aparato en la capital, el diario *La Ley* habló de “un movimiento vibratorio de pequeñísima amplitud y de oscilación extremadamente rápida, lo que hiere un poco la vista del espectador” (26 ago. 1896). En Valparaíso *El Mercurio* notó lo mismo, criticando “la molesta titilación que a veces se nota en la imagen” (11 dic. 1896). Junto con la oscilación del cuadro, también molestaban a los espectadores/

¹⁴ Esta indiferencia mediática se advierte calcada en otras latitudes. Burch (111) destaca que después de 1896 el Times de Londres no volvió a referirse en detalle al cinematógrafo sino hasta 1906. Meusy (*Paris-Palaces...* 5) calificó al período 1898-1905 en París como “la travesía del desierto”.

cronistas las imágenes demasiado oscuras y el tema de la nitidez (lo que posteriormente se llamó enfoque). El criterio de satisfacción, para quienes escribían reseñas, consistió, durante casi todo el período silente, en estos tres aspectos: estabilidad-claridad-nitidez.

El punto que queremos establecer es que la invisibilización de los espectáculos cinematográficos se debió también a un escepticismo o indiferencia de la élite frente a ellos. Allí donde leemos reparos técnicos, en realidad, puede desplegarse una explicación cultural, relacionada con lo que hemos mencionado previamente como continuidad. Sucedió que la élite local, a quien estaba dirigido el espectáculo, tenía una larga experiencia con espectáculos visuales. El cinematógrafo apareció como otro más de los incontables aparatos ópticos que año a año, hacia fines del siglo XIX, circulaban en las principales ciudades del país, en espacios tan disímiles como salones privados, domicilios, escuelas, teatros y tiendas. La técnica de proyectar imágenes no era nada nueva en el mundo ni en Chile: se le conocía como “panoramas”, posibilitados por un viejo aparato (siglo XVII) llamado linterna mágica. Mientras más se indaga hacia atrás en el siglo XIX, más testimonios se encuentran sobre lo viejos que eran estos espectáculos en nuestro país. La investigadora teatral Carmen Luz Maturana ha registrado eventos públicos de este tipo en la década de 1820, por parte de viajeros europeos, con una gran amplitud de usos y géneros. Por una parte estaba la tradición cercana a la pedagogía (reproducciones de eventos históricos; geografía del mundo; tradiciones literarias) y por otra un interés más espectacular o estético (paisajes; fantasmagorías; efectos especiales). A mediados de la década de 1890 los panoramas eran muy frecuentes en Santiago y Valparaíso. Por ejemplo, a fines de 1896, al mismo tiempo que en el puerto se exhibía el cinematógrafo Lumière en calle Condell, unas cuadras más allá se exhibía un espectáculo llamado Polyorama, con “vistas” de historia europea y latinoamericana. Muchos espectáculos de linterna mágica ofrecían elementos que después el cine haría suyos: leyendas explicativas debajo de la imagen o en cartones intercalados, color, música asociada, trucos (“disolvencias” o fundidos), efectos de relieve, etc. Más aún, algunos incluían la sensación de movimiento.

A fines del mismo año de 1896 se estrenaba en Santiago el denominado Ferrocarril Cosmopolita: “es el desarrollo de un panorama, que pasa por delante de la ventanilla de un carro, que se mueve y simula con gran propiedad un viaje en ferrocarril a través de la Palestina” (*El Ferrocarril* 5 dic. 1896).¹⁵ No resulta raro, entonces, que ante el espectáculo Lumière *El Mercurio* porteño recurriera a lo ya conocido: “las escenas se dibujan, como en la linterna mágica, sobre una tela blanca de unos cuatro metros de superficie situada en el fondo del salón” (11 dic. 1896).

La linterna mágica no fue el único aparato usado para referenciar al cinematógrafo. También lo fue el kinetoscopio de Edison. Presentado a fines de 1893 en Estados Unidos, este mueble/visor apareció en Santiago en febrero de 1895. El italiano Francisco De Paola trajo cinco unidades que mostró en un local céntrico de la capital: “en las noches se reúne una distinguida concurrencia a ver a través de los cristales, las interesantes escenas tomadas”, dijo un cronista (*El Ferrocarril* 5 mar. 1895). Nuevamente, cuando se exhibió el cinematógrafo, en la prensa se acordaron de estos aparatos: “Consideramos que el cinematógrafo tiene mucho de semejante con el kinetoscopio, con la ventaja de que en aquella visión se produce de una manera más perfecta en cuanto a que desaparece casi en absoluto la ligerísima intermitencia de tiempo entre dos posiciones sucesivas de una misma figura” (*La Ley* 25 ago. 1896).

Es clave entender que estas comparaciones entre aparatos no llevaron a una idea de progreso tecnológico. Si bien el cronista recién citado consideró al cinematógrafo como un avance, otros lo consideraron no diremos un retroceso, pero sí una innovación incompleta, trunca y ¡casi inútil! en términos “prácticos”. *El Mercurio* de Valparaíso, a pesar de haber alabado varias vistas cinematográficas, puso en un modesto lugar la real

¹⁵ Ese mismo mes en el Teatro del Cerro Santa Lucía se presentó un “stereopticon” o proyector doble, que permitía pasar de una imagen a otra con transiciones fluidas. La linterna mágica seguiría gozando de buena salud. En 1913 el Estado creó un departamento para usar estos proyectores en las escuelas, la Sección de Decorados y Proyecciones Escolares del Ministerio de Educación.

importancia de este invento en 1897. Al fonógrafo y al cinematógrafo los calificó con condescendencia y paternalismo: “aparatos científicos, que si hoy por hoy no tienen una aplicación práctica sirven al menos de honesto y a la vez útil entretenimiento para grandes y chicos” (*El Mercurio* 21 abr. 1897). El aparato parecía destacar, para algunos, por sus ausencias más que por sus presencias. De todas las demandas que se dirigieron al cinematógrafo, la más fuerte fue la ausencia de color y sonido. Es evidente que mucha gente experimentada, en el acelerado fin de siglo, esperaba algo más avanzado, un eslabón superior. *El Mercurio* porteño señaló que el cinematógrafo “no tendrá tal vez por ahora una aplicación práctica”, pero que, “cuando se haya conseguido perfeccionarlo en ciertos detalles . . . habrá de tener útil aplicación”, “sobre todo si se logra amalgamarlo . . . con otros inventos, por ejemplo, el fonógrafo, la fotografía de colores, etc.” (*El Mercurio* 11 dic. 1896). *El Ferrocarril*, aunque en forma más optimista, también mencionó la falta de sonido y color: “sólo faltaba el ruido y los matices del color para que la ilusión fuera completa” (*El Ferrocarril* 26 ago. 1896).

Durante largas décadas no habría buenas noticias para el apetito sonoro y colorido. A pesar de numerosos intentos en una y otra dirección (gramófonos, filtros, pintar la cinta, etc.), solo a partir de la década de 1930 la experiencia cinematográfica común y corriente contaría con sonido sincrónico y con espectro cromático amplio, en términos masivos, a partir de la década de 1950. Ahora bien, no hay decepción que sea eterna. Pasado un lustro aproximadamente, se nota a una cultura dominante más interesada en las “vistas animadas” del cinematógrafo. Sin embargo, para un poderoso sector de la élite, esta vez el entusiasmo no daría paso a la desilusión o indiferencia, sino a la alarma y el rechazo.

3. LUNA DE MIEL Y RECHAZO

Luego de las primeras sesiones cinematográficas, con sus procesos de entusiasmo y deflación, vino lo que entendemos más integralmente como conflicto sociocultural. No es todavía un choque entre sectores sociales, el cual creemos ocurre visiblemente a partir de 1910. En este período el

conflicto sociocultural se tradujo en una confrontación entre concepciones del uso del cinematógrafo: por un lado, una élite cultural que esperaba que el espectáculo se ubicara en la vía del proyecto de “civilización” de la población; por otra, un sector más cercano al comercio y en las fronteras de la cultura hegemónica, que prefería utilizarlo como fuente de recreación y expansión, recurriendo a géneros más populares. Durante un breve tiempo la oligarquía local creyó que el cine podía alojarse en su arsenal de herramientas. Sin embargo hacia 1905-1907 se hizo evidente que el cinematógrafo se estaba asentando en el terreno de la diversión masiva.

La decepción de la cultura dominante frente al cinematógrafo debió tener un grado importante de estrépito, por cuanto vino inmediatamente después de un período de optimismo, que podríamos fechar entre 1902 y 1905. En este período el cine se desarrolló de la mano de géneros que calzaban con los intereses de la élite local y su cruzada modernizante. Estamos hablando principalmente de las “actualidades” y, en menor medida, de las reconstrucciones históricas. Ambas venían a satisfacer el apetito oligárquico por la cultura de sus madres patrias, en un contexto mediático de escasa cobertura visual internacional (la revista *Zig-Zag* surgió recién en 1905).

Cuando hablamos de actualidades podemos hablar de tres subgéneros: las escenas de viajes, de militares y de gobernantes. El viaje, como hemos mencionado, fue una de las primeras prestaciones que la sociedad le asignó al cine. Muchos programas estaban contruidos mayoritariamente sobre esas imágenes. Por ejemplo, en la extensa temporada del Biógrafo Lumière en el Teatro Nacional de Valparaíso a inicios de 1902, la función consistía en su primera parte en las vistas “Gran Circo en París”, “Un viaje en ferrocarril” y “Una gira por Venecia”; la segunda comprendía “Peregrinación a Lourdes”, “Las marinas” y “Potpourri cómico”; y la última incluía “Un viaje a Egipto”, “Ejercicios sorprendentes por los soldados alpinos” y “El carnaval en Niza” (*El Mercurio* de Valparaíso 13 feb. 1902).¹⁶

¹⁶ Días después ese programa presentó imágenes de lugares tan diversos como Túnez, Japón, Indochina, Barcelona, México, Jerusalén, Nueva York, Montevideo y Suecia.

De las nueve piezas, ocho consistían en actualidades, con al menos seis haciendo referencia a viajes y locaciones europeas. Llama la atención la baja presencia de “las cómicas” (aunque las vistas de circo y carnaval pueden funcionar como representantes de ese apetito).

Los asuntos militares también constituyeron un género en sí mismo. Pathé le llamaba “Escenas militares” en sus catálogos. Tanto Edison como Lumière filmaron numerosas escenas de formaciones armadas y Chile recibió esas imágenes desde el primer día, tanto en forma de desfiles y ensayos como de imágenes de conflictos reales (*in situ* o reconstruidas). No faltó material en estos años. La guerra hispano-americana de 1898 fue recreada tanto por Edison como por Biograph y algunos de esos cuadros fueron exhibidos en Chile al año siguiente. En 1902 los públicos chilenos tuvieron acceso a imágenes (esta vez reales) de la Guerra de los Boers, en dos teatros porteños, en una extensa temporada de dos meses. En 1905, por último, el Variedades de Santiago ofreció “sensacionales vistas de la Guerra Ruso-Japonesa” (recreaciones por cuenta de Pathé).

Las escenas militares estaban directamente vinculadas con lo que se conoció como “reportajes de la corte” (Baj y Lenk 269): imágenes de reyes, estadistas,¹⁷ pontífices,¹⁸ inauguraciones de grandes obras, etc. En ocasiones se lo formuló como género específico. Por ejemplo, en 1902 el Biógrafo Lumière exhibido en Santiago y Valparaíso entre enero y marzo, presentó una serie de cuadros titulada “Soberanos y presidentes”, entre los que se podía ver a Theodore Roosevelt y los funerales de la Reina Victoria. No se trataba de una opción cualquiera. Al parecer el empresario a cargo (Salvador Ribera, chileno), tenía una línea editorial al respecto. Al final de la tercera tanda esta empresa proyectaba imágenes fijas de diversos soberanos, entre ellos autoridades chilenas como el presidente Germán Riesco,

¹⁷ En 1902 circuló el aparato Biograph, con imágenes del ex presidente de Estados Unidos William McKinley, el rey Humberto I de Italia, el Príncipe de Gales, la Reina Victoria, su sucesor Eduardo VII, etc.

¹⁸ En 1902 avisos en prensa mencionaban la exhibición de “42 vistas del Vaticano y S.S. el Papa León XIII” (*El Mercurio* de Valparaíso 27 may. 1902).

el ex presidente José Manuel Balmaceda, el ex presidente y almirante Jorge Montt, el general Emile Korner, ministros, embajadores, etc. No debe ser casualidad que las primeras producciones chilenas de actualidades vertieran su interés sobre el mundo oficial, con cuadros en 1902-1903 como ejercicio de bomberos, torneo militar, desfile de veteranos, visita de marinos argentinos, apertura del Congreso, ceremonia de Te Deum, etc.

Las reconstrucciones históricas también fueron requeridas. En 1905 circularon cintas como “El reinado de Luis XIV”, “Napoleón Bonaparte” o “El asesinato de los reyes de Serbia”. Las pasiones de Cristo pueden ser insertas en este campo. Casi todas las productoras elaboraron escenas religiosas. Tan populares fueron, que en el catálogo Pathé de 1900 figuraba la categoría “Vida y pasión de Cristo”, que en 1903 pasó a llamarse “Escenas religiosas y bíblicas” (Monsaingeon 248). Sabemos que en julio de 1903 en el salón Apolo de la capital se exhibió la obra “Pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo”.

La idea de una especie de luna de miel entre la oligarquía y estas cinematografías se puede comprobar en el léxico usado por la prensa para referirse al cine en 1902-1905, con palabras como “progreso”, “cultura”, “instrucción”, “civilización”, etc. No hay quizás mejor resumen de esa visión que el balance de 1904 realizado por el cronista teatral de *El Mercurio*, Carlos Varas, alias “Mont-Calm”:

El cinematógrafo ha tenido este año poco auge en Santiago. El es, sin embargo, una de las manifestaciones más cultas y entretenidas que se desarrollan en el escenario de los teatros de variedades. Ver desfilar multitudes, ver monumentos, edificios, pueblos en movimiento, ver panoramas, escenas, costumbres lejanas, hombres y personajes de actualidad, será siempre útil, civilizador. El cinematógrafo tiene un gran porvenir. (*El Mercurio* de Santiago 1 ene. 1905)

Es interesante comparar la queja de Varas a comienzos de 1905 con la que incluimos más adelante en este artículo, de un *habitué* del teatro Variedades en 1907. Para el primero, el problema residía en la poca

cantidad de programas cinematográficos, mientras que para el segundo pasaba por la baja cantidad de programas de actualidades, opacados por la masiva presencia de programas más “circenses”. Es decir, hay que entender el período 1905-1907 como escenario de un cambio radical en los contenidos y en la significación general del cinematógrafo.

Si bien nuestra tesis apunta a que hay una confrontación importante entre géneros, es necesario también evitar cualquier esquema binario simple. Nos referimos a que al interior de los géneros también hay conflictos y que, en concreto, las actualidades, con su captura directa de la realidad externa, también podía traer fisuras al discurso civilizatorio. En las actualidades, por fuerza, se entrometían elementos rebeldes a veces imposibles de suprimir.¹⁹ No puede ser un detalle que la pieza más polémica y recordada en los primeros diez años de cinematógrafo en Chile no tenga nada que ver con estímulos sexuales, crímenes o revoluciones. Por el contrario, era una pieza intencionadamente instructiva, de corte científico, recomendada por el cuerpo médico. Estamos hablando de “Las vistas quirúrgicas del Doctor Doyen”, cuadros que mostraban al famoso doctor parisino Eugène Doyen realizando cirugías, amputaciones y extracciones. En enero de 1902 se exhibieron por primera vez en Santiago, en el teatro Variedades. La empresa exhibidora realizó una campaña previa con tonos alarmantes (advirtiendo de la crudeza de las imágenes), recomendando a las mujeres no asistir (salvo a las matronas) “para evitar accidentes” (*El Mercurio* de Santiago 24 ene. 1902). Las asistencias sobrepasaron las expectativas, constituyendo un sonado éxito comercial. En términos cualitativos, la experiencia también causó impacto. El cronista de *El Mercurio* señaló: “El espectáculo, aunque muy interesante y altamente instructivo para los profesionales, es, sin embargo, demasiado fuerte” (24 ene. 1902). A pesar de ello, la pasada de Doyen por Santiago en 1902 no trajo mayores conflictos. No ocurriría

¹⁹ Por ahí se puede entender el enojo de un espectador de Valparaíso ante una vista que mostraba a comerciantes callejeros (“unos de aspecto bien ingrato”) en el mercado del puerto: “figúrese el lector el efecto que causará en las demás capitales del continente” (*La Película* 5 abr. 1919).

igual tres años después. Nuevas vistas del doctor Doyen fueron exhibidas en el mismo teatro en septiembre de 1905. Al día siguiente de su estreno, el programa fue prohibido, siendo clausurada la sala por fuerza pública. ¿Qué había pasado? Al parecer, el espectáculo resultó chocante para ciertas sensibilidades tradicionalistas que hicieron sonar las alarmas. El periódico conservador *El Porvenir* no economizó epítetos: “Espectáculo grotesco”, advirtió, “serie de cuadros que cualquiera persona culta no podría menos de condenar con el más enérgico reproche”. La publicación asumió la obra como un ataque popular a la cultura *decente*: “tales escenas y tales vistas no son llevadas (en Europa) ni a los ojos de los habitués a los café-concerts, sino a los arrabales donde siempre existe un público *sui generis* y adecuado para el caso” (26 sep. 1905). No sabríamos afirmar si este diario efectivamente solicitó la prohibición del programa al municipio, pero así lo aseguró el periódico satírico *El José Arnero*.²⁰ Ahora, tan interesante como la prohibición fue la post-prohibición. A los pocos días de reabierto la sala, se informó que el Variedades estaba exhibiendo nuevamente las vistas en cuestión. No sería esta ni la primera ni la última ocasión en que un empresario cinematográfico desobedecería frontalmente órdenes municipales.²¹

El confinamiento de las actualidades y la hegemonía de los géneros más performados ocurrieron de manera bastante rápida. Por supuesto, hay razones económicas (las actualidades eran menos aptas para la producción en serie).²² Sin embargo es evidente también el diagnóstico social y la

²⁰ “Este acto ridículo no es sino una nueva manifestación de cierta moral rancia y pacotilla a que rinden culto especial los diarios clericales de Santiago” (*El José Arnero* 30 sep. 1905).

²¹ En 1903 los gestores del Salón Apolo no acataron el duelo oficial decretado por la alcaldía de Santiago ante la muerte del papa León XIII. Abrieron sus puertas “pasando por encima del guardián de policía”. Enterados el alcalde y el intendente, procedieron a clausurar la sala con fuerza pública “en medio de un grave escándalo provocado por los empresarios de ese salón” (*El Mercurio* de Santiago 23 jul. 1903).

²² Janet Staiger sostiene: “los temas de actualidad . . . no podían aportar una producción uniforme, ya que un buen número de operadores de cámara estaba repartido por los Estados Unidos sin hacer nada durante períodos indefinidos” (Bordwell 128).

voluntad, de parte de ciertos agentes cinematográficos, de mudarse de públicos. Comprobada la recepción instrumental y racional de los públicos oligárquicos en los primeros diez años de circulación cinematográfica, no parecía arriesgado querer llevar al cine a culturas distintas, más receptivas. Reiteremos, no se trata de una confrontación entre las actualidades y la ficción, pues al interior de cada campo había también controversias. Pero es evidente que el paso de la hegemonía instructiva-culta a una recreativa-popular se manifestó en la masificación de géneros específicos.

Sería poco exacto decir que solo a partir de 1905 la cultura popular entró en la pantalla, pues en sus primeras imágenes la empresa de Edison ya había tomado cosas del mundo circense (con cuadros exhibidos en Chile en 1897 tales como “Carrera de tinas” o “Competencia de lazo”). Pero es claro también que hacia mediados del 1900 la pantalla se tiñó masivamente de otros colores y olores. Este viraje responde, en parte, a un cambio de actores en el mercado. Si hasta 1903, aproximadamente, los reyes de la producción eran los hermanos Lumière con su cultura de las actualidades, a partir de ahí el panderero lo tomaría otra empresa francesa, pero parisina: Pathé Frères. Fundada en 1896 y dirigida por Charles Pathé, esta sociedad tenía una noción más clara del aspecto evento social, pues su negocio original estaba en la confección de gramófonos. Rápidamente se transformó en la principal suministradora de películas en todo el mundo hasta la guerra, incluso dentro del mercado estadounidense. Para André Gaudreault, Pathé representó una fuerte emancipación del cine en relación a otras tradiciones culturales (Lumière absorto por la fotografía, Méliès por la prestidigitación). El autor califica a Pathé como agente “sin dios ni ley”: “sin programa estético en particular, sin canon que respetar . . . pudieron levantar esta especie de laboratorio de experimentación e investigación” (“Les vues cinématographiques...” 241). Esta libertad se puede advertir en sus catálogos. En los del período 1903-1907 se clasificaban las películas en doce géneros: “Escenas de aire libre; Escenas cómicas; Escenas de trucos; Deporte-acrobacia; Escenas históricas, políticas, de actualidad y militares; Escenas pícaras; Danzas y ballets; Escenas dramáticas y realistas; Cuentos y fantástico; Escenas religiosas y bíblicas; Escenas

cinefonográficas; Arte e industria” (Monsaingeon 248). En primer lugar llama la atención que diversos géneros instructivos (como las actualidades, las escenas militares y las recreaciones históricas), que antes de 1903 constituían géneros separados, a partir de esa fecha fueron agrupados en una sola categoría. En segundo lugar, aproximadamente la mitad de los géneros tenía una filiación circense o de las variedades teatrales. No es menor, por último, la construcción de un género picante especial. En Chile es muy visible este giro de las cinematografías. En los programas de 1905 se advierte mucha mayor presencia de entretención que en los de 1902. Por ejemplo, el cartel del Great Didier Cosmograph que se presentó en octubre en el Teatro Santiago consistía en su primera parte, en “Ladrones inaprehendibles (cómico)”, “La maleta de Barnum (comico)”, “Gran carcería presidencial al ciervo” y “Espiritismo y hechicería de gran éxito”. La segunda incluía “Magia encantadora (cómico)”, “Exposición de París”, “Los Omers” (acrobacia) y “En busca de novias”. La última comprendía “Sueño a la luna” y “El gato con botas” (*El Ferrocarril* 1 oct. 1905). Destaca en este programa la baja proporción de actualidades, dos piezas de un total de diez. El apetito recreativo, en cambio, dominaba el cartel, destacando la alta presencia de “las cómicas” (tres) y de truco/fantástico (tres). En coherencia con el crecimiento de estos géneros es que, en ambas ciudades, tendremos recepciones conflictivas a estos apetitos. Pero antes de continuar con las reacciones, detengámonos en establecer lo explícitas que podían ser estas piezas cinematográficas en su intencionalidad disruptiva. Baste, quizás, leer la descripción (seguramente tomada textual de algún catálogo) del melodrama social “La hija del artesano”, exhibido en el Teatro Santiago, tal como fue publicada por el diario *El Ferrocarril* el 1º de octubre de 1905:

LA HIJA DEL ARTESANO (gran escena naturalista-dramática en 7 cuadros)

1er cuadro – Seducida – Uno de esos desocupados a quienes el padre dejó unos cuantos miles, con sus buenas promesas seduce a una pobre humilde niña, saliendo del taller.

2º cuadro – Del trabajo al placer – Vestida lujosamente los encontramos en uno de estos grandes restaurantes a la moda, con otras alegres parejas.

3er cuadro – Abandonada – En una villa de campo vemos a los enamorados desilusionados; el joven siguiendo algunos amigos por otros placeres. Desesperada y abatida queda llorando.

4º cuadro – Muriendo de hambre – La vemos llegar cansada y muriendo de hambre en uno de esos ventorrillos, lugar de diversiones de la clase obrera en días festivos. Uno de los artesanos tomándola en compasión le presenta una taza de caldo que toma de una vez; por el cansancio se desmaya.

5º cuadro – Carta a los padres – Pensando poder enternecerlos, manda una carta que la recibe la madre en compañía de su hijita, a quien los padres criaban; al ver la carta el padre se pone furioso, la madre y la hijita imploran perdón; pero el honrado artesano no puede admitir, siendo la falta de su hija su desesperación y vergüenza (cuadro realista y conmovedor).

6º cuadro – Terrible expiación – Rechazada y abandonada por todas sus antiguas amigas, no pudiendo más levantarse del vicio, la vemos en compañía de uno de esos seres inmundos que viven de prostitución; en un momento de retorno de honradez y viendo todo el hondo de su vicio no quiere más de la vida; perseguida, maltratada por su pájaro nocturno se echa al agua, acuden policías quienes la salvan.

7º cuadro – En el hospital – Los padres llenos de dolor y envejecidos por la vergüenza, asisten a su agonía. Se muere al momento que quiere abrazarlos y pedir perdón a sus padres.

Héroes proletarios, antagonistas burgueses, finales no felices, son todas fórmulas que posteriormente brillarán por su ausencia en el cine meritocrático de Hollywood, en donde el ascenso social y la felicidad se presentarán al alcance de cualquiera que “trabaje duro”.

En ese mismo año hemos detectado la primera reacción local motivada por consideraciones sexuales. *El Mercurio* de Valparaíso expresó reparos por la cinta “El sueño de Dranem”, del género “escena trucada”, según lo describe el catálogo Pathé: “un hombre trata de besar a su mujer en la cama, pero ésta en cada intento se transforma en una negra y el

hombre la rechaza con disgusto” (Catálogo virtual Pathé <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>). El diario comentó brevemente: “Anoche tuvo lugar el estreno de ‘Excelsior Cinematograph’. No podemos negar que el biógrafo es bueno pero advertimos a la empresa que vistas como ‘El sueño de Dranen’, no deben presentarse a una sociedad culta, como la de Valparaíso, sino en secciones especiales y reservadas” (*El Mercurio* de Valparaíso 7 sep. 1905).

Al año siguiente, una pieza de actualidades francesas causó debate en la prensa. ¿Su título? “La huelga”. El Teatro Santiago exhibió en mayo este “episodio tomado en París, de uno de los últimos movimientos obreros que allí se efectuaron a principios de este año” (*La Ley* 5 may. 1906). El diario *La Ley*, de sensibilidad radical, consideró la pieza “notable por la verdad de la reproducción y la nitidez de sus cuadros”, juzgándola como una “gran lección para el que forma su capital con el trabajo del obrero”. No pensaron igual otras voces conservadoras (no se menciona quienes), que protestaron por la exhibición, calificando al espectáculo de inconveniente. Es interesante la respuesta del órgano mencionado: “nosotros no estimamos así los hechos, ya que esas películas no hacen otra cosa que exhibir al pueblo las consecuencias de una huelga” (¿seguramente la huelga terminó de forma trágica?).

Por último, en 1907 tenemos la reacción quizás más articulada del período. Ese año un cronista de *El Mercurio* de Santiago quiso marcarle el camino al empresario del Teatro Variedades, en una columna titulada “Una buena idea” (15 jun. 1907). En primer lugar el autor señaló la importancia civilizatoria que debía tener el cine: “Las vistas que diariamente exhibe el biógrafo Kinema en el Teatro Variedades nos muestran cuan adelantados y perfeccionados se encuentran estos aparatos ópticos, llamados a tener tanta importancia no tan sólo en espectáculos serios, sino también bajo el punto de vista científico”. Posteriormente, se permitió sugerir la exclusión, nada menos, de los géneros que no fueran estrictamente “instructivos”:

Y a este respecto queríamos decir dos palabras que van dirigidas a su empresario, que siempre gustoso de servir al público, las estudiará. Se trata

únicamente de suprimir en lo posible todas aquellas vistas del resorte teatral, tales como pantomimas, prestidigitación, escenas artísticas, cambiándolas por viajes, vistas panorámicas, movimiento de ciudades, actualidades de grandes acontecimientos, presentación de lugares, etc. O sea, vistas cuyas exhibiciones instruyan al público en una forma práctica, hay provecho en conocer escenas de esa naturaleza y no distraer el tiempo admirando las últimas invenciones para extraer carteras, o los últimos adelantos para escapar de la policía. (*El Mercurio* de Santiago 15 jun. 1907)

Es notable como el autor puso en un mismo saco cosas tan diversas como los trucos, las “escenas artísticas” y las películas policiales. Claro, el criterio no era el contenido de esos géneros, sino la tradición sociocultural que representaban: las variedades teatrales, el folletín y el circo. Quizás por eso, por no estar dirigido a ella,²³ el cine se desarrolló en las primeras décadas fundamentalmente fuera de los espacios legitimados por la élite: en salas pequeñas, baratas, ubicadas mayormente en la periferia popular, con empresarios novatos, músicos improvisados y públicos neófitos. Se trataría de toda una esfera sociocultural que no lograría hacer sentido a la mentalidad dominante. Todavía a mediados de la década de 1910 un personaje destacado de la élite como Joaquín Díaz Garcés (director de la Escuela de Bellas Artes entre 1916 y 1919) no podía reprimir su perplejidad ante el fenómeno social del cine:

Con motivo del veraneo me he podido dar cuenta de la rapidez con que ha invadido el territorio el flagelo del cinematógrafo . . . el cinematógrafo sobrevive despiadadamente a todo . . . nada despuebla ese implacable teatrillo

²³ Es importante recalcar que el cine dirigido a las clases altas fue minoritario, pero no pereció. Los “film d’art” (fenómeno entre 1909 y 1915) claramente buscaban satisfacer el apetito oligárquico, con su adaptación de textos literarios y dramáticos clásicos. Los noticieros también son asignables a la línea civilizatoria, pero es evidente que ocuparon un lugar subordinado en los programas. Más allá de estos géneros, el punto central aquí es la sistemática resistencia de la cultura dominante, durante todo este período (gruesamente hasta 1930), a aceptar los géneros masivos-populares.

con sus carteles coloreados en la puerta, en los cuales se anuncia: ‘La Condesa Negra, en 12 partes’, ‘Amor, Abnegación y Heroísmo, en colores’ o ‘Una cacería de rinocerontes en los techos de Nueva York’. (Díaz 310)

Pero es, quizás, el final de su comentario el pasaje más sintomático, cuando concluye: “¿Quién entra allí a costear ese espectáculo? No sé”. Masa sin forma ni identidad, para Díaz la gente del cine sencillamente no tenía nombre. La perplejidad de los cronistas frente al cine, entonces, no debe atribuirse solamente al desafío metafísico experimentado ante sus imágenes, sino también a la entremezcla social observada en sus públicos.

4. EPÍLOGO

Diversos sectores de la élite reaccionaron con algo más que comentarios. En 1912 un grupo de católicos conservadores (vinculados al arzobispo de Santiago) creó una organización de censura cinematográfica previa, idea que fue replicada por el municipio de Santiago en 1915 (encabezado por un radical) y por el Estado central en 1925 (encabezado por un liberal). En la práctica, la instalación de este mecanismo se tradujo en la estigmatización de los estímulos sexuales, criminales y políticos y en la exclusión de públicos considerados poco preparados, como niños, jóvenes y mujeres.²⁴ No estamos hablando de mecanismos de baja intensidad: en 1940, por ejemplo, el 89% de los largometrajes revisados por el Consejo de Censura Cinematográfica fueron calificados para mayores (de 15 años).²⁵

Por supuesto, el cine construyó sus propios antidotos. No todo fue represión, también hubo cooptación (adoptar la fiesta) y reforma (salas

²⁴ Señalemos que en Chile existió legalmente, entre 1928 y 1959, la categoría de película “no recomendable para señoritas”.

²⁵ Ver Jorge Iturriaga (272). Como referencia digamos que actualmente se califican para mayores no más del tercio de las películas revisadas.

elegantes, *glamour*, películas fastuosas y/o de ascenso social). Pero ese proceso transicional también refuerza nuestra hipótesis de conflicto, pues ese cine legitimante fue explícitamente significado como “mejoramiento” en relación a la tosquedad de las primeras décadas. En el fondo, hay que entender represión y reforma como herramientas complementarias de una misma operación: quitarle el carácter disruptivo e incivilizado al cine de todos los días.

BIBLIOGRAFÍA

“Actualidades porteñas”. *La Película* 9 (5 abril 1919): 148.

Allen, Robert y Douglas Gomery. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

Altman, Rick. “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis”. *Archivos de la Filmoteca* 22 (1996): 6-19.

Baj, Jeannine y Sabine Lenk. “‘Le premier journal vivant de l’Univers!’ Le Pathé Journal, 1909-1913”. *La firme Pathé Frères 1896-1914*. París: Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2004. 263-272.

Bongers, Wolfgang; María José Torrealba y Ximena Vergara (eds.). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.

Bordwell, David; Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Burch, Noel. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008.

Calm, Mont. “El año teatral. El teatro en 1904”. *El Mercurio* de Santiago (1 enero 1905): 6.

Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2012.

De Los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

- Díaz Garcés, Joaquín. *Páginas de Ángel Pino*. Santiago: Revista Chilena, 1917.
- “El Biógrafo Lumiere”. *El Mercurio* de Valparaíso (13 febrero 1902): S/P.
- “El cinematógrafo”. *El Mercurio* de Valparaíso (11 diciembre 1896): S/P.
- “El cinematógrafo”. *La Ley* (25 agosto 1896): S/P.
- “El cinematógrafo. La exhibición de ayer”. *La Ley* (26 agosto 1896): S/P.
- Elena, Alberto. “Cine y públicos en América Latina: el período mudo”. *Otrocampo. Estudios sobre Cine* 4 (2001).
- “El Kinetoscopio”. *El Ferrocarril* (5 marzo 1895): 2.
- “Espectáculos inconvenientes”. *El Porvenir* (26 septiembre 1905): 3.
- “Fonovitascopio”. *El Mercurio* de Valparaíso (11 diciembre 1896): S/P.
- Gaudreault, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. París: CNRS, 2008.
- Gaudreault, André. “Les vues cinématographiques selon Pathé, ou comment le cinématographe embraye sur un nouveau paradigme”. *La firme Pathé Frères 1896-1914*. París: Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2004. 237-246.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica, 2004.
- “Grave desorden en el Salón Apolo”. *El Mercurio* de Santiago (23 julio 1903): 6.
- “Inauguración de los Campos Elíseos”. *El Ferrocarril* (5 diciembre 1896): S/P.
- Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: LOM, 2015.
- Jara, Eliana. *Cine mudo chileno*. Santiago: FONDART, 1993.
- Letamendi, Jon y Jean-Claude Séguin. “Público y recepción de las películas Lumière”. *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Girona: Fundació Museu del Cinema, 2003. 29-45.
- “Los cuadros animados del cinematógrafo”. *El Ferrocarril* (26 agosto 1896): S/P.
- Lusnich, Ana Laura. “Pasado y presente de los estudios comparados de cine latinoamericano”. *Comunicación y Medios* 24 (2011): 25-42.
- Mannoni, Laurent. *Lanterne magique et film peint: 400 ans de cinéma*. París: De La Martinière, 2009.

- Maturana, Carmen Luz. *Teatro de sombras: Asia, Europa, Chile*. Santiago: Equilibrio Precario, 2009.
- Meusy, Jean-Jacques. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. París: CNRS, 2002.
- Meusy, Jean-Jacques. "La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France (1907-1908)". *La firme Pathé Frères 1896-1914*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004. 21-48.
- Monsaingeon, Eglantine. "Les catalogues Pathé de 1900 à 1907: un registre de consignes de lecture". *La firme Pathé Frères 1896-1914*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004. 247-252.
- Mouesca, Jacqueline. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Planeta, 1997.
- Núñez, Violeta. "El cine en América 1896-1910: empresarios y rutas". Ponencia presentada en *II Coloquio Internacional de Cine: Las Rutas del Cine en América, 1895-1910*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.
- Ossa Coó, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971.
- Perejil, Luis. "La clausura de Teatro Variedades". *El José Arneró* 74 (30 septiembre 1905): 3.
- Purcell, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950*. Santiago: Taurus, 2012.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: DIBAM, 2002.
- Ross, Steven J. "Struggles for the screen: workers, radicals, and the political uses of silent film". *The American Historical Review* 96: 2 (1991): 333-367.
- "Teatro Nacional". *El Mercurio* de Valparaíso (7 septiembre 1905): 4.
- "Teatro Odeón". *El Mercurio* de Valparaíso (27 mayo 1902): 2.
- "Teatro Santiago". *El Ferrocarril* (1 octubre 1905): S/P.
- "Teatro Unión Central. El cinematógrafo". *El Porvenir* (26 agosto 1896): S/P.
- "Teatros". *La Ley* (5 mayo 1906): S/P.
- "Teatros y espectáculos". *El Mercurio* de Santiago (24 enero 1902): 1.
- "Un nuevo y curioso espectáculo". *El Ferrocarril* (23 agosto 1896): S/P.

“Una buena idea”. *El Mercurio* de Santiago (15 junio 1907): 4.

Vega, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006.

Yáñez Silva, Nathanael. “Al reflejo de la pantalla”. *Chile Cinematográfico* 3 (1 agosto 1915): 2.